

„ПРИРОДАТА ЖИВЕЕ В НАС И НИЕ В НЕЯ“: КОРЕНИ НА ХАЙКУ ЕСТЕТИКАТА

Людмила Балабанова

Технически Университет, София

Резюме: За разлика от западния антропоцентризъм в далекоизточната мисъл преобладава един космоцентричен възглед за света, който преодолява субект-обектното разделение и разглежда човека като едно от многобройните проявления на Реалността. Този подход е определящ за отразяването на природата в изкуството на Далечния изток. Темата за връзката между природата и хайку естетиката има много аспекти. Това изследване се фокусира върху три от тях: значение на философските опори за формиране на възприемането на природата в далекоизточното изкуство – шинтоизъм и дзенбудизъм; връзка между естетическите категории в хайку и преживяването на природата; основните художествени инструменти на хайку и природата.

Ключови думи: природа, хайку, шинтоизъм, дзенбудизъм

“NATURE LIVES IN US AND WE IN IT”: ROOTS OF HAIKU AESTHETICS

Ludmila Balabanova

Technical University of Sofia

Abstract: In contrast to Western anthropocentrism, a cosmocentric view of the world prevails in Far Eastern thought, which overcomes the subject-object division and considers man as one of the many manifestations of Reality. This approach is decisive for the reflection of nature in the art of the Far East. The theme of the relationship between nature and haiku aesthetics has many aspects. This study deals with three of them: importance of philosophical support for the perception of nature in Far Eastern art – Shintoism and Zen Buddhism; relationship between aesthetic categories in haiku and the experience of nature; the main artistic tools of haiku and nature.

Keywords: Nature, Haiku, Shintoism, Zen Buddhism

Думите, цитирани в заглавието, принадлежат на Дайджест Судзуки (1870–1966), един от най-големите авторитети в областта на дзенбудизма, който в първата половина на ХХ век се опитва да представи далекоизточната философска мисъл пред Запада и който до голяма степен формира разбирането за дзен извън Япония. Връзката между човек и

природа Судзуки обяснява така¹: „Според Дзен нашата природа е едно с обективната природа не в математически смисъл, а в смисъл, че природата живее в нас и ние в нея“.

Смята се, че Судзуки е успял да предаде най-точна информация за светоусещането на японците, защото е познавал добре западната култура и западния аналитично-концептуален подход. Безспорно той е бил запознат с толкова значимо културно движение, каквото е романтизмът и с романтическия призив „Назад към природата“. Разбира се, контекстите са различни, доколкото представителите на романтизма имат предвид бягство от цивилизацията. Но не се ли явяват именно двата контекста, в които се споменава природата, свидетелство за дълбокото различие във възприемането ѝ на Запад и в Далечния изток?

Доколкото съвременните изследователи могат да проникнат назад във времето, има твърдения, че първата представа за света е свързана преди всичко с анимизма, ако го приемем най-общо като вяра в одухотвореността на всичко съществуващо, защото има различия относно детайлите в разбирането за анимизма днес. Такава вяра изравнява човека с околния свят и води до приемането му като едно от проявленията на природата. Точно тази тенденция се развива в Далечния изток, издигната до една космоцентрична представа за реалността. Провъзгласяването на човека като „мярка за всички неща“ от Протагор (V век пр. Хр.) – идея, която противоречи на разпространения по неговото време възглед за света като обективна даденост – е един от първите кълнове, родили антропоцентризма в западната култура, който се развива, подпомогнат и от експерименталното и теоретичното изучаване на света. Именно от западния антропоцентризм, противопоставен на далекоизточния космоцентризм, започват дълбоките противоречия в двата мирогледа, защото антропоцентризмът ражда и субект-обектното разделение, което има главна роля в изследваната тема. Поради това разделение отношението към природата на Запад търпи многобройни флукутации и нюанси през годините, докато в далекоизточната мисъл то е преодоляно. Въпрос като „отношение към природата“ става безсмислен, когато имаме предвид Далечния изток; изглежда по-подходящо е да говорим за „преживяване на природата“, което може да се почувства, но не и да се обясни. То предполага прозрачност, която отрича всякакъв вид отношение между субект и обект, включително и любовта, разбираана в обичайния смисъл. И все пак, за да бъдем коректни, връзка с призива на романтиците „Назад към природата“ може да се намери, и то на две от трите нива на хайку естетиката – естетическите принципи на дзен и естетическите категории, разгледани по-нататък – и това не са единствените допирни точки между западната и далекоизточната естетика, особено ако имаме предвид естетическите възгледи на Шопенхауер и на някои по-късни философи.

Далекоизточните нагласи за възприемане на света са залегнали дълбоко в естетиката на хайку, определящи трите ѝ нива: естетическите принципи; естетическите категории; и художествените средства на жанра.

¹ Suzuki, D. *Zen and Japanese Culture*. – Princeton: Princeton University Press, 1970 (цит. по Eleventh printing, for the Mythos series, 1993, p. 351).

Настоящото изследване се фокусира върху следните въпроси: Значение на философските опори за формиране на възприемането на природата в далекоизточното изкуство – шинтоизъм и дзенбудизъм; Връзка между естетическите категории в хайку и преживяването на природата; Основните художествени инструменти на хайку и природата.

Значение на философските опори за формиране на възприемането на природата в далекоизточното изкуство – шинтоизъм и дзенбудизъм

При сложните процеси на моделиране на японския светоглед е трудно да се диференцират отделните влияния, имащи отношение към изкуството, и в частност към хайку. Трябва да се отбележи, че коренът на японската духовност води началото си от смесването на индийската духовна мисъл с по-практичния китайски подход към света и японската чувствителност към природата, израснала в анимизма. Хайку има дълбока връзка с двете основополагащи за японската култура религиозно-философски системи: шинтоизъм и дзенбудизъм.

Едно от фундаменталните различия между западната и далекоизточната философия се отнася до степента на близост с религията. На Запад развитието на религията и философията е относително самостоятелно. Макар че се развива последователно под влиянието на древно-гръцката мисъл, християнството и постиженията на модерната наука, западната философия е преди всичко научно базирана. Далекоизточната философия, плод на поглед върху света, който не се стреми към диференциране, е религиозно-базирана до степен на пълно интегриране, при което е трудно да се определи дали философията е доминирана от религията или обратно, като този подход е характерен за цялата далекоизточна култура, където религия, философия и изкуство имат огромни общи територии без разграничителни линии.

Всички аспекти на дзенбудизма повече или по-малко са свързани с отношението към природата, ако говорим в рамките на нашите западни понятия, или по-скоро с преживяването на природата като част от себе си, като единствена и истинска Реалност, за която термини като „отношение” нямат смисъл. Попил в себе си китайското доверие в човешката природа, наследено от даоизма и конфуцианството, и развито до висшето разбиране, че истинската Реалност е в самото човешко същество и може да се постигне в един миг, без никакво посредничество, дзен попада на изключително благодатната почва на японската духовна традиция, формирана основно от шинтоизма, за който природата е феномен, заслужаващ най-дълбока почит. Тя е божествена във всичките си проявления – от стръкчето ориз до необузданите стихии. Природният свят е свързан с множество духове (*kami*), които му вдъхват живот и го правят обект на почитание. На шинто се дължи изумителното одухотворяване на всичко растящо и населяващо земята, което е отличителна черта на японската култура. Това разбиране е само на крачка от схващането на будизма за природата като тялото на Буда. Тези две съгласуващи се и допълващи се системи оформят японската душевност, тъй като нагласата, подготвена от шинто, е в изключителна хармония със системата от вярвания, които предлага дзен. Достатъчно е да

споменем прословутата любов на японците към „малките неща“: полски цветя без име; дървесни жаби върху бананови листа; светващи-гаснещи светулки; октоподи в буркан; паднали листа. Без това японско качество хайку никога не би се появило, то играе основна и изключителна роля в този жанр. Ето два примера от Шики:

Октоподи в буркана:

Кратки сънища,

Лятната луна²

Поток!

Есенни листа

от безброй планини³.

Това вглеждане в дребните неща около себе си не е акт на сантиментализъм, а изживяване на света като единство, в което малкото носи в себе си всичко. От гледна точка на западното аналитично мислене бихме се изкушили да направим извода, че „малките неща“ са поставени поне наравно с човека, за да му покажат, че прекарва живота си в илюзорни сънища, влязъл по собствено желание в клетката, изградена от собствените му представи, като октоподите в буркана, но няма да бъдем прави. Защото далекоизточното мислене не класифицира и не създава йерархични нива в природата. То изживява цялостно света, без да го дели и категоризира.

Трябва да се отбележи още, че традиционната японска религия шинто се основава не само на вярването в одухотвореността на цялата природа (растения, животни, природни стихии), характерно за анимизма, който е в основата ѝ, но и на вярата в душата на думата (*kotodama*). Този факт създава връзка между слово и природа, поезия и Реалност, и в такъв смисъл е от голямо значение за цялата японска литература, и в частност за хайку.

Най-голямо значение за връзката на изкуството с природата имат три от естетическите принципи на дзен: „радикалният емпиризъм“, „преднамерената несъзнателност“ и „отчуждението от суетата на света“.

„Радикалният емпиризъм“ предполага природата да навлиза естествено в творбите, като конкретно наблюдение, при което няма наблюдаващ субект и наблюдаван обект, а постигнато единство. В хайку опитът, преживяването, фактът се ценят повече от образа и символа (така както те се разбират на Запад). Пространството и времето се свеждат до „тук и сега“. Този принцип е тясно свързан с друг, който се изразява с понятията „простота“ и „непосредственост“ (в далекоизточната култура всичко е свързано без строги дефиниции и разграничения), а това означава, че една проста картина от околния свят, предадена умело с максимална пестеливост, може да активира въображението на читателя, така че той да почувства безграничното и вечното чрез дребното и преходното. Внушението за трансцендентност се постига с освобождаването от каквито и да е вложени

² Suzuki, D. *Zen and Japanese Culture*, p. 233.

³ *Хайу Есен*. Съст. и прев. от японски Бр. Иванов. – София: Изток – Запад, 2004, с. 87.

идеи и интелектуални концепции. Целта е под простите неща от живота да се открие една глобална метафора, която най-често не може да се опише вербално, а само да се усети интуитивно. Откриването на това, което условно може да се нарече „глобална метафора“, е усещането за докосване до тайната на съществуването. Думите на Барт за освобождаване от смисъла „чрез един напълно четим дискурс“⁴ отразяват същността на хайку, където формата е изцяло освободена от интенциите на автора чрез самата си простота (никъде другаде „смъртта на автора“ не е реализирана по-пълно), за да освободи пътя на читателя към дълбините на Реалността.

„Преднамерената несъзнателност“ се тълкува най-вече като неосъзнаване на себе си, което води до преодоляване на разделението между субект и обект и до онова сливане с природата, което не е усещане за природата, или любов към природата, а преживяването ѝ. Допирни точки с този възглед има и Шопенхауер в неговата естетика, доколкото създаването (а и възприемането) на изкуството се смята и от неговата доктрина, и от далекоизточната традиция, за особено състояние, в което озарението и интуицията са най-важни – състояние на просветление според далекоизточната философия, а според Шопенхауер „чисто съзерцание, потъване в нагледа, загубване в обекта, забравяне на всяка индивидуалност“⁵. Според дзен при такова сливане с обекта на съзерцание се проявяват още аспекти на този принцип, например изключване на познанието и концептуалното мислене, което дава възможност да се прояви поетичното, както в следващото хайку на Чора⁶:

*Слънцето изгрява.
Подкани го далечна песен
на славеи.*

Третият принцип, с особено значение за разглежданата тема, е „Отчуждение от суетата на света“. Това е самотата на абсолютното същество, разбрало незначителността на всички различия и усетило в себе си присъствието на целия свят. Този принцип като че ли повтаря призива на романтиците, но бягството от цивилизацията в случая е на едно различно ниво – в свят, където човекът и обкръжаващата го среда се преживяват като неделима цялост, което води до различен подход в изкуството. В хайку има стремеж към изчистване от концепции, коментари и дори от пряко изразени чувства, тоест от интелектуалната бариера между човека и природата. Всяко назоваване отделя човека чрез неговата способност да интерпретира, всяка намеса е вече интерпретация на Реалността.

⁴ Barthes, R. *L'Empire des signes*. – Genève: Ed. D'Art Albert Skira, 1970 (цитирано по превода в сборника: Барт, Р. *Въображението на знака*. Съст. и предговор Ив. Знеполски. – София: НК, 1991, с. 577).

⁵ Schopenhauer, A. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. – Leipzig: F. A. Brockhaus, 1918 (Цитирано по *Светът като воля и представа*. Съст., обща редакция и въстъпителни студии И. Паси. – София: Захарий Стоянов, 2008, с. 353).

⁶ *Хайку*. Съст. и прев. от японски Л. Холодович. – София: Еквус Арт, 1996, с. 57.

Връзка между естетическите категории в хайку и преживяването на природата.

Естетическите принципи на дзен, обогатени от наследени или по-късни влияния, са свързани с естетическите категории, определящи атмосферата и настроението, което носи художествената творба.

Ако изхождаме от една основна дефиниция за естетическата категория като абстракция, обобщаваща фундаментални типове естетически преживявания и събития, първо трябва да отбележим, че естетическите категории на Запада отразяват дуалната ориентация на интелекта и с малки изключения формират дихотомии като: прекрасно – грозно; възвишено – низко; трагично – комично. Обратно на това, естетическите категории на Далечния изток не само не си противоречат, а са трудно разграничими една от друга, като образуват единно ядро, включващо различни аспекти и дълбоко свързано със сърцевината на Реалността (което определя и неговата устойчивост). Поради това преливане и вметване една в друга, те не подлежат на строго дефиниране, а по-скоро могат да бъдат схванати интуитивно. Опитите за дефиниране обикновено подчертават отделни аспекти, без да изчерпват същността им.

Всички естетически категории са свързани директно или индиректно с природата и нейното отразяване в творбите. Въпросът за мимезиса, съществуващ на Запад, и то в тясна връзка с отношението към природата, в далекоизточното изкуство губи смисъл. Липсва дистанцията между човек и природа, за да може да се говори за подражание. Липсва и Божество в ролята на demiurge, на чието изкуство да се подражава. В самия процес на създаване на творбата са включени творецът, природата и творбата.

Основната естетическа категория *аваре* се определя още от XVII век като една изострена чувствителност към природата и нейната преходна красота, при това отнесена и до човешкия живот. Именно усещането за преходност и намиране на красота в ефимерното съществуване е основа на японската естетика и има определени обертонове във всичките ѝ аспекти. Алън Уотс дава следното определение⁷: „Аваре е моментът на криза между възприемането на преходността на света с тъга и съжаление и съзирането му като самата форма на Великата пустота.“

Останалите категории имат повече или по-малко припокриване с *аваре*. Например, един от аспектите на друга естетическа категория, *саби*, е осъзнаването на преходността като същност на битието и смирението пред мимолетната природа на всичко съществуващо. И макар че като условие се посочва съзнателното отделяне от светската суета, това не е онова връщане към природата, за което призовават романтиците. Усещането е свързано с екзистенциалната самота на Аз-а, с подчертаване на ефимерното съществуване на индивидуалното в потока на многообразието, печалния индивидуален край – като отронване на цвят на фона на безначалното и безкрайно протичане на живота.

⁷ **Watts** A. *The Way of Zen*. – Gütersloh: Pantheon Books Inc., 1957 (цит. по превода на български: *Пътят на дзен*. Прев. Крум Ацев. – София: Кибеа, 2005, с. 261).

*Цвят подир цвят
отронва планинската роза.
Шуми водопадът.*

Башо⁸

Задълбочаването на усещането в посока към аскетизма води към естетическата категория *ваби*. И тук пороят, водопадът, реката често представят протичането на живота в неговото многообразие, както в следното хайку на Бусон⁹:

*Под майски порой
край голямата река –
две къщурки.*

Вижда се как природните образи се използват като метафорични конотации. Акцент на *ваби* е още и откриването на нещо дребно и незначително, което е дошло от многообразието и след един миг на равновесие отново ще бъде повлечено от потока. Тя няма строго разграничение от *саби*, но подчертава внезапното откриване на детайл, променящ значението на картината, и още красотата на простите, обикновени неща, които стават внезапно значими. Ето един пример от Исса¹⁰:

*Врата от сухи клони
и вместо катинар –
този охлюв.*

Разгръщане на усещането за красотата и тайнството на съществуването води до естетическата категория *юген*, според някои автори, обобщаваща цялата естетика и задължителна за всяко велико произведение, защото целта на изкуството е да проникне до сърцевината на битието и да покаже красотата му. Важна отличителна черта на далекоизточната естетика е липсата на категорията „грозно“, особено когато говорим за природата, защото тази естетика не се базира на дихотомии и „красивото“ не е другото на „грозното“.

Изброените категории се разглеждат като четирите основни настроения на *фурю*, буквално „вятър и поток“, още едно доказателство за използването на метафоричните конотации на природни образи дори в областта на метатекста. Доразвитите по-нататък естетически категории от Оницура, Башьо и други поети се припокриват по подобен начин с разгледаните, подчертавайки различни аспекти¹¹.

⁸ Иванов Бр. *Хайку и дзен*. – София: Изток – Запад, 2010, с. 29.

⁹ *Хайку*. Съст. и прев. от японски Людмила Холодович, с. 70.

¹⁰ Ацев, К. Хайку – начини на употреба. – Предг. към: *Пълнолуние. Японски тристишия*. Прев. от японски Людмила Холодович, Георги Василев. – София: НК, 1985, с. 20.

¹¹ Виж Балабанова, Л. *Хайку: водно конче под шапката (Силата на неизговореното)*. – София: ИЦ Б. Пенев, 2014, с. 164.

Основните художествени инструменти на хайку и природата

Природата не присъства в хайку като фон, нито като пасторален елемент. Тя активно участва във формиране на едно поле от значения и метафорични конотации, които трудно се поддават на вербално интерпретиране, а водят към интуитивно цялостно преживяване на Реалността. Ето един пример, хайку на Шики, в който природата е интегрирана в учудващо интензивен поток от внушения, като се има предвид произведението, съдържащо по-малко от десет думи¹²:

*Пролетен дъждец,
Разглеждам книги
под чадъра в старата книжарница.*

Природната картина, която външно с нищо не привлича вниманието, е въввлечена в напрежението на съпоставянето. То, както обикновено, е реализирано на няколко нива: между преходното и вечното; между изявяващата се природа и създаденото от човека; променливостта на дъждеца, който може да се засили или да спре, е противопоставена на застиналата фиксираност на словото в книгите; двата епитета внушават противоположна атмосфера – „пролетен“ означава млад, зареден с бъдеще, изпълнен с движение и развитие, докато „старата“ насочва към непреходност. Когато се употребяват в хайку, прилагателните обикновено са натоварени с метафорични кодове. Тук би трябвало да се посочи и особената роля на чадъра – защита на вечното от капризите на времето, от всичко ефимерно. Преходното и вечното, които са част и от самата природа с неизменно повтарящи се цикли, се срещат в най-различни проекции в хайку, отразяват се едно в друго – две страни на единната Реалност.

В художествения инструментариум на хайку има три основни стълба: фрагментарен език (*катакото*); прекъсване на връзката (*кире*); и сезонни думи (*киго*). Безспорно, в контекста на разглежданата тема, значението на *киго* е изключително, тъй като е специално предназначаващ инструмент за изобразяване на единството между човек и природа, и за реализиране на многобройни връзки, както в цитираното хайку на Шики. Концептуалните модели на *киго* са създавани векове и имат своите корени в китайската литература.

Сезонните думи се публикуват в специални речници (*saijiki*). В тях те са групирани по сезони, като понякога има и отделна група с тема Нова година. Вътре в групите съществуват други подгрупи. Особеното е, че концептуалната база на *киго* е свързана повече с отношението към японската култура, отколкото със сезоните. Така се създава една литературна митология, която свързва поезия и природни феномени, и която няма аналог по своя конотативен потенциал. Обекти и явления, съществуващи през всички сезони, се свързват не толкова с обективната реалност, колкото с тяхната употреба в широко известни произведения. В други случаи, мястото на дадена сезонна дума се определя от дълбоко вкоренени схващания, формирани от дадената социална и културна среда. *Киго* е култура, литературен феномен, понякога трудно доловим във всичките си

¹² *Хайку*. Съст. и прев. от японски Людмила Холодович, с. 88.

аспекти за западната рецепция. Следният пример може да илюстрира това твърдение. На български имаме две отделни думи за мигрирането на птиците (отлитане/долитане), при което всяка от тях се свързва с даден сезон (есен/пролет). На английски фразата „migratory birds” (мигриращи птици) няма сезонен оттенък и не се дефинира като сезонна дума, тъй като не определя единствен сезон, а схващането на сезонната дума на Запад е буквално. В същото време „мигриращи птици” (*wataridori*) е есенна *киго* в японската традиция. Птиците пристигат през есента, за да зимуват, и отлитат през пролетта. Японската култура поставя ударението върху долитането на птиците като маркиране на нов сезон, така както разцъфтяването на цветята или на дърветата поставят началото на пролетта, а не върху тяхното отлитане и отсъствие. Поради това, в контекста на културата на *киго*, птиците в Япония мигрират само в един сезон. Посоченото разминаване в разбирането на *киго* е първата следа към това, че сезонността не почива на една и съща концептуална база при различните култури (разликите в самите сезонни явления е по-лесно да се отчитат). В културата на Япония има обща тенденция да се подчертава положителната страна на явлението, а не негативната, и на тази база *киго* израства като специфичен литературен феномен. Например луната, присъстваща през всички сезони, е есенна *киго*, тъй като се има предвид ритуалът на есенното съзерцаване на луната; смята се, че луната грее с особена чистота през есенните месеци – едно огряване на тайните на живота, в метафоричен смисъл, отнесено и към есента на човешкото съществуване. Така природата се реализира чрез културния артефакт. В термините на *киго* природните обекти са свързани с културния фон, предоставящ интертекстуални асоциации, които правят образите част от серия литературни конвенции. Трябва да имаме предвид и изключителната чувствителност на японците към природата и желанието им да проникват дълбоко в явленията ѝ, разбирайки например, че жабата, пролетна *киго*, е най-много жаба, най-близо до същността си, след събуждането си през пролетта, както луната изявява най-силно своята „лунност“ през есента. Когато към това се прибави и „вертикалната ос“ на времето, по която са разположени произведенията на старите майстори, се получава представа за сложната картина на културата на *киго*. Именно условността на сезонните думи, принадлежността им и на други сезони, освен този, с който са свързани, създава една неустойчивост, която води до преживяване на недюалността на света, пораждайки подмолно и едва осъзнато чувство на съмнение в склонността към разделяне и разграничаване.

В западната хайку поезия разбирането за *киго* е натуралистично, като се опира на „архетипните емоции“, които предизвикват сезоните, и които са разбираеми за всички човешки същества, независимо от културните пластове и литературните конвенции.

Според далекоизточната естетика преживяването на човек и природа като едно цяло е докосване до истинската Реалност, а самото постигане на такова просветление – *сатори* – може да роди истинска художествена творба.

БИБЛИОГРАФИЯ

Ацев, Кр. Хайку – начини на употреба. – Предг. към: *Пълнолуние. Японски тристишия*. Прев. от японски Людмила Холодович, Георги Василев. – София: НК [Atsev, K. Haiku – nachini na

upotreba. – Predg. kam: *Palnolunie. Yaponski tristishiya*. Prev. ot yaponski Lyudmila Holodovich, Georgi Vasilev. – Sofiya: NK], 1985.

Иванов, Бр. Съст. и прев. от японски. *Хайку Есен*. – София: Изток – Запад [**Ivanov**, Br. Sast. i prev. ot yaponski. *Haiku Esen*. – Sofia: Iztok – Zapad], 2004.

Иванов, Бр. *Хайку и дзен*. – София: Изток – Запад [**Ivanov**, Br. *Haiku i zen*. – Sofia: Iztok – Zapad], 2010.

Холодович, Л. Съст. и прев. от японски. *Хайку*. – София: Еквус Арт [**Holodovich**, L. Sast. i prev. ot yaponski. *Haiku*. – Sofia: Ekvus Art], 1996.

BIBLIOGRAPHY

Barthes, R. *L'empire des signes*. – Genève: Albert Skira, 1970.

Schopenhauer, A. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. – Leipzig: F. A. Brockhaus, 1918.

Suzuki, D. *Zen and Japanese Culture*. – Princeton: Princeton University Press, 1970 (Eleventh printing, for the Mythos series, 1993).

Watts A. *The Way of Zen*. – Gütersloh: Pantheon Books Inc., 1957.

Ludmila Balabanova, author of poetry, haiku and essays, Ph.D. in philology

balabanova1806@gmail.com