

---

---

# СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ СРЕЗЫ ИСТОРИИ

---

---

М. П. ГЕРАСИМОВА

## ВООБРАЖЕНИЕ ЯПОНЦЕВ

*В самой Японии еще недавно было распространено мнение о том, что японцам не хватает силы воображения, в частности творческого. Мнение основывалось на том, что японцы традиционно и неуклонно следовали всевозможным правилам и канонам во всех областях жизни и творчества. Строгая регламентация художественных приемов привела к появлению множества эпигонских произведений. В то же время обусловленные особенностями миропонимания чрезвычайная интенсивность ассоциативного мышления и включенность произвольного воображения не только определили своеобразие японского искусства и литературы, но и вносили – и вносят по сей день – элементы творчества в повседневную жизнь японцев.*

**Ключевые слова:** воображение, ассоциация, мышление, вымысел, литература, искусство, повседневность.

Заявка на анализ воображения японцев может показаться странной, поскольку у них, как и у всех *Homo sapiens*, работа воображения – психический процесс продуцирования новых образов. Что же позволяет выделить этот вопрос в отдельную тему?

Как это ни покажется странным, ответом на него может быть распространенное еще не так давно в самой Японии мнение о том, что японцам не хватает силы воображения, в частности творческого. В конце 1990-х годов в Киото, в Международном центре по изучению японской культуры под руководством известного ученого, исследователя японской литературы и традиционной культуры профессора Наканиси Сусуму на протяжении трех лет разрабатывался проект, темой которого было воображение японцев. В проекте принимали участие ученые из разных стран, в том числе автор настоящей статьи. Материалом для исследований служили произведения японской литературы разных периодов как наиболее до-

*Историческая психология и социология истории 1/2016 40–57*

стоверные «документы», свидетельствующие о работе творческого воображения. Результаты отражены в сборнике статей под редакцией руководителя проекта «Воображение японцев», выпущенном в 1997 году.

Исследования показывают, что в основе явлений японской культуры, включая и искусство, действует один и тот же механизм, приводимый в движение идеями, лежащими в основе миропонимания и обуславливающими гомологичность культуры. Во всех видах и жанрах японского искусства проявляется работа воображения.

Поводов для отказа японцам в силе воображения несколько. Прежде всего это традиционно неуклонное следование всевозможным правилам не только в повседневной жизни и профессиональной деятельности, но и в творчестве. Строгая регламентация художественных приемов, вплоть до сочетаемости образов (о чем подробнее будет сказано далее), обусловила существование шаблонов и установок: какой должна быть реакция на различные жизненные явления и как ее следует выразить или изобразить, чтобы добиться соответствующего эффекта и соответствующей эмоции у зрителя, читателя и т. п. Создается впечатление, что в этом случае нет места активному, произвольному воображению, которое обычно обусловлено сознательно поставленной задачей и усилиями мастера, будь то поэт, художник или ваятель, и имеет результатом продукт, который несет на себе следы его творческой природы.

Однако не то же ли самое было в средневековой Европе, когда еще не разделились понятия ремесленничества, мастерства и искусства? Остановимся на этом вопросе, дабы избежать ошибочного уподобления одних явлений другим. При этом целью сопоставления может быть лишнее ценностной квалификации выявление фактов и факторов, отличающих культуру одного народа от культуры другого.

Итак, известно, что в Европе мастер, даже самый знаменитый, видел свою задачу прежде всего в том, чтобы, скрупулезно повторяя устоявшиеся традиционные приемы, выразить общезначимые идеи и понятия. Индивидуальность мастера, оперировавшего заранее заданными образами на заданную тему, проявлялась в том, насколько он был изобретателен в применении «узаконенных» приемов. Однако, как подчеркивает А. Я. Гуревич (1984: 277), «средневековый традиционализм – не просто консерватизм и власть привычки. В установке на старину (*Nihil innovetur nisi quod traditum est*, Киприан) видели особую доблесть, именно старое обладало моральным достоинством. Новое внушало недоверие, нова-

торство воспринималось как святотатство и безнравственность». В отличие от этого в Японии не боялись новшеств, здесь традиционализм иного толка – новое не отрицало старого, сосуществовало с ним, люди руководствовались заповедью: «Не иди по следам древних, но ищи то, что искали они». Японцы искали во всем подлинную природу вещей, Истину *макто*. Европейцу же следовало искать Истину не вовне, но в душе самого человека. Из всех божественных деяний прекраснейшим считался не сотворенный Богом мир, а спасение и жизнь вечная.

Дуалистическому восприятию мира средневекового европейца, ощущающего себя венцом творения, можно противопоставить отсутствие антропоцентризма, ощущение всеобщей взаимосвязанности вещей и восприятие японцем себя неотъемлемой, равной со всеми остальными частью Природы, Универсума, включающего не только горы, реки, леса, но и все сущее – *синра бансё*, всю тьму вещей, в каждой из которых, следуя анимистическим поверьям, характерным для синтоизма, он видел неповторимую душу, унаследованную от Природы. Именно эту душу, понимаемую как суть предмета (что бы это ни было), и должен был выразить в артефакте японский мастер. Считалось, что ему это удастся, если он сможет уйти от своего «я» (Герасимова 2013а).

«Уход от своего “я”» рассматривался как неременное условие истинного понимания природы вещей, что, в свою очередь, стало причиной отсутствия интереса к личности мастера у того, кто вступал в контакт с артефактом. Иным было отношение европейского ремесленника к своему изделию, оно «было в высшей степени специфично: он видел в нем частицу самого себя... В процессе труда средневековый ремесленник... воспроизводил самого себя во всей своей целостности. Свободный труд мастера – средство утверждения его человеческой личности, повышения его общественного самосознания» (Гуревич 1984: 339–340), что становилось стимулом для создания «образцового продукта».

Прославленные мастера, имевшие свои школы в том или ином виде творческой деятельности, пользовались огромным уважением и в Японии. Однако обусловлено оно было умением мастера не столько создать «образцовый продукт», сколько изготовить предмет, видимые особенности которого выражали бы его «самость» и сопричастность тому, что можно назвать Природой, Универсумом. (Вопрос о взаимоотношении «Человек – Природа» – один из тех, которые помогают понять различия в миропонимании представителей западной и восточной, в особенности японской, цивилизаций,

но он выходит за рамки данной статьи.) Разумеется, почерк мастера был заметен, узнаваем, однако установка была не на выражение его творческой индивидуальности или мастерства, а на постижение природной сути объекта и объективное ее выражение (Герасимова 2013а; 2014б). Не сотворить, а постичь суть и выразить именно ее – такова была цель любого созидательного процесса.

В словесном творчестве, например, требование следовать Природе, естественному порядку развития выразилось в своеобразии классической японской прозы и поэзии, обусловив их национальную специфику (Она же 2012). В частности, поэтические творения всегда носили характер экспромта, который был присущ им в ту пору, когда сочинение *танка* еще не стало литературным творчеством, а было одной из разновидностей словесности. Это в равной степени имело место и в период формирования японской классики (VIII–XI века), и позднее. Характер экспромта унаследовала и зародившаяся в XV–XVI веках другая поэтическая форма – *хайку*. Эта же особенность отличает традиционные жанры японской поэзии в Новое и Новейшее время. Иными словами, *танка* и *хайку* во все времена – это непосредственный и немедленный отклик на реальное событие, факт или явление, словесно «зафиксировавший» их.

От прозы требовалось, чтобы она также рождалась сама собой вслед за естественным течением жизни и отражала «все, как оно есть на самом деле» – *ару га мама-но ёни*. Это выражение принадлежит автору первого в истории мировой литературы романа «Гэндзи-моногатари» Мурасаки Сикибу. *Ару-га мама-но ёни* воспринималось как правдивость, искренность, неотступление от подлинности, истинности. Это означало следование *макото*<sup>1</sup> (принцип истинности) и было правилом жизни, которое не следовало нарушать, и правилом любого творчества, в том числе литературы. Со временем это выражение стало расхожим. Заповеданное Мурасаки записывать «все, как оно есть на самом деле» получило разнообразные толкования и послужило причиной отрицания литературного вымысла (*кёко* – 虚構), что обусловило специфическую особенность содержания и конструкции произведений традиционной прозы. В частности, сюжет, композиция, вымысел, порожденный воображением писателя, в течение долгого времени рассматривались в японской литературе как надуманность, привнесенная в произведение для занимательности, тогда как подлинная литература должна

---

<sup>1</sup> О значении *макото* подробнее см.: Григорьева 1979.

была быть безыскусственной, отражать естественный ход событий.

И здесь опять возникает вопрос: не то же ли самое имело место и в древнерусской, и в западноевропейской литературе? Известно, что в древнерусской литературе вымысел был недопустим, поскольку воспринимался как ложь, прибегать к вымыслу означало впасть в грех. Неслучайно в Древней Руси все произведения носили религиозный или исторический характер и понятие авторства отсутствовало (известны были составители, переписчики). Лишь в XVII веке прежнее предосудительное отношение к вымыслу было пересмотрено. Что касается мировой литературы, по Аристотелю (трактат «Поэтика»), основное отличие литературных сочинений от исторических произведений заключается в том, что историки пишут о тех событиях, которые имели место в действительности, а писатели – о тех, которые могли бы произойти. Тем не менее вымысел завоевывал право на существование медленно, постепенно, он укоренился лишь к XVII веку, когда произведения словесности начали восприниматься как художественные. В Японии всерьез заговорили о вымысле только после того, как японцы познакомились с культурой Запада, западной литературой, и в массовом сознании стали происходить определенные изменения (Герасимова 2013а), сформировались новые взгляды на окружающий мир и на творчество. Вопрос о творческом вымысле, композиции и сюжете в начале XX века (!) встал с такой остротой, что вызвал споры в литературных кругах (Она же 1990). Это были не пассивные «выступления» декларативного характера, но активные дискуссии, часто на страницах литературных журналов. В частности, в Японии до сих пор памятна затянувшаяся на долгие годы дискуссия о творческом вымысле, композиции и сюжете, первоначально возникшая между Танидзаки Дзюньитиро и Акутагава Рюноскэ.

Проблемы, затронутые в этих дискуссиях, и в наши дни остаются важными для понимания не только специфики японской литературы, созданной до «открытия» Японии, в произведениях которой отсутствуют четко фиксированные завязка, кульминация и развязка, а композиция строится не на причинно-следственной, а на ассоциативной связи, но и национального миропонимания, обусловившего эти особенности. С точки зрения художественной структуры это произведения «линейного типа», как их называет японский критик Ито Сэй (в отличие от «оркестровых», для которых характерно переплетение сюжетных линий, – произведения Л. Н. Толстого или О. Бальзака [Рехо 1977]). К слову, из русских

писателей наиболее близок по духу японцам А. П. Чехов: «незавершенность» действия в его драматических произведениях ложится на душу японца, понимающего мир как вечно дрящущую бесконечность.

Образы, вызывающие ассоциации по зрительному, звуковому, тематическому и прочему подобию, непременно присутствуют в произведениях всех видов и жанров. В японской литературе, в частности в поэзии, ассоциативная связь может быть разного типа – тематическая, предметная (*монодзукэ*), по «единству духа» (*кокородзукэ*), «по созвучию» (*хибикидзукэ*), а также основанная на «единстве аромата» (*ниоидзукэ*). Даже не свойственный европейскому художественному мышлению, но хорошо известный на Дальнем Востоке прием ассоциаций по контрасту, когда, например, изображение реки или водопада, связанное с ощущением прохлады, по контрасту вызывает в воображении образ жаркого лета, особенно широко применялся в Японии.

Ассоциации используются как средство художественной выразительности, расширяющие содержание сказанного или изображенного, углубляя подтекст, и рассчитаны на знания, память и воображение тех, кому предстоит соприкоснуться с произведением. Важно подчеркнуть, что ориентированность на восприятие другого, стремление стимулировать работу его воображения характерны не только для тех случаев, когда речь идет о создании и восприятии произведения искусства, но и в повседневной жизни: ассоциативное мышление, наряду с восприятием и памятью, питает именно творческое воображение.

Если что и дает основание говорить о некоторых особенностях работы воображения японцев, то это прежде всего чрезвычайная интенсивность ассоциативного мышления и частота «включенности» произвольного воображения, поскольку оно применяется и в творческом процессе, и в условиях повседневной действительности. Вопрос о причинах подобной развитости ассоциативности мышления и важности выявления ассоциативных связей, усматриваемых между различными объектами, мог бы стать темой отдельного исследования. В данном же случае необходимо подчеркнуть лишь лежащую в основе мировидения японцев всеобщую взаимосвязанность вещей (Герасимова 2012), что позволяет предположить склонность к мысленному выстраиванию некой непрерывности. Последнюю можно представить в виде бесконечной прямой, состоящей из множества звеньев, когда конец одного звена всегда есть начало другого, и условно охарактеризовать подобный тип мышле-

ния как «линейный». Этими звеньями могут быть события, факты, явления и т. п., словом, все, с чем человек сталкивается в жизни, включая и образы из литературы, преданий или изображений, и, конечно, образы природы. Подтверждением этому могут быть не только произведения японских авторов, в которых отсутствуют завязка, кульминация и развязка, а конец произведения остается открытым в будущее, но и художников, расписывающих ширмы, веера и шкатулки так, чтобы все фрагменты рисунка плавно перетекали один в другой.

Построение произведения по принципу ассоциативной связи не только исключает четкую структуру, но и оставляет впечатление незавершенности, что заставляет работать воображение читателя и как бы приглашает его к сотворчеству, к домысливанию. Такое приглашение не только характерно для тех, кто занят словесным творчеством или другим творческим трудом, но и обнаруживается как средство невербальной коммуникации в повседневной жизни. Это, в свою очередь, вносит в быт японцев элементы творчества, свидетельствуя о работе их воображения. Отметим, что ассоциации работают не только в рамках одного отдельного взятого произведения, они пронизывают всю жизнь японца и арсеналом для них служит весь комплекс культурно-исторического наследия.

Не будет преувеличением сказать, что для полного понимания японской культуры и искусства – как классического, так и современного – необходимо знание многих реалий и фактов, вызывающих в памяти японца определенные ассоциации, поскольку зачастую именно они становятся средством художественной выразительности и носителем авторской идеи.

Чтобы было понятно, как это работает, приведем пример из классика японской литературы новейшего периода Кавабата Яунари (1899–1972), чье творчество характеризует преемственная связь с традицией. В цикле созданных писателем в начале 1930-х годов «Рассказов об Асакуса», которые представляют собой зарисовки из жизни обитателей токийского квартала, сделанные как бы посторонним наблюдателем, названия рассказов становятся источником идейно объединяющей их ассоциации.

Квартал был известен своим казино и значными местами. Герои рассказов – главным образом танцовщицы из казино, а также горемыки и неудачники, пытающиеся забыть о своих трудностях в Асакуса. В названиях рассказов в глаза бросается повторение в них иероглифов со значением «алый», «красный» (*курэнай* и *акаи*): «Алые группы из Асакуса» (рассказ, который обычно переводят

как «Бродяги из Асакуса»), «Общество красных поясов из Асакуса», «Румяна Асакуса». В старину упоминание алого цвета в поэзии не было редкостью. По свидетельству исследователя поэтической антологии «Манъёсю» Наканиси Сусуму (1977), алый цвет ассоциировался со столичной жизнью, со всем, что с ней обычно связано, – блеском, роскошью и суетой. В то же время красный цвет был символом недолговечного, преходящего, поскольку красители, добываемые из цветов сафлора *бэнибана* (букв. «алые цветы»), были значительно менее стойкими по сравнению с черными, красные ткани быстро линяли. Поэтому «алый», означавший в ряде случаев «недолговечный», «преходящий», ассоциируется со словом *уки*<sup>2</sup> – «плывущий», «уплывающий», которое является компонентом слова *укиё* (букв. «плывущий мир»). «Плывущий мир» *укиё* – метафора земной жизни с ее радостями и огорчениями, жизни, которая по буддийским понятиям есть не что иное как преходящий бренный мир и которая запечатлена на знаменитых японских гравюрах *укиё-э*, что значит «картины бренного мира». Употребив слово «красный», вызывающее определенные ассоциации, Кавабата расширяет во времени красочный мир фокусников, танцовщиц и городских бродяг токийского квартала Асакуса начала XX века. Он обогащает этот мир хранящимися в памяти читателя историями из жизни горожан XVII–XVIII веков, о которых повествуют созданные в тот период «рассказы о бренном мире» *укиё дзоси* и которые изображены на гравюрах *укиё-э*, объединяя два мира в единое земное бытие людей.

Важно упомянуть еще один факт, давший повод говорить об отсутствии или неразвитости воображения у японцев, – существование, так сказать, «узаконенных ассоциаций», нередко заимствованных из китайской поэзии. Речь идет об устоявшихся ассоциативных параллелях (например, снег – цветы, хризантема – звезда, роса – жемчуг, месяц – лодка, цветущая в горах вишня – туман или облако, белые хризантемы – пена морской волны и т. п.). Они часто встречаются в поэзии *вака*<sup>3</sup> и считаются приемом *митатэ*.

<sup>2</sup> *Укиё* в буддийском понимании записывалось иероглифами, где *уки* означало «печальный», а *ё* – «мир». В период Гэнроку (1688–1704) иероглиф *уки* со значением «печальный» был заменен иероглифом, имеющим то же прочтение, но означающим «плывущий», «изменчивый».

<sup>3</sup> *Вака* – название традиционного жанра пятистиший, более известного как *танка*. В 894 году, когда Япония разорвала отношения с Китаем, отказавшись принять вассальную зависимость, она стала называть свои пятистишия «японскими песнями» *вака*, противопоставив их стихам, написанным японскими поэтами и другими образованными людьми на китайском языке *канси*. После реставрации Мэйдзи (в 1867 году) пятистишия вновь стали называть *танка* (что означает «короткая песня»), подчеркивая особенности жанра.



Кроме того, известны постоянные ассоциативные параллели, связанные с поэтическими образами, историческими событиями и местами, героями, прославленными персонажами и т. п. В свое время они также были порождены воображением, в результате работы которого свойства одних объектов были перенесены на другие, но позднее устоявшиеся ассоциации стали причиной появления множества произведений словесного или изобразительного искусства, созданных по шаблону.

Сочетаемость образов, поэтических приемов, иероглифики – все было детально регламентировано и возведено в канон не только в поэзии. С подобной узаконенностью приемов, образов, правил можно столкнуться в любой области культурной и даже социальной жизни. С одной стороны, это обуславливает существование трафаретов и установок, но с другой – такие приемы, образы, правила становятся паролями, которых достаточно для достижения взаимопонимания между людьми. Они же обуславливают работу определенных мыслительных механизмов, а главное, не препятствуют импровизации, их творческому применению и использованию новых образов.

Одним из приемов, дающих наиболее широкие возможности для творческой работы воображения, применяемых и в поэзии, и в искусстве, и в повседневной жизни, является *митатэ*. Точного слова для передачи этого понятия в русском языке нет, оно может употребляться наравне со словами *икебана*, *карате*, *танка* и *хайку* как термин, обозначающий специфически японское понятие. *Митатэ* состоит из двух иероглифов: «смотреть» (или «видеть») и «стоять», и по смыслу близко к понятию «аллегория на основе ассоциативной взаимосвязанности образов». Как поэтический термин *митатэ* известно со времен составления первой поэтической антологии Манъёсю (VIII век).

Прием *митатэ* заключается в умении представить конкретный образ так, чтобы в воображении читателя или созерцателя возник новый виртуальный образ и слился воедино с конкретным изначальным настолько, что неясно, который из двух – предметный или виртуальный – более важен, благодаря чему углубляется смысл увиденного, услышанного или прочитанного. Можно даже сказать, что главное значение приобретает именно воображаемое, а увиденное служит лишь намеком, отправной точкой для работы воображения.

*Митатэ* не является ни символом, ни метафорой – это самостоятельное средство художественной выразительности. Кадзи Хи-

роси (1998), профессор филологии из университета Хосэй, объясняет этот прием следующим образом. Существует объект «А», который является предметом изображения или воспевания, он вызывает в воображении сходный по некоторым признакам объект «В», результатом чего является возникновение в сознании субъекта нового объекта «АВ», в котором слились воедино реально существующий и возникший в воображении.

Знаменитая танка Какиномото Хитомаро (конец VII – начало VIII века) «Воспевая небо» (*Ама-о ёму*), вошедшая в антологию «Манъёсю» под номером 1068, – прекрасный пример использования этого приема:

Вздымается волна из белых облаков,  
Как в дальнем море, средь небесной вышины,  
И вижу я:  
Скрывается, плывя,  
В лесу полных звезд ладья луны.

*Пер. А. Глускиной*

Эта короткая песня, в которой слиты воедино образы реальный (небо) и воображаемый (море), со своими «атрибутами» (луна, звезды, облака и лодка) вмещает в себя одновременно все существующее мироздание.

Как термин, обозначающий конкретный прием «совмещения образов», *митатэ* известно японцам не только из поэзии, но и в связи с гравюрами *укиё-э* и театральными постановками но и кабуки. Среди гравюр, ставших особенно популярными у горожан в период позднего Эдо (1603–1867), были так называемые *митатэ-э* (букв.: картина *митатэ*), составившие наследие японской городской культуры (*тёнинбунка*). *Митатэ-э* – это картина, содержанием которой является то, что на самом деле на ней не изображено. Воображение смотрящего работает в плане домысливания, и важно именно это.

Как умозрительно работает прием *митатэ* и что значит «воспринять предмет не таким, каким он предстает взору, а разглядеть в нем образ другого» (определение из толковых словарей японского языка), проще всего представить на примере гравюры Судзуки Харунобу (1725–1770)<sup>4</sup>, которая так и называется: «Митатэ Дайко-

<sup>4</sup> Знаменитые японские гравюры, составившие впоследствии славу западных музеев, в период своего зарождения выполняли роль рекламных листовок, информируя горожан о новых мостах и почтовых станциях, о пейзажах, встречающихся на новых дорогах, связывающих друг с другом растущие города. Героями портретных *укиё-э* были гейши, куртизанки и актеры театра кабуки, словом, герои тех мест, где ремесленники и торговцы проводили свой досуг. Судзуки Харунобу прославился как мастер *митатэ-э*, «стремившийся превратить

кутэн». Дайкокутэн – приносящий удачу и благополучие один из семи богов счастья<sup>5</sup>. Однако на картине изображена женщина. Судя по всему, куртизанка.

Гравюра «Митатэ Дайкокутэн» считается одним из лучших образцов *митатэ-э*, поскольку Харунобу очень изящно и неожиданно сочетает здесь мирское с божественным, низкое с высоким. Он достигает этого, вкладывая в руки куртизанки маленький молоточек, который считается атрибутом Дайкокутэна.

В работе, посвященной *митатэ* в жанре *укиё* «Размышления о митатэ», японский искусствовед Хаттори Юкио, называющий трансформацию образов «духовностью театра кабуки» (Хаттори Юкио 1975), пишет о гравюре «Митатэ Дайкокутэн»: «Где-то в глубине облика женщины, словно ее отраженная вторая субстанция, видится *митатэ*, задуманное художником (в данном случае, как мы уже говорили, приносящий удачу и благополучие один из семи богов счастья. – М. Г.). Однако нельзя сказать, что оно явственно проступает и производит особое впечатление» (Там же: 180).

Иными словами, деталь, задуманная художником как *митатэ*, не бросается в глаза, а идея, вкладываемая в изображение, угадывается не сразу, в чем и заключается прелесть картины Харунобу. Действительно, художник хотел напомнить всем известную на Востоке сентенцию. «Природа Будды не знает делений на высшее и низшее: все в мире равнозначно, былинка и Вселенная, монарх и цветок. Каждая вещь содержит в себе абсолют в полной мере... Есть северная и южная природа людей, а в природе Будды такого разделения нет... есть разница между телом дикаря и телом священной особы, но нет такого различия в природе Будды» (Завадская 1970: 114). Мастерство художника, пользующегося приемом *митатэ*, состоит в том, чтобы соблюсти идейный и композиционный баланс между главным образом произведения и тем, который как бы проступает сквозь него. Проступающий образ не должен быть изображен, он не должен присутствовать на картине, а должен возникать мысленно, и его следует воспринимать как идею. При этом можно сказать, что *митатэ* состоялось, если в восприятии человека, смотрящего на картину, образ зримый и образ мыс-

---

“плебейское” искусство *укиё-э* в явлении, сопоставимое с классическим искусством периода Хэйан» (Успенский 2001).

<sup>5</sup> В японской мифологии семь богов счастья – Дайкокутэн, Хотэй, Бисямон, Эбису, Дзюродзин, Фукурокудзю и Бэнсайтэн, – помогающих людям обрести долголетие и благополучие в земной жизни.

лимый сливаются воедино. Здесь не может быть каких-либо законов или рекомендаций: в том, как достичь этого, проявляются талант и мастерство художника. Важно, чтобы это было сделано оригинально – *кибацу*. Творческая индивидуальность художника *укиё-э* проявляется в том, как и насколько оригинально ему удастся «намекнуть» на присутствие в картине того, что *не* изображено на ней. Неожиданность, кажущаяся несовместимость изображенного образа и воображаемого, их парадоксальность создают особенно сильный эффект, порождая в восприятии смотрящего на картину «новое творение» создавшего ее автора.

Подчеркнем, что при восприятии картины, равно как и любого произведения искусства, воображение воспринимающего, которое направлено на то, чтобы, уловив замысел художника, дополнить его собственными ассоциациями, имеет особое значение. Для наглядности можно привести еще один пример с *митатэ-э* того же Судзуки Харунобу – «Митатэ девушки, собирающей росу с хризантем» (Митатэ кикудзидо).

В хорошо известной на всем Дальнем Востоке китайской легенде рассказывается о старике-отшельнике, который, выпив воды из ручья, куда осыпалась роса с лепестков хризантем, превратился в молодого человека. В воображении японцев, любующихся прелестной девушкой возле ручья, на берегу которого растут хризантемы, всплывает образ старца, с которым случилось чудо. Именно воображаемый старец в новой ипостаси, слившись с изображенной девушкой, становится главной фигурой на картине.

Разумеется, не все *митатэ-э* обладали равными художественными достоинствами. Было немало, если можно так сказать, «серийных», часто юмористических, эротических, в которых современные персонажи служили ипостасями исторических личностей: куртизанка – прославленной поэтессы, простолюдин – прославленного самурая. Одним из наиболее популярных был сюжет «куртизанка – монах». Множество *митатэ-э* создано на тему «Митатэ Фугэн». Фугэн – это *бодхисаттва*, олицетворяющий милосердие и дарующий долголетие. Намеком на него на гравюрах служит белый слон – образ, распространенный в буддийской мифологии. Гравюры могли отличаться друг от друга по композиции, но, как правило, на них изображалась куртизанка, сидящая на белом слоне или возле него. Образ белого слона является «мостиком» для возникновения мысли о буддийской школе Дзёдо – школе Чистой земли, то есть рая Будды Амида, в который попадет всякий, как бы грешен он ни был, если будет верить всей душой и твердить его имя.

Со времени возникновения *митатэ-э* как разновидности *укиё-э* прошло много времени, появились новые образы и новые ассоциации, используемые сегодня для создания воображаемого образа, который по-прежнему считается главным в картине и может быть применим ко всем жанрам.

Так, в серии работ художницы и иллюстратора из Киото Кумаори Дзюн, выполненных цветной тушью, центральный образ – девочка в форменной одежде ученицы средней школы, часто изображенная на городских улицах, но в воображении японца возникает образ гейши из Киото. Изображение мест достаточно условно и обобщенно: лестницы, крыши, на заднем плане – горы, но, несмотря на это, облик города вполне узнаваем. Улицы, как правило, пустынные. Если же изображена толпа, девочка не смешивается с ней. Рядом с девочкой или поблизости от нее изображена кошка, что делает ее в воображении японца уже не девочкой, а гейшей. Мастера *укиё-э* часто изображали гейш с кошкой на руках<sup>6</sup>. Мотив одиночества девочки на картинах Кумаори Дзюн отсылает к опоэтизированному образу гейши – женщины, проводящей жизнь в танцах и пении и не показывающей никому свою печаль.

В театре кабуки «совмещение» образов происходит, когда в одном из героев узнается некто другой, как правило, представляющий собой его противоположность по какому-либо признаку – социальному положению, темпераменту, роду занятий. Например, монах внезапно может явиться разбойником или персонажем, жившим в другое время, иногда несколько веков назад.

Как видим, прием *митатэ* в живописи и театре предполагает использование образов, дающих возможность осуществить продиктованное учением дзен-буддизма стремление ликвидировать какие бы то ни было противоположности и снять ограничения с пространства и времени. В других случаях это может быть, как говорит профессор Кадзи Хироси, возникновение в воображении объекта *AB* путем «слияния» *A* и *B*, подобно тому как это происходит в поэзии *вака* или во время представления *тэдзума*.

*Тэдзума* (или *вазума*) – представление, относящееся к так называемым *магическим* иллюзионистским искусствам, которые включают в себя элементы жонглирования. В Японии они известны издавна, но в эпоху Эдо, в период расцвета городской культуры, достигли такого совершенства и красоты, изящества и поэтичности,

---

<sup>6</sup> Интересно, что сегодня в сувенирных магазинах недалеко от квартала Гион, где располагаются чайные дома, продаются шарфы, платки и прочие аксессуары, на которых изображены черные кошки. Киото – родина института гейш. Кошка – *митатэ* гейши.

что сегодня этот вид искусства включен в список культурного достояния Японии. Среди множества номеров *тэдзума* есть *митатэ тэдзума*, не только включающие иллюзионистский аспект, но и излагающие какую-либо историю, сюжет, апеллирующие к воображению зрителей, которым предстоит осмыслить идею и пережить замещение одних образов другими, а затем совместить их.

Один из наиболее известных номеров в этом жанре, где зрителям напоминают о непостоянстве всего сущего *мудзэ* (характерный для японской литературы и искусства мотив), называется «Забавы бабочек» (*Тётё-но тавамурэ*). Он выглядит так: исполнитель на глазах у публики рвет белый лист бумаги и скручивает из него маленькую бабочку, которую «оживляет», направляя на нее взмахами веера воздушный поток, и бабочка, порхая, поднимается в воздух. Затем появляется вторая бабочка, исполнитель, держа в каждой руке по вееру, быстрыми взмахами направляет потоки воздуха в нужную сторону, и бабочки порхают, весело забавляясь друг с другом, как живые. Приходит время, и бабочки умирают, но в продолжение их любовной истории нарождается новое поколение, и уже целый рой маленьких бабочек парит в воздухе. Постепенно их становится так много и они настолько уменьшаются в размере, что это уже не бабочки, а хлопья снега, которые, опустившись на землю, устилают ее, как осыпавшиеся лепестки цветов<sup>7</sup>. В Японии в конце февраля, когда цветут сливы, часто идет снег. Вот песенный мотив из «Манъёсю»:

Все, все бело! Глаза не различат,  
 Как тут смешался с снегом сливы цвет...  
 Где снег? Где цвет?  
 И только аромат  
 Укажет людям: слива или нет?  
 Оно Такамура (802–853), пер. А. Глускиной

Этот мотив всем хорошо известен, поэтому ассоциации для японцев очевидны, задача исполнителя заключается в том, чтобы попасть в нужный ритм, и как только новый образ всплывает в воображении зрителя, он должен быть воплощен на сцене. Так достигается необходимое в любом виде творческой деятельности единение исполнителей со зрителями. Это представление традиционно давалось в канун праздника девочек *Хинамацури* – 3 марта, и традиционные японские сладости из рисового теста и сладкой пас-

<sup>7</sup> Наглядную иллюстрацию см.: <https://youtu.be/5IzqXnpWobs>.

ты из бобов, подаваемые в этот день – *хикитигири* или *хитигири вагаси* – представляли собой колобки, посыпанные мелко нарезанной (*хикитигири*) сладкой соломкой. Номер *тэдзума* с бабочками иногда называют *хикитигири митатэ тэдзума* по зрительному подобию мелко нарезанной бумаги, используемой во время исполнения номера, и сладостей, подаваемых в сезон, намек на который содержится в представлении. Что же касается традиционных японских сладостей *вагаси*, то это один из наиболее наглядных примеров применения *митатэ* в быту. В данном случае также обыгрываются явления обыденной жизни, известные из религиозных преданий, классической литературы или философии и непременно – природы.

Следует отметить, что *митатэ* – это существительное от глаголов «смотреть» и «ставить», оно означает также «представить», «продемонстрировать», «подать определенным образом», то есть так, чтобы представляемое приобретало особый смысл и акцент. Именно в этом смысле оно употребляется в быту, в повседневной жизни.

Формой и цветом *вагаси* (их вкус далеко не так разнообразен, как внешний вид), приуроченные ко времени года или случаю, должны напоминать об Истинном и Вечном. Так, в полнолуние могут быть поданы *вагаси*, напоминающие по форме зайца. По старинным японским поверьям, заяц живет на Луне и традиционно считается *митатэ* Луны. Иными словами, глядя на изображение зайца, японцы думают о Луне. Среди сладостей *вагаси* можно встретить «Солнце в соснах» (*вагаси* – зеленая крошка с красной горошиной к Новому году; сосна – символ долголетия, и ее образ обычен в благопожеланиях), «Фудзи в тумане» (белый конус из рисовой муки, сквозь стенки которого просвечивает начинка из бобовой пасты) в сезон дождей и т. п. К *митатэ* относится и обычай подавать тертую редьку летом, выкладывая ее высокой узкой горкой, а зимой подавать в широкой плоской посуде. Здесь работает зрительно-чувственная ассоциация: высокое и заостренное ассоциируется с горой – в горах укрываются от летнего зноя, широкое и плоское – с печкой *хибати*, покрытой одеялом, что должно вызывать ощущение тепла.

Другой обычай распространен в летнюю пору. В воду в вазе из прозрачного стекла с цветами кладут мелкие камешки, а в прозрачное желе, подаваемое на десерт, – бобы или горошины, создавая иллюзию камешков в воде. Ассоциация с прозрачной водой должна вызвать ощущение прохлады, столь желанной жарким японским

летом. Подчеркнуть время года важно, поскольку в этом проявляется неизменное стремление японцев следовать Природе. К слову, неизменная деталь интерьера и единственное его украшение в домах традиционной постройки – ниша *токонома*, в которой висит живописный свиток и стоит ваза с цветами (все строго по сезону), по мнению исследователя японской культуры Ямагути Масао (Yamaguchi Masao 1966), – также не что иное, как *митатэ*.

С некоторых пор появились так называемые *утю вагаси* – «космические» *вагаси*. Их форма вызывает ассоциации с космической атрибутикой и заставляет работать воображение, словно говоря о том, что важна не тематика, хотя дань традиции воздается безупречно, но сам факт работы воображения, в котором участвуют двое.

Существуют специальные ателье, где можно заказать *митатэ* – аксессуар, служащий дополнением к традиционному туалету, не только его украшением, но и носителем идеи, которую решил выразить заказчик. *Митатэ* следует отличать от украшения *кадзари*, поскольку его цель не столько эстетическая, сколько идейная. При этом *митатэ* не является символом, это способ иносказательного выражения в тех случаях, когда то, что подразумевается, важнее того, что очевидно.

*Митатэ* настолько прочно и естественно входит в жизнь японцев, что до последнего времени мало кто задумывался над тем, что это ставшее привычным для японцев восприятие мира и способы его выражения, «безусловная условность», предполагают многоплановое осмысление событий реальной жизни, явлений, предметов и людей. Словом, *митатэ* – ключ к пониманию японской культуры, который легко обнаружить и сегодня. Например, в Киото, старой столице Японии, городе храмов, садов, гейш и традиционных искусств, здание вокзала построено по последнему слову техники и дизайна, подобных ему нет больше нигде не только в Японии, но и в мире, и местами создается ощущение пребывания на космической станции. В одном из его холлов пол и лестницу устилает красная дорожка, и она есть не что иное, как *митатэ* красного полотна, которым покрывали скамейки перед первыми чайными домами, где останавливались путники, направлявшиеся в расположенные неподалеку храмы. Девушки, обслуживавшие путников, прообразы нынешних гейш, развлекали их песнями и танцами. Покрытые красной тканью скамейки и сегодня можно увидеть там, где устраиваются чайные церемонии или просто предлагают выпить чаю. Очевидно, что здесь имеет место то самое сов-



мещение образов – город в его традиционной ипостаси и в современности, устремленной в будущее.

Другой пример подсказал в личной беседе знаток японского искусства, в частности театра, Ю. Кужель. Тем, кто знаком с молодежной музыкальной культурой, хорошо известно имя виртуальной «певицы-вокалоида» Хацунэ Мику. Это имя вызывает в памяти музыкальную сцену «Путешествие с барабанчиком хацунэ» (*хацунэ* значит «изначальный звук») из пьесы Такэда Идзумо «Ёсицунэ и дерева сакуры» («Ёсицунэ сэмбондзакура»). На сцене возлюбленная героя Ёсицунэ появляется с барабанчиком *хацунэ*. На образ «певицы-вокалоида» Хацунэ Мику «накладывается» возникающий в воображении образ возлюбленной Ёсицунэ и все, что с ней связано, а также необычная история барабанчика, сделанного из шкуры лисицы. О неслучайности имени вокалоида говорит и название популярного шоу – «Хацунэ Мику и дерева сакуры» («Хацунэ Мику сэмбондзакура»), перекликающееся с названием пьесы «Ёсицунэ и дерева сакуры» («Ёсицунэ сэмбондзакура»).

Сфера применения *митатэ* чрезвычайно широка: традиционная японская, а в последнее время и европейская еда, сервируемая в соответствии со временем года, бумага, в которую заворачивают подарки, подбирая их строго по случаю, оформление рекламных щитов и вывесок и многое другое, не говоря о традиционных искусствах и садово-парковом искусстве, несут в себе определенную смысловую нагрузку. В первую очередь это относится к чайным церемониям садо, которые без *митатэ* теряли свою значимость и превращались в простой ритуал. Используя прием *митатэ*, стало возможным *представить* обычные, хорошо знакомые всем предметы в новом неожиданном контексте, благодаря чему традиция чаепития превратилась в действие, сопровождаемое ритуалом, в основе которого лежала определенная философия.

Повсеместное применение *митатэ* дает основание японским исследователям говорить о гомологии японской культуры. В основе этого приема лежит обыгрывание сходства важнейших свойств, выявляющих сущность сопоставляемых объектов, которая, несмотря на кажущиеся внешние различия, может быть одинаковой. Не будет преувеличением сказать, что *митатэ* пронизывает в Японии всю жизнь, постоянно внося в нее элемент творчества.

### *Литература*

**Герасимова, М. П.**

1990. *Бытие красоты. Традиции и современность в творчестве Кавабата Ясунари*. М.: Наука.

2006. Новое об известном. *Япония*: ежегодник. М.: АИРО-XXI, с. 181–193.

2012. О специфике «японского». (Красота мгновения, исчезающего в вечности). *Япония*: ежегодник. М.: АИРО-XXI, с. 223–238.

2013а. Изменение массового сознания в японском обществе. *Историческая психология и социология истории* 2: 65–78.

2013б. Традиционные ценности как факторы движения Японии по пути прогресса. *Восток/Oriens* 1: 119–128.

2014а. Из истории учреждения музеев в Японии. *Восток/Oriens* 5: 87–97.

2014б. Формирование понятия «художественная культура» в Японии. В: Молодякова, Э. В., Макарьян, С. Б. (отв. ред.), *Японское общество: изменяющееся и неизменное*. М.: АИРО-XXI, с. 156–175.

**Григорьева, Т. П.** 1979. *Японская художественная традиция*. М.: Наука.

**Гуревич, А. Я.** 1984. *Категории средневековой культуры*. М.: Искусство.

**Завадская, Е. В.** 1970. *Восток на Западе*. М.: Наука.

**Кадзи Хироши.** 1998. *Размышления о митатэ в старых вака (Дзёдай вака ни-окэру «митатэ» ни цуитэ-но косацу)*. Hosei University Repository. URL: [http://repo.lib.hosei.ac.jp/bitstream/10114/2578/1/kyoyo\\_107\\_kaji.pdf](http://repo.lib.hosei.ac.jp/bitstream/10114/2578/1/kyoyo_107_kaji.pdf).

**Наканиси Сусуму.** 1977. *Цветы Мангёсю (Мангё-но хана)*. Осака: Хоикуся.

**Рехо, К.** 1977. *Современный японский роман*. М.: Наука.

**Тэдзума.** 2013. *Классическое искусство иллюзионизма эпохи Эдо (Эдо котэн кидзюцу)*. URL: <https://youtu.be/5IzqXnpWobs>.

**Успенский, М.** 2001. *Японская гравюра*. СПб.: Аврора.

**Хаттори Юкио.** 1975. Размышления о митатэ. *Теория трансформации как история духовности театра Кабуки (Митатэ кангаэ. Хэнкарон – Кабуки-но сэйсинси)*. Токио: Хэйбонся.

**Yamaguchi Masao.** 1966. The Poetics of Exhibition in Japanese Culture. In Karp, I., Levine, S. (eds.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Smithsonian Institution Press. Washington; London, pp. 57–67.