

Как уже было сказано в предисловии, данная статья не более чем первый шаг на пути к пониманию «мистического» крыла нативистского движения в целом и учения Ямагути Сидо в частности. Она не претендует ни на полноту охвата, ни на завершенность анализа, являясь, по сути, лишь введением в данную проблематику. Впереди непочатый край работы и знакомства с учением таких важных для этого направления мыслителей, как Хонда Тикацу (1822–1889), Накамура Кодо (даты жизни неизвестны), Ооисигори Масуми (1832–1911), Такэути Киёмаро (1875–1965), Окамото Тэнмэй (1897–1963), Томокиё Ёсисанэ (1888–1952) и многих других полузабытых и совершенно забытых фигур, открыть которые, возможно, еще только предстоит. То, что выдвигавшиеся ими идеи кажутся порою весьма экзотичными, отнюдь не означает, что их следует игнорировать при изучении интеллектуальной истории Японии. Возможно, на них еще не успела появиться благородная патина времени, иногда превращающая даже заурядную вещь былых эпох в музейный экспонат, но это должно рассматриваться исследователями, скорее, как преимущество, ибо облегчает и доступ к материалам для исследования, и понимание склада ума людей той эпохи. Любой феномен в истории духа достоин изучения, тем более такой значительный, как мистическое направление японского нативизма. Без исследований в этой области наши представления о прошлом Японии оказываются не только неполными, но и искаженными.

Новое об известном

М. П. Герасимова

Каким бы интенсивным ни был процесс взаимодействия и взаимовлияния культур в настоящее время, в культуре каждого народа есть нечто, что определяет его самобытность, для понимания которой необходим ключ – язык, на котором говорят о сокровенном. К японцам и к созданной ими культуре, пожалуй, это относится в наивысшей степени, и ключом к пониманию их образа жизни, искусства, культуры является понятие «*митатэ*».

Точного слова для передачи понятия «*митатэ*» в русском языке нет, поэтому оно может употребляться наравне со словами «*икэбана*, *каратэ*, *танка* и *хайку*» как термин, обозначающий специфически японское понятие. В одних случаях «*митатэ*» может означать прием как попытку представить, продемонстрировать то, что не присутствует в данном конкретном случае, будь то произведение искусства, какая-либо композиция, или случай из реальной жизни. В других случаях, «*митатэ*» может означать предмет, слово, объект, и пр., при помощи которых этот прием реализуется. Кроме того слово «*митатэ*» употребляется в случае, когда выступает как существительное от глагола «*митатэру*», и тогда оно означает «представить», «продемонстрировать», но таким образом, чтобы представляемое приобрело особый смысл и акцент.

Слово «*митатэ*» состоит из двух иероглифов – «смотреть», (или «видеть») и «стоять». По смыслу оно близко к понятию «аллегория на основе зрительной ассоциации образов», «метафорическое иносказание». Кроме того, «*митатэ*» означает выставить на обозрение, продемонстрировать, представить что-либо таким образом, чтобы вызвать в воображении, в памяти или сознании созерцающего (или читающего) другой объект или идею.

Иными словами, прием *митатэ* применяется для того, чтобы конкретный объект смог вызвать в воображении смотрящего (читающего) ассоциативное представление о другом объекте, благодаря чему углубляется смысл увиденного, услышанного или прочитанного. Можно даже сказать, что главное значение приобретает именно воображаемое, а увиденное является лишь намеком, отправной точкой для работы воображения. При этом *митатэ* не является ни символом, ни метафорой – это своеобразный способ выражения, самостоятельное средство художественной выразительности.

Митатэ предполагает обыгрывание черт, характеризующих одновременно предметы или явления из обыденной жизни и предметы и явления, известные из религиозных преданий, классической литературы или философии, благодаря чему в сознании и воображении преодолеваются временные и пространственные ограничения.

Не будет преувеличением сказать, что *митатэ* пронизывает жизнь японца, постоянно внося в нее элемент творчества. Традиционная японская 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 уже об атрибутах традиционных искусств и садово-парковом искусстве, является не только элементом дизайна, но и несет на себе определенную смысловую нагрузку. Иными словами, все это – *митатэ*.

Одним из самых распространенных примеров *митатэ* является обычная для японского дома ниша *токонома*, в которой висит живописный или каллиграфический свиток и стоят цветы в вазе.

Ниши *токонома* есть не только в домах японского типа, но и в большинстве квартир в многоэтажных домах европейского типа. Ниши *токонома* можно увидеть и в комнатах, которые предназначены для отдыха или для проведения чайных церемоний, и в помещениях фирм, занятых в самых различных отраслях современного бизнеса.

В полупустом, по традиции, японском доме *токонома* являлась единственным украшением его интерьера (что служит еще одним из примеров того, как органично вписывают японцы искусство в свой быт¹).

Однако функция *токонома* не только эстетическая. Она имеет хорошо понятный японцам, независимо от уровня образованности, философский смысл, вытекающий из их традиционного мировоззрения. Наличие в японском доме ниши *токонома* выводит его обитателей в другое измерение, где главным является ощущение Вечности, бесконечного круговорота в Природе.

Это достигается за счет того, что цветы и живописный свиток в *токонома* заменяются время от времени и всегда указывают на время года.

Обычай выставлять предметы, соответствующие сезону, соблюдался настолько неукоснительно, что его нарушение свидетельствовало о чрезвычайных обстоятельствах. Приведем для иллюстрации трехстишие *хайку*, малый жанр японской поэзии, который может вместить в себя целую повесть. В *хайку* Масаока Сики выражены чувства грусти и тревоги, которые совершенно очевидны японскому читателю:

Юки-но э-о	Пришла весна,
Хару мо какэтари.	А снежный пейзаж все висит,
Хокори канна	Пылью покрыт.

Пейзаж, не соответствующий сезону, является намеком на то, что в доме, возможно, произошли какие-то события и о нем забыли, либо давно никто сюда не заглядывал. Намек будит воображение читателя и стимулирует его эмоциональную активность, что и является целью поэзии.

¹ Искусство в Японии с древних времен играло особую роль и было атрибутом повседневной жизни: стихи были средством общения, изделия ремесел по изысканности не уступали произведениям искусства, *токонома* с каллиграфическим свитком и вазой с цветами представляют собой один из образов искусства экспозиции. Вопрос о роли искусства в повседневной жизни японцев чрезвычайно сложен и интересен, но выходит за рамки данной статьи.

Меняя экспозицию в *токонома*, человек, как бы подчеркивал свою вовлеченность в этот бесконечный круговорот и выражал почтительное отношение к Природе, в ритме и по законам которой стремился жить. Ощущение себя неотъемлемой частью единого мира Природы, Универсума для японцев настолько важно и необходимо, что в прежние времена в работах о Японии страноведческого характера *токонома* даже называли домашним алтарем.

Токонома свидетельствует не только о потребности человека ощущать себя сопричастным бесконечному круговороту в Природе, но и о необходимости продемонстрировать это.

Ответ на закономерно возникающий вопрос, для кого предназначена эта демонстрация, может быть лишь один – для богов².

Продемонстрировать богам почтение и благодарность было сильнейшей внутренней потребностью, в результате которой появились те или иные виды искусства или характерные особенности некоторых жанров. Одним из таких видов искусства стало составление букетов – икебана: люди не видели смысла в том, чтобы просто преподносить богам красивые цветы, которые ими и сотворены. Необходимо было внести «свою творческую лепту», но так, чтобы показать, что замысел богов понят и принят с благодарностью. На первых порах букеты устанавливали в храмах. Следующим шагом стала *токонома*, сооружаемая в собственном жилище, что явилось новым свидетельством ежеминутного выражения почтения и благодарности богам и демонстрацией понимания их замысла.

Прием *митатэ* «работает» не только зрительно, но и умозрительно. Согласно словарям японского языка «*митатэ*» следует понимать как «увидеть предмет не таким, каков он есть, воспринимать его не тем, что он из себя представляет, а видеть в нем образ другого». Понятие «*митатэ*» как поэтический прием (метафорическое иносказание, например, образ кулика в *танка* – выражение одиночества) существовало уже во времена «Манъёсю». Благодаря использованию *митатэ*, предмет, о котором говорилось в стихотворении, вызывал ассоциацию с другим предметом, Позднее, поэты *хайку*, используя этот же поэтический прием, стремились вызвать ассоциацию не только с предметом, но и с явлением или идеей.

Так, в приведенном выше *хайку* пейзаж, не соответствующий сезону, служит *митатэ* каких-то событий, происходящих с обитателями дома.

В качестве *митатэ* конкретной идеи можно привести *хайку* того же Масаока Сики:

Сусухаки-но	Чистят копать в доме,
Хокори сидзумару	Пыль стоит столбом
Харан канна	И оседает на цветах.

² В Японии в равной степени поклоняются и синтоистским божествами ками и буддам и буддизмам.

Это довольно типичное стихотворение, в котором есть все необходимые для *хайку* компоненты: и сезонное слово (в тексте говорится о цветах – аспидистры из семейства лилейных – их цветение указывает на время года); и необходимые планы: космический, соотносимый с Вечностью (сезонное слово является намеком на бесконечность круговорота в Природе и смену поры цветения и увядания); и повседневный, мирской, соотносимый с феноменальным миром предметов, явлений, человеческих чувств и поступков (действительно, уборка в доме, о которой говорится в стихотворении, весьма обычное явление повседневной жизни). Цветы же, на которые оседает пыль, являются *митатэ*, поскольку служат выражению идеи о том, что любое действие встречает противодействие, а любое явление, дойдя до высшей точки своего развития, переходит в свою противоположность и, таким образом, чистить одно, значит, загрязнять другое.

Для иллюстрации того, как *митатэ* «работает» в *хайку*, стихи Масаока Сики выбраны неслучайно. Масаока Сики (1867–1902) считается реформатором традиционных жанров японской поэзии, вдохнувшим в них новую современную жизнь. Тем не менее, потребность выразить чувства и передать информацию посредством *митатэ* настолько органична для японской ментальности, что неподвластна времени и реформам.

Много примеров *митатэ* можно привести и из живописи, в особенности в жанре *укиё*. Наиболее выразительным является гравюра Харунобу Судзуки (1725–1770), которая так и называется «*Mutaté* Дайкокутэн». Дайкокутэн – один из семи богов счастья, приносящий удачу и благополучие³. Однако на картине изображена женщина. Судя по всему, куртизанка. Эта гравюра считается одним из наилучших образцов *митатэ*, 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 Дайкокутэн.

В работе, посвященной *митатэ* в жанре *укиё*, «Размышления о *митатэ*»⁴ японский искусствовед Хаттори Юкио пишет о гравюре «*Mutaté* Дайкокутэн»: «Где-то в глубине облика женщины, словно ее второе отражение, видится *митатэ*, задуманное художником (в данном случае приносящий удачу и благополучие один из семи богов счастья. – М. Г.). Однако нельзя сказать, что оно явственно проступает и производит особое впечатление». 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.

Мастерство художника заключается в том, чтобы соблюсти идейный и композиционный баланс между главным образом произведения и тем,

который, как бы проступает сквозь него. Этот проступающий образ не должен быть изображен как неосоздаемое привидение. Иначе говоря, он не должен присутствовать в картине. Он 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 мыслимый 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. Подобно тому, как в канонизированных трех- и пятистишиях индивидуальность поэта проявляется благодаря неожиданной яркости образа, самобытность художника *укиё* проявляется в том, как и насколько оригинально (*кибацу*) удастся ему «намекнуть» на присутствие в картине того, что не изображено. Неожиданность, кажущаяся несовместимостью изображенного образа и *митатэ*, их парадоксальность создают особенно сильный эффект, порождая в восприятии смотрящего на картину «новое творение» создавшего ее художника.

Обобщая изложенное выше, следует подчеркнуть, что при восприятии картины, равно как и любого произведения искусства, воображение воспринимającego, которое в данном случае направлено на то, чтобы уловив замысел художника, дополнить его собственными ассоциациями, имеет особо важное значение. *Mutaté-э* – это картина, содержанием которой является то, что на самом деле на ней не изображено. Воображение смотрящего работает в плане домысла, и именно это доставляет ему наибольшее удовольствие и вызывает чувство удовлетворения. Стимулировать работу воображения и эмоциональную активность, того кто «вступает в контакт» с произведением искусства, издавна считалось в Японии главной задачей последнего.

Для наглядности можно привести еще один пример *митатэ-э* в жанре *укиё*. Это – гравюра Утагава Сюзэй «Митатэ Фугэн». На ней изображена куртизанка, сидящая на белом слоне. Белый слон – образ из буддистской мифологии, а Фугэн – бодхисатва, олицетворяющий милосердие и дарующий долголетие. Японский исследователь *укиё* Мориока считает, что образ белого слона является «мостиком» для возникновения идеи о Дзёдо – Чистой земле, т. е. рая Будды Амида, в который попадет всякий, как бы грешен он ни был, если будет веровать всей душой и твердить имя Будды.

Выбор элементов из всего многообразия предметов, образов и их символов, сочетание их особым образом и порождают *митатэ*.

Как и многое в Японии, родившееся на основе мировоззренческих принципов, несет в себе черты, сформированные под влиянием традиционных синтоистских верований, которые впоследствии были переосмыслены в контексте буддистских идей, *митатэ* приобрело особое значение в эпоху Муромати. В наибольшей степени это относится к искусству и, в особенности, к традиционным жанрам, о которых можно сказать, что они всегда одухотворены религиозно-философским мировоззрением.

³ В японской мифологии Дайкокутэн, Хотэй, Бисямон, Эбису, Дзюродзэн, Фукурокудзю и Бэнсайтэн являются семью богами счастья (ситифукудзин), которые помогают людям обрести долголетие и благополучие в земной жизни.

⁴ Хаттори Юкио. Размышления о митатэ. Токио, 1975, с. 180.

В эпоху их зарождения и расцвета *митатэ* стало одним из основных приемов, применяемых и во время чайных церемоний.

Становление классической формы чайной церемонии, которую связывают с именем знаменитого мастера Сэн-но Рикю (1521–1591), во многом обусловлено широким использованием им *митатэ* во всех смыслах этого слова.

Сэн-но Рикю первым стал использовать во время чайного действия предметы, которые совсем не были предназначены для этого и вообще не являлись не то чтобы чайной, но вообще какой-либо утварью, например вместо сосуда для воды он использовал тыкву-горлянку, которая считается символом долголетия. Внеся разнообразие в «ассортимент» предметов, используемых во время чайного действия, он расширил ее смысл и углубил значение. Интересно отметить, что если бы японец произнес предыдущее предложение, то он вместо глагола «использовать», скорее всего, употребил бы глагол *митатэру*, который в данном случае означал бы ввести в действие, представить, продемонстрировать предмет таким образом, чтобы пробудить в присутствующих какую-либо мысль, или вызвать в их воображении какой-либо образ.

Используя во время чайного действия предметы повседневного обихода, Рикю выражал один из главных постулатов учения дзэн: видеть в малом великое, важное в незначительном. Частое использование Рикю вместо роскошной китайской простой, повседневной корейской посуды для создания духа *ваби*⁵ также можно считать одним из проявлений *митатэ*. Использование же посуды, привозимой торговцами из других стран, было поистине «новым словом».

Подобно тому, как свежесть образа говорит об индивидуальности поэта, а деталь, используемая художником в качестве намек, об оригинальности его замысла, в строго канонизированном чайном действе индивидуальность мастера, совершающего его, проявляется благодаря тому, как он пользуется *митатэ*. Свобода творческого подхода и явилась причиной того, что со временем во время чайного действия стали пользоваться буддистской атрибутикой, золотыми предметами, а также предметами, привозимыми со всего света⁶.

Примером того, как работают фантазия и вкус устроителей чайных церемоний, с одной стороны, и воображение и восприимчивость присутствующих – с другой, может служить одна из чайных церемоний, устроенная в канун праздника Влюбленных звезд Танабата – 7-го июля, или, как говорят в Японии, седьмого числа седьмого месяца в г. Уцуномия.

⁵ *Ваби*, и *саби* – основополагающие понятия в эстетике чайного действия. *Саби* означает заброшенность, одиночество, *ваби* – унылость, однообразие. Оттого и совершается чайное действие в почти пустой, простой и непритязательной на вид, а иногда даже обветшалой комнате.

⁶ Например, во время чайного действия в школе Омотэсэнкэ, совершаемой перед отправлением в путешествие, используются изделия традиционных ремесел из тех мест, куда направляется мастер или кто-либо из участников чайной церемонии.

В *токонома* в комнате, где проходило чайное действо в канун праздника Влюбленных звезд, стояла маленькая коробочка для благовоний из черного лака с мелкими серебристыми блестками, что должно было ассоциироваться со звездным небом. Коробочка стояла на стопке из семи салфеток, уложенных таким образом, что край одной слегка выступал из-под другой, напоминая распахнутое крыло или хвост птицы, что должно было вызвать ассоциацию с сороками, которые помогли встретиться влюбленным.

Таким образом, совершенно очевидно, что ограничений в выборе элементов для создания *митатэ* нет. Более того, садово-парковое искусство и архитектура Японии показывают, что для *митатэ* нет и каких-либо временных или пространственных ограничений. Элементы, благодаря которым происходит переосмысление конкретных объектов, могут быть удалены, как в пространстве, так и во времени. Лучше всего проиллюстрировать это на известных примерах. Одним из них является знаменитый Сад камней монастыря Покоящегося дракона (Рёандзи), который сам по себе также является *митатэ* дзэн-буддистских идей.

В этом саду на мелкой гальке серого цвета группами уложены 15 бурых камней, один из которых всегда остается невидимым, символизируя непознаваемость Истины.

Однако Сад камней, вид на который открывается с веранды одного из монастырских сооружений, – это только часть монастырского сада. Другая часть сада расположена с противоположной стороны Рёандзи. Здесь с веранды можно любоваться буйной, напоенной влагой растительностью. Оба эти сада [– суть один] и символизируют дзэнское мировосприятие, согласно которому видимые противоположности – суть одно, ибо не существуют друг без друга, иными словами, – инь и ян.

Примером *митатэ*, воплощающем идеи инь-ян являются знаменитые Золотой и Серебряные павильоны в Киото⁷, расположенные в разных его концах и сооруженные в разное время.

Золотой павильон⁸ – это трехъярусное сооружение, второй и третий ярусы которого покрыты позолотой, нанесенной на лак. Крышу верхнего яруса венчает позолоченное изображение феникса. Серебряный павильон⁹ – двухъярусное сооружение под изогнутой четырехскатной крышей. Верхний ярус снаружи покрыт темным лаком.

⁷ Трудно сказать, почему за Золотым павильоном – Кинкаку-дзи, так же как за Серебряным – Гинкаку-дзи в русском и других европейских языках сохранилось это название. Слово «павильон» передает только легкость и изящество, присущие этим сооружениям, ни одно из которых не является павильоном в полном смысле этого слова.

⁸ Первоначально это был загородный дворец, который построил третий сёгун из дома Асикага – Ёсимицу (1358–1408) после отречения от власти в 1394 г. После смерти Ёсимицу, согласно его завещанию, дворец превратили в буддистскую обитель.

⁹ Такая же судьба постигла и Серебряный павильон. Спустя почти сто лет, в 1482 г., восьмой сёгун из того же дома Асикага Ёсимаса (1438–1490), уйдя от политических и военных дел, построил как загородный дворец, а после смерти завещал превратить весь дворцовый ансамбль в буддистскую обитель.

Каково было намерение создателей этого столь изысканного в своей простоте сооружения, сегодня никто не решается сказать. Собирались ли посеребрить его, но из-за нехватки средств не смогли осуществить задуманное, или же так он и был задуман.

Возможно, идея оставить сооружение не посеребрённым, возникла позднее, и смысл ее заключался в том, чтобы противопоставить его Золотому павильону, как противопоставляются два организующих начала во Вселенной – инь и ян. Ведь золото символизирует светлое начало – ян, а серебро – темное начало – инь. Таким образом, внешний «темный» вид храма и, казалось бы, несоответствующее ему название «серебряный» выражают одну и ту же стихию. Поэтому отказаться от первоначального плана, если, предположить, что причина, действительно, заключалась в нехватке денег, было не так трудно.

Множество деталей в оформлении и названиях дают основание полагать именно так. Например, название площадки из серебристо-серого песка, раскинувшейся перед Серебряным павильоном – Море серебряного песка (Гинсядан). Площадка напоминает по форме прославленное красотой озеро Си Ху в Китае. Песчаная поверхность рассечена бороздками, символизирующими волны на воде. Название довольно большого усеченного конуса, сооруженного также из серебристо-серого песка возле площадки, также символизирует стихию инь и буквально означает «Помост для встречи лун» (Когэцудай). А ведь и луна, и вода относятся к стихии инь.

Подобных примеров, когда конкретный объект, выступающий как *митатэ*, вызывает в воображении смотрящего (читающего, слушающего) ассоциативное представление о другом объекте, благодаря чему углубляется смысл увиденного, услышанного или прочитанного, можно привести великое множество. При этом, как уже говорилось, главное значение приобретает именно воображаемое, а увиденное является лишь намеком, отправной точкой для работы воображения, преодолевающего временные и пространственные ограничения.

Можно привести великое множество примеров *митатэ* и в быту. В этом случае также обыгрываются предметы или явления из обыденной жизни и предметы и явления, известные из религиозных преданий, классической литературы или философии.

В качестве одного из наиболее распространенных примеров *митатэ* можно привести японские сладости – *вагаси*, которые вполне можно отнести к произведениям искусства. Их форма и цвет (вкус далеко не так разнообразен, как внешний вид), приуроченные ко времени года или случаю также, как *икебана* и *токонома*, должны напоминать об Истинном и Вечном. Среди сладостей *вагаси* можно встретить «Солнце в соснах» (*вагаси* зеленая крошка с красной горошиной к Новому году), «Фудзи в тумане» – белый конус из рисовой муки, сквозь стенки которого просвечивает начинка из бобовой пасты, в сезон дождей и т. п. К *митатэ* можно отнести и обычай летом подавать тертую редьку, выкладывая ее высокой узкой горкой, а зимой –

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. Другим примером может служить распространенный в летнюю пору обычай, когда 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, подчеркнув тем самым, какое время года стоит на дворе. Существуют специальные ателье, где можно заказать *митатэ*, которое будет служить дополнением к традиционному туалету, являясь не только его украшением, но и носителем идеи, которую решил выразить, заказчик.

Обобщая, можно сказать, что *митатэ* можно встретить на всех уровнях: выше приводились примеры использования в поэзии, живописи, в быту. Точно также приемы *митатэ* «работают» в театре, живописи, садово-парковом искусстве, архитектуре. Однако, если в быту, в театре, в литературе *митатэ* используется как для выражения и демонстрации идеи Вечности и бесконечного круговорота времен года и вовлеченности в него человека, так и просто для создания «дополнительного» образа (например, приведенное выше *хайку* о картине с изображением зимнего пейзажа наводит на мысль о заброшенности и вызывает чувство грусти и сочувствия к хозяину дома), садово-парковое искусство и архитектура всегда служат выражению дзэн-буддистской идеи о единстве противоположностей.

Возвращаясь же к истокам, т. е. к тому времени, когда люди, выражая уважение богам, преподносили им букеты цветов, стараясь удивить их и продемонстрировать, что замысел их понят, следует отметить и подчеркнуть следующее. В ту пору считалось, как уже говорилось, что боги не любят, когда им представляют точное подобие чего-либо, поскольку повторить сотворенное ими невозможно. Поэтому людям следовало проявить выдумку и изобретательность (*сюко*) для того, чтобы продемонстрировать богам понимание и почтительность. Иначе говоря, то, что должно было быть продемонстрировано, выставлено или представлено на обозрение, должно было свидетельствовать о том, что взявший на себя труд и смелость изготовить, смастерить, соорудить, изобразить, выразить и т. п., понимает, что есть видимость и истинность. Так появились букеты, цель которых на первых порах заключалась в том, чтобы выразить гармонию Неба, Человека и Земли, и приемы *митатэ*. Как видим, – это существенно отличается от привычного для представителя западной цивилизации понимания искусства как подражания (мимезис) на основе Аристотелевской теории.

Однако, если с искусством *икебана*, *токонома*, *хайку* и сладостями, все более или менее понятно, то во многих других случаях распознать *митатэ* не просто.

Непосвященному наблюдателю праздничных процессий и шествия колесниц, равно как и зрителю в театре Кабуки, или посетителю японского сада, любующегося небольшим холмиком, вряд ли придет в голову мысль о том, что все это – *митатэ*, в котором главное вызвать в сознании наблюдающего идею горы. К слову сказать, *митатэ* горы – одно из наиболее часто встречающихся, поскольку японцы считают, что в горах обитают самые могущественные боги. Поэтому изображение горы или намек на нее также считаются священными. Небольшой холмик в японских садах – это выражение благоговения перед красотой гор и заключенной в них мощи. Этот же намек содержится и в праздничных колесницах, о чем свидетельствует уже само их название *яма* – гора. Обычная картина религиозного японского праздника – движущиеся по улицам японских городов празднично украшенные цветами и шелками процессии из колесниц *яма*.

Идея горы также может быть воплощена в предметах, которые устанавливаются на крышах традиционных домов, или в других, считающихся сакральными, местах. Многие исследователи японской культуры считают, что конусообразная форма самурайских шлемов не что иное, как стилизованное изображение горы.

Более того, тяжелые одежды актеров кабуки также являются *митатэ*, благодаря которому в сознании посвященного зрителя возникает та же идея горы. Именно идея, а не образ.

Многие исследователи считают, что в Японии цель театрального действия, как и праздничной церемонии, которая в свою очередь есть не что иное, как своеобразная театральная постановка, состояла в том, чтобы дать почувствовать присутствие божества. (К слову сказать, в древней Греции театральные действия посвящались богам. Спектакли игрались для того, чтобы развлечь и позабавить богов.) В частности, исследователь традиционной японской культуры Масао Ямагути¹⁰ утверждает, что изначально зрелищная сторона в японском театре реализовалась именно за счет пышных и тяжелых одежд, в которых выступали актеры. Одежды служили намеком на гору, и актеры, таким образом, во всей красе и величии демонстрировали присутствие божества. Целью театрального действия, таким образом, был своеобразный показ – *митатэ*, и одежды играли первостепенную роль. Действительно, если представить себе танцы и движения актеров в традиционных театрах без соответствующих костюмов, исчезнет ощущение грозного величия, и концепция Ямагути Масао покажется не такой уж неправдоподобной.

Выше уже говорилось, о том что, представление богам требовало принесения «выдумки» – *сюко*. Логично было бы предположить, что своеобразная, далекая от реалистической, манера игры актеров в традиционном японском театре, стилизованность японской живописи также объясняются

тем, что боги не любят точного подобия своих творений. Однако боги любят, когда им демонстрируют, что замысел их понят, и ждут этого от людей, как выражения уважения и благодарности с их стороны¹¹. Возможно, это является причиной того, что в Японии подтекст зачастую значит больше, чем то, что выражено, а *митатэ* стало душой не только японского искусства, но оно пронизывает быт японцев, который с точки зрения европейцев эстетизирован в высшей степени. Сами же японцы, оформляя *токонома*, сервируя стол с традиционной едой, выбирая аксессуары для традиционного наряда¹², укладывая подарки в футляры соответствующей формы, заботились не о красоте, а о *митатэ*, т. е. о том, чтобы, создав образ, выразить идею. Ведь, как известно, именно воспроизведение в образах, и есть искусство.

Это и явилось причиной того, что в некоторых случаях, японцы создавали произведения искусства, вовсе не помышляя об этом. Например, до последнего времени они вряд ли задумывались над тем, что *токонома* – это образец искусства экспозиции. Фигурки *нэцкэ*, вызвавшие восторг европейцев, не имели в Японии никакой ценности, а в японские гравюры в прежние времена заворачивали вазы, вывозимые в Европу.

Подводя итог определению *митатэ* как приема, характерного для японского искусства, можно сказать, что цель его – преобразование зримых фактов, явлений, предметов и пр., которые составляют содержание (например, стиха, картины, чайного действия, сада), в образы, в результате чего рождается новый воображаемый образ или начинает работать идея.

Интересно отметить, что Сергей Эйзенштейн, утверждавший, что главным признаком произведения искусства является целевое единство, заметил эту особенность японской изобразительной культуры выражать идею посредством сочетания различных элементов, назвал ее «принципом монтажа» и счел в высшей степени «кинематографичной». Об этом написал в статье под названием «За кадром»¹³, посвященной, как он сам говорил, «кинематографическим чертам японской культуры, лежащим вне японского кино».

Не удаляясь от темы *митатэ*, представляется небезынтересным привести рассуждения прославленного кинорежиссера, который со своей кинематографической точки зрения проанализировал японское искусство и сделал довольно любопытный вывод о том, что в нем и, в частности, в японской поэзии «простое сопоставление двух-трех деталей материального ряда дает

¹¹ Есть множество свидетельств того, что сам акт показа, демонстрации, так сказать «выставления напоказ» имеет в Японии сакральное значение, однако данный вопрос выходит за рамки рассматриваемой темы.

¹² Необходимо подчеркнуть, что *митатэ* следует отличать от *кадзари* – украсить. В отличие от *кадзари* цель *митатэ* не столько эстетическая, сколько идейная. О *кадзари* подробнее см.: Бишарова С. Г. Формирование эстетики *кадзари*. – Япония 2004–2005. Ежегодник, М., 2005, с. 216–225.

¹³ Эйзенштейн С. За кадром. – Избранные произведения. М., т. 1–6, 1964, т. 2, с. 283.

¹⁰ Masao Yamaguchi. The Poetics of Exhibition in Japanese Culture. Exhibiting Cultures. Smithsonian Institution Press. Washington and London, 1996.

совершенно законченное представление другого порядка – психологического»¹⁴. Более того, полагал Сергей Эйзенштейн, в конечном итоге это представление «расцветает в своей эмоциональности». Он подчеркивал, что японские поэты умеют добиться «лаконичности заостренной образности», и «пышного образного эффекта». А что же это, как не *митатэ*?!

О существовании понятия «*митатэ*» Эйзенштейн не знал (в противном случае написал бы об этом), но сумел разглядеть эти приемы. С позиций искусства, которое он представляет, кинорежиссер назвал их «приемами монтажа», который, по его мнению, характеризует «конфликт двух рядом стоящих кусков. Столкновение. Точка, где от столкновения двух данностей возникает мысль». Иными словами, мысль, которая должна быть выражена, возникает в результате сопоставления, «столкновения» элементов, не имеющих прямого к ней отношения.

В этом же ряду рассуждений С. Эйзенштейна находится и гравюра *укиёэ*, мастера которой, нарушая нормы пропорций (что тоже может быть отнесено к монтажу), выражают «квинтэссенцию психологической выразительности».

Истоки же «приемов монтажа» Эйзенштейн обнаруживает в иероглифической письменности, называя их методом иероглифа на том основании, что сочетание, иными словами монтаж, различных элементов иероглифа, имеющих самостоятельное значение, дает новый иероглиф с новым значением (к примеру, иероглиф «слушать» – ухо, нарисованное между ворот). При этом «если каждый в отдельности соответствует предмету, факту, то сопоставление их оказывается соответствующим им понятию».

Иными словами, начертание графически неизобразимого достигается начертанием графически «изобразимых»¹⁵ и сочетание двух элементов следует рассматривать не как их сумму, а как произведение.

В продолжение рассуждений Эйзенштейна и в качестве иллюстрации того, как сами японцы «обыгрывают» то, что Эйзенштейн называет «приемом монтажа» или «методом иероглифа», можно привести знаменитый *цукубай* – каменный сосуд с водой для омовения рук, установленный в «зеленом» саду Монастыря покоящегося дракона, который является продолжением сада камней.

Это – сосуд цилиндрической формы. С торца он напоминает по форме японскую монету с квадратным отверстием в центре (через это отверстие и черпают воду деревянными ковшиками с длинной тонкой ручкой). Вокруг квадратного отверстия (сверху, справа, снизу и слева) высечены знаки, которые могут входить в различные иероглифы в качестве составных элементов. Если квадратное отверстие представить в качестве элемента, присоединяемого к

¹⁴ Там же, с. 286.

¹⁵ Эйзенштейн утверждает, что этот «метод иероглифа» «в конденсированном и очищенном виде – отправная точка для интеллектуального кино. Кино, ищущего наибольшей лаконичности зрительного изложения отвлеченных понятий». Этот же метод, считает С. Эйзенштейн, работает не только в литературе, но и в других наиболее совершенных образцах японского изобразительного искусства – театре, графике.

этим знакам соответственно снизу, слева, сверху и справа, то каждый «дополняется» до целого иероглифа. Будучи прочитаны в определенном порядке, иероглифы складываются во фразу *варэ тада тару-о сиру*, означающую «у меня столько знаний, сколько мне необходимо» (Имеется ввиду дзэнское понимание должного и необходимого, как само собой происходящего в нужный момент.)

Действительно, вполне правомерно назвать один из приемов, лежащих в основе японской культуры «принципом монтажа» или «методом иероглифа». Однако это не означает, что особенности японской культуры и искусства порождены только иероглифической письменностью. (С. Эйзенштейн этого и не утверждает.) В этом случае не было бы различия между культурами народов, также пользующихся иероглифами¹⁶. Сложное переплетение синтоистских верований с буддистским учением породили взгляд на мир и место человека в нем, на основе которого и сформировались специфические особенности японской культуры, одна из которых, перефразируя С. Эйзенштейна, заключается в умении выразить неизобразимое посредством конкретных предметов, будь то букет цветов, молоточек в руках куртизанки, сад или храм.

¹⁶ Рассуждая о «принципе монтажа», как об основном в японском искусстве, С. Эйзенштейн ссылается на японские трех- и пятистишия, которые называет «готовыми монтажными листами». Эти традиционные, специфически японские жанры могут служить подтверждением того, что определяющим фактором в формировании особенностей японского искусства было не иероглифическое письмо.

Действительно, можно брать наугад из стихотворных сборников японские пяти- и трехстишия, чтобы убедиться в справедливости выводов Эйзенштейна.

Вот к примеру:

Лист летит на лист,
Все осыпались, и дождь
Хлещет по дождю.

Като Гёдай (пер. В. Марковой)

или

Я встретил гонца на пути.
Весенний ветер играя,
Раскрытым письмом шелестит

Такаи Кито (пер. В. Марковой)

или

Тебя проводил.
И вот ты уходишь все дальше.
Окутана пылью
В глубине городского квартала
Твоя маленькая фигурка

Маэда Югурэ (пер. А. Долина)

Все три стихотворения вполне кинематографичны. В них названы предметы, действующие лица, обозначена динамика, а в целом получается холодная поздняя осень, человек, читающий очень уж долгожданное письмо, и другой, испытывающий грусть при расставании.