

СПЕЦИФИКА ОБРАЗОТВОРЧЕСТВА В ЯПОНСКОМ ИСКУССТВЕ

Обосновывается положение о том, что для японской культурной традиции характерен особый тип образов, который соответствует образам сновидений. Это определило специфические художественные приемы изображения в японском искусстве, которые, с одной стороны, затрудняют восприятие японского искусства представителями других культур, а с другой – увлекают своей уникальностью даже тех, кто еще не знаком с особенностями японского менталитета. Специфический способ создания образов прослеживается на избранном материале средневековой японской литературы и современной анимации, а также на основе теории поэтического и театрального творчества.

Ключевые слова: японский художественный образ; сновидение; эмоциональность.

Встречаясь с произведениями японского искусства, представитель иной культуры неизбежно испытывает определенные трудности в их восприятии. Само по себе это не удивительно, так всегда происходит при встрече с чужой культурной традицией. Чтобы понять произведение искусства, необходимо усвоить знания, на которых основывается ассоциативный контекст данного произведения, а также религиозные и этические нормы, задающие культурные поведенческие стереотипы, воплощенные в художественных образах.

Однако японским искусством наслаждаются не только культурологи и филологи, но и люди, не понимающие чужой культурный контекст. Есть в искусстве нечто, преодолевая межкультурный барьер, увлекает самых разных людей. Это уже не культурный контекст, а скрытый за образами подтекст.

Такой подтекст связан не с накопленными в данной культуре знаниями или стереотипами поведения, а с особенностями мировосприятия, иначе говоря, со способом выстраивания картины мира. В искусстве ему соответствует способ создания художественного образа. Совершенно особый тип изобразительности в японском искусстве не оставляет равнодушными людей других культур, вызывая либо отторжение, либо увлеченность. Причина этой притягательности кажется загадочной.

Глубокий и мощный эмоциональный подтекст художественных образов выражает эмоциональную ориентацию японского мировосприятия, не имеющую аналогов в западной культурной традиции, в которой эмоциональность определяется эмпирическим и психологическим контекстом. Японский образ не порождает эмоции, а напротив, возникает из них. Иными словами, в японском мировосприятии эмоциональность играет такую же определяющую роль, какую в европейском играет трансцендентальная сфера. Единственное, с чем можно сопоставить эмоциональный подтекст образов японского искусства, это эмоциональная основа образов сновидений. И действительно, структура японского художественного восприятия во многом воспроизводит структуру сновидений. Но все же художественные образы – это ни что иное, как сновидческие, нестабильность которых не позволяет им пребывать в мире бодрствования. Необходимость ограничить сновидческие свойства образа привела к появлению в японском искусстве специфических художественных приемов, которые, с одной стороны, непонятны, исходя из логики бодрствующего сознания, с другой – создают собственную логику, отличную от сновидческой. Иными словами, образотворчество в японской культуре – это особое состояние сознания, не совпадающее полностью

ни со сновидением, ни с явью. Уникальность этого опыта и необходимо выявить.

1

Образ в традиционном европейском понимании воплощает в себе смысл, который художник пытается донести до восприятия другого человека. В классическом и современном европейском искусстве художественность произведения составляет то, как этот смысл выражен. Желая вызвать определенные мысли или эмоции у воспринимающего, художник изображает нечто, что возбуждает эмоциональный отклик. Чем богаче и разнообразнее эмоциональная среда, порождаемая образом, тем выше художественная ценность произведения. Образ порождает эмоциональный отклик, потому что он не только воспринимаем, но и понимаем. Сам по себе замысел автора не несет эмоциональной нагрузки, поэтому не может быть адекватно прочитан воспринимающим. Без сопутствующей образцу эмоциональной среды смысл выглядит либо банальным, либо вообще непонятным. Сам смысл – это уже оформленность умопостигаемого бытия, поэтому даже если автор не до конца понимает, что он хочет сказать, в процессе творчества образа его мысль проясняется. По крайней мере, автор всегда точно чувствует, получилось ли его произведение адекватным его замыслу.

Однако оригинальность воплощенного в произведении замысла не является критерием художественности произведения, т.к. искусство не направлено на генерацию новых идей. Это задача рациональных сфер деятельности – науки и философии. Язык науки и философии не предполагает эмоционального воздействия как не отвечающего требованию объективности и направлен на то, чтобы выявить смысл сам по себе. Специфика художественного языка состоит в том, что он надевает выражаемый замысел эмоциональным фоном, который является своего рода средой, обеспечивающей возможность его адекватного прочтения. Художественный язык, в отличие от рационально-понятийного, является именно эмоционально-образным, т.к. искусство направлено на творение новой художественной действительности, в которой возможно эмоциональное взаимодействие разных людей. Мощь художественного таланта проявляется в создании такого образа, эмоциональная сила которого сможет воздействовать на других, вызывая в них ответный отклик в виде их собственного эмоционального восприятия и, тем самым, порождая новый мир художественного произведения, в котором люди начинают общаться с автором, героями

и друг с другом. Это возможно только на основе способности к сопереживанию, которая носит эмоциональный характер.

Способ порождения образа, при котором оформленность чувственно воспринимаемого (т.е. вещей или образов) порождает эмоциональную реакцию, характерен только для определенного состояния сознания, а именно – для бодрствующего. Например, в состоянии бодрствования человек сначала видит чудовище, а потом при виде него пугается. Здесь эмоциональная реакция следует за видимым, оформленным образом. Однако существует еще одно состояние сознания, при котором отношения эмоции и оформленности чувственно воспринимаемого приобретают совершенно другой характер. Это сновидческие миры, которые, как считает Н.Н. Карпицкий, выстраиваются на противоположном принципе восприятия – сначала возникает некая эмоция, а уж затем она порождает образ [1. С. 177]. Способ формирования сновидческого мира принципиально отличается от формирования бодрственного мировосприятия. Как правило, человек испытывает некое доминирующее чувство или эмоциональное настроение. Допустим, это страх. При отключении сознания во время сна чувство страха приобретает неограниченный характер и начинает воплощаться в какую-либо визуальную воспринимаемую форму, например в чудовище, от которого сновидящий убегает или с которым сражается в зависимости от своей настроенности. Сновидческий мир – это специфическая реальность, в которой эмоциональный настрой имеет определяющее значение, потому что обычные формы восприятия и реагирования во время сна отключаются. Специфика мира сновидения состоит в том, что человек в нем остается наедине с собой, поэтому его внутренние состояния и особенности мировидения не корректируются мирами других людей и не привязываются к вещам эмпирического мира. Эта корректировка и составляет объективность внешнего, «дневного» мира.

Поскольку в сновидении нет объективных предметов, на которые можно быть обращенными, чувства и их эмоциональная окраска освобождаются и начинают доминировать, порождая саму сновидческую реальность. Чувства обладают большой подвижностью, но в еще большей мере ею обладают эмоции. Каждое из человеческих чувств может сопровождаться огромным спектром самых разнообразных эмоций. Например, чувство страха окрашивается сопутствующими ощущениями удовольствия и неудовольствия, злостью, беспомощностью, надеждой и т.п. Разнонаправленность сопутствующих эмоций создает вербально непередаваемые оттенки, соответствующие исключительно данной индивидуальности. Этот эмоциональный фон чрезвычайно подвижен, в нем постоянно меняются доминирующие элементы, соответственно этому меняется и картина сновидения. Обычно компоненты сновидческой реальности выстраиваются из воспоминаний о мире бодрствования, скомбинированных и переработанных, а часто и совсем искаженных эмоциональной интерпретацией. Искажение достигает иногда таких размеров, что порождает просто абстрактные сновидения, о которых, проснувшись, можно сказать лишь то, что это были формы, цвета и движение.

Подобно сновидческому типу связи образа и эмоции существует и специфический способ образотворчества. В частности, такой характер носит образотворчество в японской культуре. Ряд исследователей японской культуры отмечают специфический эмоциональный характер японского искусства, прежде всего, поэзии. Как и уникальная японская проза, поэзия в Японии изначально была лиричной. Н.И. Конрад называет такую направленность искусства эмоционализмом [2. С. 171]. Эмоциональная ориентированность японского восприятия порождает специфические особенности японского искусства, которые определяются особым характером образотворчества. В значительной мере недоступность японского искусства европейскому восприятию объясняется не только чуждостью образов иной культуры, но и разницей в способах порождения этих образов. Для японского поэта, как и для европейского лирика, при создании стихотворения будет иметь значение, прежде всего, не сам замысел автора, а те эмоции, которые автор пытается донести до слушателя. Разница здесь заключается в расстановке акцентов.

Для европейского поэта-лирика эмоциональность уже является проектом или замыслом в качестве идеи произведения, т.е. чем-то оформленным, «видным», ясно осознаваемым. Этот художественный замысел эмоциональности произведения выражается в стихотворении при помощи точно найденных образов, которые формируются определениями, несущими эмоциональный заряд. Для японского поэта не существует никакого идейного проекта, определяющего эмоциональность стихотворения. Художественный замысел в японском искусстве носит не эйдетический, а эмоциональный характер. Соответственно, и структура японского мировидения принципиально не эйдетична, иначе говоря, здесь идейное содержание не предваряет эмоциональное. Вещь и её идея имеют значение, только если в их основе лежит эмоция, а смысл – лишь сопутствующая эмоции форма, существующая как ее воплощение. Задача стихотворения заключается в том, чтобы эту эмоцию показать в ее изначальном состоянии, существующую саму по себе без особой возбуждающей причины. Поэтому в японском стихосложении поэт пытается избежать деформации эмоциональных переживаний, вызываемой соотносительностью с собой как субъектом. Понятно, что поэт стремится выразить именно собственные эмоции, но вместо того, чтобы выражать их при помощи определений, что обычно делается в европейской поэзии, он лишь называет вещь ее именем, и этого оказывается достаточно, чтобы повергнуть слушающего в пучину переживаний. Простого называния вещи вполне достаточно потому, что сама вещь в японском мировосприятии указывает не на эйдетическое, а на эмоциональное бытие, поэтому нет необходимости говорить что-то еще, чтобы это бытие прояснить. Поскольку бытие вещи носит эмоциональный характер, она начинает возникать в бодрствовании точно так же, как и в сновидении – усилием взгляда, видения, осуществляющего некое желание, стремление или чувство. Подробнее это рассмотрено в статье Л.М. Ермаковой [3].

Современное европейское мировосприятие зиждется на смысловой определенности, открытой еще древнегреческими философами. В соответствии с этим мировосприятием в основе вещи лежит смысл, который схватывается умом, умозрится. Смысл, эйдос – это сущность вещи, которая определяет ее оформленность и вид. Для японца оформленность вещи имеет значение только как прозрачность для чувств, сопереживаний. Форма – это то, что должно быть преодолено в процессе познания, или, скорее, вчувствования. Форма – лишь случайная видимость, которая возникает в результате приведения переживания к эмпирическому восприятию. Поэтому чем проще, естественнее форма вещи, тем лучше она дает чувствовать ее суть – *kokoro* [4. С. 144] (сердце), то, что лежит за видимым обликом.

3

В многообразных сновидческих реальностях можно выявить особую структуру, позволяющую перемещаться из одной сновидческой реальности в другую. Способ, которым осуществляется это перемещение, основан на особых свойствах сновидческого образа. Особенность образов вещей и событий в сновидении состоит в том, что раскрытие эмоционального потенциала образа достигается путем его собственной трансформации. Иначе говоря, в сновидении происходит постоянное перетекание вещей из одной в другую. Эта внутренняя нестабильность, ощущаемая как скрытый подтекст, характерна и для образов в произведениях японского искусства. Поэтому с помощью описания данной сновидческой структуры можно понять, как происходит образотворчество в японском искусстве, выделить те особые художественные приемы, которые сложились на основе этого способа порождения образов, и описать некоторые уникальные черты японских произведений искусства, являющиеся результатом применения этих приемов.

Эмпирические вещи бодрствующего сознания определяют русло восприятия, в соответствии с которым корректируются психологические усилия, в частности внимание. Эта способность корректирования внимания заставляет считать воспринимаемые вещи объективными. Принцип корректирования внимания объективными вещами задает пределы для эмоциональных переживаний. В сновидении эти пределы исчезают, т.к. акты внимания зависят только от субъекта и не корректируются восприятием вещей, которые в силу этого утрачивают свой объективный характер. Также и внимание в сновидении утрачивает некоторые свойства внимания в бодрствовании, например способность сосредотачиваться на вещах. Сосредоточение происходит в результате волевого усилия, когда все другие вещи вытесняются на периферию и воспринимаются тем меньше, чем полнее сосредоточение. Однако это состояние нужно удерживать усилием воли, что приводит к усталости, и рано или поздно внимание рассеивается или отключается. В состоянии сна внимание очень слабо контролируется волевыми усилиями. Оно полностью подчинено эмоциональному настрою сновидящего, поэтому возникающие на основе этого настроения образы привлекают внимание, потом фиксируют его на себе.

Если это произошло, то сновидящий, будучи уже не в силах переключить на что-либо иное зафиксированное на образе внимание, начинает все больше погружаться в детали этого образа. Происходит что-то вроде пленения сновидящего тем образом, на котором его внимание прочно зафиксировалось. Так получается потому, что эмоциональный потенциал образа начинает стремительно раскрываться, что проявляется во все большей его детализации. Сновидящий переходит от одной детали к другой до тех пор, пока его внимание не привлекает к себе какая-то странность, выпадающая из общего контекста сновидения. Пристально созерцаемые во сне детали образа начинают трансформироваться во что-то необычное, при этом меняется сама пространственность образа. Тем временем, как бы повинувшись желанию сновидящего, созерцаемая вещь приближается к нему, увеличивается в размерах так, что малейшие детали становятся видны, словно под микроскопом, провоцируя тем самым все большую привязанность внимания к себе. Наконец вещь вырастает до необычных размеров, заполняет все пространство видимости и приобретает глубину, в которую и втягивается сам сновидящий целиком, вместе со своим сновидческим образом тела. Далее происходит разрушение оформленности того сновидческого мира, в котором ранее находилась эта вещь, а сама разросшаяся вещь превращается в новый сновидческий мир. В этот момент сновидящий пугается, т.к. разрушение восприятия мира обычно сопровождается чувством страха. Чувство неизвестности, неопределенности, сопровождающее трансформации привычного облика вещи, возникает вследствие раскрытия всего эмоционального потенциала того образа, на котором зафиксировалось внимание сновидящего. Постепенно сновидящий доходит до границы сновидческого мира, представляющей собой предел оформленности воспринимаемого, и если он вовремя не остановится и не вернется обратно в исходное сновидение, то с необходимостью дойдет до границы, за которой начинается другая сновидческая реальность. Иногда, подходя к границе оформленности, сновидящий испытывает такой страх, что просыпается.

В мире бодрствования чувство страха перед разрушением оформленности возникает в двух противоположных друг другу ситуациях: при виде уродства и при виде красоты. Уродство вызывает страх потому, что оно является разрушением привычной для данного мира оформленности. А вот чувство страха перед совершенной красотой свойственно лишь тому типу восприятия, в котором доминирует сновидческий способ образотворчества. На это чувство обращает внимание придворная дама Мурасаки Сикибу (X в.) в своем известном на весь мир романе «Гэндзи-моноготари». Описывая ощущения, возникающие при виде облика Гэндзи, она то и дело спрашивает: «Возможна ли в нашем мире такая красота?» У людей, глубоко проникших в душу вещей, блистательная красота и обширные способности принца вызывают страх перед его недолговечностью. Часто при виде него сердце у них сжимается от тоски, и они спрашивают себя: «Может ли подобная красота быть долговечной?» В его невозможной красоте их пугает именно ее «невозможность в нашем мире», иными словами, такая совершенная оформлен-

ность, которая в своем совершенстве преодолевает саму себя. Это самопреодоление максимально совершенной формы рождает ощущение хрупкости, близости смерти и, в конечном счете, все той же сновидческой нестабильности.

В мировой художественной литературе есть еще один памятник, в котором красота связывается с ощущением страха или, по крайней мере, опасности. В книге «Песни песней Соломона» (6:10) сказано: «Кто эта, блистающая, как заря, прекрасная, как луна, светлая, как солнце, грозная, как полки со знаменами?» Эпитет «грозная, как полки со знаменами» повторен в этой песне дважды. Однако, в отличие от свойственного японцам ощущения страха перед совершенной красотой, чувство, выраженное в «Песни песней», во-первых, имеет характер страха за себя, созерцающего объект, а не за красоту объекта, а во-вторых, сам эпитет исключает всякий намек на хрупкость и нестабильность. Нестабильность угрожает как раз личному мировосприятию созерцающего красоту девушки, которая покоряет его мир, вторгаясь в него, «как полки со знаменами». Сама же красавица, напротив, крепка, стабильна, неотразима, как удар копьем. Например, самую хрупкую часть тела своей возлюбленной Соломон воспекает в таких выражениях: «Шея твоя, как столп Давидов, сооруженный для оружия, тысяча щитов висит на нем – все щиты сильных» (4:4). Очевидно, что «онтологическая безопасность» прекрасной девушки гарантирована как раз совершенством ее оформленности, которая в японской культуре ассоциируется с хрупкостью и неполной укорененностью в земном мире.

Эта предельность красоты является свойством амбивалентного существа, которое принадлежит и земному и запредельному мирам. Поэтому образ Гэндзи одновременно и самый реальный и самый нереальный во всем произведении. Он ярк и в то же время неуловим, как бывают ярки и неуловимы образы сновидения. Художественный прием, которым пользуется Мурасаки, придавая реальность образу Гэндзи, заключается в описании эмоций и желаний, которые возникают у людей при взгляде на него. Сюда относится уже упомянутое чувство страха, но также и желание во что бы то ни стало находиться рядом с ним, и восхищение, и досада, и даже желание, чтобы он родился женщиной. Неуловимость же состоит в отсутствии описания самой внешности как таковой, т.е. ее деталей. Детализирующее внимание традиционно сосредоточивается лишь на волосах и одежде. Все это является характерным для логики сновидческого образотворчества.

Детальное описание вещей, в особенности тех, которые играют значительную или просто заметную роль в сюжете, характерно для эйдетического способа образотворчества. В реалистическом искусстве автор изображает незначительные детали, руководствуясь стремлением придать реалистичность, истинность создаваемому им образу. Эйдетический образ приобретает тем большую реальность и выразительность, чем большим количеством деталей автор этот образ наделяет. Для сновидческого способа образотворчества этот путь невозможен, в соответствии с логикой трансформации образа при его детальном рассмотрении. Поэтому создаваемый образ японский автор наделяет ре-

альностью не благодаря разработке индивидуальных деталей внешности, а в результате воспроизведения эмоциональных реакций на нее. Образ сновидческого типа тем более реален, чем менее акцентируется внимание на его форме. Если удалось адекватно описать ощущение от попавшейся на глаза вещи, автор достигает цели, которая, по мнению японцев, состоит в постижении *моно-но когоро* (души вещей). Исключение в этом случае составляет только цвет, который как раз и является наиболее наглядным эмпирическим выражением эмоций.

Амбивалентность блистательного принца позволяет предположить, что его образ воплощает в себе эмоциональное восприятие японцами всего мира в целом. Люди высшим благом почитают жизнь в этом мире и не склонны отказываться от нее, как бы тяжела она ни была. Мурасаки довольно часто подчеркивает, что люди с утонченной душой желают находиться рядом с Гэндзи несмотря ни на что. Они готовы даже переносить страдания из-за его непостоянства, о котором Мурасаки, даже осуждая его, говорит, что оно все же не является обыденным сластолюбием. Непостоянство – характерное свойство вещей этого мира, на которое японцы все время сетуют, но которое они одновременно и больше всего любят, т.к. именно на непостоянстве и держится все очарование вещей – *моно-но аварэ*. В противоположность этому сластолюбие постоянно, эмпирично, а потому и бессмысленно. В нем нет специфической эмоциональной глубины, поэтому оно скучно и пошло, и вовсе не *аварэ* (очаровательно). Персонажи повести, не желающие пребывать в сфере влияния Гэндзи, просто ничтожные или откровенно бездушные люди. Их эмоциональный статус такой же, как и статус существ из внешнего, темного мира, лежащего по ту сторону космической оформленности. Питая к Гэндзи негативные чувства, они вносят в его жизнь, а стало быть, и в мир элементы хаоса. Они порождают опалу, несчастья, негативные переживания, которые герой своим смиренным принятием всех испытаний преобразовывает в бесценный опыт, прекрасные стихи и картины и, наконец, в собственное благополучие.

Сновидческий способ образотворчества по самой своей природе является спонтанным, однако эту спонтанность нужно как-то ограничивать, если намереваться создать художественное произведение. Взаимодействие замысла художника и основного способа образотворчества в японской культуре привело к разработке специфических художественных приемов, которые продолжают существовать до настоящего времени и прослеживаются в любых, даже современных японских произведениях искусства. Один из таких приемов напоминает периферийное зрение.

Суть этого приема описана Карлосом Кастанедой в книге «Искусство сновидения», где его учитель, рассказывая о практике контролируемого сновидения, дает инструкции относительно способа смотра на окружающие предметы так, чтобы они не рассеивались и не трансформировались. «Дон Хуан рассказал, что *сновидящий* (курсив К.К. – Г.Т.) бросает короткие целенаправленные взгляды на все, что присутствует в *сновидении*. А тот объект, на котором устойчиво сфокусировано его внимание, является лишь своего рода точкой

отсчета. С нее *сновидящий* переводит взгляд, чтобы посмотреть на другие объекты, присутствующие в содержимом сна, как можно чаще возвращаясь обратно – к точке отсчета». Далее Кастанеда описывает собственный опыт практики контроля над образами сновидения. «Ценой невероятных усилий мне действительно удалось найти во сне руки. Но руки эти не были моими. ...Они все время изменялись, временами приобретая поистине кошмарные формы. Тем временем все остальное содержание моих снов было на диво устойчивым. Мне почти удавалось сохранять образ любого объекта, на котором я сосредотачивал внимание» [5. С. 35–36]. Хотя данная практика разработана для совершенно других целей, те же принципы используются в практике создания японского художественного образа. Все то в сновидении, что находится на периферии зрения, обладает большой устойчивостью, поэтому зрение именно боковым взглядом открывает возможность пользоваться сновидческим способом творчества в практике искусства.

Поскольку внимание сновидения легко захватывается образами, картина сновидения очень нестабильна и нелогична. Хотя мир сновидения всегда предельно реален, эта реальность основана исключительно на переживании внутренней эмоциональности. Ее нестабильность является препятствием для создания законченной художественной вещи, принадлежащей миру бодрствования. Поскольку художественный замысел все же должен быть воплощен, художник вынужден все время удерживать исходное состояние мира, хотя его сознание, очарованное вещами, стремится погрузиться в них. В таком антиномичном состоянии сновидяще-бодрствующего сознания художник лишь скользит взглядом по поверхности вещей, ни на одной из них долго не задерживаясь, оставляя облик вещи непроявленным. Однако, несмотря на это, образы вещей и людей в *моногатари* выглядят характерно и ярко, что достигается за счет выделения одного, случайно уловленного боковым зрением признака.

Вещи в *моногатари* сами произвольно попадают на глаза, и это попадание выстраивает картину мира *моногатари*. Пока взгляд не привязывается к вещи и не начинает ее детально рассматривать, вещь остается сама собой, имеет исходный облик и сохраняет стабильность той реальности, в которой существует. Именно поэтому художник сознательным усилием, направленным на удержание внимания в описываемой реальности, старается не фиксироваться на деталях и особенностях формы вещи. И тем не менее его сознание остается привязанным к вещам, но не к конкретной вещи в конкретный момент времени, а сразу ко всей эмоциональной сфере сохраняющих реальность вещей. Если художник в совершенстве овладел этим приемом «периферийного зрения», японцы скажут, что он глубоко чувствует внутреннюю, скрытую гармонию (*ва*) вещей.

О значении вещи в японском искусстве и вообще культуре говорит и тот факт, что прозаические произведения называются *моногатари* – повествования о вещах. Именно вещи, а не люди, не деяния являются основными элементами построения картины реальности художественной прозы и поэзии. Эмоциональный настрой стихотворения, *моногатари* или отдельного

эпизода выявляется через соотношение вещей. Как и в том типе сновидений, который является следствием дневных впечатлений, реальность выстраивается из образов людей и вещей, виденных во время бодрствования. Причем статус вещи в мире бодрствования для сновидческой реальности не имеет значения, т.к. сновидение строится на других основаниях. Иерархии вещей в сновидении не существует. Такой сновидческий тип отношения к вещам был точно сформулирован в эпоху Хэйан (IX–XII вв.) современницей Мурасаки Сикибу, также придворной дамой и знаменитой писательницей Сэй Сёнагон. В своем дневнике «Записки у изголовья» она пишет почти что с вызовом: «Я знаю, многие не желают слышать о таких низменных вещах, но это не остановит меня. Да хоть бы совсем бросовая вещь, к примеру, щипцы для «прощальных огней»! Неужели я буду молчать о них только потому, что они всем известны? Мои записки не предназначены для чужих глаз, и потому я буду писать обо всем, что в голову придет, даже о странном и неприятном» [6. С. 167]. Несколько столетий спустя гениальный поэт жанра *хайку* Мацуо Басё продолжит эту традицию отношения к вещам и провозгласит принцип «сочетания вещей» для самой аскетичной формы поэзии в мире. Е.М. Дьяконова пишет: «Прямое выражение чувств в стихах неизменно порицалось. Восклицания типа “О, радость!” портили самые лучшие стихи. Радость или печаль должны были быть «переплавлены» в ряды канонизированных образов» [7. С. 267]. Любая эмоция могла быть выражена и выражалась с помощью приема называния вещей, которые сочетались бы друг с другом по каноническим ассоциациям. Причем называемые вещи должны соответствовать другому принципу Басё – «*фуэки рюко* (где *фуэки* обозначает вечное, всеобщее дальше, а *рюко* – близкое, сиюминутное, текущее)... Разделение вещей на «далекие» и «близкие» позволяет выявить красоту скрытую, теневую с помощью слов, называющих повседневные, «простые» вещи, создать «истинный пейзаж» [7. С. 270].

Показательно, что сама форма *хайку*, не позволяющая вдаваться в пространные описания вещей, появилась именно на почве японского мировосприятия. Интересно следующее замечание Е.М. Дьяконовой: «Басё проповедовал не отстранение от предмета описания, а растворение в нем... Поэтому предметы в поэзии *хайку* как бы излишне приближены к зрителю, их пропорции несколько смещены, они вырастают в размерах, поэт пристально вглядывается в них, приподнимая» [7. С. 266–267]. Приближение и вглядывание в предмет практикуется Басё таким образом, что его взгляд, удерживая поверхность вещи, удерживает при этом и породившую форму вещи эмоцию. При этом принцип «сочетания вещей» уводит вглубь самой эмоции, к ее потенциальному содержанию, которое тем лучше воспринимается, чем более лаконично и бедно описания стихотворение. В этом смысле поэзия Басё похожа на отважный прыжок в пропасть сновидения, имеющий целью достичь дна и прямо взглянуть на основу тождественности всех вещей.

Что касается современных видов искусства, которые были привнесены в японскую культуру из Европы или Америки, то и в них прослеживается тот же прием,

только приспособленный под специфические задачи конкретного искусства. Можно в качестве примера привести японское анимэ. Как и в любом мультфильме, образы людей в анимэ трансформированы, однако тип этой трансформации в корне отличается от привычного европейского типа, который основан на выделении и гипертрофировании характерных черт персонажа. На этом приеме строится европейское искусство карикатуры. Образы главных положительных героев нарисованы без гипертрофированных деталей, что призвано выразить именно их положительность. В японских анимэ все герои, независимо от их морально-нравственного облика, нарисованы одинаково *каваи* (привлекательно, прелестно), и только совсем уже второстепенные или случайные персонажи создаются с откровенно непрорисованными, невыразительными чертами облика. В европейских мультфильмах второстепенность не помеха к детальной прорисовке. Далее сам тип облика персонажей в анимэ очень характерен. Прежде всего, обращают на себя внимание огромные глаза при маленьких размерах и тонких линиях остальных частей лица. Эта форма стала практически каноном для японских анимэ. Огромные размеры глаз и груди, как и бесконечная длина ног и невероятная тонкость талии, конечно, указывают на увлечение японцев европеоидным эстетическим идеалом, однако это увлечение воплощается типично японскими художественными приемами. Выделяется и разрастается в размерах именно та часть тела, которая прежде всего другого бросается в глаза человеку, случайно посмотревшему в сторону этого тела. Конечно, в отличие от сновидения, где вещь или деталь может попасться любая, в анимэ изображается та, к которой направлено внимание бодрствования. Прием периферийного зрения, и одновременно пристального взглядывания в вещь, приводящего к упомянутому Е.М. Дьяконовой «смещению пропорций» и «вырастанию в размерах», в данном случае был приложен к новому, ранее не существовавшему в Японии виду искусства.

На сновидческий характер «анимэшных» образов указывает еще одна их особенность – практически полная пластическая неподвижность. Лица персонажей яркие и неподвижны, как картинки или образы сновидения, движение которых происходит не снаружи, а внутри них, что выливается в резкое приближение и трансформацию, а не в новое положение тела или выражение лица. «Анимэшные» лица нельзя даже представить себе мимически двигающимися, что обусловлено типом рисунка, воплощающим способ «периферийного зрения». Эта постоянная склонность японского образа к трансформации, обусловленная нестабильностью порождающей его эмоции, и приводит к поиску художественных средств, направленных на удержание исходного облика вещи. И в этом месте нужно отметить, что европейская мультипликация основывается и отталкивается от европейских видов изобразительного искусства, например от уже упомянутой карикатуры. Того же самого следовало бы ожидать и от японской мультипликации, однако в ней упорно игнорируется национальная художественная традиция изобразительных искусств, хотя иногда в анимэ все же прослеживаются ее незначительные элементы. Для японской мульт-

типикации был найден особенный вид изображения, напоминающий не живопись, а театр.

4

Искусство средневекового театра *Но* предполагало особую форму изображения движения – через полную неподвижность. Танец *Но* стремится в идеале к достижению такой неподвижности, благодаря которой будет видно внутреннее движение души. Мимика же в данном случае не играет никакой роли, т.к. лица актеров прикрыты масками. Тенденция к неподвижному представлению движения в *Но* приводит к ограничению набора жестов и поз, которые становятся символически предельно насыщенными. Кроме того, скорость движения актера сильно замедлена, что подчеркивает тенденцию к неподвижности и наделяет его жесты еще большим ощущением значимости. В анимэ для передачи большой скорости движения, например, удара мечом, используется вспышка света, сопровождающая быстро промелькнувшую черту, которая обозначает линию атаки. После этого следует изображение совершенно неподвижной фигуры героя, который и нанес удар. Иными словами, чтобы показать внешнее движение, «анимэшники» заставляют двигаться не самого героя, а среду вокруг него. Или, наоборот, показывается улица, полная неподвижных людей и машин. В этой неподвижной среде передвигаются только главные персонажи. Неподвижность среды подчеркивает относительно небольшую скорость движения героев. В сновидении среда ведет себя точно так же: пока идешь или бежишь относительно медленно, то все ее элементы, включая людей, остаются статичными. Если вдруг нужно двигаться с большой скоростью, то просто останавливаешься, а то место, в которое намеревался попасть, внезапно оказывается перед глазами. Ощущение движения сопровождается иногда образами быстро движущихся навстречу линий.

Специфика движения вещей и образов сновидения в японском искусстве отражается и в способе изображения движения событий, иначе говоря, в особенностях развития сюжета. В европейском произведении сюжет всегда четко структурирован и движется в направлении к одному решающему событию – развязке. Все, что происходит на страницах или экране, наполнено ожиданием этого решающего события, имеет смысл не в себе самом, а в развязке, которая обязательно должна наступить. Это происходит потому, что каждое событие является лишь ступенью для следующего в полном соответствии со смысловыми причинно-следственными связями. Чем ближе развязка, тем больше становится эмоциональная насыщенность ее ожидания. События при этом начинают нестись с бешеной скоростью.

В японских *моногатари* также есть события, соединяющиеся в связный сюжет со своими завязкой и развязкой, однако в этом сюжете каждое из событий воспринимается как вполне самостоятельное, вовсе не обязанное разрешиться во что-то другое. Иными словами, события в *моногатари* лишены чувства ожидания; в принципе, большинство повествований легко может быть закончено на любом из них и при этом не будет ощущения незавершенности. Эмоциональная на-

сущность событий остается относительно ровной на всем протяжении развития сюжета, так что создается ощущение, что никакого развития вообще не происходит. В результате сюжетная линия просматривается очень слабо, а кое-где и вовсе отсутствует, а события кажутся подобранными случайно. Эти эффекты затрудняют восприятие японских произведений европейскими читателями и зрителями, которые привыкли к тому, что смысловая насыщенность различных эпизодов подчеркивается художественными приемами, вызывающими более сильное эмоциональное воздействие. В японских повестях каждый отдельный эпизод остается внутренне замкнутым на себя, статичным, как и образы, т.к. не предполагает никакой абстрактной идеи, которая довела бы над сюжетом и выстраивала бы иерархическое движение эпизодов к своему воплощению.

Замкнутость эпизодов *моногатари* вызывает у непривычного к японской прозе читателя недоумение и вопросы: «а к чему вообще все это?» и «где здесь смысл?». Чувство бессмысленности происходящего, его фрагментарности, даже бессвязности наводит многих на мысль о мелочной прикованности японского сознания к вещам, неспособности подняться над эмпирическим миром. Действительно, вечная очарованность миром вещей, внутренняя эмоциональная привязанность к нему являются яркими особенностями японского национального характера. На этих особенностях держится культ «малого и хрупкого» и другие элементы японской эстетики. Однако бессвязность и бессмысленность здесь только кажущиеся. Статичность и замкнутость эпизодов и образов *моногатари*, анимэ и других произведений японского искусства вызвана характером образотворчества. Поскольку в основе образа лежит эмоция, а не эйдос, образ тяготеет к внутренней нестабильности. Потенциал эмоционального образа, как и потенциал эйдетического, требует своей актуализации, однако по законам сновидения эта актуализация протекает очень быстро, спонтанно и неконтролируемо со стороны сознания. В результате происходит разрушение исходного образа, что недопустимо в искусстве. Получается так, что раскрытие эмоционального потенциала образа препятствует созданию художественного произведения. С другой стороны, именно ощущение потенциальности образа создает его жизненность. Если в эйдетическом образе потенциальность актуализируется в описании деталей, то в сновидческом образе потенциальность остается нераскрытой. Тем не менее на ее присутствие указывает сама статичность эпизодов и образов *моногатари*, их замкнутость и самодостаточность.

Эмоциональная потенциальность, спонтанная и текучая по самой своей природе, не в состоянии до конца воплотиться в эмпирической вещи так, чтобы эту вещь не разрушить. Эмоциональная потенциальность мира является причиной его превратностей, но она же придает ему притягательность, очаровывает чувства. Поскольку потенциальность остается таковой только пока она не актуализирована, то она пребывает в сокрытии. *Моно-но аварэ* (очарование вещей) – это именно скрытое очарование, такое, которое нельзя вербализовать, но можно дать его почувствовать. Благодаря своей эмоциональной интуиции японцы хорошо осознают как разрушительные, так и притягательные свойства

потенциальности и передают ее присутствие с помощью художественных образов. Непостоянство мира, хрупкость и малость вещей и людей перед разрушительной силой бесконечной стихии потенциальности являются постоянно повторяющимися мотивами как в поэзии, так и в прозе. «Хрупкость и малость» вещи только подчеркивают ее связь с порождающей эмоцией. Они трогают сердце и этим рождают в человеке ощущение его собственной внутренней причастности миру, природе и другим людям.

Эта причастность носит именно эмоциональный, а не смысловой характер, поэтому всякая по видимости случайная вещь в *моногатари* вписывается в эмоциональный контекст эпизода, а сам эпизод, смысловым образом замкнутый на себе, на самом деле подчиняется внутренней эмоциональной динамике сюжета. Нарастание этой динамики тем больше, чем больше таких самодостаточных эпизодов в произведении. Таким образом выстраиваются и средневековые *моногатари*, и современные повести, и «анимэшные» сериалы. Любой из сериалов начинается, как правило, с целого ряда вполне обыденных событий, которые своей замкнутостью наводят на мысль о том, что так будет продолжаться все время. Однако постепенно нарастающий слой событий создает эмоциональную мощь, которая начинает прорываться в виде трансформации обыденных ситуаций в необычные, драматические или просто фантастические. Или, как вариант, все начинается с совершенно фантастического события, которое быстро поглощается обыденностью, а потом, словно семя, прорастает из обыденности и либо трансформирует ее в фантастику, либо сама окончательно превращается в обыденность. В качестве примера из средневековой прозы можно привести «Торикаэбая-моногатари» (XII в.), где совершенно фантастическая ситуация путаницы между братом и сестрой подается в контексте обычной жизни придворных аристократов. Молодые люди благополучно живут согласно своему характеру, но не своему полу, пока благодаря совершенно обыденной случайности все не встает на свои места. Трансформация «необычной обыденности» в обычную объясняется изживанием кармы самих молодых людей и их отца, однако это здоровое «эйдетическое» объяснение оставляет впечатление некоторой «притянутости за уши», и все повествование в принципе могло бы обойтись без него.

На основании сказанного можно сделать следующий вывод. Свойства сновидческого образа присущи художественным образам в японском искусстве. Сновидческий образ не может существовать в эмпирической реальности, обладая своими сновидческими свойствами. В основе сновидческого образа лежит эмоция, потенциал которой раскрывается спонтанно и приводит к трансформациям исходного образа вплоть до его разрушения. Однако разрушение сопровождается рождением нового образа, принадлежащего уже иному сновидению. В бодрствовании подобный переход невозможен, поэтому в японском искусстве важно предотвратить разрушение образа специальными художественными средствами.

Таким средством является прием «периферийного зрения», представляющий собой скольжение воспри-

ятия без фиксации на деталях. При этом восприятие целого приобретает непрерывность, в результате чего образ перестает трансформироваться. В японской литературе этот прием состоит в том, что описывается не сам художественный образ в его деталях, а возникающие при его восприятии ощущения. Наряду с этим используется прием имитации случайности. Автор упоминает при описании вещи то, что он как бы случайно заметил или вспомнил, в силу чего образ вещи утрачивает отчетливость и его выразительность создается лишь деталью, увлеченной при случайном взгляде на вещь «периферийным зрением». Этот прием также распространен при описании событий, которые оказываются не связанными ни общей идеей, ни логической последовательностью. Они не вызывают ожиданий чего-то, во что должны разрешиться и поэтому кажутся замкнутыми на себя и порой бессмысленными, неважными и случайными, на что часто указывают новички при знакомстве с классикой японской литературы и кинематографии.

Прием «периферийного зрения» привел к возникновению уникального типа изобразительности, вопло-

щенного в каноническом рисунке японского анимэ. Смещение пропорций и вырастание в размерах отдельных частей лица и тела рисованных персонажей, а также их полная пластическая неподвижность являются способами предохранения от трансформации, которой подвержены сновидческие образы. Это подразумевает внутреннюю родственность образов анимэ и сновидений. При этом неподвижность образа анимэ указывает на его внутреннюю эмоциональную нестабильность и постоянную готовность превратиться в нечто совершенно другое, что порождает мощное эмоциональное воздействие внутренней потенциальности образа, которая скрывается художественными средствами и одновременно выражается ими.

Эта свойственная японским художественным образам антиномичность, происходящая из стремления воплотить нестабильный по своей природе сновидческий образ в эмпирической реальности мира бодрствования, порождает в японском искусстве его уникальные черты, не имеющие аналогов в мировой истории искусств.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Карпицкий Н.Н.* Феноменология восприятия и опыт искусства // Человек.RU: Гуманитарный альманах. Новосибирск: НГУЭУ, 2008. С. 174–183.
2. *Конрад Н.И.* Очерки японской литературы: Статьи и исследования / Вступит. ст. Б. Сучкова. М.: Худ. лит-ра, 1973. 462 с.
3. *Ермакова Л.М.* Взгляд и зрение в древнеяпонской словесности // Сад одного цветка: Сб. ст. и эссе. М.: Наука, 1991. С. 212–223.
4. *Ермакова Л.М.* «Душа слова», «сердце» и «имена вещей» в раннеяпонской словесности // Эстетика бытия и эстетика текста в культурах средневекового Востока. М.: Восточная литература, 1995. С. 134–145.
5. *Кастанеда К.* Искусство сновидения. Активная сторона бесконечности. Колесо времени. Киев: София, 2000. 672 с.
6. *Сэй Сэнагон.* Записки у изголовья. М.: Художественная литература, 1983. 333 с.
7. *Дьяконова Е.М.* О возможном и невозможном в японской поэзии // Эстетика бытия и эстетика текста в культурах средневекового Востока. М.: Восточная литература, 1995. С. 262–283.

Статья представлена научной редакцией «Философия, социология, политология» 23 марта 2009 г.