

Н. КОНЕД
ОЧЕРКИ
ЖИВНУЮ
ЛИТЕРАТУРЫ





Н. К О Н Р А Д



Москва
«Художественная литература»
1973

8И(Яп)
К 64

Художник В. Добер

7-2-2

АВТОР И ЕГО КНИГА

Перед каждым, кто прочтет эту книгу, предстанет панорама развития одной из своеобразнейших литератур мира с момента ее зарождения и до первой трети XX века. По сути, книга Н. И. Конрада представляет собой первую и пока единственную советскую историю японской литературы и содержит характеристику важнейших, узловых этапов ее эволюции.

Составленная из отдельных статей, написанных в разное время, книга «О японской литературе» тем не менее отмечена несомненной цельностью и завершенностью положенной в ее основу научной концепции. Читателю нетрудно будет заметить, как с годами совершенствовалась эта концепция, придавая внутреннюю стройность и логичность всему труду Н. И. Конрада.

Действительно, по мере расширения научных интересов автора, начавшего включать в сферу своих исследований художественную культуру не только Востока, но и Запада, обогащался и его подход к собственно японской литературе. Уже ранние статьи, вошедшие в предлагаемую ныне вниманию читателей книгу,—такие, например, как «Культура эпохи Нара», «Предисловие» Ясумаро», «Культура эпохи Хэйан»,—позволяют охарактеризовать особенности методологических принципов Н. И. Конрада и основные черты его историко-литературной концепции.

Многим зарубежным востоковедческим работам свойствен подход к литературам Азии и Дальнего Востока — в том числе и японской — как к замкнутым духовным образованиям, чье становление проходило настолько своеобразно и отъединенно от литератур остального мира, что поиски каких-либо сходств и параллелей между ними не только недопустимы, но и попросту невозможны. Аналогичные представления встречаются и в работах советских литературоведов.

Применительно к японской литературе упомянутая точка зрения обычно подкрепляется тем, что Япония — эта островная империя — пребывала в сознательной изоляции от других стран, сохраняя вплоть до буржуазной революции Мэйдзи, разразившейся в середине XIX века, исключительно закрытый характер собственной культуры и духовной жизни. Однако при этом упускается из виду, что политическая изоляция страны, осуществлявшаяся с первой трети XVII века сёгунами из дома Токугава и длившаяся около двухсот лет, хотя и задержала процесс разложения феодализма в Японии, но не была абсолютной и не смогла остановить развития ее культуры и литературы, формировавшихся так же, как и в других феодальных обществах.

Подобный подход нельзя назвать ни «европео-», ни «азиант-ристским». Он порожден представлением о разорванности единства всемирной истории, глубокой обособленности — социальной, культурной и духовной — различных регионов и стран мира. Национальное и социальное своеобразие стран Азии и Востока, вполне объяснимые особенности их художественной культуры, ее высшее несходство с западной, начинают выступать как непреодолимое препятствие для распространения на культуру и литературу Востока универсальных законов общественного развития, действующих в истории и обуславливающих глубинное родство многих явлений в умственной жизни человечества.

Исследование Н. И. Конрадом процесса формирования японской литературы, отделившейся от стихии фольклора и с момента появления письменности превратившейся в самостоятельный вид художественного творчества, обладающего собственными законами, подтверждает, что процесс этот в принципе мало чем отличался от становления литератур в других частях и странах мира. Так же как и в других регионах, японская литература длительное время сосуществует с народным творчеством, черпая из него образы и вдохновение, используя найденные фольклором и устоявшиеся в нем художественные формы. Так же как и в других регионах мира, классовая дифференциация общества порождала усложнение литературы, появление в ней различных жанров, видов и родов

повествовательного и поэтического искусства. Так же как и другие литературы мира, японская литература развивается не только автохтонно, но и во взаимодействии с более развитым художественным творчеством соседних народов. Проникновение в Японию одной из универсальных мировых религий, а именно буддизма, внесло в культурную жизнь страны не только новый идеологический элемент, но и новую литературную традицию, которая была ассимилирована национальным художественным творчеством. Процесс этот типологически сходен, например, с проникновением христианства с его обширной словесностью в языческие европейские страны.

Принципы историко-литературного исследования и литературоведческого анализа, применяемые Н. И. Конрадом, имеют строго марксистский характер. Он рассматривает и изучает литературу в теснейшей, органической связи с социальной историей развития японского общества, с теми изменениями, которые происходили в его классовой структуре, внимательно прослеживает, как веские социальные причины порождают перемены в художественном мышлении и творчестве, а возникающие в обществе новые социальные потребности вызывают к жизни и новую проблематику в искусстве и новые формы ее выражения.

Важные периоды в истории японского общества, например, эпоха Нара, оставившая после себя такой шедевр мировой поэзии, как антология «Манъёсю» (с которой советский читатель может познакомиться по превосходному переводу А. Глускиной), где собраны образцы раннесредневековой поэзии и народного творчества, или эпоха Хэйан, с ее утонченной поэзией и вполне сложившимся в самостоятельный повествовательный жанр романом, вершиной которого стал знаменитый «Гэндзи-моногатари», возникают в книге Н. И. Конрада как закономерные этапы формирования средневековой феодальной литературы Японии.

Н. И. Конрад показывает — и весьма убедительно, — что литература хэйанского периода несла на себе отпечаток типичного средневекового мышления, с его мистическим колоритом, обусловленным распространением даосизма и перетолкованным на мистический лад конфуцианством. Придворно-аристократический характер культуры хэйанского периода придавал ей черты куртуазности со свойственной ей эстетизацией женщины (в Западной Европе — дамы) и любовного чувства во всех его оттенках и проявлениях. Аристократическая утонченность быта порождала в поэзии своеобразный гедонизм, изысканность художественных форм. Утонченность формы свойственна и искусству повествования.

Разбирая один из первых романов мировой литературы — вершинное произведение хэйанской литературы «Гэндзи-моногатари», написанный придворной дамой Мурасаки сикибу еще до того, как в Европе сложились романы Артурова цикла, чьи сюжеты существовали лишь в бесхитростной записи хрописта Гальфрида Монматского в его «Истории бриттов», и увидели свет грандиозные эпопеи Гартмана фон Ауэ, Вольфрама фон Эшенбаха, Кретьена де Труа и других творцов средневекового романа, — Н. И. Конрад приходит к чрезвычайно важному умозаключению, связанному с вопросом о генезисе реализма как самостоятельного творческого метода.

Отмечая, что хэйанская литература ориентировалась на реальность, он вместе с тем показывает, что жизнь и действительность воспринимались писателями эпохи Хэйан сквозь призму средневекового мышления, то есть в мистифицированном виде, как некий покров, за которым таится нечто, составляющее дух и смысл прекрасного, эстетически совершенного. Из этого наблюдения Н. И. Конрада следует весьма существенный методологический вывод: одной ориентированности на действительность в ее жизненных формах недостаточно, чтобы сделать литературу реалистической. Мы вправе и можем утверждать, что для возникновения реализма необходим прорыв в средневековом мышлении, выход за его пределы, обязателен момент осознания самостоятельности человеческой личности, ее независимости от сложных теологических и социальных связей, куда детерменистски включало ее средневековое мышление, обязательно исследование и понимание взаимоотношения человека и общества. В «Гэндзи-моногатари» подобный прорыв был осуществлен впервые, и поэтому роман Мурасаки сикибу можно по справедливости рассматривать как одно из тех произведений мировой литературы, где началась кристаллизация реализма как художественного метода и где он заявил о себе уже достаточно внятно.

Для исследовательской манеры Н. И. Конрада и его историко-литературной концепции характерно сочетание пристального внимания к живому литературному материалу, к конкретному литературоведческому анализу памятников словесности с широкими типологическими обобщениями, тонкими и верными аналогиями между литературами разных стран и народов. Обобщения эти опирались на громадную эрудицию Н. И. Конрада — одного из выдающихся советских востоковедов, завоевавшего международное признание, ученого крупного масштаба, чье творческое наследие очень значительно и объединяет труды по истории, литературоведению, лингвистике и искусствоведению.

Научные интересы Н. И. Конрада (1891—1970) обозначились довольно рано. Уже в Петербургском университете, куда он поступил в 1908 году, он вплотную занялся изучением китайского и японского языков и литературы этих народов.

Пребывание в Японии и Корее, куда он был направлен для совершенствования своих знаний после окончания университета, позволило ему глубже погрузиться в стихию культуры и литературы стран этого региона, ощутить их своеобразие и убедиться в том, что мир Востока не изолирован от тех социальных и духовных процессов, которые шли и идут в истории остального человечества. Могу сказать по собственному опыту, что к этой мысли приходишь неизбежно, когда побываешь в Японии и взглядишься в ее жизнь и культуру, преодолев начальную поверхностность восприятия, запечатлевающую лишь внешнюю экзотичность увиденного. Тогда станет очевидным, что выставленные в токийском музее самурайские доспехи эпохи Камакура, оставившей после себя мужественные «гунки», проникнутые воинственным духом не менее, чем сирванты Бертрана де Борна, в принципе мало отличаются от рыцарских лат, а вычурные шлемы японских воителей — от рогатых и оперенных шлемов крестоносцев, тамплиеров или рыцарей других Орден. Многочисленные замки, воздвигнутые на тяжеловесных, почти циклопических основаниях, удобные для обороны и организации воинских набегов, окруженные рвами, гнездятся на горах и перекрестках путей так же, как и в Тюрингии, Швабии, Бургундии или Каталонии. Они не однажды выдерживали осаду восставших японских крестьян, нападавших на своих властителей столь же яростно, как это делали в Европе крестьяне во времена Жакерии или в пору Крестьянской войны, вспыхнувшей на германских землях.

Когда подымешься на вершину вулкана Уядзэн на острове Кюсю и заглянешь в его изрыженный лавой кратер, то невольно вспомнишь, что в его огнедышащий зев сбрасывали христиан, которых ортодоксальные синтоисты не без оснований считали еретиками. Христиан также распинали на крестах, вкопанных рядами на обочинах дорог. Истовые японские синтоисты расправлялись с еретиками столь же свирепо и беспощадно, как расправлялись с альбигойцами, гуситами или гугенотами в далекой Европе добрые католики.

Живительный дух Возрождения исходит от «Золотого навильона». Он стоит на берегу молчаливого пруда в парке города Киото. Полускрытый ветвями японских сосен. Чувственной красотой, радостью жизни веет от этого удивительного по своей гармонии дворца, который могли воздвигнуть лишь люди, освобождавшиеся от бремени средневекового мировосприятия. И там же, в Киото,

возвышается замок Нидзё, принадлежавший дому Токугава, выстроенный в стиле барокко, с его усложненностью выразительных форм, преизбытком украшений, самодовлеющим декором, — вещественное выражение нового этапа в развитии художественного сознания японского народа. Зрителей, видевших, например, постановки трагедий Расина в Комеди Франсез, не может не порадовать сходство мизансцен и их сценического рисунка с мизансценами театра «Кабуки» — и это, разумеется, сходство не случайное, а типологическое. Примеров подобного рода множество; они известны историкам культуры и литературы, но далеко не всегда ими осмыслились.

Наблюдая и сопоставляя различные явления, поначалу представляющиеся разрозненными и хаотичными, Н. И. Конрад стремился увидеть и уловить стоящий за ними исторический смысл. Занимаясь кропотливыми разысканиями, пристальным анализом эстетических и социологических феноменов, Н. И. Конрад положил немало труда на то, чтобы разгадать и уловить сложнейшую диалектику истории, порождающую ощутимое родство культурообразующих процессов в разных районах мира; немало затратил он сил на то, чтобы в этих процессах отделить случайное от неслучайного, внешнее подобие от внутреннего сходства. Для этого необходимо было овладение фактами, тщательное и многостороннее исследование самих источников, а также литературы, языка, искусства, культуры в их взаимосвязи. Н. И. Конрад создает много работ о японском и китайском языках — «Синтаксис японского национального литературного языка», 1937; «О национальном языке в Китае и Японии», 1954; начиная с 1926 года, публикует ряд статей о японском театре, народных представлениях, театрах «Но» и «Кабуки»; переводит и комментирует памятники японской литературы — «Исэ-моногатари», «Записки из келья» Камо-но-Тёмэя, фрагменты из «Гэндзи-моногатари» и др. Глубоко исследует он и китайскую литературу древнейшего периода («Шицзин» — «Книгу песен») и особенно пристально — одну из самых замечательных эпох в ее истории, охватывающую VIII—XII века, когда возникли важные, принципиально новые явления в духовной жизни и искусстве, говорящие о преодолении во многих произведениях средневекового мировосприятия и возникновения строя мыслей и чувств, принадлежащих новым этапам в развитии сознания и художественного творчества. Завершением исследований в этой области стала книга Н. И. Конрада «Запад и Восток» (1966), куда вошли такие принципиальные его работы, как «Полибий и Сыма Цянь», «Хань Юй и начало китайского Ренессанса», «Философия китайского Возрождения», «Об эпохе Возрождения» и ряд других.

Явления подобного идейно-художественного ряда Н. И. Конрад находил не только в китайской литературе. В очень лаконичном, но весьма насыщенном очерке, посвященном Тикамацу Мондзаэмоу, вошедшем в настоящую книгу, он рассматривает творчество этого великого японского драматурга как кульминацию ренессансных тенденций в японской литературе. Естественным и вполне закономерным для Тикамацу — подчеркивал Н. И. Конрад — было обращение к театру дзёрури, хотя писать он начинал поначалу для театра «Кабуки». Но драматургия и исполнительская техника театра «Кабуки» подчинялись определенным нормам и правилам, в пределах которых должен был творить драматург. Его буйная и живая фантазия не желала подчиняться этим правилам: свободный полет его воображения искал иного пространства для художественного творчества. В пьесы Тикамацу, написанные для театра дзёрури, вливалось не только бытовое правдоподобие — верно схваченные и зорко подмеченные подробности жизни и быта горожан. Драматургия его была проникнута той высшей художественной правдой, которая соединяет и связывает воедино разрозненные житейские факты, высвечивая их изнутри светом истины, постигаемой художником благодаря реалистичности его образного мышления. В поздних его трагедиях — сэвамоно, сюжет которых строился на совместном самоубийстве влюбленных героев, сквозь тонкую пленку морализирований, выдержанных в духе ортодоксального буддизма, прорывалась стихия свободного человеческого чувства, не желающего, как и чувство Ромео и Джульетты, мириться с косным и бесчеловечным миропорядком. Н. И. Конрад подчеркнул в своей статье, что, исполненные высокого и напряженного драматизма, сэвамоно Тикамацу выражали в японской литературе иной, нежели средневековый, строй мыслей и эмоций, аналог которому можно найти лишь в произведениях европейского Ренессанса.

Характеризуя эпоху Эдо, Н. И. Конрад показывает, как внутри развитой городской культуры зрела новая литература, нашедшая наиболее полное выражение в романах Сайкаку, изображавшего с живым юмором и явственной усмешкой подвижной быт горожан — ремесленников, купцов, воинов, обитательниц и посетителей кварталов развлечений, — яркую пестроту жизни с ее неурядицами и радостями, страстями, настроениями, взглядами людей, все дальше отходивших от иерархически упорядоченной системы средневекового самосознания. Заметим попутно, что в поэзии вершинным выражением новых тенденций развития японской литературы стала философская лирика Басё, где очень отчетливо и с высоким художественным мастерством было запечатлено и передано ощущение дисгармонии жизни, порождавшееся социальным неравен-

ством людей, и чувство жалости и сострадания к тем, кто составляет общественные низы. В японской литературе Басё принадлежит особое место: внутренний взор художника был обращен к новому времени, и творчество его отвечало не только духовным и эмоциональным запросам общества, но было полно предчувствий будущего, с его новым нравственным и социальным опытом и противоречиями. Поэзия Басё необычайно одухотворенна, полна нежности, внутренней сосредоточенности и самоуглубления, но ее одухотворенность весьма далека от средневековой спиритуальности, ибо Басё — новый человек нового времени. Его стихи — это самопризнание и самовыражение личности, мыслящей независимо и свободно.

Сам конкретный историко-литературный материал, пристально изучавшийся Н. И. Конрадом, подводил его к важным типологическим обобщениям. Он стремился найти характерологические черты узловых эпох литературы, универсальные для различных национальных и культурных ареалов мира. Он отчетливо сознавал, что подобные обобщения не могут строиться путем установления прямого тождества социально-экономических условий формирования универсальных литературных эпох в различных регионах. Это было бы вульгаризацией, ибо, как подчеркивает марксистская теория, отношения литературы и общества опосредствованы и диалектичны, а социально-экономические факторы далеко не автоматически и не прямолинейно воздействуют на художественное мышление и отражаются в нем. Между ними нет механического соответствия. Иногда художественное мышление отстает от социально-экономического базиса, иногда улавливает и выражает новые, существующие лишь в зародыше, тенденции общественного и исторического развития. Все зависит от конкретных обстоятельств и условий, в которых находится искусство. Из этого марксистского тезиса и исходил Н. И. Конрад в своей историко-литературной концепции, показывая, что развитие литератур мира не есть хаотический процесс. Он обладает внутренними закономерностями, в нем присутствуют моменты глубокого схождения, объясняющиеся действием общенсторических законов, становлением и сменой социальных формаций, и моменты расхождений, возникающие вследствие культурных и национальных различий регионов мира.

Одной из главных своих творческих и научных задач Н. И. Конрад считал отыскание типологических универсалий, которые позволили бы понять единство развития художественного мышления всего человечества в единстве с его общественным развитием. Исходя из этой идеи, он применительно к литературам древнего мира устанавливал две важнейшие фазы их становле-

ния — архаическую, когда закладывались основы словесного творчества, и вершинный период, образцом которого может послужить античная литература Греции, в меньшей степени — Рима, а также высшие этапы развития древнеиндийской и древнекитайской литератур, имеющие определенное типологическое сходство.

Эти вершинные этапы в развитии литератур народов, обладавших древними цивилизациями, определяемые как их античность, рассматриваются Н. И. Конрадом в отношении к последующему развитию литератур. В мировой культуре в известные исторические эпохи наблюдается возвращение к этой высшей порою подъема древних литератур как образцу и источнику великих эстетических ценностей. Так происходило в средние века в Европе, когда античное наследие Греции и Рима помогало формировать новую культуру и новое искусство. Так было в танском Китае, когда началось движение фугу, то есть обращение к «древнему просвещению», ставшему базой для новой культуры и литературы. Так было в Средней Азии, когда аль-Бируни, Ибн-Сина, аль-Фараби и другие воздвигали здание нового образа мысли на фундаменте античного наследия Запада и Востока.

Потребность в подобном возврате к высшим достижениям культуры и литературы древности — этому арсеналу великих духовных ценностей — возникала тогда, когда обозначался переход от средневекового мышления и мировосприятия к новой эпохе, которую называют по-разному — то Ренессансом, то Предвозрождением, то Высоким средневековьем. Последнее определение, однако, наиболее зыбко и неточно, поскольку оно консервирует старые, отмирающие формы духовной и социальной жизни, не смотря на то что их уже достаточно размыл ход исторического процесса.

Отметим, что обычно, когда рассматривается вопрос о природе и особенностях эпохи Возрождения, внимание исследователей сосредоточивается главным образом и преимущественно на характеристике тех социально-экономических предпосылок, которые обусловили переход от средних веков к новому времени в Италии, и, вольно или невольно, итальянское Возрождение начинает интерпретироваться как единственное в истории не только Западной Европы но и мира в целом. Подобный подход сужает реальную социальную базу этого явления и ведет к недооценке идеологических аспектов Ренессанса. Действительно, ничего подобного итальянскому Возрождению нельзя найти в других странах, и не только потому, что оно было вершиной и кульминацией общемирового процесса, но главным образом оттого, что в истории вообще не

существует полностью идентичных социальных явлений. Каждое из них возникает и развивается во вполне конкретных исторических и национальных обстоятельствах, придающих ему особый колорит и своеобразие. Самое итальянское Возрождение при подобном подходе тоже толкуется упрощенно: его противоречивость не учитывается. Нередко забывается, что наряду с народной культурой и литературой Ренессанса существовала культура аристократическая; одновременно с ренессансным гуманизмом вырабатывалась агрессивная индивидуалистическая мораль, наиболее отчетливым выражением которой стал, например, макнавеллизм; рядом с восхвалением человеческой красоты, борьбой за гармонию человеческой натуры существовала плотская разнузданность, лишенная какой бы то ни было красоты. Освобождение человеческой мысли, исследование законов природы, попытки осознать положение человека в обществе, их взаимосвязь проходили в страшном столкновении с косностью, церковной реакцией, невежеством. Самое ренессансное сознание не было отгорожено непроницаемой перегородкой от сознания средневекового и нередко несло на себе его стигматы.

Сторонники италоцентрической концепции Возрождения игнорируют и тот непреложный факт, что возникновение этой эпохи в духовной жизни человечества было не одномоментным событием, кратковременным переворотом, а длительным процессом, далеко не во всех регионах мира развивавшемся непрерывно. Так, на Руси, где ренессансные тенденции в духовной жизни проступали весьма отчетливо и примерно в ту же пору, как и в Италии, процесс формирования ренессансного сознания и культуры был прерван монгольским нашествием. В Германии эпоха Реформации, являвшаяся германским вариантом общеевропейского Возрождения, была оборвана Контрреформацией; католическая реакция пресекла развитие французского Ренессанса. В танском и сунском Китае, когда творили так называемые «Восемь великих» и среди них столь выдающиеся поэты-гуманисты, как Ли Бо, Ду Фу, Бо Цзюй-и, движение культуры, искусства и общественной мысли, обладавшее ренессансными чертами и опиравшееся на высокое материальное развитие страны, с ее обширными международными торговыми и культурными связями, крупными городами, богатым ремесленничеством, — также было прервано внутренними войнами и монгольским нашествием. Следует иметь в виду, что в разных регионах мира ренессансные тенденции выявлялись в весьма неодинаковой степени и не всегда достигали отчетливой выраженности и классической зрелости.

В своих исследованиях Н. И. Конрад, учитывая в полной мере значение социально-экономических факторов для формирования

Возрождения, подчеркивал в первую очередь идеологические аспекты Ренессанса. И это было правильно.

Что же можно считать наиболее значительным признаком ренессансного мировоззрения, его типологическим свойством? В статье «Об эпохе Возрождения», опубликованной в книге «Запад и Восток», Н. И. Конрад писал: «Чуть ли не самой важной чертой, характеризующей итальянское Возрождение, считают выдвижение им на первый план человека. Человек стал в центре всего — как высшая категория с высшими правами, как высшая ценность; все остальное — общество, история, мир — ценно и важно постольку, поскольку все это касается человека...»

Такая весьма распространенная интерпретация итальянского Возрождения, как мне кажется, частично верна, частично неверна. Она верна в основном: в том, что к человеку в эпоху Возрождения стали относиться иначе, чем в средние века: он действительно вышел на первый план. Она неверна в том, что всю суть такого выдвижения человека видели только в предоставлении свободного развития всех свойств его природы, особенно чувственных, как будто все зло было в монашеском «подавлении плоти». Дело было, как мне представляется, в гораздо более важном.

Факт выдвижения человека на первый план в эпоху Возрождения в Италии сомнению не подлежит. Но самое существенное в этом выдвижении никак не признание за ним права удовлетворять свои потребности, да еще именно «плотские». Если бы все сводилось к этому, незачем было бы особенно и восторгаться Возрождением, как это обычно ведется. Самым существенным в выдвижении человека было то, что Мишле и Буркгардт назвали «открытием человека»; первый — в своей формуле: «открытие мира и человека»; второй — в своей: «открытие человека и природы».

В чем, собственно говоря, проявилось «открытие человека»? Прежде всего в понимании, что он может мыслить сам — как подсказывает его Разум. Именно это и заложено в том, что называют «секуляризацией» теоретической мысли, происшедшей в эпоху Возрождения¹. Эта обширная цитата понадобилась для того, чтобы стала ясной концепция Возрождения предлагаемая Н. И. Конрадом. Действительно, секуляризация человека, понимаемая в широком смысле этого слова, — не только как его высвобождение из-под власти теологии, — является важнейшей, определяющей особенностью ренессансного мировоззрения.

¹ Н. И. Конрад. Запад и Восток. Наука, 1966, с. 255.

Сам по себе интерес к человеку не может служить критерием, характеризующим ренессансное сознание. Еще Плотин и неоплатоники проявляли огромное внимание к внутреннему миру человека, а учение Плотина об экстазе как способе постижения бытия не могло бы возникнуть помимо внимания к человеку. Христианская патристика также была полна интереса к человеку: отцы церкви много и энергично писали об его ответственности перед богом. Средневековая культура и искусство, равно как и томистская философия, сосредоточивались на человеке. Но им свойственно весьма своеобразное отношение к этому объекту их созерцания и изображения. Человека они рассматривали как элемент структуры, или теологической или теургической, или как звено в системе сеньориальных связей. Собственно ренессансное мировоззрение вычленяет человека как самостоятельный индивидуум из всех тех иерархических структур, куда включало его средневековое мышление. Человек создавал себя ответственным не только перед высшими силами: перед церковью, феодальными обязанностями, властью божьей,— но прежде всего перед самим собой. Он вырабатывает по отношению к действительности критическую позицию; он уже начинает проникаться идеями свободомыслия — сначала религиозного, а затем и социального. Не столько град божий, сколько град земной приковывает к себе его творческое внимание, и он активно начинает утверждать себя и в сфере мысли, и в сфере чувства как самостоятельная личность. Подобный строй мыслей можно встретить в культурах и литературах разных стран и народов, и он является верной приметой возникновения в них ренессансных тенденций.

Заслуга Н. И. Конрада состоит в том, что он привел в систему ранее разрозненные факты, дал им объяснение, открыв тем самым новые перспективы для изучения литератур Запада и Востока в их типологических общностях, которые объясняются не взаимовлиянием (которое бывало далеко не частым), а спонтанной закономерностью самого исторического процесса, вызывающего к жизни родственные духовные образования.

Обращаясь в работах как вошедших, так и не вошедших в настоящую книгу, к японской литературе нового времени, Н. И. Конрад устанавливает наличие в ней еще одного этапа, имеющего аналогию с Европой, а именно этапа Просвещения.

Как и при исследовании ренессансных явлений в культурах различных регионов мира, при изучении вопроса о Просвещении в Японии, Китае, Корее или других странах и арсалах Востока нельзя искать прямого совпадения между восточным Просвещением и его классическими европейскими аналогами. Каждая об-

щая закономерность мирового исторического процесса, сохраняя свои общетипологические черты и признаки, выявляется тем не менее в глубоко своеобразных формах, обусловленных особенностями национального и социального бытия той или иной страны, ее искусства и общественной мысли. Уже сама неравномерность развития капитализма и формирования антифеодальной идеологии порождает несовпадение во времени, отсутствие синхронности в возникновении просветительских тенденций в культурах Запада и Востока. Нельзя также, рассматривая проблему восточного Просвещения, целиком опираться на абстрактные модели просветительского образа мысли, построенные на основе наиболее выраженного и сложившегося французского Просвещения. Оно было кульминацией этого широкого, охватившего многие страны умственного движения, подобно тому как итальянское Возрождение — вершиной и наиболее зрелым выражением ренессансной фазы общественно-духовного развития человечества.

Классически завершенная, со строго очерченными контурами фаза Просвещения существовала далеко не во всех странах Европы. Но просветительские тенденции можно проследить во всех европейских литературах, ибо тенденции эти были вызваны к жизни реальными потребностями исторического процесса и знаменовали собой становление нового, демократического, антифеодального сознания. Не удивительно, что на Востоке Просвещение выступает в ряде случаев или в зачаточном, или в неразвернутом виде, порой без многих культурологических черт, которые свойственны европейскому Просвещению и кажутся обязательными его атрибутами. Между тем и при отсутствии всей суммы признаков классического европейского Просвещения просветительские тенденции явственно дают о себе знать в разное время и в странах Средней Азии, и на всем Востоке. Но они обладают своей спецификой.

Во Франции, например, столь грандиозное предприятие, как «Энциклопедия», рассчитанная на просвещение народа, освобождение его от невежества, на воспитание в нем здравых и разумных представлений, сосуществовало с могучей художественной литературой, развивавшей тот же строй мыслей на языке образов. В Японии XVIII века, в пору, когда еще действовал введенный домом Токугава запрет на контакты с внешним миром, тем не менее европейские знания и культура проникали в закрытую страну: их проводниками стали «рангакуся» — ученые, ориентировавшиеся на голландскую науку и технику. В эту эпоху возникает огромный труд Андо Сёэки «Истинно действующие законы природы», своеобразная стотомная японская «Энциклопедия», где

развивались идеи весьма прогрессивные, в том числе антифеодальные, провозглашалась мысль о равенстве людей и содержалась критика реакционного конфуцианства. Позже появился трактат Ямаката Банто «Юмэ-но-сиро» («Сновидение»), направленный против феодального мышления и против официальной науки, апологетизировавшей феодализм. Однако в художественной литературе, в отличие от того, что было во Франции, не нашлось столь же значительных эквивалентов этим фундаментальным явлениям общественной мысли. Но все же произведения просветительского характера возникали и охотно читались. Среди них следует назвать роман «Путешествие Сидоноки» Сигара Гэнная — парафраз свифтовского «Путешествия Гулливера», сатирическую «Хосэй моногари» («Повести нашего времени») того же Андо Сёэки или «Удивительный рассказ о заморских странах» Ютаниси — переложение романа Свифта¹.

Во всех этих ранних творениях японской художественной и общественной мысли отчетливо проступают приметы просветительского сознания: рационализм, ориентация на разум, антифеодальная устремленность, подготавливавшая буржуазные преобразования действующей социальной системы, очевидное понимание необходимости просвещения народа и, наконец, — коренная мысль всех просветителей о том, что мнения правят миром и рычагом изменения существующего порядка вещей может стать выработка правильных, разумных представлений о природе и назначении человека в общественной жизни.

В обширном исследовании идеологии и литературы эпохи Мэйдзи, то есть периода буржуазной революции в Японии, Н. И. Конрад подробно исследует формы и особенности японского Просвещения, останавливаясь на работе Фукудзава Юкити — этого крупного идеолога японской буржуазии, который сделал очень многое для «европеизации» Японии или, иными словами, для создания идеологической базы, на которой утверждалось сознание японской буржуазии. Юкити отнюдь не механически переносил на японскую почву европейские представления и знания: он исходил из национальных интересов и содействовал усвоению только того, что действительно отвечало потребностям японского общества и потребностям борющейся за власть японской буржуазии. Этим же задачам отвечала и политическая беллетристика — неперемный и постоянный спутник эпохи Просвещения, а также

¹ Весьма разносторонняя и точная характеристика японского Просвещения содержится в работе К. Рехо «Японское Просвещение и Запад». — См. «Труды межвузовской конференции по истории литератур зарубежного Востока». Изд-во МГУ, 1970.

переводы работ английских позитивистов и утилитаристов с их рационалистическим подходом к вопросам этики, науки, общественной практики. В эту эпоху складывается и новый японский роман, и новые формы поэзии. «Лекции по японской литературе периода Мэйдзи» Н. И. Конрада содержат богатейшую характеристику духовной жизни этой сложной эпохи в истории Японии и раскрывают реальные противоречия японского Просвещения, обусловленные незавершенностью и компромиссным характером самой революции Мэйдзи, хотя и расчищенной путь для японской буржуазии, но не покончившей с феодализмом.

Научные гипотезы и положения, выдвинутые в трудах Н. И. Конрада, в том числе и в настоящей книге, оказались чрезвычайно продуктивными для исследования истории всемирной литературы. Они обогатили нашу методологию, внесли в нее новые идеи.

Включение в круг научных представлений понятий о восточном Ренессансе и Просвещении не ведет к схематизации мирового историко-литературного процесса, ибо Н. И. Конрад подходил к этим литературным эпохам как явлениям типологическим, выходящим на основе внутренних закономерностей развития той или иной литературы мира, с учетом их национальных особенностей. Между феноменами, возникающими в различных регионах, нет и не может быть пустого тождества. Это подобия, обладающие собственной самостоятельностью. Огромный фактический материал, собранный, в частности, в книге «О японской литературе», подтверждает эту идею.

Как исследователь, Н. И. Конрад умел показать реальное взаимодействие художественного мышления с общественной средой, в недрах которой вызревали те или иные эстетические явления и ценности. Динамику развития искусства он рассматривал в органической связи с динамикой исторических перемен. Его характеристики произведений японской литературы различных исторических эпох отличаются тонкостью, глубоким постижением их национального и эстетического своеобразия. Н. И. Конрад отвергал односторонний подход к японской художественной мысли, при котором преувеличивался момент самоуглубленной созерцательности, якобы определяющий все особенности японского искусства и литературы. На подобной их оценке настаивал, например, такой крупный писатель, как Дзюньитиро Танидзакэ в знаменитом эстетическом трактате «Инъэй райсан» — «Похвала тени», в котором он стремился обособить японскую культуру от художественной культуры остального мира. Н. И. Конрад в своей книге раскрыл многие стороны японского художественного мышления, в

том числе и его обращение к жгучим социальным вопросам в разные эпохи истории. Полнота и разносторонность характеристики художественных особенностей японской литературы составляет несомненное достоинство его книги.

Н. И. Конрад был человеком высокой духовной культуры и огромных, уникальных знаний, ученым, который свободно ориентировался во всех основных вопросах современной историографии и литературоведения. Он прекрасно знал ныне действующие в них школы и теории и обладал исключительно свежим подходом к предмету собственных исследований, стремясь в своих работах синтезировать идею единства культур, развивавшихся как в западном, так и в восточном ареалах мира. След, оставленный им в советской науке, глубок, и трудам его предстоит долгая жизнь.

Б. Сучков

ЯПОНСКИЙ НАРОД В ЕГО ИСТОРИИ

Если литература всякого народа не может быть отделена от него самого, от той почвы, на которой этот народ живет, от истории, которую он творит, от всей совокупности содержания его жизни и культуры, то тем более это применимо к японской литературе. Создатель этой литературы, японский народ, — слишком своеобразный для нас исторический индивидуум, чтобы к нему можно было подходить только с общими шаблонами. Его исторические судьбы сложились достаточно по-особенному, чтобы их можно было оценивать с помощью только трафаретных формул. Его национальный уклад требует особенно вдумчивого к себе отношения и в значительной степени отмечает те стремления к неосторожному проведению аналогий, с которыми к нему часто подходят европейцы. И если понимание любого явления японской культуры достигается ценою широкого и глубокого изучения всех «сопутствующих» фактов, то тем более это условие приложимо к пониманию любого литературного произведения. Этим объясняется и то обстоятельство, что переводы памятников японской литературы на европейские языки обычно сопровождаются и должны сопровождаться длительными «вступительными очерками» и всяческими «примечаниями».

Японская литература совершенно неотрывна от своего создателя, от японского народа. Всеми деталями своей формы, каждою мелочью своего содержания она связана с общей совокупностью явлений японской культуры.

Лицо литературы меняется в зависимости от исторической эпохи. Каждое изменение посетителя и создателя литературы находит свое отражение и в облике этой последней.

Литература следует за всеми перипетиями жизни японского народа, отражая их, претворяя их, оформляя их в художественную конструкцию и становясь тогда уже сама источником целого ряда явлений как в своей собственной сфере, так и в сфере культуры в целом. Литературное произведение познается через свою эпоху, и оно же, с другой стороны, эту эпоху художественно оформляет.

Эти общезвестные положения при изучении японской литературы необходимо помнить особенно твердо; в суждении о каком-либо ее памятнике часто необходимо отставить на значительно задний план наши европейские мерки и критерии оценки, помня, что «не художественное» для нас может быть возведено в перл художественности в Японии; что «нелитературное» для нас оказывается подлинно «литературным» там. Достаточно сказать, например, что игра словами, почти каламбур, представляя собою прием сомнительной художественной ценности у нас, является одним из существенных приемов японской поэзии; достаточно сказать, что составление нового произведения целиком из фраз, взятых из других произведений, и при этом фраз, почти механически нанизанных друг на друга, искусственно пригнанных друг к другу,— вещь едва ли возможная всерьез у нас,— составляет характерную особенность приема построения лирических драм Но.

I

История японского народа дает нам довольно редкий пример последовательного развития человеческого общества в силу действия главным образом одних только внутренних исторических факторов. «Изолированное» общество в чистом виде, конечно, не существует, но тем не менее японский народ в известной мере приближается к этому типу. В противоположность большинству других народов, японский народ жил и развивался в одной и той же природной обстановке, на одном и том же пространстве, в одном и том же этническом составе; без иностранных вторжений, без внешних завоеваний, без насильственного внедрения чужеземных элементов. Этому способствовало,

конечно, своеобразное географическое положение, этому способствовала и историческая конъюнктура: ни один из соседей Японии не оказывался достаточно сильным, чтобы насильственно подчинить своему влиянию это островное государство. Был один опасный момент в последней четверти XIII века, когда монголы уже высаживались на Кюсю (в 1282 г.), но и тогда судьба спасла древнюю страну Ямато: тайфун уничтожил монгольскую армаду. Поэтому с точки зрения экономической и политической Япония развивалась почти исключительно в силу одних только внутренних факторов; чужеземное влияние только ускоряло или замедляло поступательный ход этого внутреннего развития, но не ломало его и не прерывало его. Поэтому японская история дает отчетливую картину почти схематической смены социологических форм, последовательно рождавшихся и отмиравших в ходе внутреннего развития страны.

Смена эта касается прежде всего наиболее внешней и поэтому наиболее заметной области: форм организации японского общества в виде определенной государственно-политической системы. Преобразование социально-экономического уклада неизменно выливалось в переустройство государственно-политического строя. Параллельно смене экономических форм шла смена различных общественных групп; появлялись новые сословия, которые сменяли друг друга в роли политического гегемона. С приходом к власти новых общественных элементов менялся и облик активного деятеля культуры, накладывавшего по преимуществу свою печать на главнейшие и характернейшие культурные явления данной исторической эпохи. Соответственно этому менялся и облик литературы.

История Японии, при рассмотрении ее с социологической стороны, дает нам именно такую четкую картину общественного развития.

Древнейшая эпоха характеризуется родовым строем со всеми присущими этому последнему признаками. Затем мы наблюдаем эпоху господства первого сословия — родовой аристократии. За ней следует период гегемонии второго сословия — военного дворянства. Последним на историческую арену выступает третье сословие, сначала — в лице торговой буржуазии, затем — в виде капиталистического общества современного типа. Если исходить из дат

государственно-политического оформления власти каждого такого сословия, то соответствующие сроки господства для каждого будут: гегемония аристократии продолжалась со середины VII по конец XII века; господство военного дворянства — с конца XII века по середину XIX века; со середины же прошлого столетия начинается экономическое и политическое преобладание буржуазии в различных ее модификациях. Но само собою разумеется, что периоду государственного властвования каждого сословия предшествовал более или менее длительный период формирования его, накопления сил, и, наконец, борьбы за политическую власть. Равным образом с этими сроками политического властвования не совпадают и сроки культурного преобладания данного сословия, преобладания, иногда запаздывавшего, как это было с дворянством, иногда наступавшего еще при политической власти другого сословия, как это было с торговой буржуазией, культурная активность которой началась еще в недрах феодального государства. Все эти различные даты значительно расходятся друг с другом, отчего и необходимо при оценке явлений японской литературы всегда иметь в виду, что при наличии какого-нибудь одного господствующего сословия может играть значительную роль — и политическую и культурную — другое, так сказать «сопутствующее» в этом смысле сословие. Японская история дает очень яркие примеры такого сосуществования двух сословных культур, причем, естественно, подобное положение создается обычно к концу господства политически первенствующего в данную эпоху сословия. Так, в конце периода Хэйан — эпохи власти родовой аристократии (IX—XII вв.) играет большую политическую и отчасти уже культурную роль служилое дворянство; во вторую половину периода Токугава — эпохи феодально-полицейского строя (XVII—XIX вв.) начинает играть большую роль в экономике страны и создает свою литературу и искусство и торговая буржуазия (городское сословие). Наконец, в настоящее время — эпоху господства капиталистической буржуазии (с конца XIX в.) можно наблюдать в художественной литературе некоторое проявление пролетарского творчества. «Начала» и «концы» каждой социологической эпохи обычно характеризуются сложным переплетом общественных сил и взаимоотношений, являются периодами, несомненно, переходными, и этот переходный характер совершенно необходимо учитывать и при ознакомлении с литературой данной эпохи.

Происхождение всех указанных сословий характеризуется более или менее теми же чертами, которые свойственны аналогичным социальным образованиям и на европейской почве.

Родовая аристократия подготовлялась еще родовым бытом; в зародышевом виде она существовала еще при первоначальном, разрозненном племенном существовании; начала проявляться с первыми попытками объединения племен; приняла более или менее отчетливый характер при первом таком уже заметном объединении в начале IV века, к какому времени следует относить образование патриархальной монархии; получила определенное сословное значение к концу VII и началу VIII веков, когда образовалось централизованное сословное государство; и с того времени пережила три стадии: развития, расцвета и упадка как в политическом, так и в культурном отношении, — уступив во второй половине XII века власть второму сословию — военному дворянству. Экономической основой гегемонии родовой аристократии были земельные владения, отчасти приобретенные в силу особых привилегий (поместья — сёэн), отчасти же ведущие свое происхождение еще с эпохи родового строя; к этому присоединялось принудительное использование рабочей силы на началах или полного, или частичного рабства. С социологической стороны источники аристократии восходят к группам племенных и родовых старейшин, мелких царьков в древнейших «государствах» (III в.), а также служителей культов. Политически же аристократия после создания своего государства составила правящий слой, постепенно превратившийся в бюрократическую чиновническую массу, в значительной степени оторванную от земли и от хозяйства.

Второе сословие — военное дворянство — в эмбриональной фазе существовало также в эпоху родового быта, в те времена, в сущности, сливаясь в одно общее целое с родовой знатью. Первое проявление сословной дифференциации, приведшее впоследствии к выделению из недр родового общества аристократии, было вместе с тем и рождением воинского сословия. Лишь с превращением родовых старейшин в аристократию и с образованием сословной монархии (в VII—VIII вв.), а главное, с последующим постепенным отходом правящего сословия от фактического участия в хозяйстве страны, с сопутствующим этому усилением в его среде тенденций «гражданской культуры» и

презрения к «ратному делу», — единая, в сущности, прежде социальная группа стала переживать процесс расслоения на «придворную знать» (кугэ), с одной стороны, и «военные дома» (букэ) — с другой. Ареной деятельности первой служила главным образом столица (Хэйан-Киото) и прилегающий округ; вторых — провинции, особенно отдаленные от центра, вроде северо-восточной части острова Хонсю, в первую очередь — область Канто.

Экономическую основу господства нового сословия составляли наследственные вотчины (мёдэн), управляемые почти на независимых началах при несомненном использовании принудительного труда. В отличие от родовой знати с их поместьями представители нового сословия, так называемые — «бүси» (буквально — «воины»), были на первых порах тесно связаны с землей, участвуя в хозяйстве активным и производительным образом, и их вотчины превращались в достаточно прочные хозяйственные единицы, в противоположность только эксплуатируемым земельным угодьям аристократии. С социальной стороны новое сословие формировалось, во-первых, в процессе упомянутого расслоения первоначально слитой в одно общее целое группы бывших родовых старейшин, во-вторых — из вновь возникающих мелких свободных земельных собственников, примыкавших ради сохранения своего благосостояния и упрочения своего положения вообще к какому-нибудь провинциальному земельному магнату, а часто и просто связанных с ним в родовом или территориальном отношении. Таким образом, постепенно образовались «военные дома» (букэ), состоящие из «сеньоров» (дэймё) и «вассалов» (самураев). Первые, естественно, оказались впоследствии вождями, вторые в результате составили их дружину.

Политически это второе сословие стало играть заметную роль уже в эпоху отрыва правящего сословия, аристократии, от хозяйства и военного дела. Вооруженная охрана государства от внешних врагов (главным образом от не вполне еще покоренных и замиренных инородческих племен эбису), дело подавления внутренних беспорядков (интриги — междоусобия в среде магнатов) в конце концов перешли в те руки, которые умели держать оружие, — в руки «буси», воинов. В конечном итоге эта растущая воинская сила и наметившаяся экономическая устойчивость, в соединении с естественной энергией поднимающегося сословия, обеспечили дворянству и политическую гегемонию (со второй половины XII в.).

Третье сословие теснейшим образом связано с образованием и ростом городов, особенно с развитием в них ремесел и торговли. Города в этом смысле начинают играть уже очень заметную роль в конце XVI века; с установлением же прочного феодального порядка с централизованной сюзеренной властью сёгунов из дома Токугава, с успокоением страны и общим подъемом народного хозяйства их развитие идет стремительным темпом, что и сопровождается ростом городского сословия как в количественном, так и в качественном смысле. Городское население овладевает мощной экономической силой в лице торгового капитала, и кадры ремесленников и торговцев, по мере все ширящегося перехода Японии с натурального на денежное хозяйство, начинают играть выдающуюся культурную роль, создавая свой быт и свою литературу, свое искусство и свой театр.

Такое экономическое укрепление и культурная активность третьего сословия, с одной стороны, и распад феодальной организации в силу внутренних причин — с другой в результате приводят буржуазию к политической борьбе. Вся первая половина XIX века характеризуется все возрастающей политической активностью этого нового сословия; создается идеология нового государственного порядка — в виде «внесословной монархии»; и в середине XIX века феодальный порядок падает, сменяясь абсолютной по внешности монархией (в 1868 г.). Последующая эволюция торгового капитала в связи с переходом Японии уже на рельсы капиталистического хозяйства перерождает буржуазию в определенный экономический класс, не мирящийся с абсолютной монархией: развивается конституционное движение, приводящее в 1889 году к установлению парламентарной формы правления с конституционным монархом во главе.

Соответственно такой эволюции социальной структуры Японии шло развитие и смена государственно-политических форм. Каждое сословие, достигая политической зрелости и гегемонии, строило свою собственную государственную форму. И с этой точки зрения схема государственного развития Японии отличается чрезвычайной четкостью и последовательностью.

Эпоха недифференцированного родового общества характеризуется племенным бытом с более или менее устойчивыми политическими образованиями в форме племенных

государств. Мы знаем о существовании в древнейшей Японии (например, в III в.) ряда таких государств со своими местными царьками во главе. Процесс сословной дифференциации, с одной стороны, и интеграции — с другой привел в начале IV века к объединению страны в патриархально-аристократическую монархию, с сохранением, впрочем, известной внутренней самостоятельности за прежними племенными царьками. Окончательное оформление и укрепление аристократии привело в VII—VIII веках к образованию сословного государства в виде аристократической монархии, сначала — абсолютного типа, вскоре же — в форме сословного государства с верховной властью номинально — в руках наследственных хэйанских монархов, фактически же — в руках аристократического рода Фудзивара, в качестве регентов и верховных канцлеров наследственно правивших страной.

Приход к власти военного дворянства вызвал к жизни своеобразную государственную форму, так называемый «сёгунат» — дворянскую империю с последовательно сменявшимися династиями верховных правителей — сёгунов (Минамото, Асикага и Токугава) и с постепенным изменением своего содержания: от военной диктатуры дома Минамото (конец XII и начало XIII в.) через демократическую тиранию рода Ходзё (XIII и начало XIV в.), через сословную империю дома Асикага (с половины XIV в., номинально — по конец XVI в., фактически — по конец XV в.), через период государственной анархии (XVI в., вплоть до последней четверти) и новой эры демократического абсолютизма Нобунага и Хидэёси (конец XVI в.) — к феодальной империи дома Токугава (с XVII по середину XIX в.).

Третье сословие, как уже было указано, создало сначала — в союзе с частью феодального дворянства — номинально абсолютную монархию, быстро превратившуюся в олигархию из бывших же феодалов; затем, с развитием классового сознания и экономическим укреплением, оно вступило в борьбу с прежним союзником, удержавшим за собой первоначальную власть только в новой форме; одержало над ним победу и под лозунгом конституционной монархии строит с конца XIX столетия свое типичное капиталистическое государство с двухпалатным парламентом, в последнее время — с всеобщим мужским избирательным правом (с 1925 г.) и разными так называемыми «демократическими свободами».

При всем этом не следует упускать из виду некоторых особенностей государственного развития Японии, из которых одно — характерно вообще для всех стран, другое — присуще, может быть, ей одной. Первое — это тот факт, что в каждой из перечисленных государственных форм необходимо искать следов влияния «сопутствующего» сословия, так или иначе проявляющего себя политически; второе, это — своеобразное сосуществование и взаимоотношение светской и духовной властей, с особым характером этой последней. Дело в том, что при всех сменах государственного режима в Японии всегда сохранялась некая единая (или, вернее, — мыслимая единой) линия наследственных царей, соединявших в эпоху патриархальной монархии в своем лице и функции верховного правителя и верховного жреца; впоследствии же, с отходом действительной власти в иные руки (сначала аристократического рода Фудзивара, затем сёгунов Минамото, Асикага и Токугава), сохранивших за собой преимущественно только сакральные функции и считавшихся верховными государями Японии, главным образом в таком — более религиозном, чем политическом — «верховном» смысле. Это своеобразие придает всему историческому развитию Японии совершенно особый, может быть, нигде не находимый в такой яркой форме, характер.

II

Соответственно картине социального и политического развития Японии разворачивается и картина ее идеологической эволюции. Каждое сословие выступает в японской истории не только со своей государственной формой, но и с присущим ему типом мировоззрения, в рамки которого укладывается большинство отдельных явлений духовной культуры данной эпохи, в том числе, конечно, и литературы. Само собой разумеется, что и здесь необходимо учесть общий идеологический фон и своеобразную устремленность мировоззрения, присущие японскому народу в целом во все времена его исторического существования; кроме того, следует иметь в виду и сложность самого идеологического строя, проникнутого элементами, исходящими из разных источников одновременно, — как в смысле социальных групп, так и в смысле своего туземного или иноземного происхождения. И все же, со всеми этими оговорками, возможно говорить в связи с каждой эпохой и о

преобладающем типе мировоззрения, если и не относительно ко всему японскому народу, то, во всяком случае, — к его господствующему в данное время социальному слою.

С этой точки зрения, древнейшую форму мировоззрения, которую мы находим в наиболее раннюю фазу исторического существования Японии, можно определить как *мифологическую*. Такое наименование оказывается пригодным именно потому, что характерным действующим фактором психического уклада в ту эпоху является мифологическая апперцепция.

Мифологическое апперцепирование всего окружающего оказывалось наиболее типичным способом реагирования и на внешний мир, и на явления, источником которых бывал сам человек. В плане этой основной действующей силы развиваются все три главных направления психической деятельности: мышление познавательное, мышление нормативное и образно-художественное. На этой же основе вырабатывается и характерный уклад мировоззрения, сводящийся в плане *познавательном* к установлению теоретического принципа мышления, положения, согласного с объективным опытом социального целого; в связи же с практической ролью познания — к определению средств и способов достижения различных человеческих целей; в плане *нормативном* — к установлению основного принципа должного (или не должного), в тесной связи с его практической ролью: давать направление воле и поведению; в плане *образно-художественном* — к установлению также своего рода принципа, преимущественно — в форме «типичности» (так сказать, истинности психологической и «чувственной»), в соединении с практической целью художественной мысли: дать удовлетворение созерцательным интересам человека, создать возможность мысленного переживания наиболее приятных или «особо действующих» впечатлений жизни. Ознакомление с древнейшими формами представлений японцев позволяет установить более или менее отчетливо те положения, которые характеризуют каждую из этих трех областей мировоззрения.

Наиболее могущественным принципом познавательного мышления в ту эпоху является, по-видимому, анимизм, — как в своем основном виде, в форме специфического апперцепирования человека, так и в своих производных отсюда формах. Анимистическое восприятие было направлено,

надо думать, на целый ряд объектов, так как мы наблюдаем ряд отдельных мифологий. Прежде всего — мы видим *мифологию человека*, с наибольшей силой проявляющуюся в мифологическом апперцепировании смерти и всего, что с нею связано, а также в мифологическом восприятии сексуального переживания со всеми его атрибутами; иначе сказать — две разновидности антропомифологии, настолько развитые, что дают возможность говорить раздельно о специальной мифологии смерти и мифологии фаллической. Затем мы находим *мифологию животного*, по-видимому, не в очень развитой форме и сводящуюся главным образом к мифообразованию типа «животное — душа» (например, змея). И, наконец, мы сталкиваемся с различными направлениями *мифологии природы*, в особенности — мифологии астральной (солнце) и стихийной (вода, ветер). К этим главнейшим формам мифологии надо, по-видимому, присоединить и отдельные черты *мифологии культуры*, в частности, труда и изобретений, хотя здесь мы наблюдаем явное взаимопроникновение элементов натурмифологии и культурмифологии (например, богиня Ама-тэ-ра-су — богиня солнца и в то же время — пряжа).

Вторым чрезвычайно важным, но, так сказать, «сопутствующим» принципом познавательной деятельности была идея чародейства. Понятие чародейства, надо думать, ни в коем случае не являлось самодовлеющим, имеющим свое собственное происхождение и самостоятельное значение; оно укладывалось целиком в анимизм, представляя его вторую сторону.

Интеллектуалистический момент единой мифологической апперцепции выражался преимущественно в форме анимизма (в чистом смысле этого слова), волюнтаристический же — в форме чародейских представлений. Таким образом, каждый мифологизируемый в анимистическом смысле объект оказывался тем самым и носителем известных чародейских свойств. Идея чародейства по мере своего развития привела к образованию представления о практической стороне познания: мы знаем о существовании идеи оборонительного чародейства — представлений о способах защиты от действия злых сил (духов, богов) и идеи наступательного чародейства — то есть представлений о способах активного человеческого воздействия на мир явных и скрытых сил. Таким образом, оказались удовлетворенными обе сферы объективного познания — теоретическая и практическая.

Нормативное мышление нашло главное свое выражение в идее чисто этического порядка — в идее «скверны» (кэга-рэ). Эта идея теснейшим образом связана с предыдущей познавательной сферой мышления — в ее анимистическо-чародейском содержании. Все те ассоциации, которые окружают идею скверны, ясно свидетельствуют о происхождении ее от мифологии человека, в особенности — от мифологии смерти, а также отчасти рождения: «нечисты», по преимуществу, смерть, рождение и кровь. Этот теоретический принцип нормативного мышления, выраженный в отрицательном понятии «скверны», вызвал как следствие уже положительную категорию «должного» — в форме «чистоты», что, в свою очередь, повлекло за собою образование известного практического постулата — «очищения» (харай). Этот постулат был руководящим правилом, направляющим волю и поведение как отдельных людей, так и общественных групп (очищение индивидуальное и всенародное — «о-харай»).

Помимо этих сторон мировоззрения древнейших японцев, в ту же эпоху, — хотя и в более поздние сравнительно времена, — мы находим следы *мифологии предков*, еще сравнительно слабо развитой и трактуемой преимущественно в элементарном анимистическо-чародейском духе, но все же имеющей свои отличия и свой характерный объект, своими свойствами и содержанием направивший впоследствии эту мифологию по руслу типичного культа предков. Эти элементы мифологии предков проникали, с одной стороны, в сферу «объективного» познания, с другой — в сферу нормативного мышления, находя свое отражение и в реальных постулатах поведения, направленного к оформлению и укреплению рода. Этот культ предков стал сильно заметным уже в конце периода, в последующую же эпоху стал играть очень большую роль, почти утратив при этом свой мифологический характер и приняв окраску чисто этическую или религиозную. В ту же эпоху он трактовался почти исключительно в одном мифологическом аспекте.

Все эти отдельные отрасли были частями лишь одного общего целого: мировоззрения как такового. Элементы познавательные и нормативные взаимно переплетались и сливались в настолько тесное единство, что отделять их друг от друга можно лишь искусственно, действуя анализом только как приемом. В виду же того, что основной действующей пружиной всего мировоззрения в целом была

мифологическая апперцепция, накладывавшая свою печать на все взгляды и на все поступки японцев того времени, это мировоззрение и можно назвать мифологическим.

Впоследствии вся эта система получила наименование «Синто», или — в европейской литературе — «синтоизм». Термин этот происхождения значительно позднейшего и означает буквально — «путь богов», в противоположность «Будудо» — «путь Будды». Тем не менее он очень хорошо передает положение дел в древнейший период, когда мир считался ареной непосредственной деятельности богов и когда все познание и вся деятельность человека казались развивающимися в тесном общении или взаимодействии с божествами. «Путь богов» — не только для богов, но и для людей. Поэтому, если называть культуру древней Японии мифологической, ее можно с таким же правом называть и синтоистической. Синто — символ всей эпохи.

Эпоха политической и культурной гегемонии родовой аристократии (с VII по XII в.), наряду со своей особой экономической и социальной структурой, наряду со своею собственной государственной формой, отличается и совершенно своеобразным типом мировоззрения. Если в предыдущую эпоху основной пружиной психической деятельности, накладывавшей свой отпечаток на все продукты этой деятельности, была мифологическая апперцепция, в этот период такой пружиной являлась апперцепция эстетическая, под знаком которой проходит вся деятельность в этой области. В силу этого весь уклад мировоззрения того времени можно обозначить как *эстетический*.

Познавательная деятельность мышления господствующего сословия отчасти продолжала течь по руслу исконной национальной стихии *синтоизма*, охарактеризованной выше; отчасти же и главным образом — по руслу *китаизма*, то есть тех умственных течений Китая, которые вторглись в Японию наряду с китайской технической и социальной культурой и которые отчасти видоизменили прежний уклад синтоистского мировоззрения, отчасти же приспособились к нему и его пополнили. Основным принципом объективного знания оказался теперь уже не элементарный анимизм, но *оккультизм* (в научном смысле этого слова); основными средствами и способами для достижения человеческих целей, основанных на таком знании, оказалось не чародейство, но *магия*. И таким переходом от анимизма к оккультизму, от чародейства к магии Япония тех времен, вернее, правящее сословие той эпохи обязано Китаю.

Японский оккультизм тесно связан с двумя китайскими источниками: первый является *конфуцианским*, второй *даосским*. Как известно, конфуцианский уклад мировоззрения распадается на две главные части «продольную» (цзин) — *экзотерическую* и «поперечную» (вэй) — *эзотерическую*. Первая содержит в себе главным образом элементы нормативного мышления, вторая — объективного знания. Первая есть — в основе своей — этика, политика и социология; вторая — своего рода натурфилософия и эмпирическая наука (так сказать, «физика»), претендующая на подлинное постижение природы и деятельности внешнего мира и человека. Это последнее знание вылилось в три главнейшие системы: первая известна под именем учения о «космическом дуализме» (Инь-Ян), вторая — под именем учения о «магических силах» (Чань-вэй) и третья — под именем учения о «пяти стихиях» (У-син). Эти три учения, объясняющие происхождение, развитие и строение мира, существование и характер действующих в мире сил, а также сущность их взаимоотношений с человеком, условия и способы такого взаимодействия, очень легко соединялись с родственными им и только гораздо менее развитыми, более грубыми и элементарными формами синтоистского анимизма.

Вторым источником для деятельности познавательного мышления этой эпохи был даосизм, но не в своей философской форме — доктрин Лао-цзы и Чжуан-цзы, а в своей средневековой трансформации в религиозно-оккультное учение. Однако эта последняя струя даосизма была воспринята хэйанской родовой знатью не во всем своем объеме. Как известно, средневековый даосизм развивался по трем — в сущности очень различным — направлениям: по линии *гедонизма* (Чжу-линь), по линии *пессимизма* (Инь-ши) и по линии *мистицизма* (Шэнь-сянь). На мировоззрение японцев той эпохи в познавательной области оказало влияние по преимуществу это последнее направление, по своему характеру могущее довольно близко подойти отчасти к натурфилософским элементам системы Инь-Ян и главным образом — к оккультным элементам учения Чань-вэй.

Как в конфуцианском, так равно и даосском оккультизме содержится чрезвычайно подробно разработанная практическая сторона, имеющая при этом все характерные признаки магии. Особенно широкого развития оно достигает в учении Чань-вэй и главным образом в даос-

ском опыте Шэнь-сянь. Этот праксис, попав на родственную почву примитивного синтоистического чародейства, способствовал превращению его в систему магических представлений, отзвуки которых сказываются во всех областях жизни того времени — как индивидуальной, так и общественной.

Этому же превращению примитивного анимизма в оккультизм, элементарного чародейства в магию способствовал отчасти и буддизм, воспринятый японцами также в китайской оболочке (Священное писание на китайском языке; проповедники — китаизированные корейцы или сами же китайцы). Буддизм, при всем своем многообразном содержании, был воспринят господствующим сословием того времени главным образом в аспекте веры; тактическое же преломление этой последней составляла молитва, обращение к божествам. Идея веры до известной степени вошла в состав оккультных воззрений, идущих из других указанных источников; идея же молитвы укрепила представление о магическом воздействии, выросшее из других отраслей.

Нормативное мышление в эту эпоху нашло свое выражение главным образом в *гедонизме*, при этом — несколько сложного типа. Основой этого гедонизма был тот «наивный оптимизм», который характеризовал собою общее самочувствие японцев в мифологическую эпоху; оптимизм, обусловленный, как думают, общими благоприятными условиями существования, способствовавшими отвращению от всего ужасного, страшного, неприятного и обращению к светлому, чистому, радостному. На почве этого наивного оптимизма пышно развились семена даосского гедонизма, подкрепленного к тому же еще той же мистической доктриной Шэнь-сянь. Этот даосский мистицизм в Китае разветвлялся в двух направлениях: с одной стороны, он приводил к строгому подвижничеству и оккультному праксису, с другой — к культуре чувствительности, при этом с большой долей чисто сексуальных элементов.

Благодаря соединению этих двух факторов, одного — национального, другого — воспринятого извне, первенствующим принципом нормативного мышления оказалось для первого сословия — наслаждение, постулатом же поведения — удовлетворение чувственных сторон своей природы, эмоциональных ее устремлений. Этот уклон до известной степени поддерживался и буддизмом, воспринятым, как

сказано выше, только в некоторых своих частях: эстетические и чувственные элементы буддизма (в частности, «эстетическое отшельничество» и утонченный разврат) оказались особо выделенными, усиленно культивировались и, в свою очередь, способствовали укреплению и углублению основных гедонистических постулатов.

Однако все это, вместе взятое, как познавательные элементы, так и нормативные было усвоено не во всей своей полноте и значимости. Как конфуцианский и даосский оккультизм, так и буддийская религиозность были восприняты главным образом в эстетическом преломлении. Равным образом магия и гедонизм оказались весьма ограниченными в своем применении. В заклинательном обряде, изгоняющем из больного демонов болезни, японского зрителя того времени прельщала больше, пожалуй, чисто зрелищная сторона дела и своеобразная эстетика «заклинательных завываний» (ноносиру); в буддийском богослужении больше всего привлекала, пожалуй, внешняя красота всей церемонии: риз, облачений, размеренных движений. Оккультные воззрения служили целям «осложненного» эстетического восприятия; эстетические эмоции — целям более красочного переживания. Поэтому японцы тех времен никогда не достигали вершин даосской мудрости и совершенно не постигали глубин буддийской религиозности; они скользили по поверхности того и другого, выбирая и воспринимая только то, что совпадало с их исконным «наивным оптимизмом». Единственное, что они смогли проделать, это — первобытное чувство «радости жизни» превратить в утонченную «эстетику жизни». Развившаяся культура, могущественное влияние китайской художественной литературы и весь жизненный уклад аристократии не могли, конечно, оставить эту примитивную жизнерадостность в ее прежнем виде и заменили ее утонченными эмоциями эстетического порядка.

Под знаком этого эстетизма проходило и все мышление хэйанцев и — особенно ярко — вся их деятельность. Эстетизм был поистине основной пружиной всех представлений, всей психической жизни господствующего сословия эпохи Хэйан. Поэтому-то все мировоззрение этой аристократической эпохи и можно охарактеризовать, как было сказано уже, термином «эстетическое».

Мировоззрение второго сословия, активно выступившего на арену японской истории в XII веке, после падения аристократии, ближе всего будет определить понятием

«религиозное», на том основании, что основным действующим фактором психического уклада, свойственного военному дворянству, была религиозность.

В сущности говоря, ни патриархальная Япония, ни аристократическая не знала подлинной религиозности: японцы эпохи родового быта воспринимали религию в специфическом облике мифологии; японцы времен аристократической монархии находили удовлетворение своим религиозным эмоциям главным образом в оккультизме и буддийских ритуалах. Продукт японской национальной почвы — синтоизм только гораздо позднее превратился или старался превратиться в настоящую религию; конфуцианство если и содержит в своей эзотерической стороне зерна религии, то исключительно в оккультной оболочке; даосизм, могущий быть подлинной религией, не мог развернуться на японской почве сразу благодаря своему специфическому содержанию и проповедническому неумению и был воспринят только в некоторых своих сторонах, главным образом опять-таки — оккультных. Буддизм — религия в самом полном значении этого слова — был воспринят родовой знатью поверхностно, внешне и при этом преимущественно в эстетическом преломлении. И только в последующие века, в эпоху господства военного дворянства, буддизм в лице секты Дзэн, а также Нитирэн и Дзёдо мог развернуться во всей своей религиозной полноте и значимости. Поэтому главные элементы познания и этики в эту эпоху так или иначе восходят к религиозной философии буддизма.

Основное положение познания для самураев тех времен выражалось скорее всего в формуле «невыразимое». Истинная действительность, истинное бытие как таковое раскрывается не в размышлении, не в поведении — но в созерцании «невыразимого». Религиозное переживание есть высшая и доступная сознанию реальность. В состоянии такого сознания человек сам превращается в подлинную реальность: он не просто соприкасается с высшим бытием — Буддой, но и переживает свою тождественность с ним. Бытие человека и мира становится единым и полным.

Такой теоретический познавательный принцип повлек за собою и практические следствия: человек достигает состояния высшей реальности путем погружения в самого себя; другими словами, он достигает последних целей силою, заложенную только в нем самом. Отсюда — путь

внутреннего подвига, духовного мужества и стойкой, всеуправляющей воли. Познавательный процесс пронизывается насквозь активно-волевым началом. Это волевое начало благодаря особой исторической обстановке выступило очень скоро на первый план. Вернее, буддизм Дзэн был принят воинским сословием главным образом в силу того, что он давал возможность культивировать искони присущие военному дворянству свойства. Выросшие на «окраинах» страны — в северо-восточных областях, в более суровых сравнительно, чем юго-западная аристократия, природных условиях; закаленные в постоянной борьбе с не замиренными еще северными инородцами Японии (эбису), самураи издавна привыкли окружать ореолом мужество, настойчивость, простоту, безыскусственность и прямоту. И религиозность секты Дзэн как раз все эти качества — в той или иной форме — культивировала. Простота, доведенная до крайности, отличает ее храмы, культовые и ритуальные формы; простота, доведенная до предела, характеризует и способы религиозного познания нравственного поведения; никаких поучений, но прямое действие — волевое погружение в самого себя. Все это апеллировало именно к безыскусственности, устойчивой воле и твердости духа, то есть к тому, что уже культивировали сами самураи, независимо от всякого буддизма.

Это волевое начало направляло и нормативную деятельность мышления. Принцип «должного» строился в соответствии такой познавательной схеме. «Должное» — это то, что укладывается в понятие стойкости, мужества, терпения, простоты и прямоты; иначе говоря, нравственные воззрения отклонились от того русла «чувства», по которому они шли у первого сословия. Ввиду этого в эпоху господства самураев, по крайней мере, в первые времена, мы наблюдаем картину сравнительной чистоты нравов, устойчивости брачного быта, крепкую семью и общую простоту жизни. Разумеется, это обуславливалось не только влиянием буддизма Дзэн; в значительной мере самурайство было этим обязано своим исконным традициям, сформировавшимся у них еще в те времена, когда они были не господствующим сословием, а «провинциальным» служилым дворянством. Если в рядах аристократии родовой быт, — особенно после своеобразно воспринятой китайской культуры, — почти утратил свои здоровые черты, в рядах самурайства он продолжал существовать и развиваться, как развивался он и в среде широких масс япон-

ского народа вообще. Зародившийся и уже достаточно оформившийся в эпоху «мифологическую», он успел, — за время господства аристократии, — в народных массах окрепнуть и отразиться в создании достаточно крепкой семьи. Самурай — сословие, в первые фазы своего существования теснейшим образом связанное с этими народными массами, — естественно, принесли с собою эти нормы и с приходом к политической власти. Таким образом, простота и сравнительная чистота нравов как в отношении отдельных индивидуумов, так и социального строя и общественных взаимоотношений характерны для самурайства, особенно первых веков. Разумеется, впоследствии мы наблюдаем разложение; вся доктрина получает лишь формальное значение; действительность отходит от принципов; но тем не менее как основной фактор эти нормы продолжали признаваться как основные.

Многие японские авторы, а за ними и европейские писатели о Японии считают, что характерными чертами мировоззрения служилого дворянства являлись: буддизм и Бусидо — «путь воина». Это положение — верно, но только с одной оговоркой: если не принимать за Бусидо в эту эпоху то, что под ним обычно разумеют, особенно в популярной европейской литературе. То, что теперь выдают за Бусидо, есть, в сущности, продукт культуры эпохи Токугава — эпохи политического господства феодального дворянства, и пропитано в значительной степени элементами позднейшего этического конфуцианства. Создатели Бусидо той эпохи относили свои положения как раз к рассматриваемому нами времени (XII—XIV вв., эпохам Камаккура и Намбокутё), идеализируя его в своем духе и вкладывая в него нужное им для подкрепления своих положений содержание; на деле же если этическая система Бусидо и является характерной для этой эпохи, то только в выше разобранном смысле: основанной на дзэнском буддизме, с одной стороны, и традициях родового строя и воинского быта — с другой, — системы познания и действия.

Все вышеизложенное и заставляет считать, как сказано выше, что главным действующим фактором всего мировоззрения второго сословия должна быть признана религия. Буддизм сообщил самураям свою подлинную религиозность, хотя бы главным образом и в одном аспекте; буддизм же переработал в своем духе и те познавательные и этические нормы, которые существовали у самураев до знакомства с ним, воспользовавшись для этого своею бли-

зостью к этим последним. Поэтому весь уклад мировоззрения этого сословия и можно обозначить термином «*религиозность*».

Совершенно иным характером с точки зрения мировоззрения отличается следующая большая эпоха в исторической жизни Японии, эпоха, ознаменованная политической гегемонией феодального дворянства. Эта эпоха, длившаяся с начала XVII века по средину XIX века и известная в Японии под названием «эпохи Токугáва» (по фамилии правящей сёгунской династии), характеризуется прежде всего эклектизмом своей культуры, с одной стороны находившейся в руках господствующего сословия, с другой — в руках сословия «сопутствующего», городского населения, полуторгового капитала. Творцами культуры выступают оба сословия: одно на «верхах» общества, другое в «низах». И каждая струя культуры отличается и особым укладом мировоззрения. В то же самое время на всей эпохе в целом лежит особая печать, глубоко отличная от всего предыдущего: печать *рационализма*. Взамен патриархального наивного оптимизма, аристократического эмоционализма и воинского волюнтаризма — рационализм; взамен мифологии — в древний период, оккультизма — в аристократическую эпоху, религиозности — во времена самураев, — почти что рационалистическая эра «просвещения».

В среде политически первенствующего сословия — феодального дворянства во всех его разновидностях (дворянство отдельных феодальных владений, дворянство в непосредственном подчинении центральному правительству — в лице сёгуна, дворянство — вне феодального вассалитета, так сказать «изгой») эта общая всей эпохе рационалистическая тенденция мышления сказалась в обоих главнейших направлениях общественной мысли, проявившихся в те времена: «*китайской науке*» и «*национальной науке*», в своего рода «западничестве» и «японофильстве» на японской почве. Под первым разумелось то умственное течение, которое развивалось под знаменем неоконфуцианства, главным образом — по пути, указанному знаменитым Чжу-цзы. Второе заключалось в своеобразной попытке возродить древний синтоизм, поставив его на рельсы богословской системы, философии истории и этики. Борьбой этих двух течений занят почти весь период Токугава, причем первое из них поддерживалось правительством и официальными кругами, второе — оппозиционной частью феодального общества и отчасти городским сословием. Тем

не менее для дворянства в эту эпоху его развития было характерно именно первое течение — неоконфуцианство: второе — синтоизм стал преобладать только после падения феодального режима (во второй половине XIX в.). К тому же ортодоксальность «западничества», в частности — системы Чжу-цзы, была признана официальным актом, запрещавшим в официальном мире всякие другие учения.

Учение Чжу-цзы отличается небывалой для китайской философской мысли полнотой, систематичностью и разработанностью, охватывая все стороны философского знания как в отношении проблемы бытия, так и проблемы оценки. В основу своего учения об истинном бытии и действительности Чжу-цзы кладет дуалистическую концепцию «закона» (*ли*) и «энергии» (*ци*), пытаясь возвести эти два начала к монистической концепции Абсолюта, к так называемому «Великому пределу» (Тай-цзи), трактованному в духе идеалистической метафизики. Наряду с этим, для объяснения мирового процесса он пользуется традиционным динамическим дуализмом двух видов мировой энергии (Инь-Ян), подводя под них, с одной стороны, рационалистический фундамент, с другой — метафизическое толкование.

К вопросу о душе Чжу-цзы подходит с критерием субстанционалистического идеализма, трактуя душу в ближайшей связи с понятием «закона» (как онтологической концепции, взятой в идеалистическом освещении) и признавая за нею характер известной субстанции.

В вопросе нравственного делания Чжу-цзы различает, с одной стороны, цели как таковые, которые сводятся для него ближайшим образом к «культивированию данного в себе», в качестве же конечного достижения — к «единению с небом»; с другой стороны, он говорит о методе этого делания, выражающегося в формуле последовательности двух процессов: познания и деяния («сначала знать, потом действовать»).

Эта система, в своей этической части разработанная Чжу-цзы настолько подробно, что охватывает все деяния, — как в приближении к отдельному человеку, так и к обществу и государству, — пользовалась в эпоху Токугава огромнейшим уважением, порождая у своих сторонников величайшее презрение к буддизму, синтоизму и всякой чистой религии.

Неосинтоисты, как можно назвать деятелей «национальной школы», как было уже упомянуто, стремились

построить также всеобъемлющую систему, только с введением в нее определенного и четкого религиозного элемента и с утверждением ее на базисе, как они думали, древнего национального синтоизма. Таким путем они хотели иметь оружие сразу против двух «чужеземных» противников: чужеземной религии — буддизма и чужеземной философии — неоконфуцианства, выводя этим способом Японию на арену чисто национальной культуры.

Как было уже сказано, этот спор «западников» с «японофилами» происходил главным образом в кругах правящего сословия. И для наших целей в данный момент это не так существенно, потому что та область культуры, то мировоззрение, под знаком которого проходило создание литературы и искусства, творчество именно новых форм, доселе в Японии не бывавших, тех форм, которые именно эту эпоху и представляют в общей истории японской культуры, — это мировоззрение не было в строгом смысле слова ни неоконфуцианским, ни синтоистским. Не было ни тем, ни другим потому, что принадлежало другому общественному элементу — третьему сословию, создававшему в этот период, как уже неоднократно указывалось, свое искусство, свою литературу, свой театр. Поэтому, для суждения о действительно новых явлениях культуры той эпохи важно знать уклад мировоззрения именно этого «сопутствующего» сословия, волею исторических условий ставшего в культурной жизни первенствующим.

Мировоззрение торговой и ремесленной буржуазии эпохи старого Эдо (современного Токио) покрывается термином — «Сингаку». Под этим словом следует разуметь ту особую систему, которая создавалась, развивалась и пользовалась широчайшим распространением в кругах именно третьего сословия, относившегося холодно к обоим умственным течениям правящих общественных групп. Система эта, буквально — «учение о душе», была выдвинута своими пропагандистами именно как нечто противопоставляемое идеологии самурайства, в качестве «своей» сословной идеологии, призванной организовывать познавательную и нормативную деятельность многочисленных кругов торговцев, ремесленников и даже отчасти простого народа. Учение это было очень популярным; принципы его были доступны даже необразованному простолюдину; и вместе с тем оно укладывалось в более или менее законченную систему.

Сингаку носит все признаки эклектизма, причем — в

тройственном смысле: основатели этого учения составили свои доктрины из отдельных элементов неоконфуцианства, буддизма и синтоизма, то есть использовали все те течения духовной жизни, которые до сих пор проявлялись в Японии и существовали в эпоху Токугава. Больше всего заимствований было сделано из того же Чжу-цзы: за основную концепцию бытия они принимали «закон» (*ли*), толкуя его в таком же идеалистическом смысле; в области бытия человеческого как такового, его природы и сущности, в области философской психологии они принимали ту же «душу», беря ее в качестве субстанции, производной от метафизического «закона», и вкладывали в него те же общеконфуцианские «извечные свойства»: доброту, справедливость, дисциплинированность, рассудительность и правдивость, — с отнесением их к общей категории добра. Идеалом человеческих достижений для них был «совершенный человек» — понятие чисто конфуцианское, но к которому можно было подойти и синтонстическим путем: «чистотой и ясностью своего сердца». При этих условиях, — как всегда говорят конфуцианцы, — и «отдельный человек будет совершенен, и семья благоустроена, и государство в надлежащем управлении, и вселенная в мире». Интересно отметить, что представители этого учения уделяли много внимания и тому, что они называли «коммерческой этикой», стараясь таким образом приблизить свои доктрины к реальной жизни, в частности — к тем ее сторонам, которые имели наибольшее значение для их последователей. Такое стремление — как можно больше конкретизировать свои доктрины и обосновывать их на самом жизненном материале — очень характерно для всех проповедников Сингаку.

Из буддизма эта школа взяла, в сущности, немного; в свое учение о личном и общественном совершенстве она внесла некоторые буддийские понятия, в частности — понятие о «сострадании», считая этот принцип одним из важнейших с точки зрения достижения конечных этических целей. В общем же, учителя Сингаку не стояли в прямой оппозиции к буддизму, напоподобие конфуцианцев, но и не увлекались им безраздельно, как то было раньше в Японии.

Синтоизм был использован Сингаку главным образом как религия. Последователи Сингаку признавали «богов», но брали их не столько с онтологической, сколько с этической точки зрения. Главнейшим атрибутом божества для

Сингаку была «чистота», и благодаря этому они легко укладывали весь пантеон синтоистских божеств в свою систему. Если совершенство достигается чрез «чистоту и ясность сердца», то наилучшим способом для приобретения этой чистоты оказывается вера в «чистых» богов. Чрез эту веру основная черта божества — «чистота» переходит в стремящееся к нему сердце верующего, и он достигает таким образом своей цели.

Все эти, в сущности, очень разнообразные элементы так или иначе связывались воедино, в нечто целое, и система Сингаку поэтому могла с известным успехом противостоять буддизму и неоконфуцианству, не требуя, с одной стороны, большой философской или богословской подготовки от своих последователей, с другой стороны, — говоря о близких каждому жизненных вещах и, наконец, выступая как «своя» доктрина, доктрина сословия, уже начинающего выходить из-под культурного «засилья» пока еще господствующего политически другого общественного слоя.

Все эти умственные течения эпохи Токугава при всем своем разнообразии развивались, несомненно, в русле рационализма. Все главные течения — неоконфуцианство и отчасти синтоизм — в правящих кругах и Сингаку, в среде буржуазии, были построены на явной рационалистической основе, в том смысле, что они стремились объяснить все сущее, все проблемы онтологии и этики с помощью разложения их на связи чисто логического характера. Насквозь рационалистично все конфуцианство, хотя бы в своем обновленном Чжу-цзы виде; пропитано тем же рациональным духом и Сингаку, хотя благодаря тому, что основное положение онтологии было взято ею из того же неоконфуцианства. Наконец, если угодно, на тех же рационалистических основах стремились обработать и древний синтоизм его новые поборники, поднав в этом смысле под несомненное влияние своих противников-конфуцианцев, с которыми они так боролись. Словом, печать рационалистического уклада мыслей лежала на всем умственном мире Токугава, захватывая и мировоззрение вновь поднимающегося третьего сословия. Поэтому все мировоззрение этой эпохи и, в частности, той общественной группы, которая по преимуществу создавала новую культуру, в том числе и литературу, следует именовать рационалистическим.

Мировоззрение тех классов, которые в настоящее время

правят Японией, которые по преимуществу являются деятелями культуры и создателями литературы, может быть охарактеризовано или очень немногими словами, или же никак. Капиталистическая Япония насчитывает слишком мало времени своего существования, и буржуазия, в классовом смысле этого слова, не достигла еще в этой стране своего полного развития. В сущности говоря, характерные формы капиталистических взаимоотношений в Японии начинают развиваться совсем с недавнего времени, приблизительно с 80-х годов прошлого столетия. Правда, с тех пор процесс развития капиталистического общества идет очень быстрым темпом; Япония в настоящий момент знает уже и пролетариат, начинающий осознавать себя как класс, наподобие того, как в эпоху Токугава начинала осознавать себя буржуазия; этот пролетариат начинает выступать и на арену активного участия в культурном строительстве, в частности — мы слышим уже о первых проблесках пролетарской литературы; однако времени прошло все-таки слишком мало, умственный мир Японии находится еще в состоянии чрезвычайной зыбкости и неуравновешенности, и весь уклад мировоззрения не вылился еще в какие-нибудь совершенно устойчивые и характерные формы. Единственное, что можно сказать, это то, что японская буржуазия характеризуется теперь почти теми же чертами, как и ее родная сестра — европейская, служа хорошим эхом всего того, что происходит на Западе. Поэтому все те умственные течения, которые были характерны для Запада, живо находили отклики и в Японии. В 1914—1915 годах Япония пережила период увлечения Бергсоном и Эйкеном, до того — Толстым; во время мировой войны — Тагором. Позже стало заметно марксистское течение. Свое собственное, «японское» слово японская капиталистическая буржуазия еще не сказала, свое национальное мировоззрение еще не выработала с достаточной рельефностью; поэтому дать обоснованную оценку эпохе, еще не закончившейся, довольно трудно.

Таким образом, при ознакомлении с японской литературой необходимо иметь в виду, в какой атмосфере каждое из ее явлений развивалось. Эта атмосфера создавалась формами и общественности — в ее экономическом и политиче-

ском русле, и формами того духовного уклада, который сопровождал данную форму общественности.

Япония знала патриархально-родовую стадию своего развития, характеризующуюся патриархальной монархией; стадию аристократической гегемонии, характеризующуюся сословной монархией; стадию власти воинского (а затем — феодального) дворянства, с ее государственной формой — военной (потом полицейско-феодальной) империей, и, наконец, — стадию буржуазного общества, с ее двухфазным развитием: под эгидой феодальной империи — сначала и под эгидой «своей» конституционной монархии — теперь.

Мировоззрение первой эпохи было мифологическим, второй — эстетическим, третьей — религиозным, четвертой — рационалистическим; пятая эпоха по аналогии с европейской буржуазной идеологией характеризуется, пожалуй, признаком специфического «проблематизма».

При свете всех этих положений становится легче подойти и к истории японской литературы.

I

Эпоха, известная в японской истории под названием эпохи Нара (Нара-тё), по официальной хронологии длится немногим менее ста лет. Ее начальным моментом считается установление столицы государства в городе Хэйдзё (Нара) — в 710 году, ее концом считается перенесение столицы из Хэйдзё в город Хэйан (Киото), что имело место в 794 году. Другими словами, этот период длится лишь тот промежуток времени, пока столица находилась в городе Нара. Однако при более органическом подходе как к социально-политическому, так и общекультурному укладу Японии тех времен сразу же выясняется, что эти хронологические рамки должны быть раздвинуты, по крайней мере, в одну сторону: строительство нового режима и новой культуры, связанной с ним, началось гораздо раньше, никак не позже середины VII столетия, когда в 645 году произошла так называемая реформа Тайка, уже более или менее официально поставившая Японию на рельсы нового, китаизированного порядка. Если же подходить к этой эпохе с точки зрения культурно-исторической в широком смысле этого слова, то ее начальный момент отодвигается еще дальше, теряясь где-нибудь в начале VI столетия новой эры, когда на японской почве стало уже все более и более заметно проявляться влияние постепенно внедряющейся китайской культуры.

Японские историки в большинстве случаев склонны считать эпоху Нара началом особой эры в жизни Японии. Отсюда, по их мнению, пошла совершенно новая полоса в развитии страны: Япония перешла к организованному го-

сударственно-политическому строю, установился прочный сословный режим и начала развиваться по-новому обогащенная китаизмом японская культура. В известном смысле это и так, но, с другой стороны, не исключена возможность и иного подхода к этой эпохе: ее можно считать не столько началом новой эры, сколько концом, завершением старой.

Такая точка зрения, помимо целого ряда чисто социологических оснований, особенно подтверждается тем зрением, которое представляла собою в эти времена литература. Характер и содержание литературы, приурочиваемой к эпохе Нара, говорят скорее за то, что в этой эпохе мы имеем именно завершение всей предыдущей полосы жизни и развития Японии.

При таком подходе выясняется с достаточной ясностью и та последовательность, в которой это развитие шло. Профессор Фудзиока — сторонник такого именно взгляда на Нара — насчитывает четыре стадии культурного развития Японии в эту первую, древнейшую, включающую в себя и период Нара, эпоху. Первая стадия, по его мнению, продолжалась с неопределенной древности по середину III века новой эры; вторая — с середины III века по середину VI века; третья — с середины VI века по VII век включительно и четвертая — весь VIII век. Первая стадия может быть названа *первобытным периодом*, вторая — *периодом вторжения китайской цивилизации*, третья — *периодом вторжения буддизма*, четвертая представляет собой уже *эпоху Нара* в тесном смысле этого слова.

II

Первобытный период японской культуры, с точки зрения историко-литературной, характеризуется прежде всего одним основным признаком: во всю эту эпоху японцы еще не знали письменности. Китайские знаки еще не появились, свои собственные — не существовали. Те проблематические письменные знаки, так называемые *синдай-модзи* — «письмена эпохи богов», которые иногда выставляются как свидетельство существования письменности и в древнейшей Японии, скорее всего подделка или недоразумение. До прочного усвоения китайского письма и изобретения на его основе японских силлабических азбук в Японии никакой системы письменности, несомненно, не было.

Соответственно этому не существовала и литература в узком смысле этого слова. Можно говорить, пожалуй,

только о примитивном фольклоре, и притом в той же плоскости, в которую укладывалась и вся культура в целом. Мифологический строй мышления направлял и народное творчество по тому же руслу, в каком складывались и иные элементы идеологии. Познавательная стихия, укладывавшаяся в рамки анимизма, вызывала к жизни и попытку оформить эти зачатки мифологического «знания» в художественных образах: так начали слагаться первые «сказания» о богах и полубогах, впоследствии получившие такое широкое развитие. Чародейская струя в мифологии, действовавшая в совокупности с этим направлением анимизма, в области художественного творчества сказалась в лице примитивных обращений к богам, заклинаний их и т. п., впоследствии получивших столь развитую форму. Наконец, тот элемент анимизма, который охватывал ближайшим образом самого человека и выливался частично в форму фаллического культа, отразился в первобытных песнях, носивших большей частью эротический характер. Другими словами, поэтическое творчество японцев тех времен подчинялось тем же основным действующим импульсам, под знаком которых шло развитие всей культуры: мифологический строй мироощущения, приводивший к попыткам осознания устройства окружающего мира и поведения человека в чисто мифологическом духе, направлял по тому же руслу и все течение художественной мысли и эстетического чувства.

Этот начальный период с середины III века нашей эры начинает понемногу переходить в другой: начинает все заметнее проникать китайская цивилизация. Первыми деятелями на этой почве были корейцы, сами уже с давних пор находившиеся под политическим и культурным воздействием Китая. Корейские переселенцы играют роль настоящих культуртрегеров и находят себе учеников и покровителей в среде верхушки родовой знати. За корейцами идут уже сами китайцы, часто целыми группами переселявшиеся в Японию, по разным причинам покидая свою собственную страну. Таким образом, на японской почве нарождались очаги китайского просвещения: в центре их были прежде всего корейские и китайские переселенцы, так как китайская культура преемственно сохранялась в их родах и отсюда шла дальше — к окружающим японцам; а затем и в среде самих японцев создавались такие же очаги новой культуры — в лице тех покровителей этих просвещенных чужеземцев, каковых оказалось у последних уже

достаточно много. В связи со всем этим весь процесс самостоятельного внутреннего роста Японии ускоряется и осложняется значительным воздействием этих китайских элементов: благодаря им создается более интенсивный рост экономической культуры, появляется просвещение — прежде всего в виде китайской письменности как таковой, а затем уже в виде китайской политической и этической литературы.

И только очень слабо изменяется облик художественного творчества японского народа: китайское просвещение еще не достигало тех народных педр, где происходило зарождение новых мифологических сказаний, чародейских обращений или примитивных песен. В этой области китайское просвещение и японская национальная струя еще никак не переплетались: каждая сторона действовала пока в своей собственной области. Поэтому японская литература ограничивалась и в этот второй период тем же направлением своего развития, что и раньше, и отличалась прежним примитивно-фольклорным характером. Единственно, что можно, пожалуй, отнести к этой эпохе в качестве нового до некоторой степени явления, — это появление в песнях более или менее устойчивого метра в виде чередования пяти- и семисложных стихов и первое появление строф: «танка» — в форме пятистишия и «нагаута» — в форме неопределенно большого количества этих стихов.

С середины VI века начинается новая полоса в развитии Японии, культурно-исторически тесно связанная с водворением на японской почве нового культурного начала — буддизма.

Развитие просвещения страны теперь уже начинает идти под соединенным воздействием двух факторов: китайской национальной цивилизации и буддизма. Первые проповедники буддизма, явившиеся в середине VI века из той же Кореи, быстро обретают себе могущественных покровителей в среде той же верхушки родового общества. С другой стороны, все интенсивнее развиваются сношения с самим Китаем: в эту эпоху мы уже знаем первый случай официального посольства принца-регента Сётоку-тайси к китайскому императору (в 607 г.). В результате мы наблюдаем сильнейшее развитие китаизма во всех областях. И этому распространению китаизма способствовал тот же буддизм, так как он проник в Японию в китаизированной форме: все Священное писание было на китайском языке, и проповедниками были либо китайцы, либо китаизирован-

ные корейцы. Китаизм действовал и на одном полюсе — в области материальной культуры (в лице развитой хозяйственной техники), и на другом — в области мировоззрения (в сферах религиозных представлений и, в особенности, политико-правовых воззрений). Подготавливалась и экономически, и социологически, и политически эпоха Нара, с ее преддверием — реформой «Тайка» (645 г.)

Литературное творчество в течение всего этого времени следует считать резко разделившимся на два русла. С одной стороны, начало нарождаться новое творчество: знакомство с китайскими образцами вызвало к жизни первые попытки подражаний им. Так создается первая в Японии китайская поэма; принц Сётоку пишет на китайском языке свои «законы» — своего рода декларацию этических принципов для просвещения своих подданных.

Разумеется, эта вторая струя — писание на китайском языке — была еще очень слабой и не имела серьезного литературного значения, но тем не менее заслуживает быть отмеченной как начало той китайской линии японской литературы, которая впоследствии получила такое огромное значение.

Эти два русла литературного творчества, конечно, шли совершенно особыми путями. Однако справедливость требует отметить и появившиеся тут же первые признаки их взаимной диффузии. В национальной поэзии японцев начинают звучать кое-какие буддийские и как будто китайские мотивы. Конечно, эти отзвуки пока еще очень и очень слабы, обнаруживать их приходится с достаточным трудом; но, так или иначе, к этому периоду необходимо отнести начало того процесса взаимодействия японской и китайской литературы, который привел к таким замечательным результатам впоследствии.

С культурно-исторической точки зрения это свидетельствует только о том, что новый китаизированный (включая и буддизм) уклад начинает проникать уже в довольно широкие круги японского общества того времени.

III

В 710 году столица утверждается в городе Нара и начинается период Нара, в строгом смысле этого слова.

С точки зрения политической этот период по справедливости является именно заключительным по отношению ко всем предыдущим. Тот длительный процесс внутренне-

го социально-экономического развития Японии, который постепенно приводит к переходу от примитивно-родового строя к сословному, к эпохе Нара успел уже дать свои отчетливые результаты: мы видим на исторической арене действующими первые аристократические дома, стремящиеся к новым типам государственности взамен примитивно-патриархальных ее форм. Китайская цивилизация этот процесс отчасти ускоряла, отчасти направляла по определенному руслу, действуя перенесением на японскую почву китайских образцов. Поэтому эпоха Нара прежде всего характеризуется расцветом нового государственного порядка; происходит интенсивная законодательная и политическая работа.

Наряду с этим, проводятся и широкие культурные мероприятия: насаждается школьное китайское просвещение, пропагандируется буддийское вероучение, создается правительственная историография — «Анналы Японии», «Нихонги», намечается «родиноведение» — в форме переписей а также географического и этнографического обследования отдельных районов («Фудоки»), строится по китайским образцам первая строго организованная государственность, устойчивый социальный порядок и планомерно поставленное просвещение. Нити всего предшествующего развития Японии сплетаются в эпоху Нара в один крепкий узел. Строй Нара — социально-политический итог всей предшествующей истории Японии.

Таким же итогом всего предшествующего является и литература эпохи Нара. Подобно тому как в эпоху Нара оформилась японская государственность, в эту же эпоху окончательно оформилось и национальное художественное творчество. Подобно тому как эта государственность носила все признаки эклектизма, признаки того же эклектизма видны отчасти и в литературе, только, пожалуй, в несколько обратной пропорции: если в государственном укладе мы видим, по крайней мере, по внешности, преобладание китайских элементов, в литературе все еще господствует национальный уклад, и китайско-буддийские элементы или еще очень слабы, или же строго локализованы.

Завершение всего развития японского фольклора — «сказаний» — мы находим в «Кодзики», знаменитейшем своде космогонических и исторических мифов, переходящих постепенно в особую «историю». В «Кодзики» мы имеем первую систему японской мифологии «большого стиля»,

пначе сказать — первую систему «знания» в той же форме, в которой оно существовало для народной массы в ту эпоху. «Кодзики» объясняет появление мира и человека, развитие человеческой культуры, происхождение существующего социального строя, отдельных областей жизненного уклада, словом, всего того, что входило в кругозор японцев тех времен.

В «Молитвословиях» — «Нóрито» мы находим завершение процесса создания тех чародейских обращений, которые сопутствовали появлению тех или иных концепций мифологического знания. Постепенно эти заклинания, молитвы и т. п. фиксировались в определенной форме и приняла наконец строго установленную, ставшую канонической форму.

Песенная струя этого мифологического, по существу, творчества нашла свое завершение в лице ставшего уже определенным жанра «вака́» — «японской песни», получившего и свой метр (пять — семь), и свои строфические формы (танка, нагаута и сэдока), а в связи с определенными формами — и своих, уже индивидуальных творцов-поэтов, с двумя «гениями поэзии» — Хитóмаро и Акахито во главе. Эта же песня получила и свое, так сказать, книжно-литературное выражение в лице знаменитой антологии VIII века — «Манъёсю», подытожившей все самое лучшее, что было создано в этой области — прежде всего в саму эпоху Нара, а затем и раньше.

С другой стороны, на почве эклектической, мы находим прежде всего так называемые «Сэммё», ряд торжественных обращений японских властителей к народу. Их форма и их содержание носят явные следы сочетания жанра «Нóрито» — с одной стороны, и китайских литературных жанров — с другой, но с несомненным преобладанием первых, как своих родных, национальных.

И уже совершенно эклектическим продуктом является «Нихонги» — «Анналы Японии», так сказать, официальная история Японии, написанная по-китайски и с явным подражанием образцам китайской историографической литературы. Поэтому, если «Сэммё» еще можно относить к японской литературе в точном смысле этого слова, и частично даже — к художественным ее образцам, «Нихонги» приходится относить прежде всего к японской китаизированной историографии.

Таким образом, все, что мы знаем о литературе Нара, носит следы тех же факторов, силою которых формировалась жизнь Японии во всех прочих областях. Тот же основной фон: мифологическое по своей сущности восприятие окружающих явлений, выражающееся в создании своей мифологической космогонии и «истории», облеченных в ряд художественных образов с анимистической подоплекой их («Записи о делах древности» — «Кодзика»). Та же основная действующая струя жизненной практики: чародейство, регулирующее все важнейшие акты поведения человека в отдельности и народа в целом, при этом — как в отношении внутреннего общения, так и общения с природой и богами («Молитвословия» — «Норито»). Те же элементы направленного уже прямо на человека анимизма, особенно сильно действующего в области мифологической трактовки сексуального момента и приведшего к образованию эротической лирики (поэтическая антология «Манъёсю») ¹.

С другой стороны, проникшие в более или менее широкие круги образованного общества, то есть в слои родовой знати, китайское просвещение и буддийский идеологический уклад повлекли за собой появление новых элементов в литературе: начала художественного «мастерства» в поэзии, во-первых, и новых поэтических тем, во-вторых («Манъёсю»).

«Мастерство» вызвало к жизни «мастеров» (Хитомаро, Акахито и других); новые темы обогатили японскую поэзию («вака») новыми отделами лирики, особенно содействуя развитию лирики природы. Однако все это имело и другую сторону: все эти новые лирические мотивы стали препятствовать развитию эпических жанров национальной поэзии, суливших сначала такие хорошие перспективы (некоторые нагаута).

С последующей эпохи в поэзии начинается уже почти нераздельное господство одних только лирических тем и соответствующих жанров.

1926

¹ «Манъёсю», т. I, М., 1971; т. II, М., 1971; т. III, М., 1972.

ПРИМЕЧАНИЕ

При работе над этими очерками пришлось поневоле оставаться в пределах только тех материалов, которые оказались налицо в Ленинграде: частично в моем личном собрании, главным же образом — в библиотеках Азиатского музея и Государственного университета. К сожалению, количество этих материалов — очень невелико. Многие работы относятся к разряду популярных пособий, некоторые полностью или в известных частях устарели. Другими словами, дал себя очень остро почувствовать долгий период полной оторванности от японского книжного рынка и затрудненность книжных сношений и по сию пору. Отсюда — известная неравномерность освещения в очерках. Это последнее обстоятельство специально обусловлено еще и тем, что японская монографическая и журнальная литература, посвященная словесному творчеству, почти полностью отсутствовала. Поэтому мы заранее принимаем на себя все упреки в неполноте характеристик.

I

Тот тип мировоззрения, который был свойствен древнейшей Японии, с точки зрения своего основного характера, психологического строя может быть назван, как было объяснено выше, мифологическим. В то же самое время по своему конкретному содержанию, по своему материалу, по своему историческому месту и по историко-культурному значению он может быть назван — синтоистическим. Термин «Синто» — в его широком значении — покрывает собою все содержание древнейшей эпохи Японии и служит вместе с тем обозначением своеобразного культурного фактора японской истории в целом.

Для познания Синто существуют две категории письменных источников. С одной стороны, мы имеем так называемые «Энги-сики» — «Ритуальный кодекс», издание, приурочиваемое к годам правления Энги (901—923) и окончательно завершённое в 927 году, первые десять книг которого (из общего числа — пятидесяти) содержат в себе подробное описание и объяснение различных элементов синтоистического культа, а также и всех тех религиозных и бытовых обрядностей, которые с этим культом соединены.

С другой стороны, японцы имеют так называемые «три основных книги» (самбу-хонсё), три канона древней Японии: «Записи о делах древности» — «Кодзики», «Анналы Японии» — «Нихонги» и «Записки о минувших делах» — «Кудзики». Первые две появились в первой четверти VIII века, третью же относят чуть ли не к целому столетию до этого — к 620 году. Это «Троекнижие» является

первым образцом японской письменности и началом книжной литературы в Японии вообще.

Эти книги по своему происхождению, содержанию и значению прежде всего играют роль тех основных камней, на коих высятся все историческое здание японского синтоизма. Вся догматика, вся история и в значительной степени культ этой национальной японской религии зиждется на этих историко-литературных памятниках. От них идет вся синтоистическая философия, весь строй синтоистического мировоззрения. «Троекнижие» — древнейший и в то же время живой до настоящего времени книжный источник большинства того, что объединяется и обозначается сложным по своему составу термином Синто.

История Синто резко распадается на три отдельных периода. Это деление настолько отчетливо по самому существу дела, что японским исследователям, а за ними и их европейским ученикам оставалось только формулировать характер этих периодов и обозначить их хронологические рамки.

Первый период обнимает собою всю древнейшую историю Синто вплоть до конца VIII столетия нашей эры. Это время, когда этот национальный уклад мировоззрения, и в первую очередь религиозно-мифологических представлений, жил и развивался по руслу исконной национальной японской стихии, не будучи осложняем привходящими факторами извне. Это эпоха более или менее самобытного религиозно-мифологического развития патриархальной Японии, эпоха формирования тех основных «начал», которые впоследствии так или иначе заявляли о своем существовании во всей последующей истории. Пришедший в VI веке буддизм, проникшее еще раньше этого конфуцианство, элементы китайского просвещения, религиозности и мировоззрения в целом не оказали никакого решительного влияния на этот мифологический уклад, будучи ограниченными и территориально (часть юго-западной Японии) и этнографически (верхушки родовой знати). Этот период завершился созданием «Троекнижия» и «Ритуального кодекса Энги», отчасти захватившего уже самое начало X столетия. Все эти сочинения знаменуют собою первое книжно-документальное оформление первоначального синтоизма в целом.

Второй период начинается приблизительно с первой четверти IX столетия и тянется вплоть до второй половины XIX века, официально до 1868 года, момента переворота Мэйдзи. За эти с лишком десять веков своего существования синтоизм успел пережить очень сложную и богатую историю, превосходно отражая в своей области все то, что творилось в культурной и политической жизни японского народа в целом.

Эпоха Нара (VIII в.) ознаменована первым расцветом японского буддизма, расцветом, подготовленным еще деятельностью принца Сётоку-тайси (573—620), этого ревностного насадителя в своем отечестве света буддийского вероучения. Последующая эпоха Хэйан (XI—XVII вв.), с ее двумя мощными буддийскими сектами Тэндай и Сингон, знаменует собою дальнейшее усиление и укрепление буддизма в Японии. Эпохи господства самураев — Камакура (XII—XIV вв.) и Муромати (часть XIV, весь XV и отчасти XVI в.) приносят с собой новый расцвет буддизма, с новыми сектами — особенно Дзэн — во главе. И такое внедрение буддизма не могло не отразиться на судьбах Синто; достаточно примитивный склад синтоистического мировоззрения, столкнувшись с высокоразвитым и детально разработанным буддийским учением, неминуемо поднял под его воздействие. Начался процесс проникновения буддизма в синтоизм и постепенной трансформации этой национальной религиозно-мифологическо-бытовой системы наряду с трансформацией — под влиянием китайской и буддийской цивилизации — и всей культуры Японии в целом. Таким образом, второй период Синто прежде всего может быть обозначен как эпоха *буддизированного синтоизма*. Его идеологическая основа — так называемая «Хондзи-суйдзяку-сэтцу», теория единства японских национальных богов с божествами буддизма: например, Аматэрасу — это Вайрочана. Его систематическое оформление — религиозная система Рёбу-синто. Его основоположники — Дэнгё-дайси и Кёбо-дайси.

Однако так — только с одной стороны. Синтоизм, подпавший под влияние буддизма, в свою очередь, не мог избежать и влияния второго иноземного культурно-идеологического фактора — китайизма в виде конфуцианства. Особенно заметно это было в те времена, когда такое конфуцианство пользовалось особым значением в Японии, иначе говоря — в эпоху Токугава. Правящее сословие этой эпохи, преисполненное презрением к буддизму, не пони-

мавшее как следует свой родной, попавший в плен к буддизму синтоизм, полностью отдавалось конфуцианскому умозрению, конфуцианской философии, с ее рационалистическим характером и утилитаристическими тенденциями. Сунская школа и особенно система Чжу-цзы стали краеугольным камнем их мировоззрения.

Такое состояние умов не могло не вызвать у части конфуцианцев стремления вовлечь в орбиту своей спекуляции и родной синтоизм. Ямадзаки Ансай проделывает сложную эволюцию от буддизма к чжусианству и приходит к Синто. Появляется новая религиозно-философская система Суйка-Синто, пытающаяся подставить под положения древней народной религии понятие конфуцианства. Появляется новый вид Синто — уже китаизированный.

Соединение синтоизма и буддизма было своеобразной попыткой чисто религиозного осознания синтоистического учения, стремлением превратить этот в основе своей мифологический уклад мировоззрения в подлинное верование, религию. Для этого были использованы те элементы мистической веры, которые содержались в первоначальном Синто.

Соединение синтоизма с конфуцианством было попыткой чисто философского осознания Синто, стремлением национализировать уже в значительной степени изменившийся под влиянием буддизма синтоизм. Для этого были использованы те элементы этики и социологии, которые по необходимости содержались в первоначальном Синто как идеологии, в свое время регулирующей жизнь и поведение японцев. Мистически и рационалистически осознанный Синто — таковы две формы эклектического синтоизма, под знаком которого шел второй период его истории.

Уже в конце этой второй эпохи начинается заря третьего периода в развитии этой национальной японской идеологии. Кáмо Мáбути (ум. в 1769 г.), Мотобри Норинага (в 1801 г.) и Хира́та Ацутанé (в 1843 г.) открывают собою новую эру и в синтоизме и в истории японской идеологии вообще. XVIII и первая половина XIX века известны в Японии под названием эпохи «Национального возрождения». Под этим именем разумеется тот поворот в умах, который соединился в области политико-экономической с борьбой против феодально-полицейского режима Токугава, с процессом общего распада японского феодализма. Оппозиционная часть общества выступила под

знаменами роялизма, с лозунгом: «Да здравствует император!» (Сѳнно-рѳн) — и с теорией особого рода легитимизма, с лозунгом: «Законность и справедливость!» (Дайгимѳбун). Иначе говоря, не сѳгун, но древний киотоский монарх; не подданный-узурпатор у власти, но законный государь.

Эта политическая теория, естественно, соединилась со взрывом националистических тенденций. Если «да здравствует древний законный император», то да здравствует и весь тот древний национальный уклад, который этот строй создал. Если «долой захватчиков-сѳгунов», то долой и их идеологические устои, их конфуцианство, столь же чуждое будто бы настоящей Японии, как и установленный сѳгунами политический строй. И если так, то долой всякий буддизм, всякое конфуцианство и да здравствует исконная идеологическая система страны Ямато — древний Синто!

Эта националистическая струя вызвала к жизни особую исследовательскую школу — так называемую «национальную науку» (кокутаку), имевшую своим предметом японский национальный язык, древнюю японскую историю, древнюю литературу и прежде всего — древнее учение Синто. «Синтологи» XVIII и XIX столетий проделали огромную работу по отыскиванию, разбору, толкованию и изданию древней японской письменности и, в первую очередь «основных памятников древнего Синто: «Кодзики» и «Нихонги». Хирата издает свой «Комментарий к «Нихонги» («Нихонсѳки-дэн»), Мотоори — свой знаменитый «Комментарий к «Кодзики» («Кодзики-дэн»). Происходит полнейшее возрождение Синто.

Однако не только одно возрождение. Вместе с возрождением и обновление. Десять с лишком веков, отделяющих «эпоху возрождения» от «эпохи создания», не могли пройти бесследно. Буддизм и конфуцианство, общий прогресс культуры, развитие знания и философского умозрения не могли не создать в XVIII веке совершенно иных людей сравнительно с теми, кто жил и действовал в VIII веке. И как ни хотел, как ни стремился знаменитый составитель «Комментария к «Кодзики» Мотоори Норинага «не уместовать», по его выражению, но во всех отношениях быть верным древнему национальному укладу мышления, все же он не мог быть тем же, что представлял собою составитель самой «Кодзики» — достопамятный Ясумаро. «Кодзики-дэн» есть, конечно, в основе то же «Кодзики», но «Кодзики» не VIII, а XVIII века, то есть преломленное

сквозь призму новой японской культуры. Как известно, эта националистическая идеология, возглавив оппозиционное движение в токугавском обществе, вместе с победой антисёгунского движения легла в основу идеологического строительства новой Японии.

Синтоизм, восстановленный Мабути, Мотоори и Хирата, был объявлен в 1868 году государственной религией, поскольку о таковой вообще можно говорить применительно к японской действительности. Так или иначе, те ритуалы, те обряды, те догматы, которые совершаются и исповедуются официальной Японией, и в первую голову самим императором, — чисто синтоистического происхождения и содержания. Отсюда, с 1868 года начинаются третий период в истории национальной японской религии — период восстановленного в своем исконном содержании и в своем былом, общепонимом значении Синто. Начинается эпоха не столько народного, как в былые времена, сколько государственного синтоизма.

Таким образом, синтоизм совершил некий круг в своем развитии: его концы в известном смысле совпали с его началом: первоначальный синтоизм оформился в «Троекнижии», преимущественно — в «Кодзики» и «Нихонги»; возрожденный синтоизм выступил также с теми же «Кодзики» и «Нихонги», и, как в VIII веке, так и в XVIII веке основной, краеугольный камень его составили «Записи о делах древности», японская библия — «Кодзики».

II

1

«В те времена, когда Хаос уже начал сгущаться, но не были еще явлены ни Силы, ни Формы, не было еще ни в чем ни Имени, ни Деяния, кто мог бы тогда познать его образ?»

Так начинает свое знаменитое предисловие к «Кодзики» Ясумаро, начинает буквально *ab ovo*, как начинаются «с самого начала» и сами «Записи о делах древности».

Первый раздел «Предисловия» Ясумаро посвящает двум темам, являющимся вместе с тем и двумя основными темами «Кодзики». Эти темы — происхождение мира и его развитие. Иначе говоря, Ясумаро дает схему мифа космогонического и мифа исторического.

Японская космогония, как и очень многие другие, начинается все с Хаоса. Ясумаро говорит о «сгущении» этого Хаоса, но эти его слова звучат не по-японски: идея «сгущения» космической первоматерии, как характеризующая процесс мирообразования, несомненно, китайского происхождения, зародившаяся в Китае в древнейшую эпоху и получившая развитие в сунской натурфилософии. Равным образом, китайского же происхождения идея «Силы» как особого понятия «космической энергии», выступающей то в едином облике животворящего начала, то в двуликом образе Инь-Ян, энергии динамической и энергии статической, начал мужского и женского. По-китайски же звучит и понятие «Имени», особенно в его отрицательном аспекте — «Безымянного», обычного предиката «Первоначала»; а также понятие «Деяния», опять-таки в своем отрицательном преломлении служащее частным предикатом такого абсолюта. Другими словами, Ясумаро вкладывает в примитивную мифологическую идею Хаоса некое философское содержание, прибегая для этой цели к китайскому умозрению.

Недифференцированный Хаос — изначальное состояние мира. Первый акт космогонического процесса — отделение Неба от Земли, мира горнего — Такáмагахáра, «Равнины Высокого Неба», от мира низшего. И этот первый акт сопровождается явлением трех божеств: Амэ-по-ми-нака-нусаи, Такáми-мусúби и Кáми-мусúби. «Эти три божества были единым божеством, и существо их было сокрыто», — гласит первый абзац самой «Кодзики». Так утверждается в самом начале мира первоначальная «Троица» синтоизма.

Однако, говоря об этом религиозно-мифологическом догмате Синто, Ясумаро и тут отдает дань своему Китаю: понятие «творения», выводимое им здесь, обычно — именно для китайской философии, трактующей его в двойственном смысле: создание нового (*цзао*) и преобразование существующего (*хуа*), призыв к бытию и трансформации бытия — в этом заключается весь процесс развития мира. Точно так же тесно связаны с Китаем и понятия мужского и женского начал как символов двух видов космической энергии, из взаимодействия которых рождается все конкретно сущее; только здесь они сейчас же приурочиваются к образам японской мифологии, чете божеств: Идзанáги и Идзанáми.

Хаос — изначальное состояние, исходная точка. Первоначальная «Троица» — первый этап мировыявления. Появление божественной четы, происшедшее через семь рож-

дений после первой Троицы, образует второй знаменательный этап в развитии мира. Идзанаги и Идзанами, как представители уже вполне дифференцировавшихся и оформившихся начал бытия, — истинные создатели всего существующего, они воистину родоначальники «всех вещей», в том числе — и в первую очередь — Страны Восьми Больших Островов, О-я-симá, Японии.

Космогонический миф всегда в той или иной степени сопряжен с мифом эсхатологическим. Японская космогония не представляет собой исключения: она знает Страну Мрака, Ёми-но куни, куда удаляются души, ушедшие из этого мира, и рассказывает о том герое, который побывал в этой стране и оттуда вернулся. «Кодзики» повествует, как божественная супруга Идзанами скрылась во мрак преисподней и как Идзанаги попытался проникнуть туда к ней. «И вошел Он во мрак и выступил на свет», — говорит лаконично Ясумаро. И действительно: Идзанаги дошел до Страны Мрака, но, узрев всю ее «скверну», должен был вернуться назад. Его возвращение «на свет» и последующее очищение от скверны образуют знаменитый миф творения в Японии: во время омовения от Идзанаги произошло все великое множество духов-божеств и среди них новая триада великих богов — Аматэрасу, Цукиёми и Сусаноо: светлая богиня Солнца, ночной бог Луны и неистовый бог Водной Стихии и Бури — Сусаноо.

Итак, весь космогонический процесс обрисован с достаточной последовательностью: изначальный Хаос как первосостояние: разделение Неба и Земли, раскрытие мужского и женского начал, появление стихий света, тьмы и влаги как три последовательных во времени этапа; или в образах божеств: триединство верховных божеств-зачинателей, первая раздельная чета супругов-созидателей и триада стихийных божеств-правителей, как три ступени все большего и большего выявления и устроения мира. Таков японский космогонический миф в его основной части — картине происхождения мира.

Вторая половина этого раздела «Предисловия» Ясумаро посвящена дополнительной части космогонического мифа: в дальнейшем повествуется о конкретном развитии этого созданного и устроенного мира. От верховных божеств, богов старшего поколения, — к божествам младшим; от богов-зачинателей — к богам-устроителям, от космогонических божеств — к божествам культуры и от этих последних — уже к простым героям, людям, великим дея-

телям культуры. Здесь Ясумаро в кратких, но выразительных словах обрисовывает весь дальнейший процесс мироздания так, как он излагается в «Кодзики», постепенно низводя его с небесных высот на землю, вводя его в конце концов в какие-то хронологические рамки и подводя его уже к сравнительно близким к его поколению временам. Так космогония превращается в историю. Боги сменяются героями.

Ясумаро отмечает целый ряд мифов и сказаний, образующих совместно как бы одну непрерывную цепь последовательно развивающихся событий. Однако эти мифы слагаются в три до известной степени самостоятельных цикла, сказания же явно группируются вокруг четырех древнейших правителей Японии, выступающих, таким образом, в ореоле культурных героев.

Первый цикл мифов сосредоточивается вокруг двух божеств — Аматэрасу и Сусаноо, богини солнца и бога влажной и бурной стихии. Неистовый Сусаноо всячески досаждал своей светлой сестре, достигает временно как будто успеха, но потом терпит поражение и изгоняется с Неба. Ясумаро особо отмечает два момента этого столкновения богов: во-первых, — знаменитое состязание — клятву обоих богов, когда из драгоценностей (яшмы), выплюнутых неистовым Сусаноо, родилось пять божеств, а из меча, перекушенного светлой Аматэрасу, возникли три богини: и, во-вторых, — последующее удаление Аматэрасу в Небесный Грот, откуда ее удалось вызвать только хитростью, воспользовавшись для этой цели зеркалом. Затем Ясумаро упоминает о центральном событии той части этого цикла, которая повествует уже о последующей судьбе Сусаноо: о его подвиге — победе над восьмиглавым змием. И попутно отмечает все продолжающийся процесс заселения мира целым рядом небесных и земных духов.

На этом заканчивается первый цикл мифов, особо отмечаемых Ясумаро, и он переходит теперь к следующему, важному по своему содержанию и значению циклу: к мифам об устройении Земли. Страны Восьми Больших Островов, иначе — Японии.

Центральными фигурами этого второго цикла являются два божества: небесное — Такэ-мика-дзути и земное — О-куні-нүси. Первый выступает в роли посланца Аматэрасу, второй — как глава божественных существ, населяющих Землю, и их столкновение образует собой основной стержень всего мифа.

В своих заботах о благоустройении мира Амата́расу решает послать своего наместника для управления Землей. Первый намеченный ею посланец — ее сын и наследник — не захотел менять свои небесные чертоги на показавшуюся ему еще неустроенной Землю. Амата́расу тогда шлет второго, но тот, наоборот, не пожелал возвращаться на Небо и остался на Земле, подпав под власть О-куни-нуси. Амата́расу шлет третьего, но и тот, женившись на дочери О-куни-нуси, остается на Земле. Ввиду такого непрекращающегося неповиновения Амата́расу решается послать, наконец, более надежного посланца — Такэ-мика-дзути, который, спустившись на Землю и встретившись с О-куни-нуси, «убеждает» его подчиниться Небу.

В этой части цикла Ясумаро отмечает три главных момента: во-первых, Великий совет богов у Небесной Тихой Реки, созванный Амата́расу после отказа своего сына для обсуждения тех мер, которые следует предпринять для умиротворения Земли; во-вторых — встречу Такэ-мика-дзути с О-куни-нуси у Малого Берега в Инаса; и в третьих — очищение Земли богом Такэ-мика-дзути от злых, враждебных Небу земных божеств.

Вторая часть цикла непосредственно примыкает к первой и рисует уже окончательное умиротворение и устройство Земли. По возвращении Такэ-мика-дзути Амата́расу решает раз навсегда вернуть Землю надежному наместнику и останавливает свой выбор опять-таки на своем сыне Амэ-но-о-си-хо-мими. Тот спускается на Землю, вступает здесь в брак и обретает сына — Хико-хо-ниниги. Вместе с ним он возвращается снова на Небо, и здесь разыгрывается последний акт всех событий этого цикла. Амата́расу отдает своему «божественному внуку» Ниниги Землю-Японию в вечный удел; вручает ему эмблемы небесного наместничества и верховной власти, священные регалии — зеркало, меч и яшму и окончательно низводит его с Неба. В густых облаках Ниниги нисходит на Землю, и пик горы Такáтихо на острове Кюсю был первым местом на Земле-Японии, куда ступила его нога. Это нисхождение Ниниги для японцев знаменует собой начало японской истории: от него пошло то племя «потомков Неба» (тэнсон), которое образовало, согласно традиционной версии, основное ядро будущей японской нации.

Третий цикл мифов, отмеченных Ясумаро, касается дальнейших событий: он повествует об окончательном распространении власти потомков Ниниги над Японией, стра-

ной Аки-цу-сима. Героем цикла выступает Ка́му-Яма́то-Ива́рэ-хико́, завоеватель страны Ямато. Фигурой, противопоставленной ему, оказывается Нага́сунэ-хико́, глава враждебных племен, населяющих эту область острова Хондо.

Речь идет о знаменитом походе будущего первого японского уже чисто земного императора, названного впоследствии Дзимму, из страны Цукуси (остров Кюсю) на «Восток» — в область Ямато на остров Хондо; о завоевании этой последней и окончательном водворении в ней. Ясумаро отмечает три момента в развитии этого полумифа-полусказания: прежде всего столкновение Ка́му-Ямато со злым божеством, принявшим образ медведя и наславшим па дружины завоевателя и на него самого мор, от которого этому последнему удастся спастись только с помощью ниспосланного Небом чудесного меча; затем появление вещего ворона, указующего Ка́му-Ямато путь, и, наконец, встречи завоевателя с таинственными хвостатыми существами.

Страна Ямато была покорена. В селении Касивара завоеватель утверждает свою резиденцию и основывает династию земных императоров Японии. Сто двадцать вторым потомком его, согласно официальной исторической традиции, является ныне царствующий японский император. Нисхождение Ниниги знаменует собою момент установления власти «небесных» властителей Японии; закрепление Дзимму в Ямато означает начало земных, уже вполне «человеческих» государей. Для первого события хронологической даты нет, для второго она уже дается: 660 год до нашей эры — начало «земной» истории японского народа.

Таковы три цикла мифов, приводимых Ясумаро. Нетрудно заметить, что каждый из них посвящен особой теме, охватывающей все перипетии повествования. Так, первый цикл описывает борьбу за власть на Небе, с двумя противопоставленными героями: Амата́расу и Сусаноо; второй трактует такую же борьбу за власть уже над Землей, с двумя героями-противниками Така́-мика-дзути и О-куни-нуси; третий цикл имеет предмет своего описания уже борьбу за власть на Земле, в которой противопоставлены Ка́му-Ямато и Нага́сунэ-хико.

Эти три цикла в дальнейшем переходят уже в квази-историческое повествование. Ясумаро упоминает четырех монархов древней Японии, ознаменовавших свое царство-

вапне каким-нибудь особым деянием, представляющим собою новую ступень в общем поступательном ходе страны по пути ее устроения.

Первым отмечается Судзин (96—29 гг. до н. э.), основавший святилище для хранения трех священных регалий — зеркала, меча и яшмы. Судзин выступает в ореоле особо вдохновленного сновидением устроителя японского национального культа.

Вторым упоминается Нинтоку (313—399), следивший за дымом над кровлями своих подданных, чтобы по его наличию или отсутствию определить, благоденствует ли его народ или нет, есть ли у него что готовить себе в пищу или же нет. Нинтоку слывет в Японии образцом милостивого и благостного монарха.

Несколько нарушая хронологический порядок, третьим выступает Сэйму (131—191), как устроитель государства, определивший границы, положивший начало правительственно-административному аппарату: ему приписывается учреждение должности государственного канцлера.

Четвертым оказывается Инкё (412—453), известный своими мероприятиями по упорядочению родового строя: он ввел строгое разделение своего народа по отдельным родам (удзи) и установил известные категории этих родов (кабанэ).

Нетрудно видеть, что своими лаконическими формулами Ясумаро обрисовывает действительно существенные, особенно с его точки зрения, этапы в развитии японского народа. Он отмечает прежде всего момент утверждения самих мистических основ благополучного существования верховной власти в Японии и вместе с ней всего государства, — установление государственного культа; он указывает на момент определения основного принципа этой власти — отеческое попечение государя-отца о своих подданных-детях; он говорит о моменте политического оформления нового строя в некое государство; и, наконец, он упоминает об окончательном упорядочении социального строя. Прочный культ, обращенный к предкам-родоначальникам; патриархальные устои верховной власти монарха; государственно-племенное обособление японского народа от всех прочих племен, живущих вокруг; сформировавшийся родовой быт внутри этого племени — такова весьма лаконически, но очень отчетливо нарисованная Ясумаро картина, картина Японии эпохи патриархальной монархии.

«И вот наступил светлый век Небесного Владыки, который в великом дворце Киёмихара в Асука правил страной О-я-симá». Так начинается второй раздел своего «Предисловия» Ясумаро, и этот второй раздел говорит уже о совсем других временах, об эпохе, которая по своему историческому содержанию относится к новой полосе жизни японского народа. От патриархальной Японии с ее элементарными формами государственности и культуры мы подходим к началу Японии аристократической, с ее китаизированной цивилизацией и политическим строем.

«Небесный владыка», о котором говорит здесь Ясумаро, есть император Тэмму (673—688). Иными словами Ясумаро пропускает в своем изложении схемы исторического развития Японии целую полосу в двести с лишком лет (от Инкё до Тэмму; с 453 по 673 г.), что кажется тем более странным, что именно на это время падают два события, безусловно, как будто заслуживающие быть отмеченными. Эти события — деятельность принца Сётоку-тайси (573—620) и принца Накá-но бэ, впоследствии императора Тэити (на престоле — с 668 по 676 г.). Первого можно было бы упомянуть хотя бы за его знаменитый «Закон семнадцати статей» (604), явившийся первым в Японии проявлением законодательной деятельности, выходящей из рамок родового обычного права; второго назвать было бы необходимо в связи с произведенной им так называемой реформой «Тайка» (645), бывшей первой решительной попыткой патриархальных царей Японии изменить весь исконный государственный и социальный строй в сторону монархического абсолютизма китайского типа.

В объяснение этого пропуска можно было бы привести то соображение, что Ясумаро пишет все-таки «Предисловие», а не трактат; иначе говоря, нечто ориентирующееся на основной труд — самое «Кодзики». Поэтому он стремится говорить по возможности только о том, что ближайшим образом относится к этой «Кодзики», о чем упомянуть неизбежно при рассказе об истории ее создания. В силу этого он и переходит прямо к Тэмму, вдохновителю всего этого дела, и пропускает все не имеющее к нему отношения.

Однако этот факт может иметь и другое, более сложное, но и более органическое, объяснение, при свете которого окажется, что никаких пропусков в схеме Ясумаро нет, что он остается последовательным и точным, — конечно, в пределах своей схемы. На помощь нам здесь приходит довольно распространенная в японской науке трактовка того процесса перерождения Японии, которая нашла свое внешнее выражение впервые в деятельности Сётоку-тайси, а потом — и в особенности — в деятельности Нака-но оэ с его переворотом Тайка: отменой родовых владений и провозглашением абсолютизма верховной власти.

Принц Нака-но оэ может быть по справедливости назван представителем новой эры, как выразитель чрезвычайно радикальных тенденций, независимо от того, каковы у этого радикализма были источники. Его переворот есть, действительно, смелая попытка решительно направить Японию по другому пути.

Однако такое новаторство могло продолжаться беспрестанно очень недолго: чрезмерный радикализм Нака-но оэ в деле ниспровержения исконных устоев государственного и социального быта страны, в деле насаждения китайской политической и социальной системы, столь чуждой еще достаточно патриархальной Японии, не мог не встретить оппозиции. Охранительное течение, подавленное в правление этого новатора на троне, сразу же дало себя почувствовать после его смерти (671 г.): в результате последовавшей междоусобной войны престол Ямато оказался (в 673 г.) в руках Тэмму, явившегося вождем таких в известном смысле реакционных групп.

Ясумаро, по-видимому, считает, что с воцарением Тэмму линия японской истории оказалась как бы выпрямленной: тот скачок, который получился в связи с деятельностью Нака-но оэ, был сглажен; Япония вновь вернулась на путь органического развития. Естественно поэтому, что после тех четырех властителей, которые отмечаются в первом разделе «Предисловия», следует перейти прямо к императору Тэмму.

Сущность охранительных тенденций Тэмму сводится не столько к отмене всего того, что осуществил или пытался осуществить Нака-но оэ, сколько к введению всего реформаторского процесса в известные рамки. Перерождение политического и экономического строя назревало в силу объективных исторических условий и произошло бы и без вмешательства Нака-но оэ; вся роль Тэмму свелась лишь

к тому, что он не упреждал событий, а предоставлял им развиваться самим, способствуя только их внешнему оформлению и закреплению. Это обстоятельство нашло свое выражение в той законодательной работе, которая при нем стала на прочную почву и которая привела впоследствии к изданию первого «Свода законов» Японии — знаменитого кодекса «Тайхорё» (801).

Не следует забывать, что «Кодзики», вышедшая в свет в 712 году, то есть через четверть века после Тэмму, целиком укладывается в русло охранительных тенденций того времени. В противовес неудержимому радикализму предыдущих царствований ныне был поставлен традиционализм. В противовес «китайскому» в реформах «Тайка» было поставлено свое, японское. «Кодзики» — прежде всего — попытка закрепить традиционные устои японской жизни, выразить и обосновать исторические основы национальной идеологии.

Разумеется, это отнюдь не значит, что «Кодзики» реакционна. Для своего времени она была достаточно прогрессивна. Устанавливая приоритет императорского дома, бывшего, по существу, лишь одним из наиболее могущественных среди всех прочих домов родовых старейшин, «Кодзики» способствует централизации государственной власти в Японии, помогает идеологически тому процессу, который уже шел полным ходом в областях экономической и политической. Наделяя монархов божественным происхождением, от самой Аматэрасу, «Кодзики» делает возможным установление прочного общегосударственного культа, как средства той же централизации и общего «огосударствления» Японии. «Кодзики» укрепляет позиции центральной власти и исторически, и политически, и религиозно.

Это обстоятельство делает идеологию «Кодзики», несомненно, в известном смысле прогрессивной для своего времени, и вся ее консервативность заключается только в том, что она стремится вместить все течение событий в рамки традиций, предохранить весь ход дела от всяких «скачков» и «новшеств». В этом смысле она целиком прищипывает к тому течению, во главе которого стоял Тэмму. Отсюда становится понятным и тот факт, что Ясумаро останавливается на нем, а не на Тэйти. Отсюда становится ясным и то обстоятельство, что инициатива составления «Записей о делах древности» исходила от этого императора-консерватора.

Весь второй раздел «Предисловия», точно так же, как и первый, явственно разделяется на две части: первая излагает самую историю царствования Тэмму, вторая посвящена его прославлению. Первая необходима с точки зрения замысла автора, рисующего торжество «основной линии» японской истории; вторая — естественная в устах человека, выполняющего предназначения того императора, которого он считает великим выразителем исконных начал.

Начальный абзац первой части является как бы вступлением: Ясумаро дает характеристику своего героя, говоря о нем еще как о предназначенном наследнике престола и упоминая о вещих знаменьях, сулящих ему грядущую славу.

Слова: «но не исполнились еще небесные сроки, и, как циклада, скрылся Он в южных горах» — имеют в виду происшедшее изменение в судьбе принца: престол попадает, — правда, на очень короткий момент, — в руки принца Отомо (император Кобун, 672—673 гг.). Далее рисуется, как принц бежал в Ёсино, как скрывался там в течение некоторого времени и как потом на него стали обращать с надеждами взоры всех; как, собрав силы, он выступил против Отомо, разгромил его дружины, с триумфом вступил в столицу и занял трон. Ясумаро повествует обо всем этом по-прежнему очень лакопически, но уже с несомненным пафосом, который становится еще более явным, когда он переходит ко второй части этого раздела — к воспеванию Тэмму. И здесь в традиционалисте и националисте Ясумаро вновь просыпается образованный на китайский лад философ-поэт того времени: перешагнуть через Китай с его культурой не в силах никто: ни Япония в целом, ни ее вожди, политический — Тэмму, идейный — Ясумаро.

Вся терминология, с которой орудует автор в целях как можно ярче прославить величие и славу своего любимого героя, целиком заимствована из китайской истории и философии. В «Пути превзошел он Кэп-ко»... И многозначительное понятие «Путь» — чисто китайское, и Кэп-ко не кто иной, как легендарный китайский император-просветитель Хуан-ди. Таков же термин «Добродетель», понятие «Надлежащего» («правильного» — «чжэн»), не говоря уже о «Двух Силах», «Пяти Стихиях». В китайском же аспекте

«естественного закона» (ли), как особой природы Абсолюта, следует принимать и «Божественный Закон». Словом, для воспевания Тэмму автор прибегает к помощи всего арсенала китайской философско-панегирической риторики.

Однако не это все является наиболее важным в глазах Ясумаро: император могуч по величине той территории, что подвластна его деснице; его власть зиждется на мистических основах; его правление мудро и благобно. Но и этого мало: император обращен к старине, он чтит ее, соотносится с ней, всегда руководствуется ее уроками. Увлечшийся китайской риторикой поэт вновь превращается в ревнителя родного, национального.

3

Не нужно забывать, что «Предисловие» Ясумаро написано на китайский лад. Это значит; не только на китайском языке, то есть с помощью китайских иероглифов, с соблюдением правил китайской грамматики, но и по правилам китайской поэтики. «Предисловие» — есть особый литературно-стилистический жанр ритмической прозы, нечто вроде прозаической поэмы с особым сюжетным заданием. Композиционная структура такого жанра обычно пятичленна, то есть распадается на пять следующих друг за другом разделов, знаменующих собою постепенность в раскрытии стилистически-сюжетного задания. Эти части — «подъем», «подхват», «развертывание», «восполнение», «узел». И эти части целиком обнаруживаются и в «Предисловии» нашего автора, лишней раз доказывая его неистребимый китаизм.

Первый раздел — «подъем», в сущности, что-то вроде «введения» нашей школьной риторики, посвящен изложению основных мифологических сказаний и героических саг. Этот, так сказать, первый «подъем» общего материала сопровождается и дополняется «подхватом» — сагой о Тэмму, составляющей второй раздел. Все же вместе составляет особое «вступление», подводящее нас вплотную к самому основному сюжетному моменту — к повествованию об истории создания «Кодзики»; делает это событие и введенным в историческую перспективу, и понятным в своем появлении. Таким образом, мы естественно — и только теперь, после двух первых вступительных частей — подходим к самой основной теме автора — к созданию «Кодзи-

ки», иначе говоря — к третьему, центральному по сюжетному значению разделу.

Этот третий раздел опять-таки, подобно всем предшествующим, распадается на две части. Первая содержит само волеизъявление императора, повеление его приступить к работе по собиранию и исправлению старинных сказаний; вторая — говорит о том, как это собрание конкретно осуществлялось.

Знаменитый эдикт Тэмму очень хорошо рисует нам те соображения, которые вызвали к жизни «Кодзики». Тэмму исходит из состояния исторических летописей и сказаний в его время, весьма неудовлетворительного с его точки зрения, так как в них вкралось много искажений и посторонних вставок. С другой стороны, он считает, что на них именно и должна базироваться вся жизнь государства и народа, вследствие чего оставить их в таком состоянии невозможно. И отсюда вывод: нужно исправить, собрать все, что нужно, и привести это все в надлежащий вид.

Этот ход соображений крайне типичен для того охранительного течения, представителем и выразителем которого был Тэмму. Всяким возможным попыткам беспочвенного реформаторства он хочет противопоставить, так сказать, «основной закон», закон истории, с одной стороны, и закон религии — с другой. Историческая традиция и культовый канон — таковы два охранительных начала, которые Тэмму хотел призвать к жизни и прочно утвердить документально. Для него эта традиция и канон — «основа ткани государства и великий оплот монархии».

Здесь мы сталкиваемся с очень интересным моментом всего изложения. Эдикт Тэмму упоминает о том материале, над которым должна быть произведена вся «работа». Материал этот — «императорские летописи и исконные сказания». И тут мы вплотную подходим к проблеме японской историографии и письменности вообще.

Один из известных современных историков Японии профессор Куробита, разбирая источники японской истории, отмечает весьма вероятное, по его мнению, существование в домах различных родовых старейшин, мелких владельцев, племенных вождей «хроник», явившихся результатом занесения в Японию китайской образованности, и в первую очередь — письменности, а также, по всей вероятности, результатом деятельности натурализовавшихся в

Японии ученых — корейцев и китайцев. Таким образом, существование летописей, «находящихся во владении разных родов», о чем говорит эдикт, почти несомненно. Вместе с тем мы имеем сведения и о, так сказать, официальной историографии, начавшейся в ту пору, когда китайское просвещение прочно утвердилось и в роду монархов Ямато. Принц Сётоку-тайси, помимо пасаждения буддизма, помимо составления своего знаменитого «Закона 17 статей» (604), явился автором, как гласит предание, и трех исторических сочинений: «Летописи императорского дома», «Летописи Японии» и «Книги о родах и званиях» (620).

Сочинения эти в своем основном виде до нас не дошли: они погибли будто бы во время пожара дворца (645 г.), но часть их, как считается установленным в японской науке, вошла в состав появившейся гораздо позже «Записки о минувших делах», той самой «Кудзики», которая образует третью книгу знаменитого синтоистического «Троекнижия», упомянутого выше.

Этой деятельностью принца было положено, по общему мнению, начало правительственной историографии, почему в эпоху Тэмму действительно могло существовать что-нибудь вроде «императорских летописей», и они могли послужить материалом для последующей работы над «Кодзики».

Однако, не этот весьма, по-видимому, несовершенный и специфический материал лег в основу «Кодзики». Главным источником всего содержания этой «Записки о делах древности» послужила устная традиция, сказания аэдов. Устное предание образовало основную ткань всего повествования. И здесь мы сталкиваемся с одним из интереснейших и вместе с тем мало освещенным вопросом о японской былевой словесности, с проблемой японского эпического творчества.

Вторая часть раздела говорит о некоем Хиэда Арэ: «Лет ему было двадцать восемь; был он вещь и прозорлив; и все, что видели его глаза, он рассказывал устами; и все, что касалось его ушей, он запечатлевал в сердце». Иными словами, мы находимся пред лицом японского аэда. Профессор Куройта, рассуждая как историк, указывает на существование особой корпорации наследственных рассказчиков, «катарибэ», — живых хранителей преданий и традиций. И «сказания», по его мнению, содержали в себе целый ряд исторических элементов, и именно из них по преимуществу

и составилось впоследствии историческое повествование «Кодзики».

Однако эти катарибэ были не только представителями живой истории; они были, несомненно, и первыми деятелями японской литературы, выразителями японской народной словесности, основателями былевого эпоса. Они были в полном смысле этого слова японскими аэдами, то есть хранителями не только содержания сказания, но и его словесного материала, то есть древнего языка, как в его количественном богатстве, так и в его «сказительной»; ритмике, ритмике и, может быть, даже мелодике. Исходя из позднейших, но аналогичных явлений на японской почве (например, рапсоды «Бива-бодзу»), можно почти с уверенностью сказать, что их «катари», «сказ», представлял собой особого вида ритмизованную и мелодически обработанную прозу. Точно так же ясно и содержание их «сказа»: им была прежде всего мифологическая, а затем и героическая сага. Катарибэ впервые приобщили родную мифологию к поэзии, наложили руку на мифологический материал и создали музыкально-словесную аэду, своеобразную японскую эпопею. И так как в основе «Кодзики» лежит прежде всего материал, прошедший через аэдов, и сами эти «Записи о делах древности» переходят из области исторической и религиозно-культовой литературы в сферу литературы художественной, «Кодзики» не только священная книга синтоизма, не только древнейший историографический памятник, но и первая по времени подлинная эпопея Японии. Сказания об Аматэрасу и Сусаноо — образец подлинного мифологического эпоса, со всеми его материальными и формальными атрибутами.

Кем является тот аэд Хиэда-но Арэ, о котором упоминает Ясумаро? Японским Гомером? Если и так, то в том же смысле, в каком понимают Гомера теперь: не в качестве автора знаменитых поэм, но как главного творца тех эпопей, которые распевались гомеридами, с той только разницей, что у греков этот образ — результат своеобразного олицетворения процесса кристаллизации вокруг одного облика различных сведений об отдельных певцах, в то время как у японцев этот Арэ, по-видимому, совершенно реальная личность, по всей вероятности, — знаменитый придворный аэд времен Тэмму, бережно вмещавший в своей памяти все, что передавала традиция с самого «века богов». Ясумаро гиперболически рисует его память, но еще

Платон сказал, что при отсутствии письменности память у людей бывает особо мощна и вместительна.

Почин Тэмму, надо думать, привел только к тому результату, что был намечен, так сказать, канонический материал этой былевой словесности, намечена ортодоксальная линия традиции мифологического и героического эпоса. Его же письменная фиксация, его обработка в связное повествование — все это должно было стать делом рук не столько «Гомера», певца-сказителя, выразителя главным образом не личного, но коллективного начала, сколько отдельного поэта, человека с явно проявленной индивидуальностью, подлинного создателя уже не отдельных эпосей и даже не циклов, но целой поэмы — в глазах одних, истории — в глазах других, Священного писания — в глазах третьих. Словом, нужен был редактор, индивидуальный деятель-поэт, примерно вроде того, чья рука чувствуется в греческих поэмах. Эпический цикл, пусть и достаточно сформировавшийся в памяти и устах Арэ, должен был принять окончательную обработку, то есть быть подвергнут действию особых литературных законов в руках особого лица. И таким лицом явился автор «Предисловия» — Ясумаро.

4

Этой самой работе Ясумаро посвящает четвертый раздел «Предисловия», являющийся по закону китайской сюжетной композиции такого рода литературных произведений воистину «восполнением» предшествующего изложения: тот материал, который лег в основу «Кодзики», охарактеризован достаточно ясно; лица, которым принадлежит основная роль в деле создания этого произведения, обрисованы в разделе третьем. И теперь Ясумаро остается только набросать картину окончательного завершения работы. Это произошло уже в правление императрицы Гэммё (707—715), через четверть века после Тэмму.

И этот раздел, подобно предыдущим, слагается из двух отдельных частей. Первая содержит восславление самой императрицы и ее царствования, вторая повествует уже о самом процессе окончательного создания «Кодзики».

Ода в честь Гэммё совершенно естественна в устах почтительного подданного-современника и к тому же еще исполнителя велений своей государыни; она же необходима и стилистически, как параллель к оде в честь Тэмму. Автор, китайский стилист, прекрасно знал этот закон ри-

торического параллелизма и провел его добросовестно и обстоятельно, вплоть даже до фигурирующих в обоих случаях имен древних китайских государей.

Во второй части Ясумаро обрисовывает Гэммё как верную последовательницу Тэмму, озабоченную теми же стремлениями «исправить» и «сохранить», что и тот. Автор вкладывает ей в уста повеление ему, Ясумаро, приступить к записи и обработке того материала, который хранился в памяти Арэ. Таким образом, мы подходим к тому человеку, который явился действительным автором «Кодзюки» как письменного памятника — с одной стороны, и литературной эпопеи — с другой.

Ясумаро, несомненно, замечательный человек для своего времени. Наряду с автором «Нихонги» — принцем Тонэри он является величайшим писателем эпохи Нара, одним из великих литературных деятелей Японии вообще и помимо всего, наряду с тем же Тонэри, наиболее просвещенным человеком древней Японии. Он не только высокообразованный по тогдашнему масштабу человек, не только талантливый писатель и исследователь, но и культурный мыслитель. Охватить всю огромную и сырую массу японских сказаний, найти в ней связующие нити, изложить все в связном повествовании и, главное, пронизать все изложение особой, до конца выдержанной идеологией, — для этого был нужен педюжинный ум и широкий кругозор.

5

Пятый и последний раздел «Предисловия» посвящен уже описанию той работы, которую проделал Ясумаро. Автор касается здесь трех пунктов: во-первых, говорит об языке, которым он пользовался в своем «записывании» сказаний; во-вторых, о характере своей обработки материала; и, в-третьих, о содержании и плане своего труда. Таким образом, задача «Предисловия» оказывается выполненной до конца: предлагаемое произведение целиком объяснено, и читатель достаточно подготовлен к его восприятию.

Первый пункт, которого касается Ясумаро, чрезвычайно важен в чисто научном отношении. Благодаря системе записывания, принятой Ясумаро, в «Кодзюки» мы имеем документ первостепенной филологической ценности: «Кодзюки» прежде всего памятник древнего японского языка; она сохранила для нас тот языковой строй, который суще-

ствовал в VIII веке и, конечно, значительно раньше (если принять в расчет языковой традиционализм аэдов). Собственной системы письменности тогда еще не было. Если в Японии как-нибудь и писали, то только по-китайски. Японской литературы еще не существовало. И вот Ясумаро делает смелую попытку использовать китайское иероглифическое письмо фонетически, то есть пользуется иероглифами как слоговой азбукой. Разумеется, он не до конца выдержал этот принцип; его работа написана смешанным способом: с использованием то идеографической, то фонетической стороны китайских знаков, что создает, между прочим, невероятные затруднения при расшифровке текста «Кодзики», по тем не менее, благодаря его изобретению, мы сохраняем целый ряд японских слов, и в первую очередь все имена божеств.

Свое личное участие в работе над созданием свода сказаний Ясумаро определяет как снабжение «объяснениями там, где смысл слова был трудно различим». Конечно, характер самого материала, над которым работал Ясумаро, препятствовал особой свободе обращения с текстом; чисто же этикетная скромность автора принуждает его как можно меньше говорить о себе; но все-таки за этой коротенькой фразой кроется обширный смысл: в Ясумаро мы должны усматривать истинного творца «Кодзики» — не как материала, но как литературного произведения.

Описание работы автора посвящена первая часть раздела; вторая трактует содержание «Кодзики» — от времен отделения Неба и Земли вплоть до «светлого века Вохариды», то есть до времени императрицы Суйко (592—628), резиденция которой находилась во дворце Вохариды. Затем следует описание общего плана сочинения; оно разделено на три отдела: первый повествует о «веке богов»; второй содержит описание событий с Дзимму по Одзин (с 660 г. до н. э. по 310 г. по Р. X.); третий — рассказывает о случившемся в период от Нинтоку до Суйко (313—628). Необходимо заметить, что обстоятельный рассказ ведется не далее второй половины V века; о дальнейшем говорится крайне скудно и лаконично.

Последние строфы этой части являются своеобразным послесловием: Ясумаро дает дату окончания своего труда — 9 марта 712 года и почтительно склоняет голову перед той, которая повелела ему этот труд проделать, повеление которой он ревностно выполнил, — пред своей высокой повелительницей.

«Когда имеешь дело с древней литературой, всегда вспоминается детство».

Так начинается свой очерк древней литературы Японии профессор Игараси¹. «Слова детей — просты, как и их мысли. В них нет ни особых идей, ни рассудительности, ни особой отделанности, ни украшенности. Но в их искренности, наивности, отсутствии всякой деланности и прикрас кроется непередаваемое обаяние простоты и естественности. Такова и древняя литература: ее обаяние — в этой простоте и естественности».

«Воспоминания детства принадлежат к числу самых радостных моментов человеческой жизни. При этом — мечтать с любовью о детстве заставляет человека не только то, что вспоминается как радость или любовь: скорбь, страдание, печаль — весь горький опыт жизни, превращаясь в воспоминание детства, начинает излучать какой-то лучезарный отблеск. И если люди говорят о временах Яо и Шуня² как о золотом веке, то только в силу этой склонности своего сердца. Такова и древняя литература: ее обаяние в этой радостности воспоминаний».

«С чем родился, с тем и умираешь. Те семена, что были посеяны в детстве, с течением времени дают цветы, потом завязываются плоды... Так же и в жизни народа. Какую бы эволюцию и в литературе, и в исторической жизни народ ни пережил, все это в своем зачаточном виде явлено уже в древней литературе. Открывать в этой литературе такие первоначальные элементы, те семена, из коих выросла вся позднейшая развитая культура, составляет совершенно особое наслаждение, создает особое чувство душевной приподнятости. Обаяние древней литературы — именно в таком обнаружении в ней «первооснов».

«...Когда вещь стареет, то пусть она даже и сохранится в своем прежнем виде, все же истекшие годы накладывают на нее свою особую печать, сообщают ей особый колорит.

¹ В кн.: Игараси. Син-кокубунгаку-си. Токио, 1911, с. 85—87.

² Яо и Шунь — полумифические древние китайские государи, воплощающие в себе идеал правителей.

Его называют по-разному: «налетом», «временем», «экзотичностью»... Это все равно, что седина в волосах старца, что мшистый покров на скале, что блеклость фарфора, потускнелость лака, пожелтелость страниц старой книги. Такова и древняя литература: ее обаяние именно в этом «налете времени».

«В словах древних времен есть какая-то особая «объемность». В позднейшие времена люди пользуются для выражения своих мыслей десятками тысяч слов. В древности же обходились чрезвычайно малым их количеством. С одной стороны, это, конечно, говорит о младенческом периоде в развитии языка, но, с другой стороны, если взглянуть на это глазами литературы — в этой неопределенности и емкости слов таится огромный простор для мыслей. Обаяние древней литературы именно в этой «объемности» слов».

«Простота и естественность, сладостность воспоминания, свойство первоосновы для всего современного, наличность налета времени и объемность слов — из всего этого по преимуществу и слагается обаяние древней литературы».

Таковы слова современного ученого-японца, представителя уже совершенно европеизированных кругов японского общества. Они все целиком относятся прежде всего к «Кодзики» и крайне характерны как образец еще одного отношения к этому знаменитому литературному памятнику японской древности.

«Кодзики» — не только священная книга синтоизма, а через него и японского народа в целом; «Кодзики» — не только первостепенной важности исторический источник, краеугольный камень во всем построении древней японской истории; «Кодзики» — не только величественный памятник национального эпоса, мифологического сказания и героической саги. «Кодзики» — своя, родная, близкая каждому японцу книга. К ней восходит все то, что составляет исконное, освобожденное от всяких примесей содержание японского национального духа. «Кодзики» — ключ не только к японской мифологии, религии, истории, литературе, но и к самой Японии, к самим японцам. Через «Кодзики» мы познаем и «век богов», и эпоху Тэмму; через нее же мы как нельзя лучше приближаемся к «подлинно японскому» и в современной Японии.

1. Вся статья написана со специальным заданием: дать комментарий и ничего более. Этим обуславливается и содержание ее, и форма. Поэтому я не хотел бы, чтобы в ней искали характеристику «Кодзики» как таковой. Все мое намерение сводилось исключительно к тому, чтобы, во-первых, обрисовать перед читателем самого автора этого «Предисловия», главным образом — как писателя-стихиста и вместе с тем как человека с определенными взглядами; во-вторых, показать сквозь призму «Предисловия» «Записи о делах древности», «Кодзики», показать так, чтобы читатель взглянул на это знаменитое произведение древности до известной степени глазами самого Ясумаро. Отсюда наличие некоторых домыслов, могущих показаться несколько искусственными, в особенности при комментировании «пропуска» Ясумаро. Охотно допускаю известную спорность многих из таких «домыслов», тем более что сам знаю о существовании в некоторых случаях иных толкований, в частности, в вопросе о междоусобиях, так называемых «Дзинсин-но ран» (671—673). Одним из историков, рассматривающих движение Тэмму как реакционное, является, между прочим, профессор Хагино (см. его статью «Нара-тё дзидай-си гайрон» в сборнике «Нара дзидай-си рон», с. 2—3).

2. Я бы не хотел, чтобы заключительный абзац статьи создал впечатление, будто бы я не учитываю китайских влияний на автора «Кодзики», отразившихся, конечно, и на обработке самого материала древних сказаний, и на сочетании этих последних в одно стройное здание. Фраза: «К ней («Кодзики») восходит все то, что составляет исконное, освобожденное от всяких примесей содержание японского национального духа» — должна быть понимаема в том смысле, что если мы вообще где-нибудь можем искать отголоски древнейших воззрений японского народа, то их нужно искать прежде всего в «Кодзики», критически взвесив и отстранив все элементы китаизма явного и скрытого.

I

Эпоха Хэйан, названная так по признаку главного города того времени Хэйан-кё (современное Киото) и продолжавшаяся с 794 года по 1192 год, то есть по момент официального провозглашения нового государственного порядка, со стороны социально-политической, несомненно, самым тесным образом связана с предыдущей эпохой Нара: на исторической арене действует то же первое сословие — родовая аристократия, развивается та же форма государственности — монархия. От этой предыдущей эпохи она отличается только тем, что теперь происходит внутреннее перерождение этой государственности: абсолютная монархия Нара постепенно принимает формы чисто сословного государства с олигархической системой власти в лице господства знатного рода Фудзивара, правившего страной от лица монарха под титулом «верховных канцлеров» и «регентов». Поэтому в плоскости политической истории эпоху Хэйан необходимо рассматривать в ближайшей связи с эпохой Нара.

Однако с точки зрения историко-культурной, в более широком смысле этого слова, эпоха Хэйан оказывается истинным началом новой эры. Новый социально-политический порядок должен был в течение почти столетия (VIII в.) укрепляться, и только с упрочением его могло достаточно определенно выявиться и новое содержание культуры. Иначе говоря, мы сталкиваемся здесь с обычным явлением: интенсивное творчество новой культуры, адекватной новому социально-политическому содержанию, начинается лишь некоторое время спустя, лишь после того,

как все придет «в норму» и, так сказать, несколько «отстоится». В течение всего VIII века новый порядок именно «отстаивался», постепенно принимая органические с социальной точки зрения формы (сословная монархия взамен абсолютизма); и, таким образом, смогла появиться на свет уже подлинно новая для Японии культура.

Это особенно ярко сказывается на литературе. «Кодзики», «Норито» и «Манъёсю» еще целиком уходят в японскую древность, еще всеми своими корнями связаны с прошлой, допарской историей Японии. Но уже первый сборник стихов Хэйан — «Кокинсю», первая сказка — «Такэтори-моногатари», первая лирическая повесть — «Исэ-моногатари» целиком принадлежит новой эпохе. «Манъёсю» заканчивает старую, «Кокинсю» начинает новую главу в истории японской лирики, а от «Исэ-моногатари» и от «Такэтори-моногатари» идут новые, еще не существовавшие в Японии до сих пор литературные жанры.

II

Хэйанская литература вся в целом теснейшим и нагляднейшим образом связана со всем существованием своего носителя — родовой аристократии. Общие черты жизненного уклада и быта этого сословия, характерные признаки его мировоззрения, объективное значение и характер самой аристократической культуры в целом полностью воспроизводятся в художественных произведениях Хэйанского периода. Для понимания жизни и деятельности первого сословия Японии нет ничего лучшего, как вчитаться в эти сборники стихов, дневники и романы Хэйан. Без их литературы не понять хэйанцев, и оторванно от них не уяснить себе этой литературы.

Политическая гегемония, владение экономическими ресурсами создали аристократии вполне устойчивый материальный базис для своего собственного внутреннего культурного развития. Обладание заимствованными культурными ценностями, приходящими и привозимыми из Китая, поставили этот культурный прогресс на новые рельсы и значительно ускорили самый его ход. Поэтому сравнительно скоро мы наблюдаем уже расцвет и материальной и духовной культуры в среде аристократов, полное изменение их жизненного быта и внутреннего облика. Словие «становящееся», связанное тесными узами еще с

родовым древним синтоистическим укладом, быстро превращалось и сословие «властвующее», облеченное при этом уже в новые китайско-буддийские одежды. Впрочем, под этими одеждами еще долго чувствовались прежние «варвары»; еще долго под этим внешним лоском таилась внутренняя грубость. Прошло довольно много времени, пока хэйанцы смогли дать какое-то соединение своего национального достояния с новым, чужеземным, построить первую в Японии действительно синкретическую культуру.

Культурное творчество хэйанцев в области теоретико-познавательной развивалось по линии своеобразного оккультизма, представлявшего собою некий продукт того синкретизма, которым вообще полна вся культура эпохи. В этом оккультизме нашли себе прибежище и древние синтоистические элементы, и вновь пришедший из Китая мистический даосизм, и явившаяся оттуда же оккультная сторона конфуцианства (Чань-вэй). Обратной стороной такого оккультизма являлась магия, точно так же восходившая к древнему чародейству и только обогащенная новыми даосско-буддийскими элементами. Однако, как и бывает свойственно почти всякому синкретизму, особенно в стране с еще примитивной цивилизацией, у народа, еще в значительной степени варварского, это познавательное творчество оказалось чрезвычайно поверхностным, неглубоким, невдумчивым и маломощным. Хэйанцы скорее скользили по поверхности знания, чем углублялись в самые недра его. Они довольствовались достаточно грубо и упрощенно понятой картиной мира, не пытались ее себе уяснить во всей сложности. Поэтому, даже то глубокое, серьезное, ценное, что было воспринято ими в даосизме и буддизме, оставалось без применения: хэйанцы если и принимали это все, то только внешне, формально. Живой системой знания о мире и жизни для них был элементарно построенный оккультизм; главным орудием познания продолжала оставаться достаточно примитивно понятая магия. Ввиду этого при чтении хэйанских романов нас так часто поражает наличие какого-нибудь грубейшего суеверия в голове изящнейшего и утонченного придворного кавалера. По этой причине вся литература, созданная хэйанцами, носит чрезвычайно специфический характер: никакой особой глубины, никакой действительно серьезной постановки вопросов, никаких проблем большого масштаба в ней мы не найдем. Нет и глубокого проникновения в изображаемое, умения подметить самое существенное в предмете как та-

ковом, уяснить вещь саму по себе. Нет не только уяснения, нет и стремления к нему. Есть только скольжение по вещам, только легкое касание проблем, только затрагивание вопросов, да и то берущихся в очень элементарной, упрощенной форме. Взамен глубочайшей проблемы человеческого существования, поставленной буддизмом, только легкая игра мотивом Кармы, темой «причин и следствий», идеей «возмездия», и то понимаемыми в чрезвычайно схематическом виде. Вместо серьезнейшей попытки даосского проникновения в «суть вещей», в тайны мироздания — простое оперирование заклинательными формулами, берущимися при этом еще в самом ультрапрактическом аспекте. Словом, ни науки, хотя бы в форме оккультизма, ни философии, хотя бы в форме системы жизненной практики, хэйанцы не создали. В этих двух областях они довольствовались своеобразным синкретическим продуктом синтоистической мифологии, китайской науки и буддийской веры, понятых и принятых в самом поверхностном смысле. Ничего исторически ценного хэйанцы в этих областях не создали. Не приходится искать и глубокого проникновения в мир и жизнь, мощных и серьезных идей даже практической философии и в их литературе: ничего этого в ней нет.

III

И тем не менее трудно представить себе в Японии что-нибудь более замечательное, чем эта литература. Она окружена ореолом «классичности» и всеобщим преклонением в самой Японии до сих пор. Она производит совершенно неотразимое впечатление и на современного европейца. То, что было создано в Японии в эти четыре столетия — с IX по XII век, не утратило своей ценности, не только исторической, но и абсолютной, и в XX веке.

Ценность хэйанской литературы открывается нам при свете тех принципов, которыми руководствовались хэйанцы в области нормативной деятельности мышления, тех положений, которые составляют их стедо в сфере жизненного поведения. Эта вторая часть их мировоззрения покрывается общим термином «гедонизм» и слагается из таких же различных элементов, как и первая часть — знание: из свойственного им искони как нации наивного оптимизма, из даосского гедонизма и буддийского эстетизма. Другими словами, основное правило их поведения — такой же син-

критический продукт, как и основной принцип их познания.

Гедонистические тенденции пропитывают насквозь всю жизнь Хэйана, точнее сказать — всю жизнь правящего сословия. Стремление к наслаждению составляет скрытую пружину всех действий и поступков хэйанских «кавалеров» и «дам». Им объясняются все подробности их жизненного уклада, все особенности окружающей их обстановки.

Наслаждение, к которому стремились хэйанцы, было прежде всего чувственным: любовь — и при этом не слишком романтическая — занимала в их жизни главное место; женщина играла чрезвычайно важную роль. Но в то же время хэйанцы никогда не знали чего-нибудь похожего на рыцарский «культ дамы»: рыцарское поклонение женщине было им так же чуждо, как и их преемникам на исторической арене — самураям. Женщина играла первенствующую роль только в качестве орудия наслаждения; самостоятельного и специфического значения за ней как таковой никто не признавал: она имела, так сказать, только «прикладную» ценность, как и всякая другая составная часть обстановки, только в гораздо большей, в количественном смысле, степени.

Женщина помещалась в центре. Вокруг нее располагались две другие принадлежности такой обстановки — природа и быт. Элементы наслаждения хэйанцы стремились получить и от природы — с ее красотами, и из бытовой обстановки — с ее комфортом и эстетикой. Отсюда хэйанский культ красот природы; отсюда хэйанское стремление создать в «своем городе», столице Хэйан, подобие того роскошного быта, который уже давно процветал в столице танских императоров. Отсюда умение наслаждаться не только красивым пейзажем, но и простой картинкой природы, сменой времен года; отсюда умение сделать какую-нибудь незначительную подробность домашней обстановки предметом эстетического любования.

Однако эти гедонистические тенденции были сопряжены с одним очень важным фактором. Чем бы ни наслаждались хэйанцы: женщиной ли, природой ли, обстановкой ли жилищ — они никогда не подходили к наслаждению прямо, непосредственно; никогда не стремились брать все это непосредственно; никогда не стремились брать все свое таким, как оно есть само по себе. Хэйанцы всякое свое наслаждение стремились осложнить привнесением в свой

объект нового фактора — поэзии и преломить свое собственное переживание сквозь эту поэтическую призму. Как женщина, так и природа с бытом были обведены ими целой сложной системой поэтического окружения. Основной действующей пружиной их восприятия вообще служила именно эстетическая апперцепция.

Если угодно, такой подход был обусловлен своеобразной эстетической философией. Хэйанцы верили, что в каждом предмете, в каждом явлении живет присущее именно им особое очарование, красота, эстетическая ценность (моц^о-но ав^арэ). Иногда это очарование само бросается в глаза, оно явно, наглядно; большей же частью оно скрыто, его нужно найти. И, во всяком случае, даже в наиболее явном очаровании всегда таится особая скрытая часть, которая именно и представляет собой самую подлинную «изюминку», подлинную эстетическую ценность вещи или явления. Исходя из такой предпосылки, хэйанцы считали, что человеку, если он не варвар, не простолюдин, но образованный, утонченный представитель их среды, принадлежит заниматься именно таким отыскиванием и вскрытием этих красот, этих «чар» вещей. Поэтому в каждой женщине они стремились найти ее специфическое очарование; его же искали и в наслаждении, связанном с этой женщиной, в очаровании любви, берущейся как в аспекте радости, так и в аспекте печали, любви, увенчанной ответным чувством, и любви безответной. Поэтому в каждой картине весны, лета, осени или зимы, в каждом пейзаже или явлении природы они стремились найти те «чары», которые могут служить объектом эстетического восприятия. Поэтому в каком-нибудь изящном экране или шкатулке у себя в доме они хотели иметь предмет, не только имеющий реальное служебное назначение, но и таящий в себе источник эстетического наслаждения.

Основным орудием, вскрывающим в предмете его скрытое очарование, являлось для хэйанца слово. Насыщенность образностью слово — основное средство выявления «чар вещей». Отсюда — культ художественного слова, культ поэтического образа; отсюда — проникновение художественного слова, литературного произведения в самую жизнь; отсюда — обусловленность литературы жизнью, с одной стороны, и нераздельная власть ее над жизнью — с другой.

Однако и в этой литературе, в этой общей совокупности художественного слова, есть нечто, что по преимуществу

служит инструментом такого художественного вскрытия, чем лучше всего удастся выразить это таящееся в вещи очарование. Это нечто — танка, стихотворение в тридцать один слог.

Хэйанский период поистине — царство танка. Танка заполняет собою специальные антологии того времени, танка неизбежно входит в состав повести и романа; этими коротенькими стихотворениями переполнены хэйанские дневники и описания путешествий. Так — на поверхности, в литературной сфере. Но этого мало. Слаганию танка посвящаются особые собрания как во дворце самого властителя, так и в каждом знатном доме; с танка связано любое действие кавалеров и дам; этими стихотворениями окружается всякое событие и происшествие, всякое переживание, любая эмоция. Танка царствует не только в литературной сфере, она властвует и над жизнью.

В этом мощь и значение танка, но в этом, с известной точки зрения, и принижение ее ценности. Хэйанская танка — не столько самодовлеющее художественное произведение, сколько, так сказать, «прикладное». Танка входит в состав жизненного акта как его существенная часть.

Таким путем выясняется и сам облик хэйанской литературы в целом, и ее значение. Глубокого содержания в этой литературе нет, нет проникновенности и философской серьезности; налицо в лучшем случае только легкое касание серьезных сторон мира и жизни. Но зато — подлинное царство изящного вкуса, утонченности, изощренной чувствительности, элегантности; высочайшее достижение художественного слова как такового, блеск формального мастерства, зенит словесного искусства. Иными словами: самая полная и рафинированная «эстетическая установка» при обращении к окружающему миру и человеческой жизни и блестящее искусство в пользовании словом. Поэтому, при наличии первой, при обладании вторым, хэйанцы сумели действительно показать последующим поколениям то, что было доступно им и никому другому в Японии: моно-но аварэ, «очарование вещей».

Нетрудно заметить, что такие свойства хэйанской литературы придали ей известный экзотический оттенок, причем экзотический в двух смыслах. С одной стороны, при всем «прикладном» значении художественного слова, благодаря именно тому, что каждое явление фигурировало в поэтическом окружении, это явление само в значительной степени теряло свое собственное значение: оно начи-

нало восприниматься как бы изолированным от самого себя, так сказать «остраненным» относительно себя самого. Поэтому, как бы ни были реалистичны по своим тенденциям хэйанские романы, как бы ни были они наполнены подлинным бытом своего времени, все представленное ими — люди, вещи, события — блескит достаточно холодным блеском, сиянием, так сказать, «остраненного» в таком смысле этого слова, явления. Настоящей реалистической полнокровности за этими образами нет.

С другой стороны, вся хэйанская литература имеет самое ограниченное значение и по своему масштабу: она писалась исключительно представителями правящего сословия, отражала в подавляющей своей части именно его жизнь и быт, предназначалась только для него одного. Круг ее действия ограничивался только одной родовой аристократией и даже еще уже: по преимуществу — одной придворной знатью с родом Фудзивара во главе. Это обстоятельство обусловлено, конечно, общим положением культуры той эпохи: вся эта синкретическая культура Хэйана была глубоко сословна по своему происхождению и характеру; она существовала главным образом в пределах аристократического сословия и притом там, где это сословие преимущественно действовало: на территории одного города — Хэйан-кё.

IV

Хэйанская литература пережила вместе со своим носителем и творцом — родовой знатью — обычную историческую судьбу: мы видим ее в стадии первоначального зарождения, в стадии расцвета и в стадии упадка. Четыре столетия Хэйана — три этапа в жизни его правящего сословия и его литературы.

Профессор Фудзиока, разбирая историю хэйанской литературы¹, обнаруживает в ней четыре отдельных периода: первый период, по его мнению, длится приблизительно весь первый век Хэйана, то есть IX столетие, и может быть назван «периодом Конин» (813—824 гг.) — по тем годам правления, с которыми связаны важнейшие литературные события; второй период длится все X столетие и может быть назван «периодом Энги-Тэнряку»², — также по при-

¹ Фудзиока. Кокубунгаку дзэнсю. Хэйан-гё. Токио, 1904.

² Годы Энги — 901—923 гг., Тэнряку — 947—957 гг.

знаку наиболее важных с точки зрения литературной истории годов правления; третий период длится все XI столетие и назван Фудзиока «эпохой расцвета Фудзивара», в связи с политической и культурной ролью этого дома; четвертый продолжается, в общем, весь XII век и назван Фудзиока «периодом Инсэй», соответственно той политической обстановке перманентного регентства, которая отличала всю эту эпоху.

Первый период может быть отнесен к стадии *первоначального развития* аристократической литературы. В течение почти ста лет длится процесс пащупывания основных жанров и линий литературы, длится своего рода фаза «первоначального накопления» литературных возможностей. В деятельности так называемых «шести бессмертных» (Роккасэ́н) — шести знаменитых поэтов раннего Хэйана, из них в первую очередь — Нарихи́ра, Кóмати и Хэндзё, созревают первые плоды хэйанской лирики. В двух повестях «Исэ-моноготари» и «Такэ́тори-моноготари» закладываются первые основы для всей последующей повествовательной литературы. К IX столетию восходят все главнейшие хэйанские жанры.

Второй и третий периоды могут быть отнесены уже к стадии *расцвета литературы* первого сословия, причем на X век выпадает зенит в развитии хэйанской поэзии: в 922 году выходит в свет знаменитая антология «Кокинсю»; на XI же век падает зенит в развитии хэйанской прозы: в 1001 году выходит роман «Гэндзи-моноготари». Антология «Кокинсю», изданная под редакцией поэта и критика Цураёуки, дает лучшие образцы хэйанской лирики; «Повесть о Гэндзи» Мураса́ки знаменует собою высшее достижение хэйанского романа. Вокруг этих двух колоссов располагается ряд других стихотворных сборников, повестей, романов, а также и иных литературных жанров: дневников, путешествий, заметок и т. д.

Четвертый период — XII столетие — характеризуется упадком как самого сословия, так и его литературы. Правящее сословие, утратив, в связи с политическим разложением, непосредственные жизненные силы, мощь культурного творчества, переходит в стадию подражания самому себе, в стадию своеобразного эпитонства. Начинается «ретроспекция», оглядывание на уходящую мощь и славу своего сословия и своей культуры. Создается исторический роман типа «Эйга-моноготари» — «Повести о расцвете».

С другой стороны, усиливается теоретизирование с неизбежным уклоном в сторону литературного формализма: подвергается новому рассмотрению танка, высказываются разные новые соображения по вопросу о поэте вообще; однако все это — ново только по видимости: в действительности мы имеем здесь либо формальное копательство, либо новаторство ради новаторства.

Все это как нельзя лучше свидетельствует о наступавшем периоде литературного декадентства. Несмотря на все попытки обновления, танка замерла навсегда, застыла в своих достигнутых формах, и новые формы поэзии создали уже представители другого сословия. Равным образом закончил свое существование и жанр повестей — моногатари, возродившийся впоследствии только искусственно: его органическая жизнь умерла вместе с тем, кто его создал, — хэйанской знатю.

V

Наследие Хэйана очень велико. От этой эпохи осталось несколько больших стихотворных Антологий с «Кокинсю» во главе. Хэйан оставил ряд моногатари, бывших основными представителями повествовательной литературы того времени. В «Макура-но сёси» (интимные записки) Сэй Сёнагон (писательница конца X в.) Хэйан оставил нам уже четко сформировавшийся жанр «дзуйхёцу» — «заметок»; и от того же Хэйана идут вполне сложившиеся литературные жанры «дневников» и «путешествий».

Количественному обилию соответствует качественная ценность: хэйанская литература считается в Японии классической по своему художественному стилю, по обработанности формы, по богатству содержания и по общему изяществу колорита. С такой репутацией она жила всегда, живет и в современной Японии.

«ПРЕДИСЛОВИЕ» ЦУРАЮКИ¹

I

«Песни Ямато»... Так начинает свое «Предисловие» Цураюки и этим как будто хочет решительно и настойчиво подчеркнуть основную тему своего последующего изложения: он будет говорить не о поэзии вообще, не о стихотворениях в широком смысле этого слова, он будет говорить только о «песнях Ямато». Такое подчеркивание имеет свое определенное историческое обоснование и психологическое оправдание.

В Японии эпохи Цураюки текли два потока поэзии, поэтическое творчество направлялось по двум разным руслам. И эти русла не имели между собою ничего общего: ни исторически, ни психологически, ни в смысле приемов, ни в отношении — и это в первую очередь — языка. Один из этих потоков был чисто китайским, другой — чисто японским.

В эпоху Цураюки — период Хэйан — вся Япония как будто уже перестроилась по китайским образцам. Было введено китайское государственное устройство, построен в китайском духе весь правительственный аппарат; создавались и развивались новые социальные взаимоотношения,

¹ «Предисловие» Цураюки помещено в «Кокин-вака-сю», или, сокращенно, «Кокинсю» — первой из японских официальных издаваемых по императорскому повелению поэтических антологий (так называемая «тёкусэсю»). Составлена по инициативе императора Дайго (898—930) особым комитетом из поэтов и критиков, с знаменитым Ки-но Цураюки, как главным редактором, во главе. Сначала эта антология именовалась «Сёку-Мангёсю» — «Продолжение Мангёсю», знаменитой антологии начала VIII в., затем в 905 г. она была переименована в «Кокин-вака-сю».

процветали,— по крайней мере, в среде господствующего сословия, родовой аристократии,— новые формы быта, и нераздельно господствовала китайская литература, как философская, историческая, так и художественная. Китайские поэты и прозаики «высокого стиля» — «гуйвэнь» были приняты и усвоены японцами с не меньшим энтузиазмом, чем это было на их родине.

Такое господство китайской литературы, наряду со своими положительными последствиями,— в виде несомненного благотворного влияния на развитие образованности, художественных вкусов и эстетических воззрений японцев,— сказалось скоро и в отрицательном смысле: китайская художественная литература заставила отступить на задний план японское национальное творчество. Пред силой и выразительностью полноценного, имевшего за собою долгую историю развития китайского художественного слова отступало еще молодое, возникшее в среде народа, едва вышедшего из полуварварской стадии, словесное искусство Японии. Поэзия знаменитого поэта Танского периода Бо Лэтяня¹ почти единовластно царил в обществе.

И вот началась реакция. В тех же кругах, среди тех же приверженцев китайской поэзии стали раздаваться голоса в защиту национального поэтического искусства. Наряду с китайской «поэмой» заговорили и о японской «песне». Голоса эти становились все громче и громче; «песня» начала снова завоевывать себе право на существование, добилась снова признания, и даже больше: все это движение вскоре вылилось в формы особой идеологии, идеологии противопоставления китайской поэме японской песни — противопоставления уже не только национально-исторического, но и чисто принципиального.

Цураюки в очень немногих словах, но с необычайной выразительностью — излагает самую суть этой идеологии; его слова как нельзя лучше передают господствующие в те времена и ставшие с тех пор, после его формулировки, традиционными воззрения на сущность японской поэзии.

Первый раздел его «Предисловия» есть своеобразная эстетика и, если угодно, метафизика японского словесного искусства — в области поэзии, в области «песни» по преимуществу.

Формулы Цураюки идут по трем направлениям: сначала он говорит о генезисе японской песни, затем перехо-

¹ Бо Цзюй-и.

дит к характеристике ее, так сказать, сути и заканчивает логическим завершением своей темы: обрисовкой того значения, которое эта песня имеет, той роли, которую она играет в мире и жизни людей.

Основной, единственный источник песни для Цураюки — сердце. Оно и только оно, — это он подчеркивает словами «из одного сердца», — служит той почвой, в которой заключены «семена» поэзии; почвой, однако, настолько благодатной и тучной, что из этих семян вырастает пышное дерево с мириадами «лепестков-листьев речи», как поэтически именуется в Японии человеческое слово. Этой формулой утверждается самое главное: *органичность* самого происхождения японского поэтического слова.

После генезиса — суть. Мало определить происхождение, следует определить и содержание. Сердце, чувство — всеобъемлюще, по его функции — разнородны. Произрасти из него может всякое дерево. Вернее, питающие соки, которые идут из сердца, могут быть различны. Какой же питающий сок для дерева песни с его мириадами листьев? Цураюки не обинуясь говорит: чувство.

Но не просто чувство, беспредметное и неопределенное. Питающий сок поэзии — чувство, рожденное прикосновением сердца к предметам и явлениям и на них направленное: на то, «что человек слышит, что человек видит»; душевные явления, эмоции, обнаруженные в *связи* со всем окружающим миром. Таково ближайшее проявление этого чувства.

Ближайшим образом так, конечно, — в плане человеческом. Но это только при ближайшем рассмотрении сути песен. Человек сам укладывается в более широкий план: он — лишь часть всего живого, всего живущего. И Цураюки стремится подвести под свое толкование существа песни еще более глубокий, более реальный, более «органичный» фундамент: для него поет и соловей, «поет» и лягушка. Это два полюса животного мира: один — порхающий в чистой воздушной стихии, другая — копошащаяся в земной грязи, — одинаково поют, и их «песни» — все те же «песни», что и у людей. Другой лишь «язык», суть же одна. И таким путем весь мир — с соловьем в сияющей золотом солнца воздушной стихии, с лягушкой в мрачной и грязной стихии земли, с человеком, находящимся как раз посередине, — оказывается объединенным одним началом — началом поэзии, «песни».

После сути — значение. Песня определена в ближайшем человеку плане: в его собственном. Она введена в общие рамки мира и жизни. Следует определить ее роль в этом мире и жизни — и задачи вступления будут закончены.

Обрисовка Цураюки роли песни ведется по двум линиям: с одной стороны, он говорит о масштабе действия песни, с другой — о самом характере этого действия. Масштаб изображается им гиперболическими штрихами: песня волнует всю вселенную: от ее действия не ускользают даже боги... не говоря уже о людях; над всеми и всем властвует она силою своих чар. Но каких? И на этот вопрос Цураюки отвечает: действие песни — умиротворение, смягчение; оно — благотельно для всего живого и живущего, помогает ему стать лучше, выше, утонченнее.

«Песня утончает союз мужчин и женщин; она смягчает сердца суровых воинов!»

Трудно себе представить более исчерпывающую по смыслу, краткую по форме и выразительную по лексике формулировку основ традиционной японской поэтики. Положения Цураюки — канон для всей последующей истории воззрений японцев на свою поэзию. Они — альфа и омега эстетики художественного слова в Японии. Последующие писатели могли их развивать и объяснять, но не менять и не добавлять.

Именно этот «органический» характер японской песни и противопоставляется основной сути поэзии китайской. И Цураюки — косвенно, и другие писатели — уже явно, постоянно подчеркивают «искусственность» китайской поэзии, противопоставляя этому «естественность» японской. Для них «кара-ута» — китайская «поэма» — продукт ума, работы, умения, — может быть, величайшего и художественно значительного искусства, но все-таки *искусства*, в то время как в своей «песне» они хотят видеть подлинный «голос сердца», самое сердце — «магокоро», лишь по необходимости, в человеческом плане, облаченное в одеяние «лестков речи», так же как то же «магокоро» для лягушек принимает форму кваканья, для соловья — его свист. Китайская поэма и японская песня идут из совершенно различных источников: обдуманного искусства — первая и сердечного движения — вторая; они различны и по своей сути: одна — преображенная в поэтическую форму мысль; другая — претворенное в словесный организм чувство. Отлична и роль их: поэма — для эстетического любования; песня — бьющийся пульс жизни.

Второй раздел «Предисловия» посвящается истории японской песни, суть которой сейчас только что обрисована. Здесь Цураюки опять-таки в сжатой, но красноречивой форме дает, в сущности говоря, целый очерк развития японской поэзии до него, причем очерк, могущий служить планом и даже конспектом для научного исследования. Им намечаются определенные этапы этого развития и дается их краткая, но выразительная характеристика, — без исследовательского содержания, конечно, но в виде опять-таки формул. Чрезвычайно любопытным представляется факт совпадения схем Цураюки с работой известного современного исследователя японской поэзии профессора Токиоского университета — Сасаки Нобуцуна (1871—1963). Рассматривая японскую поэзию до «Кокинсю», он, исходя из совершенно других, уже чисто научных данных, дает, в сущности, ту же схему и то же освещение, что дал в X веке этот первый японский теоретик поэзии, критик и сам поэт — Ки-но Цураюки. Поэтому к этой части «Предисловия» Цураюки можно и необходимо отнести не только как к поэтическому материалу, но и как к сжатому до последней степени, но совершенно точному конспекту исследования. Вслед за декларацией — научное исследование. Таков план этого «Предисловия».

Цураюки насчитывает три периода в истории японской песни до него: период примитивной поэзии, период расцвета и период упадка.

Первый период распадается для него на две половины: первая половина может быть названа *эпохой зарождения поэзии*, причем начало этой последней относится к началу самого мира: поэзия появилась в те времена, когда появилось небо, появилась земля. Конкретно, Цураюки имеет в виду здесь древние сказания об облике и деятельности первых божеств, создателей и устроителей мира — Идзанаги и Идзанами. Снутившись с «плавучего моста небес», они впервые выступили в достаточно человекоподобном облике, и, как первые божества, люди стали обладать и тем сердцем, которое заложено во «всем живом», «всем живущем», а вместе с сердцем — и его проявлением в «лепестках речи». Они узнали любовь, они составили первую чету во вселенной; следовательно, они знали и чувство в его наиболее мощном и творческом проявлении; конечно, они знали, должны были знать и песню.

Однако песня в те времена не имела еще того облика, что в эпоху Цураюки. Нынешние формы песни создались позже — в последующую, вторую половину этого периода, которая может быть названа, следовательно, — *эпохой оформления поэзии*. История песни в эту вторую эпоху тесно связана с деятельностью также божественной четы: богини Ситатэру-химэ и бога Сусаноо. Первая, как гласит известное Цураюки предание, при виде кончины — превращения в другие формы своего божественного супруга сложила дошедшее до позднейших времен стихотворение. Второму же принадлежит та песня, которой, по общепринятой традиции и по заявлению самого Цураюки, суждено было стать прообразом и началом всей последующей японской поэзии:

Я кумо тацу
Идзумо яэ гаки
Цума гомэ ни
Яэ гаки цукуру
Соно яэ гаки о.

Тучи ввысь идут!
Вверх грядой... Вот терем тот,
Что для милой я
Строю здесь грядою ввысь.
Терем многоярусный...

Так пел бог Сусаноо после совершенного подвига: победы над восьмиглавым змеем; той победы, которая дала ему и славу и жену — в лице девушки, как полагается, спасенной им от этого змея: так пел он, строя терем для себя и своей возлюбленной в стране Идзумо.

Это стихотворение построено уже по определенному размеру: оно представляет собою чередование пяти- и семисложных стихов, укладывающихся в четкие формы строфы: пятистишия в тридцать один слог.

Этой форме и суждено было стать каноном японской поэзии; по своему метрическому принципу — для всех видов этой последней, по строфическому же — для танка.

С этого момента начинается развитие поэзии. Песня Сусаноо стала образцом не только формы, но и содержания для последующих песен. Та эмоциональная основа, на которой выросла она, заключила в себе не только одну любовь. Эта любовь выступила первую только как наиболее мощное чувство. Содержание сердца — многообразно: с одной стороны, горячее чувство к женщине — у Сусаноо, к мужчине — у Ситатэру-химэ; с другой — такое же чувство к миру, к природе. И вот Цураюки перечисляет первые, так сказать, основные темы песен: любовь — для мира человеческих дел и чувства восхищения, зависти, жалости, печали — для мира природы: в приложении к цветам — восхищение их красотой; к птицам — зависть к их

свободному полету; к туману — сожаление о его быстром исчезновении; к росе — грусть по поводу ее скоротечного существования. Иначе говоря: *любовь и природа* — вот два цикла тем для первоначальной поэзии. Но природа — не в качестве объективной лирики. Исключительно для того, чтобы «в связи с тем, что видишь и что слышишь», выразить свои чувства. Эмоциональная основа, субъективный лиризм утверждается со всей категоричностью.

Так завершается первый период: дан художественный канон, — как формы, так и общей тематики. Последующим поколениям оставалось только развивать их.

Второй период японской поэзии для Цураюки оказывается уже вполне историческим. Если первый окутан еще некоторым мифологическим покровом: еще действуют боги, еще существует особая обстановка для всего творчества, — то во втором периоде Цураюки находит все знакомые черты обыкновенного человеческого существования и пользуется материалом, уже вполне доступным историческому рассмотрению.

Родоначальником песен уже в историческую эпоху Цураюки считает два стихотворения: одно из них было сложено знаменитым корейским «культуртрегером» в Японии — ученым и поэтом Вани, сложено в честь царя Нинтоку при восшествии последнего на престол; другое сказала девушка во дворце:

Стихотворение Вани звучит:

В Нанивадзу здесь
Вот уж зацвели цветы!
Зимний сон прошел...
Дни к весне пошли теперь...
Вот уж зацвели цветы!

Так хотел он выразить свою радость при получении его повелителем — будущим государем Нинтоку — во время нахождения последнего в местности Нанивадзу вести об избрании его на царство.

Стихотворение дворцовой девушки таково:

Асака-горы,
Даже той — все ж тень видна
Сквозь ущелья гор!
Но что так неверен ты,
Никогда не думала!

В последнем стихотворении — игра слов: гора Асака (от слова *асай*) «мелкая»; отсюда мелкая — в противоположность глубокой, то есть неверная *любовь*.

«На что уж «мелка», так сказать, «неверпа» гора Асака, а и то все-таки контур ее виден вдаль... Тебя же я совсем не вижу... ты совершенно забыл меня» — таков приблизительно смысл этого стихотворения.

Цураюки называет эти две песни родоначальницами, «отцом и матерью» последующих песен. Это не простой языковой оборот. Он настойчиво проводит параллелизм в истории развития песен; с одной стороны, последовательно: бог Идзанаги, бог Сусаноо, ученый кореец Вапп; с другой — так же последовательно: богиня Идзанами, богиня Ситатэру-химэ и придворная женщина. Три стадии — три четы: верховные боги — зачинатели, младшее поколение богов — завершители и, наконец, люди. Три четы — последовательно раскрываемое мужское и женское начала поэзии со всеми их особенностями — с одной стороны, и равное участие в творчестве обеих половин рода человеческого — с другой.

Этот период завершается образованием основных категорий песен. Если предшествующая эпоха создала основные формы и содержание, эта эпоха создала уже отдельные тематические разновидности. Цураюки насчитывает таковых шесть, — и здесь мы сталкиваемся с фактом, вызывающим в нас некоторое недоумение.

Трудно дать более или менее устойчивое определение этим категориям Цураюки. В известном смысле «соэ-ута́» есть песнь, обращенная к кому-нибудь, сказанная специально по какому-нибудь случаю: «кадзое-ута́» — песнь, просто говорящая о вещах, без особых сравнений, метафор, а также безотносительно к случаю; «надзораэ-ута́» — песнь, содержащая иносказание, намеки; «татое-ута» — аллегорическая песнь; «тадагото-ута» — песнь строгого характера, несколько торжественная по тону; «иваи-ута» — песнь славословящая, поздравительная. Однако эти определения никоим образом не могут претендовать на точность.

Известный комментатор «Кокинсю» — Канэко Гэнсин¹ считает, что Цураюки здесь допустил классификацию чрезвычайно искусственную и не оправдываемую действительностью: по его мнению, Цураюки здесь подпал под влияние китайской поэтической схемы², разделяющей всю совокупность стихотворной речи также на шесть категорий, и насильственно пригнал эти категории к японской

¹ Канэко Гэнсин. Кокинвакасаю тысяку. Токио, 1907.

² Схемы «Шицзина».

лирике. Так или иначе, — только эти категории впоследствии не играли никакой роли.

Третий период в истории японской поэзии Цураюки характеризует как эпоху упадка. Упадок этот выражается прежде всего в самом творчестве как таковом, во-вторых же — в вырождении самой песни.

Все это он ставит в зависимость от изменившейся психологии людей — стремления к внешнему блеску и великолепию: вместо прежней простоты вкусов и чистой горячности чувств теперь — «пустое» и «огрубевшее». Поэтому песня, рождаемая таким сердцем, в худшем случае так и остается достоянием интимной среды, не выходя наружу: ее стыдятся — она слишком скромна: в лучшем же случае — она на виду у всех, но не жизненна: плодов уже принести не может.

Так рисует древний критик ход развития японской поэзии до появления своего сборника — «Кокинсю». Попробуем сопоставить с этой картиной то, что дает современный ученый — профессор Сасаки в своем труде «Исследование по истории японской поэзии»¹ (точнее, «жанра вака»).

Основой для построения своей исторической схемы Сасаки берет, разумеется, наличный исторически проверенный материал в виде сохранившихся до нашего времени стихотворений. И, исходя из факта их особенностей — с одной стороны, и взаимного чередования этих особенностей — с другой, устанавливает также три периода в развитии японской поэзии до эпохи «Кокинсю»: от древнейших времен до 686 года по Р. Х., с 686 года по 763 год и с 763 года по 905 год. («Кокинсю» вышла в свет в 922 г.). Первый из них связан с двумя знаменитыми произведениями древней Японии: историко-мифологическим сводом — «Кодзики» и исторической хроникой — «Нихонги»; второй — с не менее знаменитой антологией начала IX века — «Манъёсю»; третий — охватывает главным образом тех «древних» для Цураюки писателей, которые частично вошли потом в состав антологии «Кокинсю», наряду с произведениями «новых», то есть современных редактору поэтов.

Первый период, иначе — эпоху тех песен, часть которых потом вошла в текст «Кодзики» и «Нихонги», Сасаки называет эпохой первобытной поэзии. Такой примитивизм

¹ Сасаки Нобуцуна. Вакаси-но кэнкю. Токио, 1915.

выражается решительно во всех элементах древнейших песен: по содержанию своему это — наивная народная поэзия, отражающая восприятие окружающего мира в соединении с волнениями непосредственного чувства при этом, а также в значительной мере преисполненная эротическими элементами. Природа и любовь, причем и то и другое — в восприятии первобытного человека: такова тематика древнейших песен.

В отношении формы характерной чертой этих песен является их неустойчивость. Определенной законченной формы эти песни еще не имеют. Метр колеблется в самых разнообразных пределах: существуют стихи с пятисложным и семисложным метром, встречаются и четырехсложные и шестисложные. Равным образом совершенно неустойчиво строфическое построение; есть строфы:

- 1) из двух стихов — в форме 5 — 5;
- 2) из трех стихов — в форме 5 — 7 — 7 или 5 — 7 — 5 (так называемая «ката-ута»);¹
- 3) из четырех стихов — в форме 4 — 7 — 7 — 7;
- 4) из пяти стихов — в двух разновидностях: без строгого соблюдения метра 5 — 7, как, например, 4 — 6 — 4 — 5 — 7, так и в обычной для последующего времени форме танка: 5 — 7 — 5 — 7 — 7, часть с дополнением в виде трехстишия 5 — 7 — 7 (так называемые хэнка);
- 5) из шести стихов — в трех разновидностях: строфа, впоследствии названная «сэдбока» или «сэндбо-но ута» 5 — 7 — 7, 5 — 7 — 7; строфа в виде увеличенной на один стих танка: 5 — 7 — 5 — 7 — 7 — 7 и, наконец, в виде строфы с самым прихотливым построением;

6) из семи стихов — так называемые длинные песни (нагаута), с метром более или менее устойчивым — в виде чередования 5 — 7 и доходящие иногда до очень больших размеров. Так одна из песен содержит целых 149 стихов.

Что касается авторов этих стихотворений, то, по заявлению Сасаки, таковыми являются, конечно, представители родовой знати той эпохи, но при этом еще не оторвавшиеся от племенной массы, а в значительной мере составляющие с ней одно целое. На основании этого он считает, что древнейшую поэзию можно назвать в полном смысле этого слова примитивной.

Такое умозаключение современного исследователя совершенно правильно, с тем только пояснением, что древ-

¹ Строго говоря — соединение двух «ката-ута».

нейшие песни создавались в ту эпоху, когда социальная дифференциация еще только едва начиналась; будущее первое сословие — родовая знать еще составляла только обычную верхушку патриархально-родового общества. Поэтому говорить об аристократической поэзии для этого времени еще преждевременно.

Таким образом, выводы Сасаки вполне совпадают с краткими замечаниями Цураюки. В самом деле: неустойчивость формы, указанная Цураюки, подтверждается современным исследователем полностью, точно так же и смысл этих песен часто бывает очень неясен: об этом свидетельствует вся последующая комментаторская литература; главные темы песен были, несомненно, — природа и любовь; оба исследователя отмечают примитивный характер древнейшей песни; и, наконец, боги в устах Цураюки близко подходят к родовой знати Сасаки: эта последняя всегда выводила себя от тех или иных божеств, и те, кто продолжал, по Цураюки, дело песни, утвержденных Сусаноо, были, конечно, эти «потомки богов» — для Цураюки, представители знати — для современного профессора.

Точно так же у Сасаки находит свое отражение и тот факт, на котором останавливается Цураюки. Последний отмечает появление канонической строфы танка: стихотворения в 31 слог. Сасаки также находит среди древнейшей поэзии этот размер: чередования пяти- и семисложных стихов, — причем указывает на его известное преобладание; и, наконец, обнаруживает и строфу в 31 слог, то есть танка, уже достаточно явно выявленную. Более того: Сасаки различает внутри этой древнейшей эпохи две стадии: первую — до первой четверти VII века (630-е годы), вторую — до 685 года, причем специально отмечает, что в эту вторую стадию песня значительно шагнула вперед в своем развитии, получив уже достаточно наметившиеся формы. Не совпадает ли это с эрой космогонических божеств и с эрой культурных богов-героев в устах Цураюки? Идзанаги и Идзанами — как символ первой стадии, Ситагару-химэ и Сусаноо, с его уже выработанной строфой, — как символ второй? По-видимому, оба исследователя совпадают даже в деталях.

Таким образом, облик примитивного периода Цураюки вырисовывается с достаточной ясностью: это — эпоха тех песен, часть которых впоследствии попала в «Кодзики» и «Нихонги» хронологически — от времен неопределенной древности приблизительно до конца VII века.

Второй период Сасаки называет периодом «Манъёсю» на том основании, что именно за эти семьдесят с небольшим лет (с 686 по 763 г.) создались те песни, которые потом легли в основу антологии «Манъёсю», вышедшей в конце VIII столетия. Время это также распадается для Сасаки на две стадии: эпоху Фудзивара, когда закладывались первые основы нового государственного строя и социального быта, и затем период Нара (с 710 г.), когда начали появляться уже яркие признаки новой, заимствованной китайской культуры. Япония уже перестала идти по одному своему пути: она стала переходить на рельсы китайской культуры, сделавшейся впоследствии для нее как бы второй ее собственной. Соответственно этому Сасаки различает в стихах этого времени две определенные струи: одну более безыскусственную, близкую к примитиву, и вторую, уже носящую все признаки культурного творчества. Первую он определяет как традиционную, вторую как результат влияния поэзии Китая. Характерными образчиками первой группы являются стихотворения XIV тома «Манъёсю», то есть «Адзума-утá» («Песни Восточных провинций»), яркой представительницей второй группы является поэзия «гения поэзии» — Хитомарó.

Однако при всем этом разнообразии на всем сборнике «Манъёсю» лежит одна общая печать; вся антология отличается своим специфическим колоритом, который давно уже был подмечен и охарактеризован словом — «мужественный» (дзёфубури). Этим определенным японцы хотят передать тот бодрый, жизнерадостный по большей части дух, которым пронизаны стихотворения «Манъёсю». Это очень важно отметить в связи с последующим определенным основным колорита «Кокинсю».

В эпоху, подготовившую «Манъёсю», успели выработать и четкие формы песенных строф: Сасаки насчитывает их три: нагаута (тёка), «длинные песни», мидзикаута (танка), «короткие песни», и сэндо-но ута (сэдока), «песни гребцов». Иначе говоря, из всей массы размеров и строф, фигурировавших в предыдущую эпоху, выделились и возобладали именно эти три категории с устойчивым метром 5 — 7 и своими определенными строфами. При этом определилась и относительная популярность этих форм: из 4 496 стихотворений «Манъёсю» на долю сэдока приходится 61 стихотворение, на долю нагаута — 262 стихотворения, а все остальные — на долю танка. Следовательно,

гегемония танка в японской классической поэзии установилась уже в VIII веке.

Эта эпоха знает уже вполне определенных авторов, в полном смысле этого слова: главными из них были прославленные впоследствии Какиномото Хитомаро, Ямабэ Акэхито, Яманоуэ Окура, Каса Канамура и Отомо Якамоти. При этом Сасаки видит в Хитомаро величайшего автора эпохи, представителя лучших сторон мужественного духа и того поэтического мастерства, которому стал учить Японию древний Китай.

Для Цураюки этот период также — время расцвета древней поэзии. Были созданы образцы, и начали, по его выражению, «учиться». Не хочет ли он этим выражением указать на тот новый дух «мастерства», который принесла с собой в японскую поэзию китайская культура и который выгодно дополнил поэтическое творчество древнейшей Японии, бывшее таким непосредственным? И Цураюки и Сасаки одинаково говорят об установившихся типах песен. Правда, категории, указываемые ими, не совпадают, но причина этому та, что оба они оперируют с разными критериями: Цураюки хочет дать тематическую классификацию, Сасаки — метрическую. Несомненно одно: и в том и другом смысле в эпоху «Манъёсю» японская песня уже оформилась, и оба автора одинаково отмечают это, только с разных сторон.

Третий период Сасаки называет переходным. Его время приходится на промежуток продолжительностью приблизительно в сто тридцать лет — с 768 по 905 год и характеризуется признаками сильного упадка поэтического творчества. Причины этого Сасаки видит в объективных исторических условиях: за этот промежуток времени успела образоваться и начала процветать новая столица — город Хэйан (позднейшее Киото); упрочилось новое государственное устройство — сословно-аристократическая монархия; организовался и принял все характерные китайские черты Хэйанский двор; начала во всем блеске выявляться политическая мощь и культурная активность рода Фудзивара. Наряду со всем этим сильно распространилась китайская литература, особенно поэзия; стала процветать поэтическая литература, создаваемая японскими авторами на китайском языке (Сугавара Митидзэнэ); на японскую поэзию стали смотреть презрительно, считая ее варварской, далекой от подлинного искусства. Такие новые настроения сразу же отразились и на судьбе песни: япон-

ская поэзия стала увядать. И только уже во вторую половину периода началась некоторая реакция: появились «Роккасэн», «шестеро бессмертных», — Арива́ра Нарихи́ра, Оно Ко́мати, Бу́нъя Ясухи́дэ, Содзэ Хэндзэ, Ото́мо Куроу́си, Кисэ́н-хо́си, — которые подготовили расцвет новой стадии в развитии японской поэзии — эпоху «Кокинсю».

Конечно, Цураюки всех этих подробностей не приводит, но его пемпогне слова говорят, в сущности, о том же: об «испорченности нравов», утративших былую простоту и связанную с ней непосредственность чувств, о стремлениях к культуре, особенно к ее внешним проявлениям — пышности и блеску, среди которых терялась скромная — перед лицом китайского великолетия — японская танка; она скрылась в подпочву, «как зарытое дерево», а если и появлялась на белый свет, если кто и рисковал выступить с танка, то успеха обыкновенно не имел никакого, раздражателей себе не находил.

Цураюки не отмечает в этом абзаце своего «Предисловия» начавшуюся во второй половине периода подготовку новой эры: появление «шести бессмертных». И делает это, по всей вероятности, по стилистическим соображениям. Он хочет дать стройное завершение своей тройственной схеме: зарождение, расцвет и упадок. Самый же факт нового оживления он не пропускает, только рассматривает его в связи с антологией «Кокинсю»; описывая материалы, вошедшие в состав «Кокинсю», он дает характеристику именно этим «шестерым бессмертным». С точки зрения поэтической архитектоники такое построение гораздо изящнее, а для Цураюки при составлении «Предисловия», во всяком случае, главную роль играли стилистические соображения. Он писал по форме не трактат, но поэтическое введение.

III

Третий раздел своего «Предисловия» Цураюки посвящает общей характеристике древней поэзии, давая теперь после краткого исторического очерка как бы анализ самих поэтических явлений. После исторической схемы — историческое содержание. При этом в основу своего описания он берет, надо думать, ту картину, которая наблюдалась в период расцвета, то есть в эпоху песен «Манъёсю». Этим самым он достигает сразу две цели: заполняет свою схему реальным содержанием — с одной стороны, и указыва-

ет, какова должна быть истинная поэзия — с другой: ибо песни «Манъёсю» для него, конечно, символ «должного» в поэзии. Описание и вместе с тем — канон.

Свое изложение он разделяет на три части: в первой говорит о той обстановке, в которой развивалась прежняя поэзия; вторую посвящает тематике песенной лирики и, наконец, в третьей части касается той роли, которую песня играла в жизни людей того времени.

Обстановка, в которой создавалась и расцветала японская песня, рисуется Цураюки в полном соответствии с исторической действительностью. Он говорит об особых поэтических собраниях во дворце, когда происходили своеобразные конкурсы в писании стихов; указывает, что эти писания подвергались обсуждению и критике, причем в качестве верховного судьи выступал сам император, определяя, «что было мудро и что лишено смысла».

Все эти указания полностью соответствуют истине. В эпоху «Манъёсю» успели уже наметиться основные тенденции той культуры, которая потом пышным цветом расцвела во времена Хэйана. Культура эта развивалась под сильнейшим китайским и буддийским влиянием; художественная литература Китая пользовалась не только признанием, но и культивировалась в некоторых своих жанрах японцами самостоятельно. Благодаря этому недавние полуварвары-японцы быстро превращались в цивилизованное общество. Однако вместе с тем этот поток культуры, это просвещение приняло сейчас же экзотический характер: оно коснулось почти исключительно верхов японского общества, его верхнего социального слоя, иначе сказать — аристократии. Это привилегированное сословие, естественно, быстро монополизировало всю новую культуру, особенно в ее художественной части: китайский язык знали только образованные круги, то есть те, кому было доступно образование, — представители родовой знати, знание же китайского языка означало в то же время знание художественной китайской литературы, в частности — поэзии. Естественно, что новые тенденции в национальном поэтическом искусстве, те самые, о которых говорит Сасаки, — именно: внесение новой художественности взамен прежнего примитивизма, — тенденции, представителем которых он называет Хитомаро, могли формироваться только в тех кругах, которые знали эту художественную поэзию, как мастерство, то есть в кругах знати, и в первую очередь, конечно, — придворной.

Эти общие соображения подкрепляются еще и тем несомненным фактом, что большинство поэтов «Манъёсю» принадлежали именно к такой придворной аристократии. Общая историческая обстановка целиком отражается в чисто реальном факте, вследствие чего слова Цураюки приобретают характер совершенно точного исторического свидетельства. Что касается роли императоров как судей, то это — обычно для всей истории японской придворной поэзии, в сущности — для всего жанра вака, то есть танка и отчасти нагаута. Это объяснялось, с одной стороны, понятными условностями придворного быта, с другой — тем совершенно реальным фактом, что сами императоры бывали нередко прекрасными поэтами и могли действительно выступать вполне компетентными судьями.

Во второй части этого раздела Цураюки дает анализ содержания поэзии тех времен и косвенно, в согласии с вышеуказанной мыслью, так сказать, тематический канон для песен вообще.

Эта часть настолько интересна, что заслуживает более подробного рассмотрения, так как Цураюки дает действительно наиболее характерную тематику японской лирической поэзии в целом, причем касается совершенно отчетливо двух главных разновидностей этой последней: он явно различает высокую лирику — стихотворения на торжественную, значительную тему с примесью риторических элементов, и интимную лирику — в виде стихотворений, разрабатывающих темы индивидуального переживания; другими словами — он проводит различие между одой и элегией.

Высокая лирика, по словам Цураюки, имеет в виду прежде всего воспевание кого-нибудь вообще и императора по преимуществу, причем характеристика этого рода песен как будто написана специально для согласования с соответствующими определениями нашей, даже школьной, «теории словесности»: «Ода, как риторическая лирика, отличается усиленным применением стилистических приемов (тропов и фигур) и диалектическим развитием мотивов». Цураюки говорит: «Когда они воспевают императора, они говорят о малом камешке и огромной горе Цукуба...»

Цукуба-горы
Падает далеко сень
На все стороны...
Но под сению твоей
Можно больше уместить.

Такое сравнение императора с горой Цукуба, величаво возвышающейся над всей окружающей местностью и охватывающей своей сенью все находящееся вокруг, давая этому всему благостный приют около себя, стало каноническим для последующей оды. «Когда чрезмерная радость охватывала их, они преисполнялись восторгом», — говорит Цураюки, имея в виду жанр «славословий», как, например, песня, которой суждено было впоследствии стать японским национальным гимном.

Кими га ё ва
 Тиё ни ятиё ни
 Садзарэ иси по
 Ивао то наритэ
 Кокэ но мусу мадэ

Государя век 2,36
 Тысячи, миллионы лет
 Длится пусть! Пока
 Камешек скалой не стал,
 Мохом не оброс седым!

Интимная лирика гораздо более разнообразна в тематическом отношении. Здесь мы находим огромное количество интимных тем, всегда берущихся, конечно, в сильнейшем эмоциональном проявлении. Цураюки перечисляет лишь наиболее характерные для того времени:

1) Тема любовной элегии.

Для любовной элегии очень характерен образ «дыма, вздымающегося над вулканом Фудзи». Он является тройным символом: с одной стороны — любви вечной, так как струйка дыма всегда неизменно вьется над этой горой; с другой — любви тайной, так как источник этого дыма — огонь скрыт в недрах Фудзи, никому не виден, и, наконец, любви пламенной, так как недра Фудзи кипят в вечном огне.

Скрытым ото всех
 Пламенем любви горю
 Неизменно я...
 Как в груди у Фудзи-сан...
 Дым о чем нам говорит.

Стрекотание цикад, особенно так называемых мацумуси — цикад, живущих на соснах, — другой очень распространенный образ в любовной лирике. Его трактуют всегда в меланхолическом преломлении, так как монотонное, унылое стрекотание цикад навеивает грустные думы об ушедшей любви, об одиночестве; стрекотание же мацумуси, благодаря омонимичности слова *мацу* — «сосна» со словом *мацу* — «ожидать», связывается с настроением ожидания,

надеждой на встречу с возлюбленным, но надежды при этом почти всегда обмануты и ожидания — обычно бесплодного.

Я люблю тебя,
И «любви-травой» совсем
Мой приют зарос!
И печально слышать мне
Звуки «встреч-цикад»!

2) Тема лирики старости.

Довольно типичен для такой темы образ двух знаменитых сосен на берегу бухты Суминоэ, фигурирующих в бесчисленном числе легенд, песен, лирических пьес, повестей и т. д. Основное их значение — символ супружеского счастья: эти две сосны, растущие из века в век в непосредственной близости друг от друга, воспринимаются как образ мужа и жены, идущих неразлучно по жизненному пути вплоть до самой смерти. Но вместе с тем сосны в Суминоэ знаменуют собой и просто «седую древность», в ином аспекте — старость, и поэтому часто встречаются в стихотворениях, разрабатывающих тему старческого увядания.

Я — и то давно
Вижу вас, и все — вдвоем,
Сосны на скале!
В Суминоэ на берегу
Сколько ж лет стоите вы?

Так говорит поэт, удивляясь древности этих сосен, в то же время косвенно высказывая мысль о том, что стар стал и он.

Ах, кого же взять
Мне теперь в друзья себе?
В Такасаго?.. Там
Сосны — древни, но они
Не мои приятели...

Так сокрушается поэт, переживший всех своих друзей и близких, оставшийся на свете совершенно одиноким. Он так стар, что единственными сверстниками его могли бы быть сосны в Суминоэ, но, увы, они все-таки старше его и быть ему приятелями не могут.

Тема старости может развиваться и в специальном приложении: к мужчине или к женщине. Получаются две разновидности — тема мужского одряхления и женского увядания.

Для темы мужской старости характерен образ «горы-мужа» (отóко-ямá), являющейся символом «мужественности» как таковой, символом расцвета мужской силы и

энергии. Но этот образ обычно применяется только как противоположный, для отщепения признака старости и утраты сил.

Вот теперь каков!
А когда-то полон весь
Мужеством я был...
Будто в гору восходил!
Ввысь — на «гору мужества»!

Обычным символом женской прелести и очарования является цветок оминаэси, патриния, в Японии имеющий более поэтическое название — «девичий цветок». Этот образ применяется также главным образом по своей противоположности признаку увядания; иногда же — для оттенения признака непрочности самой красоты.

В поле осенью
Красотою блещет весь
Девичий цветок.
Но, увы, и тот цветок
Блещет только миг один!

Нередко встречается в лирике старости образ белого снега как метафора седины.

Были так черны...
А теперь ваш цвет иной,
Волосы мои!
В зеркале, что предо мной,
Выпал белый, белый снег...

Морщины на лице сравниваются с набегающими на ровную гладь моря складками волн. Так, например, в первой строке одной нагаута говорится:

Волны набегают все
В бухте Нанива.
Волны все морщинами
Покрывают гладь...

и т. д.

3) Тема быстротекущей жизни.

Тематика быстротекущей жизни отличается необычайным богатством и разнообразием мотивов. В сущности говоря, в том или ином эмоциональном преломлении она присутствует в трех четвертях японской поэзии. Такой своей ролью она обязана прежде всего вообще несколько элегическому складу интимно-лирического творчества Японии; с другой же стороны, она усилилась еще под влиянием специально буддийских мотивов, трактующих об эфемерности мира и человеческой жизни. Кой в чем можно

подметить это влияние уже в эпоху «Манъёсю», в эпоху же, непосредственно примыкающую к «Кокинсю», буддийские настроения господствуют в доброй половине стихов. Разумеется, мотив тцеты бытия воспринят японцами тех времен не слишком глубоко: японцы Нара и Хэйана принимали его больше как эстетическое настроение, но тем не менее в поэзии он сыграл огромную роль.

Цураюки приводит два образа, непосредственно наводящие на мысль об этой быстролетности земного существования: опадающие лепестки цветов и осыпающаяся листва деревьев. В первом случае эта «быстролетность» еще более подчеркивается противоположным образом — весны, символа расцвета жизни.

В светлый день, когда
Солнце так блестит весной
Ярко и тепло,
Почему же вдруг цветы
Стали грустно опадать?

(Перевод Г. О. Монзелера)

Мимолетностью
Сходны с нашим миром те
Вишни, что цветут.
Только что цвели они
И уже осыпались!

(Перевод Г. О. Монзелера)

Во втором случае настроение «скоропреходящей жизни» углубляется сопутствующим, дополнительным образом осени.

Мимолетные
Клена красные листы
По ветру летят...
Мимолетнее еще
Жизнь мирская нас людей.

(Перевод Г. О. Монзелера)

О, как ярко ты
Осветила цепи гор,
Осени луна!
Посмотри-ка, сколько здесь
Кленов облетающих!

(Перевод Г. О. Монзелера)

Очень типичен для лирики «скоропреходящей жизни» образ росы на траве: стоит появиться солнцу, и росы уже нет.

Отчего зовут
Лишь росу, что на траве,
Быстролетною?
А вот я?.. Ведь только что
На траве я не живу...

(Перевод Г. О. Монзелера)

В таком же преломлении рассматривается образ пены на глади вод. В последующем стихотворении тема общей мимолетности бытия осложнена еще темой безнадежности дальнейшего существования для самого поэта.

Пусть непрочна так...
Пусть короток пены миг...
Ею стать хочу!
Хоть и буду дальше жить,
Нет надежд ведь мне ни в чем!

К этой же теме быстролетности жизни можно отнести отчасти и два вышеприведенных мотива — снега как метафоры седины и волн как метафоры морщин. Цураюки, кстати сказать, говорит о них в одном общем контексте с мотивами пены и росы.

4) Тема горести жизни.

Эта тема находится в тесной связи с предыдущей и так же, как и эта последняя, пользуется очень большой популярностью. Источники этой популярности следует искать там же: в элегическом складе японской интимной лирики, особенно эпохи «Кокинсю» — вообще и буддийской религиозной поэзии — в частности.

Чрезвычайно любимым образом такой горести служит кустарник хаги¹, особенно «желтеющий снизу» осенью. Общий грустный колорит стихотворений с этим хаги усугубляется еще присутствием осени, с которой этот кустарник преимущественно ассоциируется.

Осень... Хаги куст
Снизу начал уж желтеть!
Началась пора...
Грустно осенью одной
Мне на ложе возлежать!

¹ Двухцветная леспедеца.

Цураюки упоминает и о «хлопанье крыльев кулика» на рассвете осенью,— образ, связываемый с мотивом грустного одиночества.

Часто, часто так
Бьет крылами на заре
На полях кулик...
Не пришел ты — и всю ночь
Просчитала я одна!

Так говорит женщина, напрасно поджидавшая до самого рассвета своего возлюбленного, меланхолически прислушиваясь к ударам крыльев кулика за окном.

Прекрасным символом горести жизни является коленце бамбука,— с одной стороны, своими короткими размерами как будто наглядно напоминающее о краткости как жизни, так и всякого счастья, а с другой, благодаря своему японскому названию *фуси*, ассоциируемое с другим словом — *укифуси*, что означает «горестные перипетии», «горести».

В мире этом всем,
Как коленце бамбука,—
Много дел и слов...
На коленцах — соловей!
В деле, слове — горечь, плач!

Прямой смысл этого стихотворения усугубляется еще тем, что здесь упомянут соловей. Соловей же «поет», по-японски — *наку*, что значит, кроме того, еще и «плачет».

Горесть жизни ощущается особенно благодаря тому, что всякая радость, да и все вообще в мире так преходяще; об этом говорит образ струй реки Ёсино; сейчас они текут здесь, перед глазами; один миг — и они скрылись в далеких горах.

Будешь дальше течь
И отсюда далеко
Спрячешься в горах...
Только ты одна, река
Ёсино? Иль в мире все?

5) Тема людской верности.

Тема верности также близко примыкает, особенно в своем отрицательном аспекте — неверности, к тематике «мимолетности жизни» и «горестей жизни», говоря о той же общей непрочности и ненадежности всего в этом мире, в том числе и людской привязанности.

Цураюки упоминает об этой теме как в ее положительном, так и отрицательном аспекте.

В положительном смысле эта тема связывается с образом «волн, перекаत्याющихся через покрытые соснами горы». Так бывает большей частью в стихотворениях, так сказать, — «клятвах верности», причем получается приблизительно такой ход мыслей: «как невозможно, чтобы волны когда-нибудь перекатились через поросшие соснами горы, так же невозможно и представить себе, чтоб я тебе изменил».

Если я тебе
Стану изменять, другой
Сердце передав,—
Знай — чрез сосны этих гор
Волны перекатыся!

В несколько ином, но также положительном смысле тема верности фигурирует в связи с образом «людей, пришедших зачерпнуть у ручья на поле». Несмотря на то что воды его уже утратили свою прежнюю свежесть, которой отличались в те времена, когда этот ручей еще протекал в горах, люди приходят и все-таки пьют из него.

Воды ручейков,
Что бегут по полю здесь,
Потептели все.
Пить приходят все же те.
Свежесть прежнюю кто знал!

Стихотворение это имеет в виду верность друзей, не покидающих своего друга и после несчастья, постигшего его.

Мотив неверности — в образе «друзей, удаляющихся от человека при его несчастье», упоминаемый Цураюки, может быть представлен следующим стихотворением «Исэ-моногатари».

«Ненадежные»,—
Люди говорят о вас.
Вишен всех цветы.
Все ж надежней вы того,
Кто забыл меня совсем!

На цветы вишен полагаться трудно: они быстро облетают; но на людей — еще труднее: они так скоро забывают о других.

Весь этот перечень Цураюки заканчивает упоминанием об очень любопытных и неожиданных мотивах, образующих своеобразного характера тему.

б) Тема последней обманутой надежды.

Эти мотивы соединяются с образом «дыма над Фудзи»,

неизменно поднимающегося над этой горой: «Все-таки есть нечто постоянное и вечное», — может думать поэт. Тем более что этот образ применялся и раньше в качестве символа вечной и неизменной любви.

Вечный, вечный дым
Над тобою ввысь летит,
О гора Фудзи!
Бесполезный дым! Невмочь
Богу даже загасить.

К обычному символу неизменной любви здесь присоединяется другое толкование дыма, как чего-то бесследно растворяющегося в воздухе, что является символом любви уже бесплодной, любви без ответа. Цураюки хочет сказать, что если даже это последнее, хоть сколько-нибудь постоянное и надежное, вдруг исчезает, если расплывается бесследно в воздухе и дым над Фудзи, на что же тогда человеку остается надеяться?

Сходную же роль играет образ «моста в Нагара». Этот мост, действительно существовавший в провинции Цу, считался в те времена построенным особенно прочно и в очень давние времена. Его привыкли уже с давних пор видеть ничуть не меняющимся. Поэтому он выступает прежде всего в смысле верного друга, спутника жизни, с которым человек вместе идет к старости.

В целом мире здесь
К старости путем одним
Только мы идем.
Ты, мост длинный, — в Цу-стране,
А с тобой и я, — вот тут!

И вдруг человек слышит: мост в стране Цу весь перестроен, обновлен. «Он изменил! Ведь до сих пор мы шли вместе по пути к старости. И этот последний друг оказался ненадежным!» — таков ход ассоциаций в стихотворениях, о которых говорит Цураюки.

Мост у Нанива,
Длинный, длинный мост
Перестроен весь!
С чем же мне теперь свою
Старость — с чем соединить?

Такова тематика японской лирики в ту эпоху, о которой повествует Цураюки. Разумеется, приведенными темами не исчерпывается все содержание песен, но тем не менее основные мотивы как высокой, так и интимной лирики им указаны с достаточной обстоятельностью. Японская ода и

элегия более или менее укладывается в рамки, им обрисованные.

Наряду с описанием обстановки, среди которой развивалась японская лирика, наряду с ее основной тематикой, Цураюки в этом же разделе указывает и на ту роль, которую песня играла в жизни общества того времени: эту роль он определяет как «утешающую». Перечисляя все темы, сначала — «мимолетности жизни», потом — «горести жизни», он в обоих случаях заканчивает одинаково: «И только в песне они находили утешение сердцу». Этим самым восполняется и уточняется та общая характеристика значения поэзии, которую Цураюки дает в первом разделе своего «Предисловия»: там он говорит об общей, так сказать, «цивилизующей» роли поэзии, о смягчающем действии ее на нравы вообще; здесь он указывает еще и на то огромное значение, которое она имеет уже в чисто индивидуальном плане, внося успокоение в волнующуюся душу.

IV

Четвертый раздел своего «Предисловия» Цураюки посвящает уже своему сборнику — антологии «Кюкинсю», излагая историю его создания. И здесь он остается верен своей манере расчленять изложение на последовательные части: сначала он говорит о предшествующих сборниках подобного же рода, затем — о том материале, который в значительной степени лег в основу его антологии, и заканчивает рассказом о фактических обстоятельствах, сопровождавших само издание «Кюкинсю».

Предшественником «Кюкинсю» он считает уже не раз упомянутый сборник «Манъёсю». Это обстоятельство чрезвычайно интересно с нескольких точек зрения: с одной стороны, Цураюки всем своим тоном подтверждает то всеобщее преклонение перед «Манъёсю», которое наблюдалось в Японии во все времена, показывая нам, что это преклонение обнаруживалось уже в IX веке, и притом, может быть, у самого компетентного человека своего времени; с другой стороны, в таком соединении имени своей антологии с именем прежней сказывается то высокое мнение о своем предприятии, которое вообще проскальзывает во многих местах «Предисловия» и особенно сильно и явно в заключительном разделе. Назвать хотя бы и косвенно своим прообразом «Манъёсю» — это свидетельствует достаточно ярко

о том, какого мнения держался сам Цураюки о своей антологии.

Цураюки строит первую часть этого раздела в очень последовательном порядке: сначала об эпохе, потом о главных поэтах ее и затем о самом литературном памятнике.

В антологию «Манъёсю», собственно говоря, вошли преимущественно памятники VII—VIII веков, причем, по свидетельству Цураюки, лучшими произведениями являются те песни, которые слагались в эпоху Нара (VIII в.).

Это утверждение в общем правильно, с одной только оговоркой: лучшими они являются, с точки зрения Цураюки, вероятно, потому, что оказываются наиболее художественными во всем сборнике, представителями уже «мастерской» поэзии. Если принять во внимание два основных русла, по которым располагаются стихотворения «Манъёсю» — народное и литературное, то песни эпохи Нара должны быть отнесены именно к этой последней группе: они гораздо более обработаны в формальном отношении, стилистические приемы в них более изощренны, той простоты и безыскусственности, которой отличается народная песня, у них уже нет; китайское влияние, как в смысле формальном, так и эстетическом, уже в известной степени сказывается; и, наконец, — что, пожалуй, характерней всего, — в противоположность в большей части анонимным песням более ранних эпох, — они принадлежат в большинстве уже определенным и признанным поэтам.

Главнейшими поэтами «Манъёсю», как и говорит Цураюки, являются, конечно, Какиномото Хитомаро и Ямабэ Акахито, которые так и вошли в историю японской литературы как «два гения поэзии». Несколько вразрез с этим заявлением Цураюки и с общей традицией японской литературы упомянутый выше профессор Сасаки склонен считать главнейшим поэтом эпохи «Манъёсю» одного только Хитомаро, видя в нем подлинный зенит поэзии того времени и находя, что все прочие крупные поэты, в том числе и Акахито, находятся под его влиянием. Сасаки считает, что по художественности обработки, плавности ритмики, а также и по внутренней силе лирического вдохновения Хитомаро стоит, безусловно, впереди всех своих современников.

По Сасаки, главным отличительным признаком творчества Хитомаро является его эмоциональность, напряженная при этом до высших пределов. Хитомаро отличается затем умением очень хорошо и глубоко подмечать чувст-

ва и настроения и во внешнем мире: уметь понять чужую душу и выразить ее в словах стиха. Наряду с этим Хитомаро владеет одинаково хорошо всеми лирическими жанрами — как элегией, так и одой и даже почти романсом.

Элегии Хитомаро обычно окрашены эмоциями грусти, печали, горести, уныния; они поют, следовательно, элегический, в популярном смысле этого слова, характер. Его ода имеет две главных разновидности: с одной стороны — славословия императора, с другой — воспевание родины и ее старины; так сказать, церемониальная и патриотическая ода. Кроме этой высокой лирики, он культивировал жанр и так называемой романсной лирики, особенно в своих «таби-ута» — песнях странствований. Здесь он иногда приближается к границам подлинной объективной лирики, отчасти балладного типа.

Наконец, третьим отличительным свойством Хитомаро является его одинаковое умение владеть всеми тремя формами, представленными в «Манъёсю»: строфою танка, строфою пагаута и строфою сэдока.

Здесь не место давать переводы из Хитомаро, но все же от того, чтобы дать хоть один образец его творчества, отказаться нельзя:

По морю небес
Волны облаков встают.
В них — корабль луны...
Будто на покой плывет
Он сквозь чашу светлых звезд.

Акахито, по обычному признанию, отличается гораздо большей простотой своего творчества, сравнительно с Хитомаро, несколько не уступая последнему в силе своего вдохновения. В качестве небольшого примера его лирики может служить следующее стихотворение:

Милой я хотел
Показать их, слывы той
Нежные цветы.
Вдруг — не видно их совсем!
Снег пошел... вся слыва в нем!

«Кроме них, были еще известные миру великие люди», — говорит далее Цураюки. Эти другие великие поэты — упомянутые выше Окура, Канамура, Якамоти и знаменитый представитель балладного жанра — Такахаси Мусимаро.

«И вот эти песни, что ими слагались, собраны были вместе, и сборник был назван «Манъёсю» — «Собрание мириад

лестков», — заканчивает эту часть своего изложения Цураюки.

Антология «Манъёсю», конечно, является собранием всех тех песен, которые слыли лучшими в те времена. Однако, если проследить источники различных составных частей ее, происхождение их окажется далеко не однородным. Согласно анализу Сасаки, весь материал «Манъёсю» составился из следующих элементов:

- 1) из произведений отдельных поэтов, признанных лучшими общественной критикой тех времен;
- 2) из произведений народного творчества;
- 3) из литературных материалов, входивших в состав существовавших в то время «фамильных собраний» стихов, главным образом — из фамильных антологий рода Отомо, с главным представителем в лице Якамоти, и отчасти (V том) рода Яманоуэ, с главным представителем — Окура.

Так или иначе, антология «Манъёсю» представляет собой величайший памятник японской литературы, сохранивший нам образцы поэзии первой «культурной эпохи» японской истории, и Цураюки всем своим авторитетом критика и поэта такое значение «Манъёсю», несомненно, подчеркивает.

Вторая часть этого раздела «Предисловия» подводит уже непосредственно к истории самой антологии «Кокинсю». Прежде всего даются хронологические рамки, обрисовывается тот период, который охватывается этим новым сборником. Цураюки называет цифру сто лет с небольшим для определения продолжительности того промежутка, который отделяет «Манъёсю» от «Кокинсю». Если считать, что «Манъёсю» появилось в конце VIII или в самом начале IX века, то это указание Цураюки оказывается совершенно точным, так как нам известен год появления «Кокинсю» — 922-й.

Как известно, в первую половину этого промежутка в жизни японской поэзии обнаружались признаки застоя и даже упадка, причины которого были объяснены выше. Цураюки отмечает это своей фразой: «И не много было людей, что в сердце песни вникали, вникали в дела былого; людей, что слагали песни»; этими немногими словами он передает самое существенное для поэзии той эпохи: отсутствие внимания к родной и однажды уже процветавшей поэзии, пренебрежительное отношение к ней, которое появилось у просвещенных японцев под влиянием китайской

литературы. Считая, что национальная песня — слишком «варварская», поэты того времени предпочитали слагать стихи по-китайски; а если и слагали японские песни, то почти стыдились их, стараясь сохранить их только в интимной среде.

На фоне этого безвременья понемногу начинают появляться новые фигуры: возникают поэты, культивирующие свои родные жанры; другими словами, мы вступаем во вторую половину этого периода — полосу оживления, приведшего к созданию «Кокинсю».

«Немного их было, всего один-два человека», — говорит Цураюки и сейчас же непосредственно называет — шестерых!

Собственно говоря, в переводе сохранено буквальное выражение «Предисловия», но по смыслу можно было бы с полнейшим правом вместо «один-два» сказать «несколько», совершенно так же, как сборник «Манъёсю» мы переводим не «Собранием десяти тысяч листов», но «Собранием мириадом листьев». Числа употребляются в Японии сплошь и рядом для общего указания, но не для точного перечисления. Поэтому в такой кажущейся неслаженности текста не следует усматривать какую-то обмолвку автора: это просто японская фразеологическая манера.

Таким образом, мы подходим вплотную к тому месту «Предисловия», которому суждено было особенно прославиться в последующие времена. Цураюки дает свои характеристики шести знаменитым поэтам ранней половины Хэйана; дает первый в Японии образец литературной критики. Для каждого из поэтов он находит свою особую критическую формулу; и с этими формулами «шестеро бессмертных» перешли в историю японской литературы; с ними они запечатлелись в умах японских читателей навсегда.

Ариwара Нарихира... Чувства у него было много, но слов — ему не хватало.

Его песни — будто поблекшие цветы... они утратили и цвет и красоту, но сохранили еще аромат.

Бунья Ясухидэ... Он искусен был в слоге, но форма его не оправдывала содержания.

Его песни — будто кушеч, разряженный в одежды из шелковой ткани.

Нетрудно заметить, что Цураюки оперирует приемами главным образом импрессионистической критики: для под-

крепления своей основной критической формулы он обращается к метафорам — необычайно картинным, выразительным и часто неожиданным. Таким путем он в первой части своих характеристик дает оценку формальной стороны песен каждого автора, во второй же живописует в образных выражениях то общее впечатление, которое песни каждого оставляют у читателя. И в том и в другом случае он действительно попадает в самую точку. Как в своих определениях сути японской поэзии в целом, так и в этих своих характеристиках он дает, в сущности, исчерпывающие формулы: последующие критики, вплоть до современных, могли эти его суждения только развивать и дополнять.

Интересно отметить еще и тот прием, который он последовательно проводит при построении своих характеристик: он оценивает каждого поэта с двух сторон: со стороны его главного достоинства и со стороны его главного недостатка — и переносит этот параллелизм противопоставлений и в область метафорических сравнений. Этим достигается, во-первых, полнота самой характеристики, во-вторых, стройность всей композиции. В дополнение к словам Цураюки можно было бы только дать образцы стихотворений каждого из этих авторов. Однако для того, чтобы это было полно, нужно перевести добрую часть «Кокинсю». Здесь же остается дать только по одному-двум образцам творчества каждого поэта.

1) Аривару Нарихира (825—880).

Поэт навещает то заброшенное ныне жилище, в котором год назад жила его возлюбленная. Теперь она далеко от него, ему вместо прежнего счастья осталось в удел одиночество. А ведь кругом все так напоминает старое...

Иль луны здесь нет?
Иль весна не та ж пришла?
Прежняя весна?
Те ж они! Лишь я один
Будто тот, что был, и все ж...

Это стихотворение, между прочим, является хорошим примером суггестивной лирики, построенной на учете *возможного* значения. Стихотворения этого рода стремятся вызвать у нас представления, не называя их, пользуясь для этого часто приемом незамкнутости, как в грамматическом, так и в семасиологическом отношении. Приведенное стихотворение все построено на таком неназванном об-

разе: «Все вокруг так же, как и было раньше: и луна и весна; и только я один на вид как будто бы и все тот же, а на самом деле — совсем иной!»

2) Епископ Хёндзё (816—890).

Лотоса цветок...
В тине он растет, и все ж
Сердцем чист всегда!
Почему же выдает
За бриллианты он росу?

Нужно заметить, что образ лотоса как «чистого сердцем цветка» установлен в японо-китайской поэзии совершенно пезыблемо: лотос растет в стоячей воде среди тины, но сам по себе — прекрасен и чист: тина к нему не пристаёт.

3) Бунъя Ясухидэ.

Средь «густой травы»,
Средь туманов дольных ты
Скрылся от нас всех!
Ясный день померк тогда!
Не было ль сегодня то?

Стихотворение это написано в день годовщины смерти императора Ниммё, погребенного в местности, именуемой Фукакуса, что значит «густая трава». Местность эта была расположена в долине среди гор в провинции Ямасиро. Поэтому и сам император получил прозвище — «государь Фукакуса». Поэт пользуется этим прозвищем для игры образами в своем стихотворении.

4) Монах Кисэн.

Мой приют стоит
На восток от города.
Здесь один живу.
«Скорби холм» зовут его.
Что же? Скорбь — удел людей!

Кисэн после своего пострижения поселился в келье неподалеку от Киото, на горе Удзи. Это название омонимично со словом «скорбь». Отсюда обычная игра слов, на которой и построено все стихотворение.

5) Оно Комати (800—834).

Вся краса цветов
Облетела уж, прошла!
(Дождь идет всю ночь)
За то время, пока я
Жизнь беспечную вела...

В таких выражениях поэтесса скорбит о своей неудавшейся жизни и о близкой смерти.

б) Отомо Куронуси.

Весь — в мечтаньях я,
Весь — любовь к тебе, брожу...
Слышу — первый гусь!
Мимо дома он летит.
А что здесь я, знаешь ты?

Стихотворение это снабжено предисловием, поясняющим, что поэт однажды бродил вокруг дома своей возлюбленной, куда доступ ему был, однако, закрыт. И вот, преисполненный любовных мечтаний, он вдруг слышит крик первого в эту осень дикого гуся, пролетающего над домом. И размышляет с горечью: «Ты там внутри, конечно, слышишь, что гусь пролетает мимо твоего жилища. А знаешь ли ты, что и я здесь брожу?» Если добавить к этому, что дикий гусь — обычный поэтический символ тоскующей любви, смысл стихотворения будет совершенно ясен.

Вся эта, так сказать, критическая часть четвертого раздела заканчивается общей оценкой всей поэзии эпохи «шестерых бессмертных». Цураюки указывает на то, что и помимо них, конечно, было много поэтов; поэзия тапка снова стала процветать. Но тут же он замечает, что большинство всех этих стихов было все-таки далеко от совершенства: авторы не давали себе труда вникнуть в суть самой песни, изучить ее историю; поэты не относились к своему творчеству с достаточной серьезностью, недооценивали всего значения песни. Этими словами он, с одной стороны, заканчивает общую характеристику того периода упадка, который переживала японская поэзия в первой половине IX века, отмечая одновременно с этим все еще неполное совершенство и тех песен, которые создались во вторую половину этого же столетия, то есть в эпоху уже начавшегося оживления японской национальной поэзии; с другой стороны, он как бы подготавливает читателя к надлежащей оценке его работы, его антологии, долженствующей показать уже подлинно совершенное.

Последняя часть раздела повествует о самой истории создания новой антологии, рассказывая, откуда вышла сама инициатива этого издания, кто работал над собиранием материала, как был подобран материал и под каким названием этот сборник было решено выпустить в свет.

Интересно отметить то, несомненно, особенное внимание, которое Цураюки уделяет вопросу об инициативе. Он ста-

рательно подчеркивает наличие почина самого императора (Дайго), с пафосом рассказывает о том, с каким уважением и любовью этот последний относился к японской национальной поэзии и как он был озабочен тем, чтобы песни не терялись, но сохранялись и для будущих времен. Этим самым Цураюки как бы хочет дать понять читателю, что в его время уже восстановилось то положение, которое он в предыдущих разделах своего предисловия охарактеризовал как должное, правильное и обеспечивающее поэзии плодотворный и широкий масштаб развития. Опять восстановились в прежнем блеске «поэтические собрания», опять император стал выступать как меценат и критик. Таким образом, Цураюки помещает творчество своего времени и самое антологию в эти, с его точки зрения, *нормальные условия*, желая показать, что «Кокинсю» в этом смысле ничуть не уступит «Манъёсю». С другой стороны, указание его на то, что инициатива издания исходила от императора, чрезвычайно важно с историко-литературной точки зрения. Обстановка издания «Кокинсю» стала образцом для всех последующих антологий: с «Кокинсю» пошел длинный ряд императорских изданий японских стихотворений, так называемые «тёкусэнсю» — «собранные по высочайшему повелению стихи». Слава «Кокинсю» была настолько велика, что многие из последующих правителей Японии стремились, так сказать, не уступить обессмертившему себя участию в издании «Кокинсю» императору Дайго и повелевали составлять свои собственные сборники. Разумеется, указания Цураюки на инициативу Дайго следует понимать в значительной степени как выполнение церемониальной условности; точно так же и в последующее время инициатива императоров часто бывала достаточно номинальной, но, так или иначе, с «Кокинсю» пошел обычай время от времени издавать официальные антологии, — всегда от имени какого-нибудь императора, благодаря чему история японской поэзии обладает огромным, почти исчерпывающим материалом для изучения японской поэзии.

«Редакционный комитет», по словам Цураюки, был составлен из четырех лиц: его самого, Отикóти Мйцунэ, Мйбу Тадáминэ и Ки-но Томонóри, причем председателем его, главным редактором всей антологии был сам Ки-но Цураюки. Все эти лица были известными поэтами в свое время, и в «Кокинсю» содержится немало их произведений. Цураюки приводит во всех подробностях должности и чины каждого из них, и это обстоятельство дает, между прочим, по-

вод профессору Сасаки сделать одно очень любопытное заключение.

Чины всех редакторов «Кокинсю» весьма незначительны с точки зрения хэйанской «табели о рангах». Сасаки находит, что для Хэйана с его бюрократическими тенденциями, когда чину и званию придавалось такое громадное значение, выбор этих не особенно знатных родом и высоких по чину лиц был несколько странным. В объяснение этому, действительно, несколько бросающемуся в глаза факту Сасаки приводит те специальные предпосылки, которые, по его мнению, руководили всем делом издания: всеми составителями сборника руководило скрытое стремление затмить «Манъёсю», создать новые основы для японской песни, причем для этой цели старались порвать со всеми прежними традициями. Поэтому было очень важно доверить это дело лицам, которые могли бы на деле создать нечто новое и ценное; поэтому и пришлось прибегнуть к не столько чиновным и знатым, сколько более одаренным и образованным поэтам и критикам.

Руководились ли при составлении Редакционного Комитета этими соображениями или какими-нибудь иными, — утверждать довольно трудно; можно сказать только одно: редакторы блестяще справились со своей задачей, дав действительно превосходнейшие образцы японской поэзии классической эпохи, и, несомненно, по праву обессмертили себя этой работой.

Следующие строки своего введения Цураюки посвящает самому материалу, над которым им всем пришлось работать, и поясняет здесь ту схему, в порядке которой они расположили все стихотворения сборника. Эти стихотворения оказались расположенными в порядке тематическом: сначала идет отдел «четырех времен года», в обычной последовательности — весны, лета, осени и зимы, затем — отдел «славословий», как в общем смысле, так и в специальном приложении к императору; затем — отдел «любви», специальный отдел «разлуки» и все прочие отделы, которых Цураюки особо не называет.

Отдел четырех времен года характеризуется им не названием «весна», «лето» и т. д., но теми темами, которые являются типичными для каждого из этих сезонов. Для весны им указана тема «цветка сливы, втыкаемого в волосы» (в виде украшения).

Образцом такого содержания может служить следующее стихотворение:

Соловей плетет,
Слива, из твоих цветов
Шапочку себе.
Дай я в волосы воткну
Сливы цвет, чтоб старость скрыть!

Для понимания этого стихотворения необходимо знать, что по старинному поэтическому поверью соловей сплетает из лепестков сливового цветка себе шапочку. Эта шапочка служит как бы символом весны, молодости и т. п. Поэт хочет последовать его примеру: украсить себе голову цветами сливы, чтоб скрыть свои седины.

Показательной для лета Цураюки считает тему «прислушивания к голосу кукушки» — птицы, образ которой всегда соединялся с этим временем года.

Летней ночью я,
Только что прилег уснуть,
Слышу — вдруг опять:
Плач кукушки... Вместе с ним
Вот опять блестит заря.

(Перевод Г. О. Монзелера)

Типичной осеннею темой, по Цураюки, является красная листва. На этом образе построено, например, следующее стихотворение.

Алую листву
Осыпает тихо клен
Здесь, в горах глухих.
Как похожи листья те
На багряную парчу!

(Перевод Г. О. Монзелера)

Для зимы характерна тема «любование снегом».

Хоть еще зима,
Все же с облачных небес
Падают цветы.
Там средь темных снежных туч
Не настала ли весна?

(Перевод Г. О. Монзелера)

Отдел славословий состоит из од в честь государя, страны или вообще в виде приветствия, поздравления, обращенного к кому-нибудь. Образы цапли и черепахи при этом понятны и естественны, так как на всем Дальнем Востоке как та, так и другая являются наиболее распространенными, наряду с сосной, символами долголетия.

Отдел любви Цураюки характеризует темами «летней травки» и «осеннего хаги». Как образец первой темы может служить следующее стихотворение:

Травка на полях
Еще пробивается
Сквозь покров снегов.
Лишь мельком явилась мне
Ты,— что травка... И вот я...

Стихотворение — типично суггестивного типа, оставляющее невысказанным основной мотив: «и вот я — весь в горе». В тексте оно сопровождается примечанием, объясняющим, что это стихотворение было сказано поэтом на празднике в честь бога Касуга, когда в числе многих прибывших паломников-гостей он успел заприметить свою возлюбленную, но, увы, только на один миг: она сейчас же исчезла.

Образ осеннего хаги, как навевающего грустные мысли о далекой подруге или далеком друге, встречается в стихотворении:

Осень... Хаги куст
Снизу начал уж желтеть.
Началась пора!
Грустно осенью одной
Мне на ложе возлежать...

К отделу разлуки относится стихотворение с образом горы, именуемой «Застава встреч», — самая популярная аллегория грядущего свидания. В последующем стихотворении этот образ соединен с другой метафорой сходного же характера: «травка-ложе», растущая обыкновенно очень незаметно, «втайне ото всех», среди прочей растительности.

Травка-ложе здесь,
На горе «Застава встреч» —
Втайне ото всех...
Если б тайно от людей
Ты ко мне сейчас пришла!

Слова Цураюки: «подойдя к горе «Застава встреч», они молитвенно складывали руки», — указывают на то, что обычно такие стихотворения выражают желание или просьбу поэта о встрече, обращенную как бы с молитвенным жестом к его возлюбленной.

На этом Цураюки заканчивает свое перечисление основных отделов «Кокинсю», объединяя все, оставшиеся не названными особо, названием «разные песни». Однако, эти разные песни в действительности сгруппированы в отделы не меньшего значения, чем и упомянутые им.

Таков, например, отдел «плачи», составленный из стихотворений, обычно содержащих оплакивание смерти любимого человека, как, например:

Лейтесь же сильнее!
Если б, слезы, ливнем вы
Быстрым пронеслись,—
Взбушевался бы сам Стикс
И вернулась бы она!

Совершенно особый отдел составляют «песни-парады», чрезвычайно интересные по своему характеру: стихотворение дается в какой-либо как будто ничего не говорящей о задуманном слове форме, меж тем как это слово заключено в известном подборе звуков. Слушателю предлагается отгадать это задуманное слово. Например, дано стихотворение:

Има йкука
Хáру синакэрэбá,
Угуйсу мо
Моно ва нагáмэта ¹
Омоу бэрáнари.

Оно значит следующее:

Несколько уж дней
До конца весны всего!
Видно, соловей
Так же, как и я,— в тоске,
Глядя пред собой, грустит.

Читателю предлагается отыскать среди звуков стихотворения задуманное слово «персиковый цветок», по-японски: «сумóмо-но ханá». Оно и получается, если сложить вместе подчеркнутые курсивом слоги ¹.

В сущности, только последующий отдел, так и названный редакторами «разные песни», соответствует определению Цураюки. В нем действительно заключены стихотворения на такие темы, которые трудно отнести к какому-либо из выше перечисленных отделов.

Помимо этого в «Кюкинсю» содержится еще один отдел: «песни различной формы». Он составлен из трех частей: стихи в форме нагаута, стихи в форме сэдока и, наконец, особый вид танка,— так называемые «хайкай-по ута» то есть танка с комическим содержанием.

В качестве как бы приложения фигурируют стихотворения из «Академии поэзии» — официального учреждения при дворе того времени.

¹ Нужно учесть, что частица *ва* пишется по-японски *ха*.

Все эти отделы распределены по особым книгам, так что в общем счете все «Кокинсю» состоит из 20-ти книг. Расположение отделов по книгам таково: весна — 2 книги; лето — 1; осень — 2, зима — 1; славословия — 1; разлука — 1; путешествия — 1; шарады — 1; любовь — 5; плачи — 1; разные по теме стихотворения — 2; разные по форме — 1; и одна книга приходится на песни из «Академии поэзии».

Всему сборнику было дано название «Кокин-вака-сю», или сокращенно «Кокинсю», что значит «Собрание древних и новых песен Ямато». Этим названием редакторы хотели сразу же показать, что здесь заключены и те стихотворения прежних времен, которые не вошли в «Манъёсю», и стихотворения промежуточной эпохи от «Манъёсю» до «Кокинсю», и, наконец, стихотворения современников самого сборника. Следует отметить, что в «Кокинсю» немало стихотворений и самих редакторов, и прежде всего самого Цураюки.

V

Последний, заключительный, раздел «Предисловия» весь целиком посвящен одной теме: Цураюки рассматривает значение сборника. Причем он подходит к этому вопросу с трех разных сторон: с точки зрения собранного материала, его ценности и, наконец, его роли в будущей истории японской поэзии. Освещение всех этих пунктов завершает собою всю стройную логическую архитектуру «Предисловия».

Раздел этот, подобно первому, написан в весьма приподнятом тоне. Автор под конец как бы хочет особенно сильно воздействовать на читателя. Прежде всего он в сильно гиперболических выражениях обращает внимание на количественное богатство сборника: «Неиссякаемо, словно вода у подножья горы; велико числом, как песчинки на берегу морском». Это более или менее справедливо, ибо сборник содержит свыше 1 100 стихотворений, — но только более или менее, особенно если сопоставить его с «Манъёсю», с ее 4 496-ю стихотворениями!

Затем Цураюки в чрезвычайно патетических выражениях говорит о том эффекте, который этот сборник должен произвести в его время: жалоб на то, что родник поэзии Ямато обмелел так, как воды реки Асака, реки «мелкой», уже не слышится больше; наоборот, — все будут торжест-

зовать, видя, как «камешек малый» японской поэзии стал целой «огромной скалою» — «Кокинсю».

Восторг охватывает и самого редактора. Он гордится тем, что ему выпало на долю жить именно в ту эпоху, когда появился этот сборник: гордится тем, что ему, несмотря на всю его недостойность, пришлось потрудиться над его составлением.

Такова первая часть заключительного раздела. Вторая трактует уже общую тему. О чем свидетельствует «Кокинсю»? О том, что «хоть нет Хитомаро, но песня осталась!» С «Манъёсю» не закончилась история японской поэзии, она продолжается. И само появление «Кокинсю» — лучшая гарантия того, что песня будет жить и впредь. Так высоко расценивает редактор свой сборник.

Последняя, заключительная часть пятого раздела предвидит уже и роль антологии в грядущем. Ей, по-видимому, суждено стать каноном японской песни; именно по ней будущие поколения станут изучать японскую национальную поэзию; по ней постигнут и самую суть поэтического творчества. Но не только изучать и постигать: развернув «Кокинсю», будущий читатель невольно обратится с благодарной мыслью к древности, давшей «древние песни» антологии, и с любовью будет читать «новые песни» этого сборника «древних и новых песен Ямато».

Сасаки совершенно правильно замечает, что Цураюки при всей скромности, с которой он говорит о себе в последней части своего «Предисловия», кстати сказать — весьма условной, тем не менее в действительности преисполнен необычайной гордости и самоуверенности. В глубине души Цураюки, несомненно, считает, что то, что сделал он, — совершенно небывалое явление в Японии. Из традиционного шетета он говорит почтительным тоном о «Манъёсю», но уверен, что он дал нечто гораздо более значительное.

Эта уверенность сквозит во многих местах его «Предисловия» и особенно чувствуется в заключительном разделе, где он так высоко расценивает свой труд. Но и независимо от этого Сасаки находит, что вообще весь замысел настоящей антологии явно свидетельствует о стремлении затмить все предыдущее и дать художественный канон для японской песни в целом.

В доказательство этой своей мысли Сасаки указывает на следующие факты.

Прежде всего крайне знаменательно то, что все издание впервые в истории японской литературы связано с именем

императора: «Кокинсю» составлено по высочайшему указу. Это свидетельствует о том, что этому делу придавали в те времена необычайно серьезное значение.

Затем довольно необычен для традиций того времени факт поручения такой ответственной работы низким по чину и не особенно знатным по происхождению людям: в этом, вероятно, нужно усматривать желание отдать все дело в руки действительных знатоков поэзии.

Очень знаменательно и то стремление к упорядочению материала, которое сказалось в особой группировке стихотворений по отделам: редакторы, очевидно, стремились взамен традиционного порядка — по чинам и званиям, ввести новую классификацию поэзии, заимствуя критерий для этой классификации не со стороны, но из самой поэзии. Таким образом, они создали последовательную тематическую классификацию.

Необходимо отметить также и то, что при выборе руководствовались, по-видимому, только соображениями художественной ценности, а не этикетными условностями, предписывающими считать всякое стихотворение императора замечательным: «в Кокинсю» помещены стихотворения всяких авторов — и низких по званию, и высоких.

Наконец, само написание специального «Предисловия» окончательно подтверждает наличие желания дать нечто совершенно исключительное: «Предисловие» это в первый раз для Японии дает теорию и историю японской поэзии.

С этими мыслями профессора Сасаки не согласиться трудно: его мнение подтверждается не только действительной художественной высотой стихотворений «Кокинсю», но и всей последующей историей японской поэзии этого жанра. «Кокинсю», несомненно, стало каноном: все последующие императорские антологии так или иначе подражали ей. И в то же время никогда ни одна из антологий не дала таких действительно полноценных по художественной значительности и стилистическому искусству стихотворений, как это «собрание древних и новых песен Ямато». Цураюки не без основания высоко ценит свой труд. «Кокинсю» бессмертно в японской литературе: ею живет вся последующая японская поэзия. А с «Кокинсю» бессмертен и Цураюки, этот великолепный поэт Хэйана и проникновенный знаток «песен Ямато».

1. Настоящий очерк написан по тому же плану и с теми же комментаторскими заданиями, что и статья о «Предисловии» Ясумаро, только с несколько более развитыми историческими справками.

2. В этом очерке читатель впервые сталкивается в этой книге с японской танка и ее русским переводом. Ввиду этого необходимы некоторые объяснения. Проблема перевода танка на русский язык служит в последние годы предметом оживленного обсуждения как в среде ленинградских японоведов, так и в среде московских. (Ср.: Олег В. Плетнер. К вопросу о переводе танка. — «Восточный сборник». Москва, 1924.). К окончательному решению прийти еще не удалось из-за большой сложности самой проблемы и необходимости произвести предварительный ряд вспомогательных исследований. Для того чтобы удовлетворительно разрешить вопрос, необходимо прежде всего выяснить точно метрику, ритмику и мелодику танка, с одной стороны, и композицию ее — с другой. Если вопросы метрики и композиции еще более или менее ясны, то ритмическая и особенно мелодическая, сторона танка почти совершенно не раскрыта. Помимо этого, до сих пор не разрешена проблема эстетической значимости формы и жанра танка, без чего недостаточно будет обоснован всякий тип перевода, как бы он хорошо ни звучал. Все это — вопросы будущего, мы надеемся — недалекого; пока же приходится прибегать к такой форме перевода, которая может быть хоть частично оправдана существом дела.

Все танка, приведенные здесь, переведены с учетом трех элементов формы танка: метрики, ритмики и композиции. В связи с этим всюду соблюден счет слогов 5—7—5—7—7; всюду взят хорей, всюду введено более или менее устойчивое ритмико-композиционное членение. Однако если размер 5—7—5—7—7 при известных условиях является бесспорным, то в тех же условиях хорей еще не совсем очевиден. Принятие хорей в данном случае основывалось отчасти на исследованиях Эдварса¹, главным же образом на учете реально слышимого при произнесении 5 и 7 слоговых японских стихов. Что же касается ритмико-композиционного членения, то оно удержано постольку, поскольку сам материал танка давал для этого ясные указания и поскольку хватало умения у переводчика.

При этих условиях все переводы танка, сделанные по этому типу, отнюдь не претендуют на последнее слово в вопросе о технике перевода танка вообще и еще менее претендуют на чисто художественное значение: это просто временная форма служебных переводов, нужных для иллюстрации приводимых в тексте фактов. Кстати, прошу извинения за слово «Стикс» в последнем стихотворении. Слово это взято потому, что в танка идет речь о реке, отделяющей мир загробный от мира жизни; если на этой реке поднимется сильное волнение, уходящая из этого мира тень не сможет переправиться туда и принуждена будет остаться здесь — чего и хочет поэт.

¹ E. R. Edwards. Etude phonétique de la langue japonaise. Leipzig, 1903.

**«ИСЭ-МОНОГАТАРИ»
И «ЯМАТО-МОНОГАТАРИ»**

I

Что такое «Исэ-моногатари»¹. В ответ на это одни скажут: конечно, повесть, и при этом укажут на название «моногатари». Другие скажут: «Исэ-моногатари» — стихи, имея в виду при этом количественно преобладающий в этом произведении элемент.

До сих пор японская литературная критика бьется над этим вопросом. Он ставился, кажется, уже вскоре после появления этого произведения. И до сих пор ответы различны: «повесть» — говорят одни: «стихи» — утверждают другие.

Наиболее часто встречающиеся определения «Исэ-моногатари» гласят так: «Исэ» — это книга стихов («Касё»). В самом деле: во всем произведении — 125 отдельных маленьких отрывков; в каждом из них некоторое количество, часто весьма и весьма малое, — прозы; и в каждом обязательно — стихотворения: минимум одно, обычно много (7 в отрывке 20-м). Следовательно, стихи — не только очень существенный, но поистине основной элемент каждого отрывка. Без них последнего — нет. Отнимите прозу — останется прекрасное стихотворение. Отнимите стихотворение, — что будет значить одна проза?

Что такое эти прозаические части? Ключ к пониманию их дает антология «Кокинсю»: там этой прозы достаточно много; многие стихотворения снабжены так называемыми «хасигáки», то есть объяснительными предисловиями. Ха-

¹ См. русское издание: «Исэ-моногатари». Л., 1923. Перевод Н. И. Конрада.

сигаки поясняют ту обстановку, в которой создано следующее стихотворение, и тем самым способствуют более полному и лучшему пониманию его во всех смыслах: тематическом, эмоциональном, стилистическом. Возьмем пример:

В «Кюкинсю» («Любовь», II, 38):

«В марте месяце автор прослышал, что ту даму, с которой он вел нежные беседы, пришел навестить другой кавалер; и вот он сложил и послал ей следующую песню:

Сердце — не роса!
Но с тех пор, как отдал я
Сердце все цветку,
Чуть подует ветер, дрожу...
Не сорвалась бы она!»

В «Исэ» (С. 27):

«В давние времена одна любившая любовь дама уехала и скрылась; и вот кавалер в унынии сложил такую песню:

Отчего, скажи,
Стала недоступной вдруг
Взорам ты моим?
Ведь клялись с тобою мы
Капли не пролить воды».

(С. 68)

Чем отличается «Исэ» от «Кюкинсю»? Повесть от сборника стихотворений? И в том и другом случае прозаическое введение — всего только объяснительные примечания к стихотворению.

Можно сказать, что пример выбран неудачно. Можно сказать, что по этому одному отрывку и вообще по отрывкам такого рода подобные заключения делать нельзя. Во-первых, в «Исэ» их не так уж много; а во-вторых, гораздо более характерны для этого произведения более распространенные введения: так могут возразить противники точки зрения на «Исэ» как на книгу стихов. В ответ можно привести другой пример: в «Кюкинсю» («Любовь», V, 1):

«Поэт был знаком, хоть и не предавался этому всем сердцем, с одной дамой, жившей в западном флигеле дворца императрицы Годзэ. Вдруг десятого числа она скрылась в другое место. Хоть и узнал он, где она теперь находится, но поговорить с ней никак не мог. И вот на следующий год, весной, когда в полном цвету были сливы, в ночь, когда была так красива луна, он, мечтая о прошлой любви, при-

шел к тому западному флигелю и лежал там на запущенной галерее до самого заката луны; и сложил:

Иль луны здесь нет?
Иль весна не та пришла?
Прежняя весна?
Те ж они! Лишь я один
Тот же, что и раньше, но...»

(С. 41)

Остается сравнить это место из «Кюкинсю» с четвертым отрывком «Исэ». Можно ли после этого утверждать, что «Исэ» — что-нибудь другое, принципиально отличное от подлинной книги стихов, каковой является «Кюкинсю»? Разница только в одном: в «Кюкинсю» эти хасигаки носят не обязательный характер, в «Исэ» — они взяты как правило; в «Кюкинсю» — они сжаты до последней степени, в «Исэ» — они несколько распространены. Суть же — одна и та же: там и здесь стихотворение. Оно целиком господствует в «Кюкинсю»; ради него же написаны прозаические места в «Исэ».

Итак, «Исэ» — книга стихов. Но этого мало. «Исэ» больше, чем книга стихов. «Исэ» — «учебник стихотворного искусства». Своего рода.

Что значит, с японской точки зрения, изучать стихотворное искусство? Прежде всего, конечно, научиться владеть внешними формами стиха: метром, ритмом, звуками, образами. Нужно научиться строить стихи по установленному размеру, пользоваться звуковыми элементами языка и главное — искусно пользоваться семантикой слов. Можно ли этому учиться на «Исэ»?

Всякий читавший «Исэ», скажет: несомненно! Стихи в «Исэ» написаны совершенно правильным метром и ритмом; они в огромном большинстве случаев точно выдерживают размер 5—7—5—7—7, столь характерный для танка; там, где встречается лишний слог, как, например, «Идэтэ инаба» — обычно допускается элизия, причем не искусственная, но органическая. В стихах «Исэ» сколько угодно и звуковых повторов, как, например, — повтор на «а»:

Вага уэ ни
Цюю дзо оки нару...
Ама-но кава
Товатару фунэ-но
Кадзи-но сидзуку ка?

(Отрывок 58)

Таких примеров, даже еще гораздо более звучных, — сколько угодно. Что касается стилистического использования семантики слов, то, не говоря уже о таких элементарных вещах, как всевозможные тропы, в Исэ сколько угодно блестящих примеров самых трудных, самых любимых, самых утонченных стилистических приемов; в частности — в области игры на омонимах.

Нужен омоним для «повтора» при переходе от одной мысли к другой, от метафоры к действительному образу — вот пример:

И не бодрствую,
И без сна томлюсь всю ночь
Так до утра я...
Ведь весна теперь, и вот
ЛьетсЯ долгий-долгий дождь...

И не бодрствую,
И без сна томлюсь всю ночь.
Так до утра я...
Ведь весна теперь, и я
Все смотрю тоскливо вдаль...¹

Если нужен омоним для целей «ипосказання» — вот наилучший пример:

От фиалок тех,
Что здесь, в Касуга, растут,
Мой узор одежд.
Как трава в Синобу,
Без конца запутан он.

К этим девушкам,
Что здесь, в Касуга, живут,
Чувством я объят.
И волнению любви
Я не ведаю границ².

И, наконец, где в другом месте можно найти более удивительный пример сочетания целого ряда приемов: два разных смысла одновременно, построенных на омонимах; четыре возможных комбинации каждого из смыслов в отдельности, благодаря тем же омонимам, да еще вдобавок ко всему — акростих. Таково знаменитое стихотворение:

Думается мне:
Там в столице далеко
Милая жена...
Грусть на сердце у меня:
Как далеко мы зашли!³

Таким образом, со всех точек зрения, стихотворения «Исэ» могут служить образцами поэтического искусства.

На это могут снова возразить: ведь и в «Кокинсю» стихи не хуже; может быть, даже частично и лучше, особенно стихотворения самого великого поэта и критика — Цуряюки. Зачем же тогда обращаться к «Исэ»?

¹ «Исэ-моногатари». Л., 1923, с. 39.

² Там же, с. 37.

³ Подробное объяснение этого стихотворного трюка см. в примечаниях.

Но сказать это — значит показать полную неосведомленность в сущности японского стихотворного искусства. Стихотворения нужны не для литературы, не для искусства, даже не для эстетического наслаждения просто: стихотворения нужны в жизни. Они входят в быт, повседневный обиход, как его неотъемлемая часть. Мало научиться обращать речь в мерные строфы, нужно уметь вкладывать в них определенное содержание. Нужно знать, какое содержание в них вкладывается. И опять-таки — не отвлеченно, но в данном окружении. Жизнь ставит перед тысячью случаев, которые требуют стихотворения; например, кавалер встретился с дамой во дворце мельком: заметил рукав дамы, высывающийся из-под занавески колесницы; кто-нибудь произвел в новый чин, уехал в провинцию, приехал в столицу и т. п., — оселью, весной, зимой, летом... — разве можно перечислить те обстоятельства, когда совершенно необходимо сложить стих? Ответ на это, в сущности, короток: стихи приходится слагать всегда. Конечно, в условиях праздной, беспечной жизни правящего сословия.

«Кокинсю», конечно, дает образцы стихов на всякие темы. Свыше тысячи ста стихотворений этой антологии — это, по крайней мере, несколько сот тематических примеров. Но этого мало. Мало знать, *что* можно вложить в стихи, нужно знать, *когда* это «что» можно вкладывать в строфы из тридцати одного слога. И тут «Исэ» незаменимо и единственно.

Исэ дает стихи в соответствующем повествовательно-описательном окружении. «Исэ» рисует ту обстановку, ту атмосферу, в которой данное стихотворение родилось. И каждый может, узнав все это, научиться применять это в жизни; ибо каждому, несомненно, придется не раз быть в обстановке, описываемой «Исэ», так что руководящий образец для него уже готов.

Итак, как будто несомненно, что «Исэ» — книга стихов, во-первых, и своеобразный учебник поэтического искусства, во-вторых.

Такой взгляд на «Исэ» чрезвычайно распространен. В сущности говоря, большинство комментариев на это произведение написано в плане явной или скрытой тенденции подобного рода. И только немногие допускают иное толкование «Исэ».

Бесспорно, стихотворения в «Исэ» играют огромную роль. Не видеть этого — значит не видеть в «Исэ» самой

души всего целого. Но каждое стихотворение «Исэ» нуждается в прозаическом окружении; вне последнего они теряют значительную долю своей ценности. Они — только часть общего целого. Проза, по меньшей мере, равноправна со стихами. Пожалуй, даже более того: если учесть само название — «монокатари», присвоенное этому произведению, конечно, неспроста, эти прозаические части, как заключающие в себе повествовательный элемент, должны быть признаны за главные.

Несомненно, прозаические части «Исэ» напоминают хасигаки «Кокинсю». Но, во-первых, как было сказано раньше, в «Кокинсю» они — не обязательны, а в «Исэ» — присутствуют как правило. Это больше, чем простая заботливость о лучшем раскрытии смысла стихотворения: в «Кокинсю» предисловия не имеют самостоятельного стилистического значения, в «Исэ» их стилистическая роль — вне всякого сомнения.

Затем: в отличие от «Кокинсю», «Исэ» дает разнообразные формы такого прозаического окружения стихотворений: то в виде простого вступления (случай наиболее близкий к «Кокинсю»), то в виде рамки: вступления и заключения; то — в трехчастном разветвлении; вступление, срединная часть и заключение, где срединная часть помещается между двумя стихотворениями; очень часто, — и в конце концов это наиболее характерно для «Исэ», — проза образует основную ткань, в которую уже вкрапливаются стихотворения. Различных вариаций этих основных типов очень много, но, так или иначе, их все можно свести к этим трем разновидностям. Следовательно, в отличие от «Кокинсю», прозаические части «Исэ» не только более развиты по величине, не только играют самостоятельную стилистическую роль, но имеют и очень большое композиционное значение.

Однако и этого мало. Различие между «хасигаки» «Кокинсю» и даже «вступлениями» «Исэ» — огромное и по существу.

Предисловия «Кокинсю» целиком и полностью обслуживают лирические стихотворения. Другими словами, они укладываются в особую тематику и конструкцию лирического творчества как такового.

С тематической точки зрения японские танка лишены какого бы то ни было фабульного элемента. Они все построены на мотивах чисто статического характера, раскрывающихся в цепи эмоциональных рядов. Если в стихотво-

рении и говорится о каком-нибудь событии, действии, поступке самого героя, то мотив этого действия не вплетается в причинно-временную цепь и лишен фабульной напряженности, требующей формального же разрешения. Действия и события фигурируют в танка так же, как и явления природы, не образуя фабульной ситуации. Предисловия не нарушают этого общего характера лирической темы: они так же статичны, как и мотивы самого стихотворения. В самом обычном случае они дают ту обстановку, которая берется как основание для развертывания лирической темы: «песня, сложенная во время стихотворного собрания у принца Корэсада»; «песня, сложенная при посадке хризантем в садике одного человека».

Иногда эти хасигаки как будто начинают рассказывать: так, например, — в приведенном выше отрывке из отдела «Любовь». Но и здесь, если только всмотреться в самое построение и особенно сравнить его с соответствующим рассказом «Исэ», сразу же откроется вся принципиальная разница между этими двумя как будто совершенно аналогичными отрывками. Берется этот пример потому, что это хасигаки, пожалуй, самое распространенное, пожалуй, наиболее приближающееся к типу рассказа.

Предисловие в «Кюкинсю» в общем и целом дает, в сущности, не более, чем простое *основание* для темы стихотворения: оно рисует обстановку, среди которой раскрывается лирическое содержание танка. Правда, с первого взгляда может показаться, что оно рисует некое течение событий: 1) кавалер навещает даму; 2) она неожиданно уезжает; 3) кавалер через год приходит в то же самое место и мечтает о прошлом. Но, если даже принять все это за последовательное рассказывание событий, то нетрудно увидеть, что суть *не в причинном их сцеплении*, а в *развертывании* обстановки для лирической темы. Суть здесь не в повествовании, но в подготовке эмоционального элемента в стихотворении, и максимальная связь, которую можно найти в этих событиях, носит только характер хронологической последовательности, не более.

Что же делает из этого материала автор «Исэ»? Небольшими, в сущности, изменениями, очень короткими добавлениями в этот текст он достигает полного превращения простого предисловия к лирической теме в рассказ. В самом деле: в изложение первого момента автор вносит всего только одно коротенькое добавление:

«Ее навещал, не относясь сперва к этому серьезно, ка-

валер. И вот: устремления его сердца стали уже глубокими...»¹

Этим самым элементы повествования связываются в причинное сцепление, и весь абзац приобретает уже совершенно иной характер.

В изложение второго момента автор вносит уже большее дополнение:

«Хоть и узнал он, где она живет, но, так как недоступным было ему то место, он, в отчаянии, предался горьким думам...»

Опять-таки введен новый элемент, находящийся в чисто причинной связи с предыдущим и определенно усиливающей общий повествовательный тон всего целого.

В изложение третьего момента автор вносит уже типично повествовательные строчки:

«На следующий год, в том же январе, когда в цвету полном были сливы, минувший вспомнив год, *ко флигелю* тому пришел он: *встанет — посмотрит, сядет — посмотрит: не похоже никак все на прошлый год. Заплакал он* и пролежал на грубых досках галереи до самого заката луны».

Наконец, для окончательного завершения общего повествовательного тона всего целого, автор после стихотворения дает еще одну прозаическую строчку.

«*Так сложил он, и когда забрезжил утренний рассвет, в слезах домой вернулся*».

Таким образом, можно считать, что основное отличие «Исэ» от «Юкинсю» не в том, что первое дает обязательные и притом более распространенные предисловия к стихам, в то время как во втором они случайны и кратки, но в том, что эти прозаические части в обоих произведениях, даже самые как будто сходные по содержанию и построению, принадлежат к *разным стилистическим жанрам*: хасигаки «Юкинсю» дают только стилистическую основу для последующего развития лирической темы, проза «Исэ» дает рассказ с подчиненным ему стихотворением.

II

Согласимся, однако, что «Исэ-моногатари», как и гласит само наименование, повесть. Но какая повесть? И, в сущности, где она? Если уже и считать основой «Исэ» пове-

¹ Здесь и далее в цитатах из «Исэ-моногатари» курсив автора. — *Ред.*

ствовательные элементы, то, во всяком случае, они даны в очень своеобразной форме: все произведение разбито на сто двадцать пять отрывков, ничем не связанных как будто между собою. И если «Исэ» не книга стихов, то все-таки это и не повесть, скорей всего, пожалуй, — книга рассказов.

Такова новая постановка вопроса о сущности литературного жанра «Исэ». И как в случае с истолкованием «Исэ» как книги стихов, так и здесь для такого взгляда — очень много оснований.

С первого взгляда «Исэ-моногатари» представляется собранием совершенно самостоятельных и законченных отрывков. Если что-нибудь и связывает их, то только родственность темы и, в значительной степени, общность сюжета: тема — «любовь», сюжет — взаимоотношения «кавалера и дамы». Общность же фабулы как будто отсутствует.

В девяти из десяти случаях внешне это, несомненно, так. Только в очень ограниченных размерах встречаются иные темы: «природы» и «дружбы», да и то в чистой форме совсем редко, большей частью они только контрапунктируют основной теме — «любви». Отсюда вырастает несколько особый взгляд на «Исэ», отчасти напоминающий то, что было сказано раньше. Если в связи с трактованием «Исэ» как «книги стихов» развивается взгляд на нее как на «учебник поэтического искусства», то в связи с трактовкой «Исэ» как «книги рассказов» появился взгляд на нее как на «учебник любви» своего рода.

В самом деле, разве это не так? Как много занимает места в произведении эта тема любви и как богато она варьирована.

То это тема любовной тоски, в разных своих оттенках; иногда как томление по милому другу...

Осенью в полях
Утром рано чрез кусты
Пробираюсь я.
Мокры рукав мой... Но влажней
Он в ту почву, что без тебя...¹

Иногда — как уныние, тоска...

Грустно мне. Гляжу...
Я в тоске, и слез река
Все полней, полней!
Лишь рукав мой увлажнен...
А с тобой свиданья нет!²

¹ «Исэ-моногатари». Л., 1923, с. 66.

² Там же, с. 134.

То — это тема любовного отчаяния, опять-таки в разных вариантах: иногда — с упреком по адресу противной стороны...

Мой рукав промок
Весь насквозь, хоть выжимай...
Весь он мокр от слез.
Эти капли — не твоей ль
То жестокости следы? ¹

Иногда — в форме отчаяния при мысли о себе, о том, что будет или что стало с самим собою по случаю неудачной любви...

Нет! Не любит он!
Он ушел, ушел совсем...
Мне не удержать!
Видно, миг настал, когда
Жизни исчезать пора...²

Иногда — отчаяние при неудаче в деле любви...

Жить здесь — не могу!
Поищу себе скорей
Среди гор приют,
Где бы мог остаться я
И укрыться от людей ³.

То это тема любовной жалобы: иногда — в форме сетования на судьбу в связи с жестокостью дамы...

Скал, утесов нет!
Нет нагроможденных гор
Между нас с тобой.
А ведь сколько дней без встреч,
Сколько дней в тоске прошло! ⁴

Иногда — в форме упреков, прямо обращенных к милому другу...

Мне любовь твоя
И свиданья кажутся
Краткими, как миг...
Но жестокости твоей,
Кажется,— конца ей нет! ⁵

Если только продолжать приведение образцов и анализ различных вариантов этих тем, придется в конце концов выписать все «Исэ-моногатари»; поэтому читателя, желаю-

¹ «Исэ-моногатари». Л., 1923, с. 106.

² Там же, с. 65.

³ Там же, с. 89.

⁴ Там же, с. 105.

⁵ Там же, с. 69.

щего проверить, приходится отсылать к самой повести. Несомненно только одно: мнение, будто Иса — «книга любви», приобретает значительную долю правдоподобия.

Против такого воззрения говорит одно очень существенное обстоятельство: за всеми этими как будто ничем не связанными, рассыпанными без всякого порядка рассказчиками постоянно чувствуется автор; чувствуется его личность, его настроения, общий уклад его мировоззрения. И это все накладывается свою печать на все отрывки: в авторе они находят свое объединение, свое единство, сразу меняющее их как будто бы основной тон.

Это вмешательство автора иногда бывает явным: в этих случаях оно большей частью принимает форму заключительного замечания, сентенции. Таковы, например, *сентенции* в рассказе первом:

«вот как решительны и быстры были древние в своих поступках»;

или в рассказе четырнадцатом:

«дама была счастлива беспредельно, но в таком варварском месте можно ли было что-нибудь сделать?»

или в рассказе тридцать третьем:

«вероятно, это было сказано им после долгого размышления».

или в рассказе тридцать восьмом:

«для стихотворения первого в мире ловеласа это было поистине слишком ординарно!»

или в рассказе тридцать девятом:

«в старину вот как любили молодые люди, а нынешние старцы, они так, что ли, поступают?»

или в рассказе семьдесят четвертом:

«действительно, это была дама, с которой сблизиться было очень трудно!»

Большей частью это вмешательство сквозит через ткань самого повествования, проявляясь в отдельных выражениях и даже образах. Например:

«бывший тут же ничтожный старец, ползавший внизу у деревянной галереи», сложил такую песню...»

или:

«и тот, не успев даже взять дождевой плащ и шляпу, промокнув насквозь, прибежал к ней...»

или:

«так сложил он, и все пролили слезы на свой сушеный рис, так что тот даже разбух от влаги...»

«его даму те демоны одним глотком и проглотили»

Таким путем проявляется оценка автора, его суждение по поводу того, что было рассказано, его отношение ко всему этому. Этим же способом автор сообщает описываемому особый колорит, заимствуя его уже не из материала самого сюжета или темы, но — извне, привнося его от себя. Это особенно сказывается в тех случаях, когда автор вносит юмористическую нотку в свое повествование, как, например, в тех местах, где он, говоря о скорби, преисполнившей путников, рисуя их слезы, вдруг прямо, так сказать, в строчку, замечает: «и пролили они слезы на свой сушеный рис, так что тот *даже разбух от влаги*». Или, повествуя о драматическом бегстве и преследовании четы влюбленных, он рисует факт поимки дамы словами: «*демоны одним глотком ее и проглотили*».

Такое отчасти юмористическое, отчасти сатирическое отношение автора к рассказываемому прескальзывает в «Исэ» очень часто. Но еще чаще вмешательство автора подчеркивается обратным приемом: *отсутствием и сентенции, и характеризующих выражений*. Этот любопытнейший прием дается автором в очень показательной форме. Таков, например, — рассказ 23, передающий, в сущности, большую жизненную трагедию. Она рассказана необычайно сжато и вместе с тем ярко, причем отсутствие всяких словесных следов авторского вмешательства еще сильнее подчеркивает то чувство горечи жизни, которое так часто пробегает по всей его «Повести».

Этими тремя приемами, примененными, конечно, в разной степени, в разных отношениях к тексту, автор создает для более внимательного читателя сильнейшее впечатление его собственной личности. Мы как будто видим перед собою хэйанца X века, аристократа, но не из очень родовитых, придворного, но не из очень сановных; вдумчивого наблюдателя, воспринимающего всю совокупность жизни своего круга, и не в поверхности ее, но главным образом в ее эмоциональном, эстетическом и даже глубже — философском содержании. Мы видим человека, несомненно, и самого прошедшего через небольшой, но типичный для того времени жизненный опыт, однако сохранившего во всех перипетиях своей жизни известную объективность и умение видеть себя со стороны. Мы видим человека, вынесшего из всех своих наблюдений некоторое чувство горечи к этому миру, известную скорбь и печаль; все это — в соединении с большей частью добродушным юмором, который еще больше подчеркивает его основной тон грусти.

Этот в конечном счете довольно пессимистический склад ставит свою печать почти на все рассказы «Исэ». В соединении с другим характерным признаком личности вдумчиво наблюдающего и иногда мягко вмешивающегося автора он составляет основной, так сказать, «междустрочный» тон всего произведения. И в нем все рассказы «Исэ» находят свое объединение; благодаря этому они и перестают быть простым «учебником любовного искусства». Рассказы «Исэ» — в известной степени повесть об изменчивости жизни, рассказанная вдумчивым наблюдателем и много испытавшим человеком.

Таким образом, толкование «Исэ» как своего рода *ars amantī*¹ для Хэйана подвергается большим сомнениям. Одновременно колеблется и воззрение на «Исэ» как на собрание самостоятельных рассказов. Как уже было сказано выше, все они — части одного общего целого: жизни, подмеченной автором. Наряду с этим такое единство подкрепляется еще и явно ощущаемым единством героя и обстановки. Герой рассказов — кавалер, то есть хэйанец, может быть, сам автор, или, во всяком случае, такой же, как и он, по происхождению и по положению; обстановка — одна и та же: хэйанская столица — как центр, жизнь высших кругов общества — как основа; действия всех рассказов развиваются, в сущности, в одном сюжетном плане; и это все, наряду с объединяющей психологической личностью автора, в значительной степени умаляет значение формальной обособленности одного рассказа от другого: она принимает характер только композиционного приема.

III

Здесь мы вплотную подходим к очень большой проблеме: к вопросу о морфологии японского романа как в ее основных видах, так и в ее развитии. Вопрос о морфологической сущности «Исэ» имеет и для того и для другого первостепенное значение: ведь «Исэ» наряду с «Такэтори» — первые представители японского повествовательного жанра, если не считать, конечно, тех фабульных стихотворений, которые встречаются в «Манъёсю». Надлежащая оценка «Исэ» открывает путь к пониманию и последующих японских моногатари.

¹ Искусство любви (лат.)

Связь «Исэ» с лирическими жанрами, конечно, несомненна. Многие стихотворения «Исэ» могут существовать независимо от рассказа. Многие из них в таком именно виде фигурируют в «Кокинсю». Поэтому, в суждении о морфологии «Исэ» как повествовательного произведения совершенно необходимо исходить из сущности японского лирического жанра, в частности — танка.

Строго говоря, танка по своей природе рождается в повествовательно-описательном окружении. Танка — лирическое стихотворение, сказанное небезотнositельно, по обязательно в приложении к чему-нибудь конкретному: будь то картина природы, обстановка, будь то событие, происшествие и т. п. Отвлеченное лирическое вдохновение как таковое не свойственно этому типу японской поэзии, а может быть, и всей японской поэзии в целом. Поэтому эмоциональное содержание танка целиком заложено в этом внешнем окружении и из него по преимуществу и раскрывается. Это учтено и редакторами «Кокинсю», снабдившими многие из стихотворений своего собрания поясняющими предисловиями. С другой стороны, эта же особенность танка обуславливает легкую возможность построения вокруг нее рассказа: стоит только развернуть эту обстановку, этот сюжет танка — в форму повествовательную. Насколько это легко и в то же время просто и естественно, свидетельствуют некоторые из тех же «предисловий» «Кокинсю», уже близко подходящие к повествовательному жанру. И классический пример такого использования всего содержания танка, как ее собственно лирического, эмоционального, так и внешнего, примыкающего к ней извне, повествовательно-описательного, — представляет собою «Исэ».

В этой повести оба эти элемента, — лирический и повествовательный, соединены в одно неразрывное целое, без *стилистического* преобладания какого-нибудь одного из них. Стихотворения влиты в повествование, и при этом не в виде украшающего это последнее элемента, а в виде органической части его. Как стихотворение в обстановке «Исэ» становится немислимым вне повествования, так и это последнее теряет свой смысл без стихотворения. В «Исэ» достигнуто очень трудное: дан образец искусного и принявшего совершенно естественный характер сочетания прозы и стихов в одно целое своеобразно показанного повествовательного жанра.

Конечно, не все в «Исэ» одинаково по своей структуре:

существуют рассказы, состоящие, в сущности, из одного стихотворения; прозаическая часть в них, действительно, — что-то вроде «предисловия».

Но, во-первых, этот тип встречается довольно редко, во вторых — он совершенно нехарактерен для «Исэ». Типичная форма рассказа в «Исэ» — коротенький, но вполне развитый повествовательный эпизод. Присутствие же таких отрывков в «Исэ» объясняется тем, что в целях общего целого, в целях *всего* произведения, рассматриваемого как некое единство, эти отрывочные стихотворения бывают необходимы: они находятся в тесной связи с ближайшими отрывками, служа дополнением к ним или их развитием. Так, указанное стихотворение (см. с. 29) укладывается в общую схему с предыдущим (с. 28); они стоят в несомненной смысловой связи. И там и здесь — указания на краткость мига встречи, на чем и основано их тематическое единство. И там и здесь — жалоба, только в разных оттенках, на чем и построено их сюжетное различие: в первом случае — жалоба общего характера — «мне так грустно без тебя сегодня вечером»; во втором — жалоба, соединенная с упреком: «жестокость твоя, с которой ты избегаешь меня, поистине длится так бесконечно». Поэтому такие отрывки не только не нарушают общего жанрового лика повести, но даже подчеркивают начало единства, пронизывающего все произведение в целом.

Точно так же, если будем исходить из «Кокинсю», не всегда рассказ развивается из того повествовательного окружения, которое присуще стихотворению в его зарождении. Так, например: в «Кокинсю» есть стихотворение («Смесь», I, 1).

Что это? На мне
Капельки росы лежат...
О, река небес!
То не брызги ли с весла
От плывущей там ладьи?

По мнению одного комментатора (Кэйтю), стихотворение это связано со следующей обстановкой: 7 июля, в день «Ткачихи и Волопаса» — звезд¹, находящихся по обеим сторонам Млечного Пути, — во дворце происходило празднество, во время которого от лица государя были всем розданы подарки; и вот автор, тронутый до слез милостью императора, в знак признательности выражает свои чувства в вышеприведенных словах, где искусно сочетает образ

¹ Вега и Альтаир.

«слез», то есть слез благодарности, и образ «брызг» от весла той ладьи, которая плывет по реке небес, иначе — Млечному Пути.

Таким образом, получается стихотворение, высказывающее то, что нужно, и так, как нужно: в поэтической форме и с учетом содержания праздника.

Другой комментатор (Канэко Гэнсин) предполагает, что обстановка стихотворения — иная: поэт просто шел в ночь праздника звезд по полю и оказался обрызганным росой; у него сейчас же это соединилось с образом «брызг» с «реки небес», то есть опять-таки, воспето то, что нужно (картина ночи и свой путь), и так, как это следует (с учетом внешней обстановки).

Что же сделал из этого стихотворения автор «Исэ»? Обратимся к его интерпретации¹.

«В давние времена кавалер, что-то имея против столицы, задумал поселиться на «Горе Восточной» и —

Жить здесь не могу!
Поищу себе скорей
Среди гор приют,
Где бы мог остаться я
И укрыться от людей...

И так он сильно занемог, что был на краю смерти, но — брызнули ему в лицо водой, и жизнь вернулась...

Что это? На мне
Капельки росы лежат?
О, река небес!
То не брызги ли с весла
От плывущей там ладьи?

Так сказал он, и жизнь к нему вернулась».

Таким образом, автор совершенно не связывает себя обязательно той обстановкой, в которой родилось стихотворение: он берет то, с чем оно *может* ассоциироваться, будь это действительная картина, будь то — воображаемая. Автор стремится воспользоваться всеми возможностями, которые заложены в стихотворениях, и в зависимости от своих целей вводит их в различное, нужное ему, повествовательное окружение. Этим еще больше подчеркивается наличие определенного замысла — с одной стороны, и вымысла — с другой, подводящих под эти разрозненные отрывки устойчивый фундамент — единого повествования.

Великоленным примером такого мастерского развития

¹ «Исэ-моногатари». Л., 1923, с. 89.

потенциального содержания танка может служить эпизод пятьдесят девятый. Для того чтобы это увидеть, следует знать только одно: в «Кокинсю» («Лето», 5) помещено только одно стихотворение, даже без наводящего предисловия:

Слышу аромат
Померанцевых цветов,
Ждущих майских дней..
Чудится — подруги то
Прежний запах рукавов.

При свете всех этих соображений становится более или менее ясным стилистический лик того повествовательного жанра, который представляет «Исэ»: это — рожденный из стихотворения, с его необходимым — фактическим или воображаемым — повествовательным окружением рассказ, сочетающий в единой целостной композиционной схеме на равноправных стилистических началах обе формы речи: прозаическую и стиховую. Генетически он связан не столько с «Кокинсю», сколько с жанром танка вообще, как включающим в себя потенциально эти повествовательные элементы, не высказанные, но подразумеваемые в лирической части.

Эта литературная манера быстро привилась в Японии и быстро нашла себе многочисленных последователей, иногда прямо подражавших ей, иногда же старавшихся развить ее дальше. Наиболее характерным произведением этого второго типа, восходящим к «Исэ», является «Ямато-моногатари».

Связь «Исэ» с «Ямато» бросается в глаза с первого же взгляда. Прежде всего заглавие: первое названо по имени одной древней японской провинции — Исэ; точно так же заимствует свое наименование от провинции Ямато — второе. Первое состоит из ряда мелких рассказов, как будто формально независимых друг от друга; точно так же как ряд обособленных рассказов разбивается и второе. Первое развивает преимущественно одну тему; той же теме посвящено и второе. В первом герои — кавалеры и дамы из высшего круга; то же самое, в большинстве случаев, и во втором. Каждый рассказ в первом состоит из прозы и стихов; так же конструируются рассказы второго. И тем не менее как с тематической стороны, так и со стилистической «Исэ» и «Ямато» — далеко не одно и то же.

«Исэ», как это было показано выше, представляет собою, по существу, единое произведение: раскрытую автором по-

вѣсть изменчивости жизни. Его эпизодическая конструкция — только своеобразно проведенный прием «навизывающего» романа, в котором можно обнаружить и начало и конец (сравните первый эпизод и последний). Ямато же — настоящий «сборник рассказов»: ни внешнего, ни внутреннего тематического единства в нем нет. Большинство рассказов Ямато могут существовать совершенно самостоятельно, независимо от предыдущих и от последующих. Внешняя форма «Исэ» обманула его последователей; то, что у автора «Исэ» подчиненно, у автора «Ямато» стало самостоятельным.

Точно так же, совершенно иной характер носит в «Ямато» взаимоотношение стихов и прозы в отдельном рассказе. В «Исэ» это органическое сочетание двух типов речи; проза естественно переходит в мерную речь, эта последняя так же естественно переходит снова в прозу. В «Ямато» стихотворения играют уже значительно иную роль: они только дополняют или, вернее, украшают собою прозаический рассказ; они не входят в состав повествования, подчеркивая его лирические моменты; они не помогают развитию фабулы, как в «Исэ», но лишь в лучшем случае иллюстрируют эти моменты или просто к ним присоединяются. Рассказ без них существовать может: фабула особенно не пострадает от их удаления. Сущность «Ямато» — снабженное стихотворениями фабулистическое повествование; сущность «Исэ» — явленная в стихах и прозе лирическая повесть.

Само собой разумеется, что «Исэ» и «Ямато» стилистически не однородны и по характеру своих рассказов. В «Ямато» мы находим целый ряд форм: тут и рассказы — типа «стихотворения с предисловием», то есть самая элементарная форма «Исэ», тут и более или менее равноправное сочетание стихов и прозы, то есть самый характерный тип «Исэ»; тут и большие фабулистические концепции «Исэ», только с осложнением повествовательного элемента и ослаблением лирического; и, наконец, — дальнейший шаг, рассказы с доминирующей прозаической формой и с низведением стихотворения до уровня простого украшения рассказа. Надо думать, что рассказы этого последнего типа — *стилистически наиболее характерны для «Ямато-моногари»*. В них то *новое*, что это произведение дало японской повествовательной литературе.

Таким образом, получается некий абрис (весьма предварительный) схемы развития японского повествователь-

ного жанра, по крайней мере, — по одной его линии: отделенным его источником, стоящим в совершенно ином жанровом плане, является танка, с ее повествовательными возможностями; эти же танка, но уже с осуществленными и развернутыми повествовательными возможностями, дают моногатари — повесть типа «Исэ», причем участие таких танка как равноправного начала придает всему повествованию своеобразный лирический колорит; усиление чисто повествовательного элемента, выдвигающего на первый план прозу, приводит к повести типа «Ямато-моногатари». Лирическое стихотворение, лирическая повесть и фабулистическая повесть — вот схема эволюции японского романа.

С другой стороны, меняется и количественная сторона повествовательного жанра от «эпизода» «Исэ» — к рассказу «Ямато», с тем чтобы потом превратиться уже только в «главу» одного целого — романа.

«Книга эпизодов» — «Исэ», «Книга рассказов» — «Ямато», «Роман» из многих глав — «Гэндзи-моногатари». Такова эволюция в стилистическом плане одного вида японских моногатари.

1923

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Стихотворение, приведенное на стр. 134 внизу, взято из восьмого отрывка «Исэ-моногатари». Для понимания его необходимо знать обстановку, в которой оно родилось.

Герой вместе со своими спутниками во время странствования заходит очень далеко от столицы, от города, где все «носят дорожные одежды». Они решают приостановиться. Сходят с коней и располагаются на отдых; снимают с себя свои верхние одежды и развешивают их на ветвях ближайших деревьев. Дует ветерок. Все грустны при мысли об оставленной далеко столице. И вот герой слагает стихи:

Кара-горомо
Кицуцу нарэниси
Цума си арэба
Хару-бару кинуру
Таби-о си дзо омоу.

Первый смысл этого стихотворения может быть передан приблизительно так:

Вижу: платья здесь,
Что привык я надевать,—
Полю по ветру
Треплются... И грустно мне:
Как далеко мы зашли!

Такие ассоциации мотивированы двояким образом: герой видит, как треплются по ветру полы их «дорогих одежд» (они все —

из столицы), вспоминает о том месте, где все вокруг в таких одеждах, то есть о столице, и чувствует грусть: «Как далеко она осталась за ними позади. Как далеко они зашли!»

Вторая мотивировка иного характера: дорогие одежды висят... и где же, на чем? Не на тех изящных рамах-вешалках, что стоят в покоях столичных жителей, но на ветвях простых деревьев... «Как далеко столица с ее благоустроенной жизнью. Как далеко они зашли!»

Таков первый смысл стихотворения. Второй развивается параллельно, благодаря тому что здесь дан ряд омонимов и иносказаний: *цума* — пола платья и жена; *нарэру* — привыкать носить на себе (об одежде) и привыкать к человеку (в смысле прочной любовной связи); при всем этом сохраняется двойственное значение слова *хэрубэру* — «третаться по ветру» и «далеко-далеко»; еще сильнее оттеняется признак грусти в слове *омоу* — думать; и наконец, как бы подчеркивается особый смысл слова *касагаромо* — одежда, по преимуществу столичная, то есть пышная, дорогая. В результате получается второй смысл стихотворения:

Думается мне:
Там в столице далеко —
Милая жена.
Грусть на сердце у меня:
Как далеко мы зашли!

Для надлежащей оценки того, насколько искусно сделано это стихотворение, следует добавить ко всему предыдущему еще несколько особенностей этой танка. Во-первых, расстановка омонимов допускает и иную комбинацию мотивов: автор видит свою одежду, что когда-то там, в столице, вышила и поднесла ему (как обычно делалось) жена, и вспоминает об одежде той, что осталась в столице, то есть о ней, об этой жене. Во-вторых, все стихотворение написано на специальное задание: тематическое и формальное. Автору его спутники предложили воспеть их путешествие, с его настроениями, прировнительно к окружающей обстановке: привал для отдыха, развевающиеся одежды и т. д. Вместе с тем эта связь с обстановкой должна была быть выражена и формально: вокруг отдыхающих по болоту цвели цветы *какицу-бáта*; в этом названии пять слогов, то есть ровно столько, сколько строк в танка; следовательно, пусть это стихотворение будет и акростихом! Автор, как это легко увидеть, блестяще справился со всеми этими заданиями.

2. Набрасывая схему жанрового развития хэйанских моногатари, данную в заключительной части очерка, и выставляя, таким образом, фабулистическую повесть как, в известной степени, завершительную стадию этого развития, я не забываю о существовании фабулистической повести в самом начале, в одном хронологическом ряду с «Исэ», то есть о «Такэтори-моногатари». Я считаю только, что эти два произведения стоят настолько особняком друг от друга, что каждое начинает собою особую полосу в развитии жанра моногатари в целом. Линия «Исэ-моногатари» *пришла* к некоему роду фабулистической повести; линия «Такэтори-моногатари» *началась* с особого вида этой последней. Конечно, обе линии могли влиять и действительно влияли друг на друга. Но все-таки с точки зрения методологической необходимо их рассматривать на первых порах порознь.

Роман «Гэндзи-моногатари» («Повесть о Гэндзи») должен быть отнесен к числу классических произведений не только японской, но и мировой литературы. Для этого имеются все основания.

Это произведение представляет собой художественную вершину Хэйанской эпохи, оно — продукт полной творческой зрелости хэйанской аристократии, создавшей свой культурный быт на базе отчасти рабовладельческого поместья, отчасти превращения всего свободного крестьянства в данников государства.

Для японцев этот памятник служит источником литературного наслаждения, материалом для воспитания художественного вкуса и литературного чутья, предметом нескончаемого изучения, подражания, использования.

Для мирового литературоведения это реалистический правоописательный роман, образец своеобразной — японского варианта — куртуазной литературы, законченный и полноценный во всех отношениях: по стилю, замыслу, целостности и яркой выраженности всего мировоззрения.

Для мирового литературоведения это и один из самых ранних образцов большого повествовательного жанра, появившегося около 1000 года, когда ничего похожего на реалистический, обладающий детально разработанной фабулой, построенный на бытовом материале роман в мировой литературе еще не было.

Для современного читателя это сначала кажущееся несколько жеманным, чуть ли не в духе произведений госпожи Скюдери, экзотическое чтение, потом, по мере

вчитывания, воспринимаемое, однако, как совершенно реалистическое, даже напоминающее Флобера, повествование.

Этот роман написан очень умной, наблюдательной, много видевшей и много продумавшей, слегка поэтому проницательской, но отчасти и септиментальной, однако всегда трезвой во взглядах, здоровой и изящной во вкусах японской жемчужиной конца X и начала XI века — обладательницей дворцов, но знавшей и страну, служившей императрице в качестве придворной дамы, но умевшей понимать и людей, не живущих в «заоблачных высях», — Мурасаки сикибу.

I

Японская литературная критика по-разному рассматривает «Гэндзи-моногатари». Одни стараются усмотреть в этом романе не более не менее, как скрытую проповедь буддийского учения, особенно идеи «причин и следствий», Кармы, находя, что все содержание «Гэндзи» как нельзя лучше иллюстрирует именно эту идею. Другие стремятся видеть в «Гэндзи» дидактическое произведение, написанное в целях поучения и, особенно, — назидания: как не следует поступать в жизни. Третьи считают, что «Гэндзи» — просто безнравственный роман, произведение почти порнографической литературы. Четвертые полагают, что «Гэндзи» — несколько замаскированная историческая хроника, описывающая действительных лиц, действительные события и действительную обстановку. Наконец, пятые провозглашают, что «Гэндзи» есть произведение, написанное специально для выявления того своеобразного принципа японской эстетики, который выражается в формуле: «монб-но аварэ» — «чары вещей», что нужно понимать в смысле того очарования, которое содержится в каждом предмете и которое всегда может быть вызвано искусным приемом. Мурасаки прикоснулась к хэйанской обстановке и показала читателю все ее очарование.

Можно ли утверждать, что все эти теории или какая-нибудь одна из них неверны? Европейский читатель, хоть немного вчувствовавшийся вообще в японское и, что особенно важно, в хэйанское, полусогласится с каждой из них: роман этот настолько грандиозен по объему, настолько сложен по содержанию, настолько значителен по вложен-

ному в него замыслу, настолько искусен по форме, что любая из указанных теорий, да и, по всей вероятности, многие другие, могут легко найти в его материале себе оправдание. Поэтому, лучше попытаться подойти к нему не от какой-либо из этих теорий, не исходя, по возможности, от тех отправных пунктов, которые дает сама Мурасаки.

Один из современных историков японской литературы — Игараси¹ — обращает наше внимание на несколько мест в самом романе, которые звучат как бы своего рода декларацией от лица самого автора и, во всяком случае, очень хорошо передают как будто точку зрения самой Мурасаки и на сущность романа вообще, и на его выразительные средства, и на тот материал, который может быть взят в его основу как тема. В самом деле: эти замечания Мурасаки настолько многозначительны, что могут служить превосходной путевой нитью во время «критических блужданий» по всему запутанному лабиринту лиц, обстановки, положений и идей «Повести о Гэндзи».

Первое положение, о котором говорит Игараси, помещается в XXV главе романа («Хотару») и гласит следующее:

«Моногатари описывают нам все, что случилось на свете (Ё-ни ару кото), начиная с самого века богов. Японские исторические анналы («Нихонги») касаются только одной стороны вещей (катасоба дзо).

А в повестях содержатся всевозможные подробности.

Автор, конечно, не рассказывает так, как оно есть на самом деле (ари-но мама-ни), называя каждого своим именем. Он передает только то, что не в состоянии оставить скрытым в своем сердце; все, что он видел и слышал в человеческой жизни в этом мире, — и хорошее и плохое».

Что, собственно, значат эти слова? Можно думать, что они освещают три пункта в истории японского классического романа, ту ступень, на которой этот роман находился в эпоху Мурасаки; то воззрение на него, которое характерно и для этой эпохи вообще, и для автора в особенности; и, наконец, ту тенденцию, которая стала присуща в это время этому жанру, и в первую очередь самой «Повести о Гэндзи».

¹ Т. Игараси. Син-кокубунгаку-си. Токио, 1911, с. 201 и далее.

Мурасаки в этих словах, вложенных ею в уста своего главного героя, решается высказать чрезвычайно смелую и, в сущности, новую для Японии тех времен мысль: она ставит литературный повествовательный жанр рядом с историческим повествованием — по основному характеру того и другого: оба эти рода повествуют о прошлом. Но она этим не ограничивается: она рискует утверждать, что роман выше истории, причем не с художественной точки зрения, то есть не с чисто литературной стороны, но исходя даже из принципов и задач самой истории; роман повествует обо всем, касается всех подробностей; передает это прошлое во всей его полноте. Мурасаки осмеливается сказать даже то, что до нее, кажется, никто не решался произнести: знаменитые японские анналы — «Нихонги», вторая рядом с «Кодзики» классическая книга Японии, — ниже романа. Она — односторонняя, не передает всей полноты содержания прошлого. Нужно быть японцем, чтобы почувствовать всю смелость такого заявления, особенно в те времена.

О чем это говорит? Во-первых, о том, что, очевидно, в культуре того времени, в сознании образованных читающих кругов общества роман стал занимать уже очень значительное место. Он перестал быть забавой, годной разве лишь для женщин и детей. Образованные мужчины перестали видеть альфу и омегу литературы вообще в одной только китайской литературе: им стала признаваться литература на родном японском языке. Более того: воспитанные на высоких жанрах китайской литературы, то есть на историческом повествовании, философском рассуждении, художественной прозе типа «гувэнь», китайском классическом стихе, иначе говоря, с презрением относившиеся к «литературе фикции» — рассказу, роману и т. п. — эти образованные круги хэйанского общества признали наконец и этот низкий жанр, и не только признали, но склонны были даже, — если только Мурасаки в «Гэндзи» отражает общее настроение, — говорить о романе даже рядом с историей. Таков результат сильнейшего развития японского классического романа за одно столетие его существования. Он получил полное право гражданства, как серьезный, полноценный литературный жанр.

Помимо этого, приведенные слова Мурасаки свидетельствуют еще об одном: о выросшем самосознании самого писателя. Писатель прекрасно сознает теперь всю значительность своей работы: для Мурасаки писание романа — уже

более не создание материала для развлечения скучающих в отдаленных покоях женщин, но работа над воссозданием картин человеческой жизни, и притом — во всех ее проявлениях: и хороших и дурных. Это опять ново для японского писателя тех времен: в словах Мурасаки звучит подчеркнутое сознание важности своего дела.

И, наконец, в-третьих: вся эта тирада определяет и ту тенденцию, по которой развивается и сам роман Мурасаки, и тем самым должен развиваться, по крайней мере по ее мнению, всякий роман. Эта тенденция характеризуется прежде всего реализмом. Повествуется о том, что было; но в то же время реализмом художественным, не так, как оно было на самом деле. Иными словами, автор подчеркивает момент обработки фактического материала, считая его столь же существенным для жанра моногатари, сколь и действительную жизненную канву для фэбулы.

Эта реалистическая тенденция Мурасаки целиком подтверждается всей историей повествовательной литературы не только времен Хэйана, но, пожалуй, даже на всем ее протяжении. «Гэндзи», пожалуй, наиболее чистый и яркий образец подлинного художественно-реалистического романа. Повествовательный жанр до него («Такэтори», «Откубо», «Уцубо») строился отчасти на мифологическом, сказочном, легендарном, отчасти на явно вымышленном материале; повествовательная литература после него («гунки», «отогидзёси», всякого рода «сёсэцу» эпохи Токугава) отчасти основана на сказаниях или особо воспринятой и идеализированной истории, отчасти, впадая в натурализм, переходит в противоположную крайность. Так или иначе, бесспорно одно: большинство произведений японской повествовательной литературы стремится дать что-нибудь особо поражающее, трогающее или забавляющее читателя; в то время как «Гэндзи» к этому решительно не стремится: он дает то, что заполняет повседневную обычную жизнь известных кругов общества той эпохи; дает почти в тоне хроник, охотно рисуя самые незначительные, ничуть не поражающие воображение читателя факты: никаких особенных событий, подвигов, происшествий, на чем держатся, например, камакурские гунки, в «Гэндзи» нет; нет также и того гротеска деталей и незначительных подробностей, гиперболичности построения и стремления к типизации выводимых образов, что так характерно для токугавской прозы. Мурасаки рисует обычную жизнь, не выбирая громких событий: показывает

действительных людей, не стремясь изображать типы. Это подмечено большинством японских исследователей этого романа, и это сразу же становится очевидным при чтении самого произведения.

Второе заявление Мурасаки, на которое обращает наше внимание Игараси, находится в XXXII главе романа («Умэгаэ») и заключается в следующих словах:

«Свет в наше время измельчал. Он во всем уступает старине. Но в канá наш век поистине не имеет себе равного. Старинные письменные знаки как будто — точны и определены, но все содержание сердца в них вместиться не может».

Для всякого, кто знаком с историей японского языка, эти слова Мурасаки представляются не только совершенно обоснованными и правильными по существу, но и крайне важными для надлежащей оценки самого ее романа.

На что указывает это заявление? Во-первых, на то, что японский язык, чистый национальный язык «Ямато» (здесь сказано: канá), еще не обремененный китаизмами или воспринявший их только в минимальной, не искажающей его облик дозе, этот японский язык на рубеже X—XI веков достиг своего развития, не сравнимого с тем, что было до сих пор. Во-вторых, на то, что этот развившийся язык явился прекраснейшим выразительным средством для литературы: он превратился в лучшее орудие и материал подлинного словесного искусства. И, наконец, в-третьих, в этих словах Мурасаки сквозит некоторое принципиальное противопоставление японского языка китайскому.

В самом деле, если обратиться к фактам истории японского языка того времени, то мы увидим перед собою, в сущности, два процесса: постепенное развитие (в силу внутренних факторов) национального японского языка и постепенное внедрение в него китайского. Разговорный язык того времени (конечно, в среде правящего сословия), по-видимому, в значительной степени уже соединял в себе элементы и того и другого, однако еще не слившиеся в одно органическое целое, как это случилось потом. Что же касается языка литературы, то здесь мы сталкиваемся с двойным явлением: японский язык как таковой был еще недостаточно развит, чтобы служить всем задачам словесного искусства; литературным языком по преимуществу был китайский, и вся «высокая» литература эпохи писалась по-китайски. Таким путем получился так называемый

мый «камбун» — японская литература на китайском языке, и «вабун» — японская литература на японском языке.

Этот вабун был недостаточно выработан как орудие словесного искусства сам по себе и недостаточно обогащен китаизмами, чтобы выступать в форме смешанного языка. Поэтому во всех предшествующих «Гэндзи» вабунных произведениях, то есть романах, отчасти дневниках и т. д., мы постоянно видим те большие или меньшие затруднения, с которыми сталкивались на этой почве авторы; с другой стороны, наблюдаем и неуклонное совершенствование этого языка как орудия литературного творчества. И вот это совершенствование достигает своей высшей точки в языке «Гэндзи». «Гэндзи» — образец совершенного японского языка классической эпохи, ставшего в искусных руках Мурасаки великолепным средством словесной выразительности во всех ее видах и применениях. Японский язык «Гэндзи» может смело стать на один уровень с наиболее разработанными литературными языками мира.

«Гэндзи» в этом смысле стоит как бы на перевале: до него — подъем, после него — спуск. Вабун в «Гэндзи» достигает зенита своего развития. Дальше идет упадок чисто японского языка: китаизмы внедряются в него все глубже и глубже; значительно меняется самый строй речи, меняется и лексика; постепенно происходит слияние, взаимное приспособление двух языковых стихий, китайской и японской, друг к другу. В результате мы получаем так называемый — «канва-тёватай», то есть китайский и японский язык в их гармоническом сочетании. Этот язык в свое время также превратился в прекрасное орудие словесного искусства и дал целый ряд совершенных образцов художественной литературы, но только уже совершенно иного стилистического типа. Вабунная, то есть стилистически чисто японская литература после «Гэндзи» никогда не подымалась до высоты этого произведения Мурасаки.

Для заявления Мурасаки характерно тем не менее другое: в ее словах звучит уверенность в том, что только этот язык и может служить надлежащим и совершенным выразительным средством для моногатари; повествование как таковое должно пользоваться только этим языком; только им можно описать действительную, подлинную картину жизни, то есть дать тот род повести, который она только и признает. И этим самым Мурасаки как бы хочет противопоставить свой национальный, но гонимый язык чужеземному, но господствующему, считая, что он годен даже

для той литературы, которая стоит выше даже наиболее серьезного и всеми признаваемого в качестве высокого жанра — истории. Это второе доказательство той сознательности, которая отличает Мурасаки как писательницу, она сознает всю ценность и своего жанра, и своего языкового стиля.

Третье место в «Гэндзи», о котором говорит Игараси, помещается в той же XXV главе и касается уже совершенно иного:

«Да! Женщины рождаются на свет лишь для того, чтобы их обманывали мужчины!»

Как расцепивать это замечание? Сказывается ли здесь в авторе просто-напросто женщина? И притом женщина, на себе испытавшая справедливость этого заявления? Или, может быть, это — результат наблюдений вокруг себя? Подмеченное в ближайшей к себе обстановке? Или же, наконец, — основной колорит эпохи?

Скорее всего — верно последнее предположение; верно и исторически, и по связи с общими воззрениями автора на жанр романа.

Сама Мурасаки была, конечно, женщиной в подлинно хэйанском смысле этого слова: достаточно прочесть ее дневник, чтоб это понять. Но, с другой стороны, вряд ли к ней можно прилагать эту сентенцию в полной мере: она слишком серьезна и глубока, чтобы быть всю жизнь только игрушкой мужчин: может быть, именно потому, что ей трудно было сопротивляться этому, она со вздохом за других и делает такое замечание.

Несомненно, окружающая самое Мурасаки среда давала немало поводов к такому умозаключению. Однако ее роман показывает, что круг ее наблюдений был гораздо шире: она стремится описать не только свое интимное окружение (как в своем дневнике), но хэйанскую жизнь вообще. И берет от этой жизни, жизни аристократии, наиболее характерное: любовь, взаимоотношения мужчины и женщины.

Стоит только хотя бы бегло ознакомиться с хэйанским моногатари, чтобы убедиться в том, что эта тема — основная для всей повествовательной литературы той эпохи. Начиная с первого произведения по этой линии — «Исэ-моногатари», кавалер и дама господствуют на страницах моногатари нераздельно. И этот факт объясняется не только литературными традициями и вкусами: он обусловлен всей

окружающей обстановкой. Моногатари в огромном большинстве случаев рисуют жизнь и быт господствующего сословия — хэйанской знати. Эти жизнь и быт в те времена, при наличии экономического благополучия и политического могущества, были проникнуты насквозь началами мирной «гражданской» (как тогда называли) культуры: то есть фактически — началами гедонизма. В этой насыщенной праздностью, чувственностью, изящной образованностью среде женщины, естественно, играли первенствующую роль. Взаимоотношения мужчин и женщин становились в центре всего этого праздничного, беспечального, обеспеченного существования. «Кокинсю» великолепно это отражает: давая образцы танка, то есть стихотворений, которые только и писались, что в связи с каким-нибудь моментом или происшествием, — эта антология более чем наполовину состоит прямо или косвенно из любовных стихотворений. Таким образом, это центральное явление хэйанской жизни, ставшее таковым в силу объективных исторических условий, стало и основной темой повествовательной литературы. Поэтому, поскольку Мурасаки стремилась дать отображение жизни, историю, более полную и подробную, чем даже настоящая история — «Нихонги», она должна была отразить прежде всего эту центральную проблему, причем так, как она ставилась в ее глазах, как это действительно было: «женщина — в руках мужчины».

Таким образом, можно утверждать, что эти три места из «Гэндзи», эти три замечания Мурасаки совершенно точно характеризуют основные черты ее работы, определяя, во-первых, жанр произведения, во-вторых, — его стиль и, в-третьих, — его тему.

Первое замечание Мурасаки говорит о том, что «Гэндзи» прежде всего повествовательный прозаический жанр; затем оно указывает, что здесь мы имеем дело с художественно обработанной историей, вернее сказать — действительной жизнью; и, наконец, оно же характеризует и соотношение изображаемого с изображением: мы имеем здесь художественную правду в реалистическом смысле этого слова.

Второе замечание Мурасаки говорит о том, что стилистически ее произведение целиком основано на выразительных средствах японского языка: использованы только его материалы, как лексические, так и семантические.

И, наконец, третье определяет тематику: мужчина и женщина Хэйана — вот основная тема всего произведения.

Итак: жанр — реалистический роман; стилистика — вабун; тематика — хэйанские кавалер и дама. Таковы три координаты «Гэндзи».

II

Охарактеризованный выше замысел Мурасаки можно проследить и на конкретном материале: на содержании ее романа. Тема для всего произведения указана: мужчина и женщина в эпоху Хэйан. Обращаемся теперь к тому, как эта тема раскрывается в конкретных образах, иными словами, проследим проявление темы в фабуле произведения.

Самый характер темы требует противопоставления мужчин женщинам и наоборот. Мурасаки берет, по существу, лишь одного мужчину: главным героем ее повести является одно лицо: сам Гэндзи. Почему для раскрытия такой темы автор не взял, казалось бы, наиболее естественного: многих героев и героинь? Ответ на это ясен: так нужно во исполнение той своеобразной трактовки темы, которая дана в вышеприведенном замечании Мурасаки: «женщины рождаются на свет лишь для того, чтобы быть обманутыми мужчинами». По ее представлениям, женщина — игрушка в руках мужчин. Для того чтобы ярче выразить именно эту трактовку, Мурасаки взяла одного мужчину и противопоставила ему многих женщин. Отдельные самостоятельные пары могли бы и не дать того характерного во взаимоотношениях мужчин и женщин, что давал этот мотив: одного и многих, — мотив, являющийся, таким образом, основным для всей конструкции романа. Это не значит, разумеется, что в повести нет других кавалеров, кроме Гэндзи, и других дам, помимо его возлюбленных, но то, что именуется героем, в романе дано в одном облике, облике Гэндзи. Такова первая конкретизация темы.

Эта конкретизация сейчас же проявляется в мотивах уже фабулистического порядка: в дальнейшем даются новые, уже подчиненные темы: Гэндзи — и такая-то женщина; герою поодиночке и совместно противопоставляются различные женские фигуры. Этим путем тема конкретизируется еще точнее и обуславливает уже дальнейшее свое раскрытие: в тему сопоставления героя и какой-нибудь женщины влагается мотив, характеризующий отно-

нение его к ней, и при этом осложняемый еще рядом вспомогательных мотивов: особенности нрава данной женщины, характер ее отношения к нему; отношение данной женщины к другим персонажам романа; и, наконец,— в последнюю очередь,— мотивы обстановки. Все это образует сложнейшую фабулистическую ткань, основная конструкция которой тем не менее ясна: герой, сопоставляемый со многими женщинами — различных характеров, в различных взаимоотношениях с окружающим миром, связанных с различной жизненной обстановкой, и с разным отношением к Гэндзи, с одной стороны, и различным отношением его к себе — с другой. Такова основная формула фабулы Гэндзи.

Из замысла же автора объясняется и выбор главного персонажа. Для того чтобы показать основную тему, нужно было взять ту среду, где любовь, любовная игра занимала доминирующее место в жизни. Такой средой оказывается, естественно, аристократия Хэйана, и представителем главной тенденции ее должен быть человек из этого же круга. Таким путем создается Хикару Гэндзи, принадлежащий по рождению своему (он побочный сын императора) к самым высшим слоям хэйанского общества. Но,— и в этом сказывается необычайная тонкость автора,— этот Гэндзи, представитель самых верхов знати, в то же время не носит титула принца, на что имел бы право по происхождению; он ставится автором вне императорского дома: в романе император-отец нарочно не дает ему такого титула, а низводит его в положение простого подданного. Можно предполагать, что Мурасаки могла руководствоваться здесь таким соображением: останься Гэндзи принцем, он был бы связан тысячью всевозможных условностей, среди которых протекала жизнь членов царствующей фамилии; этим условностям были бы в значительной степени подчинены и все его поступки: он прежде всего был бы лишен хотя бы свободы передвижения и, следовательно, знакомства с женщинами вне узкого круга придворных дам. Гэндзи же в том виде, в каком он выведен в романе, с одной стороны, сохраняет по своему положению все возможности действий в сфере искусства любви и в то же время ничем не связан внешне: положение сына императора и в то же время свободного подданного, не стесняемого этикетом,— лучшее условие для того, чтобы иллюстрировать замысел Мурасаки: мужчина и — многие женщины.

Таким образом, мы вплотную подходим к проблеме фабулы романа Мурасаки. Она теперь ясна. При свете «реалистического историзма» автора и устремления ее к быту и повседневности фабула рисуется в такой форме,— жизнь Гэндзи. «Гэндзи-моногатари» есть повесть о жизни блистательного (Хикару) Гэндзи.

III

Когда-то, в царствование одного императора, во дворце жило очень много прекрасных придворных дам. Многие из них пользовались благосклонностью императора, но более всего эта благосклонность изливалась на одну — Кирицубо по имени. Она была не очень знатного рода, почему ее соперницы никак не могли простить ей такого успеха и всячески старались извести ее. Бедная Кирицубо под влиянием этих постоянных преследований и всех неприятностей, проистекающих отсюда, в конце концов стала чахнуть и скоро умерла, оставив своему высокому возлюбленному живую память о себе в лице прелестнейшего сына — Гэндзи.

Этот маленький Гэндзи скоро стал любимцем и императора, и всех окружающих, даже недоброжелателей своей матери, так был он красив, умен, талантлив. Чем дальше он рос, тем блистательнее становилась его красота и непобедимее его очарование. При дворе пошли уже толки о том, что император, пожалуй, еще отстранит своего первенца (от другой придворной дамы) и назначит своим наследником маленького Гэндзи. Но вышло иначе: государь не пожелал подвергать своего любимца всем сложным и часто столь тяжелым перипетиям такой высокой участи и предпочел поставить его в ряды простых подданных.

Двенадцати лет от роду Гэндзи был объявлен совершеннолетним и получил жену: юную дочь первого канцлера — Аои по имени.

С самого же начала Гэндзи оказался не очень примерным супругом: он был слишком прекрасен для того, чтобы служить усладой только одной женщине. И он стал служить усладой многим. Вернее, сам стал искать улады в них.

Прежде всего он воспылал страстною, но тайною любовью не к кому иному, как к наложнице своего же отца — фрейлине Фудзицубо, той самой, что заступила в сердце императора место его умершей матери. Она была

еще совсем юна и необычайно прелестна, но для Гэндзи — недосягаема... Впрочем — пока...

Затем ему пришлось неожиданно столкнуться с женщиной уже не из придворных кругов: женою одного провинциального сановника — Уцусэми по имени; женщиной значительно старше себя, но сразу же его прельстившей. Ему в это время было едва семнадцать лет. Сначала искательства его имели успех, но вскоре Уцусэми, поняв, что эта связь ничего, кроме горя, ей принести не сможет, стала решительно уклоняться от свиданий со своим знатным любовником. Все усилия Гэндзи разбивались о ее стойкость и непреклонность да отчасти и хитрость и ловкость, с которыми она умудрялась ускользать от него в самые, казалось бы, трудные моменты: так однажды он уже проник к самому ее ложу, но она вовремя успела убежать, оставив взамен себя свою падчерицу — Нокивано-оги. Гэндзи ничего не оставалось, как благосклонно принять эту замену.

В том же году он пережил первое жизненное потрясение, притом на той же почве любовных похождений. Во время поездки по городу он заинтересовался одним уединенным домиком. В нем оказалась живущей прелестная женщина по имени Югао, покинутая своим прежним возлюбленным, приятелем Гэндзи — Тюдзэ. Это было совершенно ново для Гэндзи: любовь — не в пышных покоях дворца, не в богатой обстановке дома провинциального сановника, но в бедном домике на окраине города. Только эта обстановка очень скоро стала ему досаждать: ведь в самые часы любви у него чуть ли не над головою вдруг начинали греметь кухонной посудой... Гэндзи увозит Югао в один уединенный приют, очевидно, специально приспособленный для таких тайных свиданий, и наслаждается любовью там. Только вдруг, в первую же ночь, его возлюбленная подвергается нападению ревнивого призрака другой подруги Гэндзи — фрейлины Рокудзэ, которую он временно забросил из-за этой Югао, — и умирает. Гэндзи испытывает огромное душевное потрясение и заболевает даже физически: наваждение отчасти коснулось и его.

В попытках избавиться от чар злого духа Гэндзи предпринимает поездку к одному знаменитому чародею, проживавшему в Китаяма, и там обретает ту, которой суждено было сделаться потом его наиболее глубокой и долгой любовью, — Мурасаки. Живя у чародея, он случай-

но замечает в одном бедном домике девочку лет десяти поразительной красоты и к тому же — что более всего его поражает — живо напоминающую ему его тайную любовь — фрейлину Фудзицубо. Очень быстро он узнает, что такое сходство вполне естественно: маленькая Мурасаки — племянница Фудзицубо. В силу некоторых обстоятельств ее отдали к бабушке в деревню, где она и воспитывалась до сих пор.

Гэндзи, пораженный красотой ребенка и таким сходством с той, к кому все время стремились тайно его думы, упрашивает старую женщину отдать ему маленькую Мурасаки в качестве воспитанницы.

По возвращении в столицу он узнает, что Фудзицубо больна и живет уже не во дворце, возле своего царственного любовника, но в родительском доме. Страсть Гэндзи вспыхивает с новой силой. Невзирая ни на что, забыв о том, что она наложница его же собственного отца, Гэндзи проникает к ней и наслаждается давно желанною любовью. Эта любовь очень скоро приводит к результатам: у Фудзицубо рождается ребенок — вылитый Гэндзи. Император ничего не замечает или делает вид, что не замечает; во всяком случае, он обращается с младенцем, как со своим собственным сыном. Этот сын впоследствии вступает на престол под именем Рэйсэн.

В том же году умирает бабка маленькой Мурасаки, и Гэндзи спешит перевести девочку к себе. Здесь он заботится о том, чтобы она училась всем изящным искусствам тех времен: каллиграфии, стихосложению и игре на кото.

После этого в течение ближайших лет Гэндзи завязывает союз с различными женщинами, из которых главными и более или менее длительными его симпатиями пользуются: Суэ-цүму-ханá, Гэн-но-нáiси, Ханá-тиру-сатó, Оборóдзуки-но-ё и Акáси. С каждой из них он встречается в совершенно иной, сравнительно с другими, обстановке, к каждой относится по-разному; и каждая из них, в свою очередь, представляет собою особый тип женщины.

Суэ-цүму-хана — стыдливая и скромная девушка: она долго не поддается настояниям Гэндзи, но, раз завязав с ним союз, она крепко верит в него и продолжает верить даже тогда, когда вся очевидность как будто бы против. Единственно, что нехорошо в ней — наружность, особенно нос: слишком острый и притом красноватый. Впрочем, Гэндзи долго этого не замечал: ведь он бывал у нее только по ночам.

Гэн-но-пайси — придворная дама очень преклонного возраста, сумевшая густым слоем белил обмануть взоры Гэндзи и снискать его хоть и не очень пылку, но все же благосклонность.

Хаиа-тиру-сато — спокойная, без пылких порывов, женщина, с уравновешенным характером, очень приятная как подруга и к тому же очень полезная: ей Гэндзи впоследствии поручает воспитание своих приемных дочерей.

Когда Гэндзи минуло двадцать лет, его отец-император отрекается от престола, передавая его своему старшему сыну. Наследником при этом объявляется маленький принц, рожденный Фудзицубо, то есть сын Гэндзи.

Вскоре после этого одна из принцесс, Сан-но-мия, назначается жрицей главного синтоистского храма. По этому случаю происходят различные полурелигиозные-полуувеселительные церемонии. В одной из них в качестве действующего лица принимает участие и сам Гэндзи. На церемонию съезжается вся знать, в том числе и жена Гэндзи — прекрасная Аои. И здесь автор рисует нам забавнейшую сцену столкновения двух соперниц: законной жены — Аои и давней любовницы — Рокудзё. Аои едет в экипаже, все почтительно уступают ей путь, и вдруг на дороге — колесница Рокудзё, не желающей ей уступить. Аои приказывает проехать во что бы то ни стало, и колесница Рокудзё разлетается вдребезги.

Но оскорбленная и униженная любовница мстит за себя уже вторично. Один раз до этого ее ревность и злоба, приняв вид злого демона, убили бедную Югао; теперь эта же злоба в форме наваждения нападает и на Аои, к тому же мучающуюся приближением родов. В результате Аои умирает, дав жизнь сыну Гэндзи — Югири.

Гэндзи догадывается наконец, что Рокудзё — причина гибели двух любимых им женщин, и охладевает к ней. Рокудзё замечает это и решается порвать с Гэндзи: она уезжает в провинцию Исэ и появляется только незадолго до своей смерти, чтобы передать на попечение Гэндзи свою дочь, будущую вторую императрицу Акиёси.

Через очень короткое время после смерти Аои Гэндзи делит первое ложе со своей любимцей, воспитываемой им маленькой Мурасаки. Ему в это время двадцать второй год, ей всего пятнадцать. С этих пор Мурасаки становится на положение его главной подруги. На следующий год умирает отец Гэндзи — отрекшийся император; вскоре за

ним и его наложница Фудзицубо постригается в монахини.

После этой смерти положение Гэндзи становится несколько затруднительным: вся власть переходит в руки враждебного ему рода, рода матери нового государя Судзаку. Старинная неприязнь этого рода к семье, поддерживавшей Гэндзи, — к роду его жены Аои, возникшая на почве борьбы за власть и влияние, усугубилась еще тем, что Гэндзи неожиданно для себя в одну ночь, когда месяц на небе заволокло тучами, завязал связь с девушкой из этого рода — Обородзуки, на которую ее родные возлагали так много надежд, имея в виду как-нибудь сделать ее фавориткой государя. Ввиду этого Гэндзи должен был удалиться в «ближнюю ссылку» и уезжает на побережье Сумá.

Во время его пребывания в Сума (на двадцать шестом — двадцать седьмом году жизни) с Гэндзи происходит странный случай: однажды во время сильной бури к нему во сне является покойный отец и повелевает ему отправиться туда, куда укажут боги. Как раз в это время к нему приходит один монах, объявляющий, что ему было откровение свыше увести Гэндзи к себе в Акаси. Гэндзи отправляется туда и поселяется у монаха. У того оказывается юная дочь — замечательная красавица, и монах просит Гэндзи почтить ее своей благосклонностью. К его радости, Гэндзи соглашается, и Акаси, как с этих пор зовут эту женщину, становится его возлюбленной.

Тем временем в столице происходят грозные события: страшный ураган, смерть главы враждебного Гэндзи рода, болезнь императрицы-матери, злейшего врага Гэндзи. Заболевает, наконец, и сам император. Все толкуют эти происшествия как кару богов за изгнание Гэндзи. В довершение всего императору во сне является его покойный отец и приказывает ему вернуть своего единокровного младшего брата из ссылки в столицу.

Двадцати семи лет от роду Гэндзи вновь возвращается с торжеством и почетом в столицу, и вскоре начинается зенитная полоса его существования. Император Судзаку отрывается от престола, передавая его своему наследнику — фактическому сыну Гэндзи, Рэйсэн. Гэндзи занимает высокое положение в придворных сферах и начинает пользоваться огромным могуществом. Ко всему этому у него присоединяется и личная радость: у его возлюбленной Акаси рождается дочь. Таким образом, у него уже

трое детей: от Фудзицубо — царствующий император, от умершей жены Аои — сын Югири и от Акаси — дочь, фигурирующая потом под именем Акаси-химэ.

Судьба Акаси-матери кончается очень печально. С отъездом Гэндзи из Акаси, где протекала их любовь, она переезжает после рождения дочери в столицу. Здесь, подчиняясь уговорам Гэндзи, она отдает дочь ему на воспитание, а сама, оставив прощальное письмо, уходит в горы и исчезает бесследно.

Гэндзи строит в столице себе новый пышный дворец, выступающий под названием Рокудзё-ин, и поселяет в нем около себя всех самых любимых и дорогих себе женщин. На мгновение перед взором его мелькает еще раз старинное юношеское увлечение — Уцусэми: он встречается с ней во время путешествия, обменивается танка, — и на этом кончается судьба Уцусэми: она постригается в монахини и уходит от мира.

Во дворце Гэндзи одно празднество сменяется другим. Великолепие достигает своего апогея. Гэндзи под эгидой императора-сына возносится на недостигаемую высоту — официального величия и власти. Окруженный же любимыми женщинами, он наслаждается и личным счастьем. Но судьба его предостерегает. Счастье начинает колебаться: печальные происшествия следуют одно за другим. Умирает его любимая жена Мурасаки, и, как последний удар, его поражает исход его последней, уже закатной (ему уже пятьдесят лет) любви. Достигнув пятидесятидвухлетнего возраста, он умирает.

Последний период его жизни ознаменовывается тремя происшествиями, составляющими вместе с тем и три знаменитых места в романе.

Первое происшествие есть трогательная история с Тамакацура. Так называлась дочь погибшей в объятиях Гэндзи от нападения духа ревности Рокудзё — Югао. Дочь — от ее прежнего любовника, приятеля Гэндзи Тюдзё. После смерти матери она осталась на руках у своей кормилицы и была увезена ею далеко в провинцию. Там она воспитывалась в полном неведении всего случившегося. И вот однажды во время поездки в один монастырь эта уже выросшая девушка встретилась с бывшей служанкой своей матери — Укон. Та узнает ее, открывает ей тайну ее происхождения и, в свою очередь, выслушивает всю ее печальную повесть. В результате Укон устраивает девушку воспитанницей у Гэндзи.

Тамакацура оказывается неотразимо очаровательной и быстро покоряет сердца окружающих. Даже сам Гэндзи становится к ней неравнодушным. Вокруг нее завязывается соперничество целой плеяды молодых людей, пока наконец она не попадает в жены к некоему Хигэгурó Таисё.

Второе событие, сильно потрясшее Гэндзи, это открытие императором тайны своего рождения: эту тайну знали до сих пор, кроме Гэндзи, только двое — старая прислужница покойной Фудзицубо и один монах, бывший во время рсдов ночью во дворце. И вот этот монах рассказывает об этом императору. Император в необычайном волнении едет к Гэндзи и приветствует в нем своего отца. Жалует ему высшие титулы государства и повелевает всем оказывать ему почет как отцу императора. Все это больно ударяет по Гэндзи. Его проступок против отца, его юношеское преступление раскрыто, и он должен ежедневно быть жертвою его последствий.

Третье происшествие, окончательно убившее Гэндзи, тот удар, который нанесла ему последняя любимая им женщина Сан-но-мия.

Сан-но-мия была любимой дочерью предыдущего императора Судзаку, и, когда этот последний постригся в монахи, он передает свою дочь на попечение и защиту Гэндзи. Гэндзи в последний раз полюбил. И его закатная любовь оказалась настолько могущественной, что перед нею склонилась его старая, испытанная привязанность к Мурасаки. И несмотря на то, что та сильно страдала от этого охлаждения и Гэндзи это видел, все же он не мог сдержать себя. Сан-но-мия, конечно, следовала всем желаниям Гэндзи, но ее сердце принадлежало другому: она любила молодого придворного по имени Касивáги. Настойчивости и упорству того удалось наконец победить все препятствия, и молодая пара стала наслаждаться полным, хотя и запретным, счастьем в доме того же Гэндзи.

Но тайна не могла долго оставаться скрытой. Однажды Гэндзи нашел под подушкой у своей любимицы любовное послание от Касиваги. И более того: он узнал, что она беременна. И когда появился на свет младенец, он оказался вылитым портретом Касиваги. Это и есть тот Каору, который является героем последней, дополнительной, части романа.

Судьба исполнилась: «причина породила следствия».

Карма сказала свое слово. Гэндзи испытал то же, что сам когда-то заставил пережить своего отца. Его постигла та же судьба. Он стал мрачен, стал мучиться угрызениями совести и среди душевных страданий скончался.

IV

Само собой разумеется, что все вышеприведенное изложение фэбулы является до последней степени упрощенным и сведенным лишь к одному персонажу — Гэндзи. На самом же деле фэбульная ткань романа необычайно сложна и запутанна: помимо сложнейших ситуационных комбинаций, одних действующих лиц в нем не менее трехсот, из коих до тридцати должны быть причислены к главным.

Кроме того, изложенная фэбула относится только к основной части романа, — к первым сорока четырем главам. Помимо них существуют еще так называемые «десять глав Удзи», составляющие особое продолжение романа, описывающее уже жизнь не Гэндзи, но его названного сына Каору. Свое такое наименование эти главы получили по той причине, что действие в них происходит не в Киото, но в местности Удзи.

Сюжетное оформление фэбульного материала отличается многими очень своеобразными чертами, в которых чрезвычайно ярко сказалось литературное искусство Мурасаки. Создавая свою «художественно обработанную историю», то есть своего рода бытовой и правоописательный роман, она как будто отчетливо сознавала основное требование, предъявляемое к художественной литературе, — превращать фэбулу в сюжет.

Построение сюжета у Мурасаки происходит под соединенным воздействием двух основных факторов фэбулы: хронологической последовательности действия, во-первых, и последовательности ситуационной — во-вторых. Прежде всего, конечно, дает себя чувствовать хронологическая канва, по которой располагаются отдельные сюжетные конструкции, но, с другой стороны, не меньшую роль играют и изменения ситуаций.

Основным приемом сюжетосложения, главной композиционной единицей сюжета у Мурасаки является глава. Первым признаком, определяющим начало и конец каждой главы, служит как будто бы дата. Существуют попытки определить точно хронологические рамки каждой из

глав: так, например, первая обнимает период жизни Гэндзи от рождения до двенадцати лет; девятая охватывает период в один год (восемнадцать лет); двадцать первая обрисовывает события, имевшие место на тридцать третьем — тридцать пятом годах жизни Гэндзи. События каждой главы можно довольно точно приурочить к тому или иному году и даже месяцу жизни Гэндзи, и японскими комментаторами проделана в этом смысле огромная работа, разбирающая «Гэндзи-моноготари» по годам и месяцам.

Но если хронологическая дата является первым, бросающимся в глаза, формальным признаком главы, то она далеко не всегда играет главную роль.

Начать с того, что целый ряд особых глав иногда повествует о событиях, имевших место в одно и то же время. Например, события, описанные в главе II («Хахакиги»), III («Уцусэми») и IV («Югао»), — одинаково приурочиваются к восемнадцати годам жизни Гэндзи. Целых шесть глав XXIII—XXVIII и отчасти даже седьмая (XXIX) повествуют о событиях, относящихся к тридцать шестому году его жизни. В некоторых главах попадаются описания происшествий, имевших место гораздо раньше: так, например, только впоследствии упоминается о пострижении Уцусэми, совершившемся фактически в период XVI главы («Сэкия»), когда Гэндзи двадцать девять лет; только в XXII главе читатель узнает о судьбе Тамакацура, фактически имевшей место гораздо раньше — около V главы.

Из этого всего явствует, что то или иное построение главы диктуется главным образом не этим хронологическим ходом событий. Этот последний дает только общее направление смене глав, не влияя особенно сильно на их внутреннюю конструкцию. Эта последняя целиком подчиняется сюжетным требованиям, используя для этой цели тот элемент фавулы, который именуется ситуацией.

Мурасаки с большим вниманием и заботливостью строит эти ситуации. Она стремится всегда сгруппировать мотивы так, чтобы получилось совершенно своеобразное, отличное от предыдущего положение. Основным ее приемом в этом направлении является введение каждый раз нового мотива, отличающегося чисто динамическим характером. Наиболее типичная конструкция такой ситуации у Мурасаки очень проста по своей фактуре: Гэндзи завязывает союз с новой женщиной. Этот поступок, это действие героя и образует нужный динамический

мотив, вокруг которого концентрируется и все остальное. Основным приемом сюжетосложения является, таким образом, напизывание этих ситуаций друг на друга. Правда, иногда ситуация строится и не на поступке героя: динамическим мотивом в таких случаях служит какое-нибудь событие из жизни, происшествие или действия другого персонажа романа: так построена глава XXIII, повествующая о всех перипетиях, выпавших на долю Тамакацура; такова глава XXXV, посвященная главным образом исходу любви Сан-но-мия и Касиваги. Однако все эти главы занимают *особое* место в общей прямой линии фабульного развертывания романа; они представляют собою своего рода описательные или дополнительные отступления, имеющие не самостоятельное значение, но всего лишь только попутное. С этой точки зрения они сами по себе должны быть целиком отнесены не к ситуационному развитию фабулы как таковой, но к разряду приемов ее сюжетной обработки. Они укладываются не столько в течение событий, сколько в композицию. Внутри же них самих динамический мотив представляет собою такой же стержень ситуации, как и в других, так сказать, типовых местах романа.

Все прочие мотивы, входящие в ситуацию, группируются вокруг этого динамического стержня. Вокруг действия или самого героя, или же другого персонажа развертывается игра всех прочих элементов ситуации, имеющих уже явно подчиненное или производное значение. Особый характер получает ситуация тогда, когда Мурасаки вводит так называемый свободный мотив. Для нее нередко важны не столько мотивы связанные, сколько именно эти свободные. Превосходнейшим образцом такого искусного введения свободного мотива и подчинения ему всего хода ситуационного развития является глава, повествующая о связи Гэндзи с Обородзуки: Мурасаки выдвигает здесь на первый план не мотив завязывания Гэндзи новой связи, что является, конечно, первенствующим фабульным фактором всей ситуации, но мотив «подернутой облаком луны»¹, то есть чисто внешней обстановки всего происходящего. В рамки именно этого мотива вложено здесь и все остальное.

Таким образом, можно утверждать, что построение ситуаций у Мурасаки имеет чисто сюжетную окраску;

¹ «Обородзуки» и значит «луна, прикрытая облаком».

фабулистическими элементами она пользуется лишь для того, чтобы дать какую-нибудь сюжетную конструкцию. Так — в отношении малой единицы, ситуации, также и в отношении крушной — главы, стержнем которой является именно такая, показанная в сюжетном плане, одна основная ситуация.

Сюжетная обработка данных фабулы, усматривается еще и из того, что Мурасаки обращается нередко уже прямо к мотивам статического характера, всегда служащим явным признаком именно сюжета, но не фабулы. В таких случаях, в основу целой особой главы кладется какой-нибудь чисто статический мотив и на него наслаивается все прочее. Таковы, например, целых шесть глав — «Хацунэ», «Котё», «Хотару», «Токонэцу», «Кагарибй», «Новэки» (XXIII — XXVIII), основным элементом которых является описание картин различных времен года, связанных с ними настроений и рассуждений по этому поводу. Такова глава «Маборёси» (XI), рисующая скорбь Гэндзи после смерти Мурасаки на фоне смены картин природы от осени к зиме. Введение этих глав показывает огромное сюжетное искусство Мурасаки в связи с общим местом их по линии сюжетного развития (начало славы Гэндзи — первые главы и конец ее — в шестидесятой) и по сопоставлению радостного приятия природы — в первых шести и горькой пессимистической трактовки ее во второй (LX).

Таким образом, все эти признаки заставляют видеть в распределении автором всего материала фабулы «Гэндзи» на главы прием, имеющий по преимуществу сюжетное значение.

То, что можно сказать о построении отдельных глав, можно сказать и о их связи.

Связь отдельных глав между собой, ясная, за небольшими исключениями, с фабульной стороны (хронологическая последовательность), более или менее ясна и с точки зрения сюжетной. Автор, складывая сюжет какой-нибудь главы, прибегает большей частью к такому приему: он оставляет не завершенным окончательно какой-нибудь дополнительный мотив, который и перебрасывает мост к последующему. Так, например, мотив урагана и вешнего сна Гэндзи в XX главе («Сума»), соединяется с появлением в начале XXII («Акаси») отшельника из Акаси, также выполняющего веление свыше; это появление, в свою очередь, обуславливает развитие всего дальнейшего со-

держания этой главы: связи Гэндзи с Акаси. XXXIV глава («Вакана») оставляет неразрешимой одну частность в мотиве связи Сан-но-мия с Касиваги: в конце этой главы читатель узнает, что Сан-но-мия беременна, причем Гэндзи обуревают подозрения в виновнике этого. XXXV глава («Касиваги») начинается с рассказа о рождении Каору. II глава («Хахакиги»), повествующая о связи Гэндзи с Уцусэми, оставляет неразрешенным дополнительный мотив: неудовлетворенность Гэндзи. Так заканчивается глава, причем следующая — III («Уцусэми») начинается именно с описания неудовлетворенности, явившейся поводом к последующему развитию новой ситуации, характерной именно для этой главы, — мимолетной связи Гэндзи с Нокива-но-оги.

Этот прием связывания глав друг с другом, конечно, далеко не единственный, но все-таки он, по-видимому, главнейший и обуславливающий собой основную картину сюжетной композиции «Гэндзи». Однако, помимо этого, в том же романе можно проследить применение композиционных приемов и в более широких масштабах: Мурасаки, группируя мотивы вокруг какого-нибудь стержня для построения одной главы, группирует в то же время вокруг какого-нибудь тематического центра и целые главы. Таким путем роман разбивается на части.

Известнейший знаток хэйанской литературы профессор Фудзюка разбивает весь основной роман Гэндзи¹, то есть за исключением десяти глав «Удзи», на три больших тома: первый том слагается из двадцати глав, с «Кирицубо» по «Асагао» включительно; второй — из тринадцати глав, с «Отомэ» по «Фудзино-ураба» включительно; третий — из одиннадцати глав, с «Вакана» по «Такэгава» включительно.

Первый том повествует о жизни Гэндзи от рождения до тридцатидвухлетнего возраста. Здесь описывается юность и молодость Гэндзи, его бесчисленные похождения, переходы от одной женщины к другой. В этот период сердце его, по японскому выражению, еще не установилось, и он с беззаботностью и беспечностью завязывает все новые и новые связи: завязывает карму своего будущего.

Второй том рисует нам зрелые годы Гэндзи — с тридцати одного по тридцать девятый год. Это время его расцве-

¹ С. Фудзюка. Кокубуцугаку дзэнсю. Хэйан-гё. Токио, 1904.

та, кульминационный пункт его жизни, эпоха безмятежного счастья.

Третий же том говорит о закатной поре жизни героя: с тридцати девяти лет по самую смерть, наступившую вскоре после достижения им пятидесятидвухлетнего возраста.

Это — время расплаты: «карма», завязанная в период первого тома, должна быть разрешена; наслаждения и беспечность юности должны отозваться скорбью и муками ответственности за содеянное во время старости. Закон «причин и следствий» оказывается неумолимым.

Нетрудно усмотреть в таком распределении Фудзиока влияние упомянутой в самом начале очерка буддийской теории «Гэндзи-моногатари»: исследователь действительно склонен подчеркивать эти буддийские элементы в «Гэндзи» вообще. Но все-таки это воззрение небезосновательно и по существу: при чтении романа невольно чувствуешь, что в нем три части: «Юность героя», «Зрелые годы» его и «Старость»; или в иной трактовке: «Годы наслаждений», «Годы славы» и «Годы расплаты».

Анализируя содержание первого тома, Фудзиока находит в нем, помимо общей для всего романа центральной фигуры — самого Гэндзи, еще один персонаж, имеющий все признаки главной героини в пределах этого тома. Такой героиней, по его мнению, оказывается фрейлина Фудзицубо. Она выступает уже в самой первой главе, где дается, между прочим, и основной мотив для всего целого: влюбленность тогда еще очень юного Гэндзи в прекрасную наложницу своего отца. Далее, на протяжении всего тома, ее облик не сходит со страниц, если не всегда выступая явным, то всегда невидимо присутствуя за всем происходящим.

Первая часть этого тома (главы I — XV) рисует нам Гэндзи неустанно стремящимся к этой запретной любви, чему не мешают даже его многочисленные связи с другими женщинами: Фудзицубо остается его главной любовью. В конце первой части его любовь добивается успеха: он сближается с любимой женщиной, и у них рождается сын.

Вторая часть первого тома (главы IX — XIV) дает вторую стадию в развитии отношений Гэндзи с Фудзицубо. Меняется сама обстановка: отец Гэндзи умирает, а он сам удаляется в изгнание.

И, наконец, третья часть (главы IX — XX) дает естественное завершение всей интриге: Фудзицубо умирает.

Если подойти к этому расчленению Фудзикока с точки зрения сюжетной композиции романа, то оно окажется совершенно оправданным двумя соображениями: если угодно, мы имеем здесь завязку всего произведения в целом, находящую свое разрешение в однородном объективно и противоположном по субъективному значению для Гэндзи факте рождения у его собственной паложницы сына от другого. Этим создается чрезвычайно любопытное ситуационное обрамление романа, делающее его построение поразительно стройным. Второе соображение заключается в том, что здесь, в этой экспозиционной части, автор обуславливает появление своей главной женской героини — будущей жены Гэндзи Мурасаки, причем это появление необычайно искусно поставлено в связь с героиней первого тома романа Фудзицубо: маленькая Мурасаки, отысканная Гэндзи в глуши провинции, во-первых, очень похожа лицом на Фудзицубо, во-вторых, она приходится ей племянницей. Эта двойная обусловленность представляется очень искусно проведенным и, несомненно, сознательно подчеркнутым приемом.

Второй том выделяется из общей ткани повести своеобразным обрамлением: Фудзикока указывает на то, что в первой главе этого тома Гэндзи строит себе новый дворец. Это символизирует собою как будто начало новой эры в его жизни. Тут же еще раз делается обзор, как бы завершительный, всего прошлого: к Гэндзи приезжает бывший император, и они вместе вспоминают все, что было в их юные годы. В конце тома Гэндзи исполняется сорок лет — возраст, после которого начинается, по японским понятиям, «первая старость». Происходит целый ряд пиршеств в честь этого сорокалетия, причем также рисуется высочайшее посещение Гэндзи: к нему приезжает новый император, его сын Рэйсэн. Кроме всего этого, и все содержание этого тома рисует картину полного расцвета: ни одно облачко не омрачает сияющую звезду счастья и могущества Гэндзи, достигающего наивысшего блеска в факте провозглашения его «государем-отцом».

Героиней этого тома является Тамакацура, дочь Югаэ от Тюдзэ и новая любимица Гэндзи. Первая часть тома (главы XXI—XXII) повествует об истории ее воспитания у кормилицы, нахождения ее служанкой ее покойной матери и водворения у Гэндзи. Вторая часть (главы XXIII — XXX) дает общую картину жизни во дворце у

Гэндзи и рисует при этом ту всеобщую влюбленность, которую вызывает к себе эта девушка. Последняя часть (главы XXXI — XXXIII) рассказывает о заключительной судьбе Тамакацура: о выходе замуж ее за Хигэгуро Таисё.

Третий том романа, по выражению Фудзикока, целиком покрывается изречениями: «то, что расцветает, непременно увядает», «те, кто встречается, неизменно расстаются»; словом, этот том говорит о последнем периоде жизни Гэндзи, о его старости и смерти.

Уже в первой части чувствуется накопленне мрачных предзнаменований будущего. Перед читателем разворачивается печальная история любви Касиваги и Сан-но-мия; рождение ею ребенка, ее страдания и пострижение в монахини, а затем — смерть Касиваги. Средняя часть рисует смерть Мурасаки — любимейшей жены Гэндзи, главной героини всего романа в целом; конец повествует о скорби самого Гэндзи, приводящей и его к могиле.

Этот же третий том дает основную развязку всему произведению, причем, как уже было указано, действительно близко к духу буддийского воззрения: «каковы причины, таковы и следствия». Только здесь этот закон дан в необычайно конкретном, буквальном воплощении. Завязка рисует преступление Гэндзи: осквернение им союза отца с его наложницей; как следствие этой греховной связи появляется ребенок, которого отец Гэндзи сознательно или бессознательно считает своим и который растет потом и царствует на глазах у Гэндзи как воплощенный укор. Развязка дает ту же картину. Гэндзи переживает участь своего отца: его последняя любовь омрачена; он получает сына и знает, что не он его отец.

Главной героиней этого тома является, несомненно, Сан-но-мия: она последняя любовь Гэндзи, ее же история представляет собой самый драматический эпизод всего целого, заполняя своими «отзвуками» все прочее. Фудзикока и здесь находит три части. Первая, по его мнению, охватывает главы XXXV — XXXVIII и целиком посвящена истории любви Сан-но-мия и Касиваги; вторая тянется на протяжении трех глав XXXIX — XLI и заполнена в первой главе описанием болезни и смерти Мурасаки (четырнадцатый день восьмой луны, осенью, на пятьдесят первом году жизни Гэндзи), во второй главе — описанием скорби Гэндзи; последняя глава этой второй части говорит о смерти Гэндзи.

В сущности говоря, этим самым — смертью Гэндзи, казалось бы, роман закончен. Все главные персонажи умерли. Основная тема явлена с достаточной полнотой. Завязка и развязка сопоставлены друг с другом. И тем не менее Мурасаки не кладет кисть: повесть продолжается. Если даже отставить в сторону последние десять глав, всегда отделяемые от основного ядра романа, то все же до этой дополнительной части остается три главы: «Нидумия», «Кобай» и «Такэгава».

Следует думать, что Фудзикока, включая эти главы в состав третьего тома основного романа и не относя их к последующей дополнительной части, хотя герой как там, так и здесь один и тот же — Каору, — следовал главным образом традиции и, кроме того, руководствовался тем соображением, что лишь со следующей главы место действия меняется, переходя в Удзи; в этих же трех главах оно происходит на том же месте.

Это последнее соображение имеет, действительно, очень большое значение, и Фудзикока до известной степени прав. Дело в том, что сохранение места действия играет здесь несомненную сюжетную роль: этими главами завершается все предыдущее, они образуют как бы самостоятельный «малый эпилог» романа. Кроме же того, здесь можно усматривать и осуществление того композиционного приема, который так характерен для Мурасаки и который дает себя чувствовать неизменно на всем протяжении романа. Прием этот носит техническое наименование «ёха» — «отзвуки», «отголоски», буквально — «последние волны», и заключается в том, что автор, закончив уже все, что хотел сказать, не обрывает на этом, но дает, так сказать, прозвучать и эху тех событий, которые завершили развязку. Произведение, таким образом, приходит к концу совершенно незаметно: напряжение развязки переходит во все более и более ослабевающее по силе повествование. Так и в данном случае: Гэндзи умер, и некоторое время после его смерти все как будто остается по-старому, на арене продолжают еще в течение известного периода действовать те же, что раньше были с ним; и их действия все еще проходят под знаком жизни и личности исчезнувшего Гэндзи. Так, в этих главах действует его номинальный сын Каору, появляется его любимица Тамакацура. И все дышит и живет атмосферой, полной еще Гэндзи, и на том же самом месте, где столько времени прожил он.

С другой стороны, Мурасаки дает в этом малом эпилоге новое доказательство своего сюжетного искусства: эти три главы повторяют, в сущности, ту же ситуацию, что однажды была уже дана. Главным героем теперь является Каору, но с ним сопоставлен его друг и в то же время соперник — Нибу-но-мия, сын императора от Акаси-дочери. В ранней юности Гэндзи в самом начале романа (глава II) было дано автором то же самое: повествование открывается Гэндзи, как главным героем, и То-но-тюдзё, его другом и в то же время соперником, как образом, с ним сопоставляемым. «Жизнь продолжается, на ее арене произошла только смена лиц, но не отношений», — как бы хочет сказать Мурасаки.

Этой заключительной конструкцией Мурасаки доказывает свою верность провозглашенным ею принципам историчности и реализма. Со смертью героя жизнь не кончается, и Мурасаки послушно продолжает описывать ее и дальше, впрочем, до тех пор, пока еще будут живы и будут слышаться «отзвуки» этого скрывшегося, «как скрывается свет в облаках», — Гэндзи.

V

Для довершения такого поверхностного разбора «Повести о Гэндзи» необходимо указать на некоторые особые приемы Мурасаки в области сюжетного оформления фавулы.

Любопытно, что автор дает, строго говоря, две экспозиции: одна из них заключена в первой главе, другая — в первой половине второй. Первая рассказывает об обстоятельствах, предшествующих появлению Гэндзи на свет, то есть о любви императора и Кирицубо; о годах его детства и отрочества, с намеком на зарождение в нем первой влюбленности в Фудзицубо. Вторая экспозиция — знаменитая «беседа в дождливую ночь» — дает, так сказать, в теоретическом освещении то, что потом будет представлено в конкретных образах, — облики разных женщин. Если учесть, что построение сюжета идет под воздействием двух факторов — временного и ситуационного, то первую экспозицию можно было бы назвать более фавулистической по своему характеру, вторую же — более тематической: она излагает, в сущности, полностью содер-

жание самой основной темы Мурасаки — «женщины в руках мужчины».

Вторая особенность сюжетного построения романа заключается в пропусках, которые имеют, по-видимому, далеко не случайный характер. Один из таких больших пропусков встречается на грани между VIII и IX главами романа то есть на границе первой и второй части первого тома. В начале IX главы выводится на сцену Рокудзё, причем в такой коллизии, которая никак не мотивирована раньше. Пропуск этот настолько ощутителен, что заставил Мотоори Норинага специально восполнить его. Мотоори написал вставную главу («Та-макура»), рассказывающую историю этой фрейлины Рокудзё. Однако часть японских критиков, в том числе и профессор Фудзикока, считает, что здесь Мурасаки дает прекрасно обоснованный и проведенный прием композиционного пропуска («сёхицу»).

Еще более характерен второй большой пропуск в романе, поистине неоценимый по своему неожиданному значению. Сорок первая глава романа, та самая, в которой повествуется о смерти Гэндзи, которая заканчивает собою, в сущности, повесть о его жизни, то есть, строго говоря, весь роман, — опущена. Ее нет. Есть только одно: заглавие. Оно гласит: «Кумогакурэ» — буквально: «Сокрытие в облаках».

Каждая глава романа носит свое особое название, которое служит обычно символом ее содержания в приложении к личности героя или героини либо в приложении к обстановке, в зависимости от того, в чем лежит центр тяжести. Таким символом должно служить и название этой сорок первой главы: прозвище Гэндзи, под которым он постоянно выступает в произведении, — «Хикару», блистательный; и вот теперь этот блеск «скрывался в облаках».

Японские исследователи изоцряются в самых различных объяснениях этого пропуска, вплоть до гипотезы о пропаше этой главы. Надо думать, что гораздо более правы будут те, кто станет оценивать этот замечательный факт как своеобразный прием композиции, то есть подойдет к нему со стилистической (в широком смысле этого слова) точки зрения.

В самом деле: Мурасаки всем ходом своего повествования подготавливает смерть своего героя. Все свидетельствует о близком завершении его судьбы. Все события неуклонно ведут к этому. Последнее событие — смерть

Мурасаки (глава XXXIX) образует последнее звено в этой цепи. Последующая глава вся целиком посвящена скорби Гэндзи. Перед читателем проходит на специально подчеркнутом фоне сменяющих друг друга времен года — символов преходящего характера всех вообще явлений — облик самого погруженного в печаль героя. Перед ним еще раз проходят то весна, то лето, то осень, то зима, с каждой из которых у него связано так много в жизни, столько женских образов: ведь любовь у него всегда соединялась со специальным колоритом того времени года, когда она переживалась. Кончается зима, кончается год. Глава кончается. Конец ее — ясен. И автор, эта изумительная художница приема — хэйанская дама Мурасаки, ставит после всего только одно название главы: «Сокрытие в облаках», с тем чтобы следующую главу начать совершенно просто: «После того как свет скрылся в облаках...» и т. д.

Трудно описать совершенно исключительное впечатление, которое получается при дохождении до этого места романа. Трудно себе представить без японского текста и ту эмоцию, с которой воспринимаются эти по внешности такие незатейливые слова: «После того как свет скрылся в облаках». Для этого нужно прочесть роман.

КУЛЬТУРА ЭПОХИ КАМАКУРА

1

С конца XII века Япония официально переходит к новому государственному строю. В 1192 году великий вождь «восточных» (Канто) самурайских дружин — Минамото Ёритомо после длительной борьбы провозглашает себя сэйи-таисёгуном, то есть «верховным военным вождем» Японии и тем самым становится фактическим и наследственным властителем всей страны. Хэйанские цари сохраняют по видимости свои верховные прерогативы, но фактически начинают играть роль почти исключительно «великих жрецов» своего народа, верховных служителей культа Синто. Взамен Хэйанской монархии водворяется «сёгунат» — система военного управления государством.

Такая политическая революция соединялась с переворотом и в области социальных взаимоотношений. Водворение у власти военного вождя означало собою полную перемену социального уклада. Ниспровержение хэйанского режима знаменовало собой приход к власти нового сословия, второго по историческому счету — служилого дворянства.

Первое сословие — родовая знать — политически и культурно пало, ему на смену пришло второе сословие — самурай. Место изящного хэйанского аристократа занял грубый камакурский воин.

С политической точки зрения началом эпохи следует считать год официального провозглашения нового режима — 1192 год; однако первые признаки грядущей истори-

ческой смены сословий начали проявляться гораздо раньше: так называемые беспорядки годов Хогэн (1156 — 1158) и Хэйдзи (1159 — 1160) были для первого сословия первым могучим предупреждением о предстоящей опасности. С этого времени волнения не прекращались, пока наконец воипственное самурайство не стало окончательно у власти.

Строго говоря, политическая гегемония второго сословия продолжалась вплоть до 1868 года, когда ему на смену у власти встала буржуазия. Однако за шесть веков своего существования самурайство пережило целый ряд своеобразных этапов, как политических, так и культурно-исторических. За это время сменились три сёгунские династии: Минамото-Ходзё (1192 — 1333), Асикага (1335 — 1572) и Токугава (1606 — 1867), с промежуточными годами политической неустойчивости между ними. За это время самураи проделали и колоссальную культурную революцию: от грубого кантоского дружинника до блестяще образованного конфуцианца.

Поэтому для целей историко-литературного исследования рассматривать все эти шесть веков суммарно, под одним углом зрения, невозможно. В разные эпохи своего развития дворянство имело настолько различный культурный облик, что литература каждого отдельного этапа обладает своей особой физиономией. Наряду с этим менялся и сам масштаб и характер литературного творчества: в первые времена своей власти самураи были бессильны дать что-либо значительное для литературы и уступали на этом поприще место прежней хэйанской аристократии; в последние века своего политического существования они, в общем, отошли от чисто художественного творчества, предоставив его нарождающемуся третьему сословию. Шесть веков господства самураев, — по крайней мере, три историко-культурных и вместе с тем историко-литературных этапа.

II

Первый этап приходится считать с конца XII века по середину XIV века. Это эпоха первой государственности, созданной воинским сословием, сёгунатом дома Минамото, при фактическом правлении дома Ходзё. По связи со столицей нового режима — городом Камакура, его обычно именуют «эпохой Камакура».

Второй этап простирается со середины XIV века по конец XVI века. Это время новой государственной организации самураев, возглавляемой домом Асикага. По связи с местом пребывания нового правительства — Муромати, он именуется обычно «эпохой Муромати».

Третий этап длится с начала XVII века по середину XIX. Это эпоха феодальной империи дома Токугава. По связи с главным городом того времени — Эдо (ныне Токио), его называют чаще всего «эпохой Эдо».

Историческая обстановка политической и культурной деятельности второго сословия складывалась совершенно иначе, чем в эпоху гегемонии родовой аристократии. За этой последней в прошлом была «мифологическая» Япония, племенное существование с патриархальным укладом всего быта. Первому сословию выпала на долю историческая миссия впервые в Японии создать централизованный государственный строй, поставить все развитие культуры на прочные рельсы прогресса, обогатив ее при этом новым китайско-буддийским содержанием. За вторым сословием в прошлом простиралось чуть ли не шесть веков (если считать с VII столетия) особой культуры, целых четыре столетия специфической Хэйанской цивилизации. Самураям приходилось действовать в сложной обстановке огромного наследия, значительного как в области политически-правовой, так и идеологически-бытовой. Отсюда и своеобразный характер их деятельности.

Основной опорой в борьбе с хэйанской аристократией самураям служила страна в широком смысле этого слова. Хэйанская цивилизация отличалась слишком экзотическим характером как по своему содержанию, так и по диапазону своего действия. В широком смысле она была культурой всей родовой знати, но ближайшим образом концентрировалась в одном городе — Хэйан-кё, процветала в придворных сферах, преимущественно в среде могущественной фамилии Фудзивара. Народные массы имели, в сущности, очень мало соприкосновения с этой культурой и сравнительно слабо поддавались ей. Они в значительной мере продолжали жить своею собственною жизнью, продолжали культивировать свой исконный бытовой и идеологический уклад.

Камакурские самураи, вышедшие именно из народной массы, тесным образом с нею связанные, оказались, таким образом, — в сопоставлении с аристократией, — прежде все-

го своеобразными «националистами», поскольку они не были так глубоко захвачены новой китайской культурой, во-вторых, в известном смысле реакционерами, поскольку они в значительной мере прервали процесс «органического», «эволюционного» развития хэйанской культуры в раз принятом направлении. Они вернули Японию, с одной стороны, на путь национализма, взамен преклонения пред чужеземным, с другой — на путь «провинциального» полуварварства, взамен «столичной» цивилизованности. Грубый воин, живущий исконными традициями своего родового быта, обитатель отдаленных варварских восточных (Канто) провинций, мыслящий почти так же, как мыслили его предки в первобытную эпоху, — вот какая фигура стала теперь у самого руля политики и культуры.

Хэйанский режим пал потому, что он к концу своей жизни окончательно оторвался от народной массы. Он оказался не в состоянии уследить за теми процессами, которые в ней происходили, и тем более не мог их направлять и сдерживать. Аристократия в Хэйан-кё оказалась изолированной от всей страны и поэтому заколебалась при первом же серьезном пробуждении этой страны. Когда же из этих народных масс выделились новые организационные силы — будущее воинское сословие, когда эти самураи осознали свои силы, пред их закаленными в боях с инородцами и в междоусобных схватках дружинами не могло устоять ничто. Великий вождь Ёритомо разгромил все сопротивлявшееся ему.

Самураи и после победы удержали в себе тот основной дух, который наполнял их в период их подъема. Упорная целеустремленность, сильнейшая волевая заряженность характеризовали их во все времена эпохи Камакура. Тот культ мужества и мужественности, который создавался у них в Канто среди битв и воинских подвигов, та дикая храбрость и непреклонная жестокость, с которой они шли против своих врагов, то чувство долга, вассальной преданности, с которыми они следовали за своими вождями, были перенесены ими в новую стадию своего существования, когда они стали у власти. И все эти свойства, укрепленные буддийским фатализмом, с одной стороны, и беззаветной религиозностью, с другой, были перенесены ими и в культуру.

В застоявшейся, затхлой атмосфере Хэйана поистине повеяло свежим здоровым воздухом Кантоских гор и рав-

нин. Взамен вставшего в чувствительность хэйанского эмоционализма, взамен превратившейся в нечто рахитичное хэйанской утонченности воцарился непреклонный волюнтаризм, суровая мужественность и безыскусственная простота Камакура.

III

Культура эпохи Камакура не может быть названа, подобно хэйанской, однородной. Самураи уничтожили экономическую и политическую мощь первого сословия, но не могли уничтожить его культуры. Она продолжала отчасти существовать в сохранившихся еще остатках разгромленной аристократии, отчасти же перешла и в среду нового сословия. В сущности говоря, в течение полутора столетий эпохи Камакура в Японии было два культурных центра: один — новый, Камакура, другой — старый, Киото; было два носителя и творца культуры: новый — самураи, старый — родовая знать. В первом созревала новая по содержанию культура, во втором тлели те же, прежние культурные тенденции.

Соответственно этому и литература распадалась на два лагеря: литература, продолжавшая прежние традиции, и литература, стремившаяся к новым формам; творчество, жившее все теми же импульсами и руководившееся теми же вкусами, что и в эпоху Хэйан, и творчество, начинающее понемногу, интуитивно чувствовать свою принципиальную обособленность и ищущее новых путей выражения и нового содержания. Первое течение ютилось под эгидой совершенно потерявшего всякое политическое значение «царского двора» (тётэй) в Киото, второе развивалось под защитой могущественного «военного правительства» (Бакуфу). В одном месте находила себе прибежище литература побежденных, в другом — творилась литература победителей.

Литература побежденных полна невероятным пессимизмом, унынием, скорбью. Это литература уходящих из жизни людей, имеющих все — в прошлом и ничего — в будущем. Картины славы и могущества в прошлом, перспективы полной безысходности в будущем. В настоящем же, взамен «порядка», «культуры», — господство «варваров», «мужиков», уничтожение всего накопленного веками достояния. Отсюда настроение проблематизма, загадочности

жизни; отсюда стремление уйти от этого невыносимого зрелища, бежать не только из ставшей чуждой страны, но и вообще от более не удовлетворяющего мира. Недовольство настоящим, тоска по прошлому, безнадежность по отношению к будущему и, в связи с таким пессимистическим уклоном мышления, религиозные порывы, ощущение жизненного проблематизма — так характеризуется психический уклад писателей из отмирающего первого сословия. В социальном смысле — последыши, на жизненной арене — лишние люди, они в сфере культурной были типичными эпигонами. Ярким представителем этой литературы побежденных является Камо-но Тёмэй, с его «Записками из кельи».

Совершенно другое зрелище представляет собою литература победителей. В их произведениях, несмотря на всю нередко большую неискренность формы, бьет ключом энергия, воля к власти, стремление к творчеству, деятельности. Основная волевая заряженность, толкающая их к часто столь бурному и неистовому самовыявлению, сквозит во всех образах их произведений, сказывается во всем тоне этих последних. Их новые чисто сословные интересы, формирующие их жизненный уклад, проглядывают во всех подробностях их описаний. Их судьба как сословия, весь путь их ко власти, вся борьба с Хэйаном, все воодушевление этой борьбы заполняют собой страницы их повествований. Новые произведения рассказывают о том, как самураи вышли из своего Канто, как поднялись против Хэйана, как ниспровергли этот властвовавший так долго режим, сокрушили мощь своих сословных врагов. Они повествуют о том, как они в первый раз под водительством великого вождя Киёмори из дома Тайра потрясли хэйанский режим; как погибли эти Тайра, неосторожно слишком близко подошедшие к отравленному для них воздуху Киото и опутанные все еще крепкими сетями его обольстительной культуры. Рассказывают о том, как вновь, уже под знаменами нового вождя — Минамото Ёритомо, они прошли сквозь кровавую борьбу, сквозь огонь сражений и окончательно пришли к власти. Они описывают, как горячо и как храбро сражались самураи, как любили и чтили воинский подвиг. Такова литература победителей, все эти различные «гунки» — записки о войнах», и на первом месте среди них стоит «Повесть о доме Тайра» — «Хэйкэ-моногатару».

IV

Историки японской литературы, прежде всего японцы, а за ними и европейцы, обыкновенно очень низко расценивают эту новую литературу. Любопытно отметить, что все их симпатии скорее на стороне «эпигонов», чем «новаторов»; скорее на стороне «Записок из кельи», чем «Повести о доме Тайра». Профессор Фудзюка¹, например, склонен считать, что переворот конца XII века убил один культурный центр, Киото, и не вызвал к жизни нового: Камакура не дала ничего ценного в этой области. Он считает, что благодаря самураям прекратилось дальнейшее развитие хэйанской литературы и не создано новой, камакурской. Камакурские самураи, по его мнению, оказались бессильны в области художественного творчества.

Если исходить из чисто художественных, и притом в очень условном смысле этого слова, а также из стилистических соображений, «записки о войнах», действительно, значительно уступают хэйанским романам. По формальной красоте и элегантности языкового стиля, прелести и сложности композиции, по тщательности сюжетной разработки хэйанские моногатари неизмеримо выше камакурских гунки.

Однако при всей зависимости самурайских писателей от аристократических романистов обе эти литературы должны измеряться совершенно различными мерками; критерии для их оценки лежат в разных плоскостях. Рассматривать гунки под тем же углом зрения, что и моногатари, — неправильно по существу. Такое рассмотрение свидетельствовало бы только об отсутствии перспективы у критика. Критерии оценки камакурских произведений, масштабы для измерения их значения следует искать в общем содержании самурайской культуры, так как она строилась суровыми кантоскими воителями. В таком аспекте эта литература покажется своеобразно прекрасной и художественно ценной.

V

Профессор Фудзюка намечает два внутренних этапа в развитии литературы эпохи Камакура. Первый из них длится до годов Сёкю (1219—1221 гг.), иначе — до момен-

¹ С. Фудзюка. Кокубуугаку дзэнсю. Хэйан-гё. Токио, 1904.

та окончательного разгрома Хэйанского двора. Второй — с 1221 года, момента установления безраздельного владения дома Ходзё, вплоть до 1333 года, момента гибели этого дома и с ним всего камакурского режима.

Первый период с литературно-исторической точки зрения составляет, так сказать, эпилог Хэйана. Литературные традиции, жившие и действовавшие столько веков, не угасли сразу, но по инерции продолжали развиваться и дальше. Так, этот период ознаменовался появлением новой знаменитой антологии — «Син-Кокисю» — «Новое Кокисю», представляющей собой формальное завершение всей хэйанской поэзии.

Второй период характеризуется упадком хэйанской линии литературы и торжеством уже чисто камакурской. Впрочем, ко второй его половине начинается уже увядание и этой последней.

Эпоха Хэйан ушла в вечность. Наступали мрачные времена японской истории. Народился и укреплялся феодализм, шедший к цели чрез бурю и грозу гражданских войн, взаимных междоусобий, бесконечных столкновений. Устанавливалась система военного управления страной: император превратился в затворника своего дворца в Киото, его верховная власть — в один лишь призрак. Его место занял сёгун, военный властелин государства, глава феодалов, могущественный повелитель всех провинций, распределявший их территории между своими вассалами. Император — священная особа, потомок по прямой линии богов, он посредник между нацией и ими, ему все прерогативы священной власти, весь почет и уважение, по крайней мере, теоретически; сёгун же не вмешивается в дела богов, он распространяется ниц перед императором, но, чтобы дать ему хоть тень влияния на дела — этого сёгун не допустит. Военный режим, длившийся вплоть до второй половины XIX века, господствовал нераздельно над всей жизнью страны, определил ее историю, ее культуру, создал элементы, ставшие наиболее специфическими для Японии, ее общности, жизни, культуры и мировоззрения.

В этот отличный от предыдущего век появился автор, имя которого Тёмэй. Он из рода тех, кто группируются вокруг Камо, древнего святилища родной религии — Синто. Называли его в просторечье Кику-дайю, но зовут его все: Камо-но Тёмэй.

Кто он — этот автор, создатель интересующего нас произведения? Мраком достаточно плотным покрыта его

жизнь. Это понятно: жил он между 1154 и 1216 годами, и мало достоверных источников, надежных памятников историко-биографического характера дошло до нас от того времени. А те, которые дошли, говорят о нем глухо, их сведения скупы, отмечают немногое. К тому же многие из показаний современной или ближайшей ему литературы справедливо подвергались и подвергаются сомнению исследователей.

Если свести наиболее надежные свидетельства в одно целое и попытаться воспроизвести жизнь Тёмэя,— картина получится и схематическая, и достаточно невыразительная.

Родился Тёмэй в царствование императора Коноэ, как будто в 1154 году. Принадлежал он, надо думать, к достаточно знатному дому: по крайней мере, его бабка со стороны отца имела какое-то место при дворе, полагают — была даже фрейлиной одной из императриц. Сам же отец был наследственным священнослужителем синтоистского святилища Камо, родового храма целой группы, посившей это же, ставшее фамильным, имя.

По-видимому, благодаря стараниям и положению своей бабки, у которой, кстати сказать, он воспитывался с юных лет, он смог уже в раннем возрасте получить доступ ко двору. Проникнув в круг, живший еще хэйанскими традициями, вкусами, желаниями, целями и настроениями, он увлекся тем же, что составляло главное занятие окружающих императора, хоть и лишённого фактической власти, но все же окруженного штатом придворных и остатками былой обстановки,— то есть изящными искусствами, особенно поэзией и музыкой. Несомненно, он достиг в этих двух областях больших успехов и считался одним из лучших поэтов и музыкантов своего времени. По крайней мере, в сборнике под заглавием: «Новое собрание стихов прежнего и нового времени» («Син-Кокінсю») помещено немало его произведений, а это при строгости отбора и обилии материала, обычно представляемого на суд, должно почитаться полным признанием их поэтических достоинств. За эти свои таланты он попал в число приближенных самого императора и удостоился чести быть принятым в члены Поэтической академии (Вакадóкоро), учреждения, стоявшего в центре внимания политически бездеятельного двора. Там он сам слагает стихи в тридцать один слог — танка, там он рассуждает о поэзии, критикует, спорит, участвует в поэтических конкурсах. В упомянутом сбор-

нике одно из его стихотворений снабжено таким примечанием: написано во время поэтического соревнования, имевшего место в Поэтической академии на тему: «Зоревая луна в глубине гор».

Достигнув приблизительно тридцатилетнего возраста, Тёмэй пытается пойти по стезе своих предков, в частности, по стопам отца: он старается получить должность настоятеля храма Камо. Но тут судьба, до сих пор в общем ему благоприятствовавшая, ему изменяет: по невыясненным причинам он терпит неудачу, получает отказ, и это событие становится поворотным пунктом всей его жизни. Отсюда начинается новая эра его существования, совершенно иная по своему характеру и содержанию.

Начинается с того, что он бросает свое жилище, — что это был дом его бабушки, переданный ему по наследству, мы знаем из его произведения, — стоявшее, по-видимому, где-нибудь поблизости от дворца, и решается порвать с прежним образом жизни, а может быть, и оказывается вынужденным к этому переменами в своей судьбе, и вступает на новый, уже отличный от прежнего, путь скромного обитателя небольшого домика недалеко от реки Камогава в окрестностях Киото. Так живет он все же с некоторым комфортом около двадцати лет; за это время не раз он стоит перед искушением вернуться вновь к прежней жизни. Начать с того, что делаются попытки вновь привлечь его ко двору: император Готоба, помня своего прежнего поэта и музыканта, стремится вернуть его в Поэтическую академию, однако Тёмэй непреклонен. Его отказ нашел отражение в стихотворении, посланном как будто этому императору и приводимом в сборнике «Сян-Кокинсю».

За это время у него постепенно зрело и укреплялось решение совсем порвать с миром, уйти в уединение и отбросить мирскую суету. Что служит тому причиною, мы можем только догадываться, ясных, прямых указаний на это нет ни в одном из наших источников. Так или иначе, он обращается к буддизму, постригается в монахи, получает новое имя Рёнъин и покидает свое второе жилище, сменив его на новое. Поселился ли он сразу же в той келье — уединенной скромной хижине на горе Тёяма, где написано его произведение, или же нет, — может быть, было еще одно промежуточное между вторым и последним его обиталищем жилище, — вопрос не ясен. Указаний нет, сами его «Записки» явственно не обозначают этого пункта, комментаторы разделяются на два противоположных ла-

геря; но, в сущности, вопрос этот не так уж важен. Мы знаем только еще одно обстоятельство его жизни: ему пришлось столкнуться и даже несколько сблизиться с представителем новой власти в стране — сёгуном Санэтото. Нам говорят, что Санэтото не раз приглашал его к себе, что вызывалось, надо думать, славою Тёмэя как поэта и музыканта. Один источник передает нам не лишенный грустной прелести эпизод из этих посещений Тёмэем — двора сёгуна. 13 октября 1121 года в траурный день, посвященный памяти умершего сёгуна Ёритома, основателя первой сёгунской династии, Тёмэй был во дворце и под влиянием заупокойного богослужения и обрядов настолько расстроился собственными воспоминаниями о невозвратном прошлом, о погибших мечтах, о неисполнившихся надеждах, что не мог удержаться от слез и рыданий. Его чувства вылились в стихотворении, тут же им составленном и написанном на деревянной колонне залы:

Ведь и иней осенний,
Что гнетет под собою
И траву и деревья,—
И он исчезает...
А ты, горный ветер,
Все сметаешь
Мох бесполезный.

Во всяком случае, последние годы своей жизни он провел в полном уединении, ведя жизнь отшельника в маленькой келье на горе Тояма, среди гор Хиномэ, в месте, уже гораздо более отдаленном и глухом, чем его предыдущие жилища. Здесь он и пишет свое ставшее знаменитым произведение: «Записки из кельи», законченное по собственному указанию 2 мая 1212 года, и больше о нем ничего достоверного мы не знаем. Умер Тёмэй в правление императора Дзюнтoku 8 июня 1216 года, шестидесяти двух лет от роду.

Почему Тёмэй удалился от мира? Что послужило причиной того, что он, этот придворный, порвал со ставшими уже с малых лет привычными формами жизни, сменил дворец на утлую хижину, роскошь императорского двора на убогую обстановку, Киото, хоть уже и замолкающую, но все еще столицу, — на пустынные горы? Почему вместо беззаботных светских удовольствий он обратился к духовным наслаждениям и страданиям, доставляемым буддизмом? Почему он, синтоист, наследственный священнослу-

житель синтоистского культа, вдруг отходит к другой религии и как будто забывает о родных богах? Ведь ни одного слова о них не слышится в его «Записках», все заслоняет Будда, буддийские святые, образы и выражения. Вместо эпикурейца — анахорет, вместо придворного кавалера — монах. Контраст слишком велик, смена картин слишком значительна, чтобы объяснять все это одним и, по существу, вовсе не таким уже решающим фактором — неудачей искательства звания настоятеля храма Камо, как то согласно рисуют наши немногочисленные источники. Несомненно, это событие оказало на него очень сильное влияние, мы имеем ряд свидетельств, говорящих о том, как чутко и с какой болью в сердце он отозвался на это жизненное поражение. Его произведение, его «Записки» — прежде всего они сами свидетельствуют об этом: одной из причин, если не самой главной, перемены своей судьбы он считает именно то, что «прервалось течение судьбы», — фраза, в которой, несомненно, содержится прямое указание на эту неудачу: судьба текла до сего времени в определенном направлении, то есть члены рода Тёмэй последовательно из поколения в поколение занимали эту должность в храмах общины Камо, ставшую, таким образом, их наследственной прерогативой. В силу этого все течение жизни уже как бы заранее предопределялось и укладывалось в привычное и надежное во всех смыслах русло, жизнь превращалась в последовательно разворачиваемую цепь. И вдруг это казавшееся таким прочным течение судьбы нарушилось, цепь порвалась, ему не удалось получить желанного звания, он оказался выбитым из колеи со всеми вытекающими отсюда последствиями. «Попал в беду я», — говорит он, и весь последующий контекст ясно указывает на то, что это событие стало решающим для него и в дальнейшем.

Но все же, как бы сильно ни расценивал он эту неудачу, как многое в своей жизни ни ставил бы в зависимость от нее, как многое ни значила бы она и в действительности, реально, — может быть, потеря устойчивости в социальном положении, лишение некоторых материальных перспектив и морально — необходимость отказаться от вполне усвоенного мыслью и чувством, от пути, который считался единственно возможным, необходимым и желательным, все же переоценивать это событие нельзя, — все это никогда не приобрело бы такого значения, не стало бы таким существенным для Тёмэя, если бы не было для

этого соответствующей подготовки, если бы не была уготована для такого реагирования надлежащая психологическая обстановка.

Истинные причины отворачивания Тёмэя от мира нужно искать не столько в каком-нибудь реальном факте из его личной жизни, сколько в общем состоянии эпохи. Эпоха бурь и гроз, эпоха военных столкновений, борьбы за власть, эпоха, когда среди крови и насилий устанавливалась военная диктатура, когда выдвигались на арену, опрокидывая многое из установившегося доселе, новые социальные элементы, слишком отлична была от предыдущей, чтобы не оказать сильнейшего воздействия на психический уклад представителей старой культуры, старых традиций. Они оказались выбитыми из привычных устоев, лицом к лицу с ими не предвиденным и им несвойственным; они очутились посреди совершенно новой социальной и политической конъюнктуры. Было повергнуто почти целиком в прах многое из того, что они считали священным, что составляло основные элементы их мировоззрения. Выковывывающееся в борьбе самурайство было проникнуто совершенно иными принципами: их политические взгляды, их социальная и индивидуальная этика, то, что они возводили в культ, было совершенно не то, чем привыкли жить, что привыкли чтить, что исповедовали люди Хэйана. Конечно, преемственность была, она сохранилась, многие элементы последовательно развивались в раз данном направлении, но это было все не так существенно и не так значительно в общем процессе реформирующейся жизни и меняющей свое содержание и облик культуры. Поэтому еще жившие старым, еще не расставшиеся с традиционными формами мировоззрения, вкусов, привычек и быта, они совершенно не укладывались в новую обстановку; они оказывались непринятыми жизнью, ею отвергнутыми; они были не у дел больше, они становились лишними, они осуждены были или вовсе на исчезновение, или в лучшем случае на тягостное, по существу, прозябание. Для некоторых неглубоких натур, поверхностно воспринимающих окружающее, не задумывающихся над вопросом отношения своей личности к миру, это, может быть, и ничего особенного не составляло, было даже незаметным; для других же, для натур глубоких, одаренных, чутко реагирующих — чрезвычайно чувствительным и часто даже невыносимым. Отсюда особенное состояние психики, гамма особых переживаний, диктующая уклон в пессимизм, в исповеда-

ние горестности, скорбности своего существования в этом мире.

Эти настроения находили себе подкрепление и в тех конкретных картинах, которые разворачивались перед взором современников. Экономическая разруха, обнищавшее население, общий упадок внешней и внутренней культуры — вот что прежде всего понес за собою новый режим. Жизнь человеческая ставилась в зависимость от стольких факторов, стольких условий, что искать в ней какой-нибудь устойчивости, чего-нибудь надежного не приходилось. Трудно было полагаться на что-нибудь, трудно строить планы в надежде их осуществить, вся внешняя обстановка толкала на тот же путь безотрадного уныния и пессимизма.

И здесь вступает во всю свою силу буддизм. Пришедшийся некоторыми своими чертами по душе японцам и в предшествующий уже период, теперь он оказался воистину единственным прибежищем, единственным утешением и надеждою для очень многих. Он как нельзя лучше сочетался с теми элементами мировоззрения, которые вырабатывались жизнью, диктовались обстановкой. Люди, ставшие лишними, люди, выброшенные жизнью, потерпевшие крушение, отчаявшиеся в своих надеждах и стремлениях, находили в буддизме свое место и свое утешение. Безотрадно их существование, так думали они; безотрадна вся жизнь в этом мире, — так говорил буддизм. Непрочны все их предприятия и дела, — так убеждал их горький опыт; непрочно и вообще все в этом мире, — так утверждал буддизм. И в этом они черпали новую силу, но уже иную, для другого: силу уйти, удалиться от мира. Мир не принял их, они переставали принимать и его.

Тёмэй, несомненно, принадлежал к числу таких не уместившихся в новой обстановке людей. Его происхождение из мирного рода священнослужителей, его воспитание и образ жизни с раннего детства говорят о том, что всем своим существом он принадлежал к миру, отходящему в вечность, был связан с ним всеми своими воззрениями, вкусами и желаниями. Он был слишком наблюдателен и умен, чтобы не замечать разворачивающейся перед его глазами картины крушения мира привычного и нарождения мира нового и не понимать ее глубокого значения; слишком чуток, чтобы не чувствовать ложности своего положения запоздалого эпитона, слишком одарен, чтобы мириться с простым прозябанием и довольствоваться остатками более или

менее беспечального существования, кое-как сколоченного из остатков прежнего. Это его не прельщало, такой жизнью он жить не желал: он мог пребывать при дворе, заниматься стихами, участвовать в поэтических конкурсах, принимать участие в тысяче мелких дел, составляющих жизнь двора, и тем не менее он бежит, и никакие просьбы и приглашения даже того, чье слово как будто есть уже веление, не в состоянии повлиять на него. Ни император, ни сёгун, с которым он встречался и который, по-видимому, ценил его, не смогли привлечь его к себе. Тёмэй был не пригоден ни там, ни здесь: при старом дворе он не мог ужиться в атмосфере упадка, обстановке, осужденной на исчезновение или, вернее, на беспочвенное, малосодержательное для деятельных натур прозябание; новому он был чужд, он слишком прочно был связан с уходящим, слишком отрицательно настроен к нарождающемуся, чтобы найти себе в нем место. Ни там, ни здесь; остается одно, что и сделал Тёмэй: отвергнуть и то и другое и выбрать самого себя; уйти, удалиться от мира, порвать с суетою, устроить жизнь так, как диктует своя природа, свои вкусы, свои желанья, — словом, согласно велениям только своей личности, независимо от того, хорошо ли это или плохо с точки зрения мира, одобряет он или нет, с миром не считаться, считаться лишь с самим собою. Пусть это знаменует, влечет за собою отказ от привычных условий, жизненных удобств, даже от многих потребностей, зато свобода, независимость, отсутствие необходимости или укладываться в общее русло, в общие рамки жизни, или влачить жалкое существование лишнего человека. Свобода и независимость, следование только одному себе.

Все «Записки» Тёмэя говорят об этом. Вся картина его жизни в уединении, которую он рисует в последней части своего произведения, так и дышит исповеданием этой новой веры. Мы так и видим пред собою облик хэйанца, культивирующего в новой обстановке свой прежний нрав, свои исконные привычки, перенесшего свои пристрастия и отвращения в тишь своей кельи в глубине гор. Рядом с изображением Будды, Священным писанием в его хижине музыкальные инструменты, стихи, изящные вещицы; не одни только молитвы записывают его, он предается нередко, может быть, чаще, чем первому, и поэзии; под рукой у него сборники лучших стихов его любимых авторов; не только покаяние и стенание в грехах, в его келье то и дело слышатся звуки то цитры, то лютни. Не только священные

размышления, но и простое любование природой, ее красотою занимает его время. А то и просто лежит он в безделье, ведет себя, не стесняясь ни обетами, ни страхом, ни боязнию стыда. Этот хэйанец попытался бороться с жизнью, попытался взять у нее свое, но потерпел крушение и понял, что дело здесь глубже, чем простая неудача, понял трудность и тягостность своего положения и вынес отсюда отвращение к миру и тому, что в нем. И в этом отвращении обрел исход, утешение и возможность дальнейшего существования, возможность оставаться верным самому себе, считаться только с собою и жить.

С этой точки зрения факт неудачи в искательстве должности настоятеля в Камо едва ли мог быть болес чем простым только поводом его удаления от мира и обращения в буддизм. Истинной причиной тому было, несомненно, с течением времени все прочнее и прочнее складывающаяся обстановка, возникшая на почве конфликта между исконной сущностью самой личности Тёмэя и теми требованиями, которые предъявляла к нему жизнь. Конфликта, который остро ощущался и с болью переживался чуткой и одаренной, но бессильной активно бороться до конца, не сдаваясь, душою. Да он, в сущности, и не сдался: он остался верен себе. В глуши гор, в утлой келье он был все тем же прежним Тёмэем. И тут, в уединении, Тёмэй, написал произведение, которому суждено было обессмертить в японской литературе его имя, — «Ходзёки».

II

Вокруг «Ходзёки» в истории японской литературы накопилось довольно много всяких недоумений. Историко-литературное исследование текста этого произведения, с одной стороны, и теоретико-поэтическое его изучение — с другой, приводят к ряду вопросов, образующих совместно то, что можно назвать «проблемой «Ходзёки» в японской литературе.

Исследование текста «Записок» Тёмэя открывает нам чрезвычайно любопытный факт: некоторые отделы «Ходзёки» целиком или с очень небольшими изменениями содержатся в другом произведении эпохи Камакура — знаменитой эпопее «Хэйкэ-моногатари». Такова, например, вся «историческая» часть «Записок», то есть те места, где Тёмэй рассказывает о том, что ему довелось фактически

увидеть на белом свете. Сюда относится повествование о «пожаре» в годы Ангэн, об «урагане» в годы Дзисё, о перенесении столицы в те же годы, о голоде в годы Ёва, о землетрясении в годы Тэнряку. «Хэйкэ-моногатари», охватывающее приблизительно тот же период исторической жизни Японии, рассказывает о всех этих событиях в выражениях, почти буквально совпадающих с текстом «Записок».

Факт такого совпадения побудил знаменитого историка литературы профессора С. Фудзиока поставить вопрос о подлинности самого произведения, приписываемого до сих пор Камо-но-Тёмэю.

Идя вразрез с многовековой традицией, с положениями, ставшими в японской литературе как будто совершенно незыблемыми, Фудзиока рискует утверждать: «Ходзёки» — не подлинное произведение, оно позднейшая подделка, в некотором роде сколок с «Хэйкэ-моногатари».

С другой стороны, если мы обратимся к той же литературной традиции, чтобы узнать, к какому литературному жанру следует отнести это предполагаемое произведение Тёмэя, она не обинуясь ответит: «Ходзёки» принадлежит к той категории литературных произведений, которые в японской литературе носят специальное обозначение: «дзуйхицу».

Смысл термина «дзуйхицу» раскрывается прежде всего из анализа значений тех двух иероглифов, которые его составляют. Буквально они значат: «вслед за кистью». Это значит: писать так, как придется, писать то, что придет на ум. Это означает как будто неустойчивость и тематическую и стилистическую.

Наряду с этим для понимания истинного смысла термина необходимо привлечь к рассмотрению и те конкретные произведения, которые им обозначаются.

Прообразом и в то же время классическим представителем этого жанра является известное произведение хэйанского периода — «Мáкура-но sóси» — «Интимные записки» Сэй Сёнагон. Такое же название приурочивается и к другому знаменитому произведению, но эпохи уже более поздней сравнительно с временем Тёмэя: к «Цурэдзурэгусá» Кэнкó-хóси.

Первое произведение есть действительно запись всего, что «взбредет в голову»: мыслей, сентенций, воспоминаний, наблюдений, фактов и т. д. По форме — это ряд отрывков, иногда довольно длинных, большей же частью очень коротеньких, сводящихся иногда к одной всего фразе.

Произведение Кэнко-хоси в значительной мере совпадает с «Макура-но соси» по характеру темы и по форме: точно так же, как и Сэй Сёнагон, Кэнко записывает как попало все, что приходит в голову: точно так же, как и у той, его «Записки» — ряд различной величины отрывков.

Такими двумя путями устанавливается истинный характер того жанра, который обозначается словом «дзуйхицу».

Дзуйхицу нельзя относить, строго говоря, ни к одному «чистому» прозаическому жанру; элементы повествования, описания, рассуждения в нем достаточно пестро смешаны. Пожалуй, можно отметить только то, что в некоторых дзуйхицу элемент «рассуждения» начинает играть первенствующую роль: ему подчиняются и повествование и описание. К тому же это «рассуждение» дается еще и в несколько своеобразной форме: оно бывает нередко посвящено авторским эмоциям чисто лирического порядка.

«Записки» Тёмэя вся японская литературная традиция причисляет к этому жанру. Но, — и это ясно даже при первом взгляде, — разве Тёмэй пишет «что попало» и «как попало»? Разве тема его не определена? И разве форма его не выдержана с начала до конца как стильное произведение?

То разнообразие тематическое и отрывочность стилистическая, которые составляют отличительные признаки дзуйхицу как жанра, в «Ходзёки» как будто отсутствуют. Это несомненное обстоятельство побуждает другого современного исследователя японской литературы, Т. Игараси, отказаться включить «Записки» Тёмэя в общее число дзуйхицу. Для него это — «своеобразное лирико-повествовательное рассуждение» («Иссю-но дзёдзётэки-кэн-дзёдзитэки-но ромбун») ¹.

Каждый из этих двух японских исследователей частично прав, — во всяком случае, в своих основаниях: и то, на чем основывается Фудзиока — частичное совпадение текста «Ходзёки» и «Хэйкэ», и то, из чего исходит в своем выводе Игараси — особый характер «Ходзёки» сравнительно с другими дзуйхицу ², все это существует в действительности.

¹ И г а р а с и. Син-кокубунгаку-си, с. 284.

² Подмеченный, в сущности, очень многими, только недостаточно отмечаемый ими. Ср., например: Хага. Кокубунгаку-сигайрон. Токио, 1913, с. 82.

И тем не менее как для того, чтобы решить вопрос о подлинности «Ходзёки» в целом, так и для того, чтобы уточнить определение жанра «Записок» Тёмэя, необходимо с большим вниманием обратиться к самому произведению, рассмотрев его внутреннюю структуру, с привлечением при этом наиболее «имманентных» ему критериев: положений японской теоретической поэтики.

Первое же прочтение «Записок» Тёмэя убеждает нас в том, что все произведение написано для оправдания одной темы; одной теме подчиняется все изложение в целом; соответственно ей располагаются по своим местам отдельные части этого изложения. Одна тема объединяет собой все элементы «Записок», сцепляя их в одно неразрывное целое. Тема эта — буддийское положение «о непрочности этого мира», идея суетности и греховности всего земного существования.

Японские комментаторы «Записок» давно, конечно, заметили, что Тёмэй излагает, в сущности, одно: «мудзёкан», то есть исповедание буддийской «идеи непостоянства» всего в этом мире. Только они не совсем доглядели, с какой мыслью у Тёмэя это исповедание связано, и, главное, недооценили того, какое значение имеет эта единая тема для всей структуры произведения: выбора фавулы, ее значения как сюжета и композиции самого сюжета.

Прежде всего идея непрочности и невечности земного существования соединяется у Тёмэя с ощущением известного проблематизма жизни. Тёмэй не ограничивается простым изъяснением: «Все в этом мире — сами люди и их жилища, подобны постоянно текущим струям реки, подобны пузырькам пены на воде, то появляющимся, то исчезающим». Ему мало одного утверждения гераклитовского «все течет». В конце концов он приходит уже к другому: «Не видим мы, откуда приходят эти нарождающиеся или уходящие из жизни люди». И не ведаем, что заставляет нас так заботиться о нашем жилище, так много внимания уделять этой земной жизни, несмотря на ее очевидную «временность». Другими словами, Тёмэй не ограничивается простым изложением популярной буддийской формулы «невечности и греховности бытия», но переходит уже к вопросу, намечает ту более глубокую проблему, которая скрыта за этим фактом всеобщей невечности и греховности. Мало того что мы и все вокруг нас невечны и погрязли в суете; мы даже не знаем, почему это все так; почему мы

сами появились на свет, почему мы именно так выступали в жизни, почему нам выпадает на долю именно такая, а не иная судьба... И не только не знаем, но и не можем никогда узнать. Такова — в развернутом виде — тема Тёмэя.

Для того чтобы убедиться, что это так, достаточно сравнить только два места «Записок»: начало и конец, часть первую первого раздела и весь раздел третий. Конечно, подобные мысли разбросаны повсюду, на всем протяжении «Записок», но тут они звучат наиболее «сконцентрированно», почти декларативно.

Начало утверждает: «и в этом мире живущие люди, и их жилища... и они — им подобны». Подобны чему? «Струям уходящей реки» и «по заводям плавающим пузырькам пены». То же начало указывает: «По утрам умирают, по вечерам нарождаются...» И далее: «И порядок такой только и схож, что с пеной воды».

Это же начало говорит уже прямо: «Сам хозяин и его жилище... оба уходят они, соперничая друг перед другом в непрочности своего бытия».

С другой стороны, в той же первой части раздела первого мы находим красноречиво пессимистические заявления: «Не ведаем мы... Люди, что нарождаются и что умирают, откуда приходят они и куда уходят? И не ведаем мы: временный этот приют — ради кого он сердце заботит, чем радует глаз?»

«Непрочность бытия» и «проблема бытия», эти две мысли достаточно явно даны в самом начале.

То же — в конце. Часть первая этого конечного раздела уже на конкретном случае указывает на эту «непрочность». «Лунный диск земной жизни (Тёмэя.— *Н. К.*) уже клонится к закату». Часть вторая также на конкретном примере показывает греховность этой человеческой жизни: «Значит, и то, что я теперь люблю эту хижину, есть уже грех. Значит, и то, что я привержен так к уединению, уже преграда на пути...»

И, наконец, часть третья прямо ставит ряд вопросов: «Иль в этом сам ты виноват? Иль это — отплата... за прежнюю жизнь? Иль это смущает тебя... твое сердце?» И тут же просто, но категорически утверждает полную невозможность что-либо понять в этой жизни: «И на это в душе нет ответа...» Основная тема Тёмэя — непрочность, греховность и загадочность нашего существования, всего земного бытия — окончательно подтверждается этим концом его «Записок».

Эта единая по своей концепции и тройственная по содержанию тема обуславливает, в свою очередь, и единство фабулистического материала.

Что, собственно говоря, может оправдать основное положение Тёмэя? На чем можно доказать справедливость его утверждения? Ответ на это очень прост: на всем. Все, что мы видим, что слышим, как нельзя лучше оправдывает положения: «все непрочно, все греховно, все непонятно». Следовательно, автору остается только выбрать наиболее подходящее, наиболее хорошо иллюстрирующее его точку зрения. И он берет, естественно, самое ближайшее: самого себя, свою собственную жизнь. Этим самым создается полнейшее единство и цельность материала фабулы.

В самом деле, «Записки» Тёмэя говорят только о нем. О том, как сложилась его жизнь сначала, что ему пришлось наблюдать на свете, что он испытал сам, какие пережил душевные перевероты и какой вывод принял в связи со всем этим, как стремился устроить свое существование по-новому и что из этого всего вышло. В основе фабулы «Ходзёки» лежит, конечно, автобиография. В связи с тем, что мы знаем о Тёмэе из других источников, эта биографическая канва для нас совершенно очевидна. Зная некоторые факты из жизни Тёмэя, мы легко уясняем себе те места, где он говорит о событиях своей жизни замаскированно, только намеками. Фабула «Ходзёки» ясна: жизнь и переживания самого Тёмэя.

И в этой единой фабуле растворяются все прочие как будто чисто фабулистические элементы, в том числе и в первую очередь спорные «исторические» места его «Записок».

Однако Тёмэй пишет не просто автобиографию. Он пишет художественное произведение некоего — пока для нас еще не ясного — жанра. Он дает нам не хронику своей жизни, но своеобразно построенное и подчиненное наперед данной теме повествование о всем случившемся и передуманном им. Другими словами, Тёмэй исходит из определенного художественного замысла и берет свою фабулу как материал для конструкции сюжета. Он оформляет данные фабулы в чисто сюжетном порядке. Этот сюжет «Записок» — жизнь отшельника — данные фабулы определяет так, чтобы показать факты жизни Тёмэя только в этом одном аспекте.

Сюжетное оформление целиком определяется двумя основными элементами всего произведения: один принад-

лежит содержанию темы, другой — сущности самого сюжетного замысла. Сюжет строится в строгом соответствии комбинированным требованиям этих двух элементов.

Нетрудно заметить, что все произведение можно легко разделить на три больших раздела. Первый — с начала до фразы: «Где же поселиться, каким делом заняться, чтобы на мгновение обрести покой для своей души...» — включительно. Второй раздел — со слов: «Вот и я сам»... и до слов: «Не прожив так, кто их поймет». И третий — со слов: «Но вот лунный диск»... до самого конца.

В соответствии с тематической сущностью произведения и его сюжетным замыслом тему первого раздела можно формулировать так: «Что приводит к отшельничеству». Тему второго: «Как строится жизнь отшельника». И тему третьего: «К чему она приводит».

В таком трояком облике конкретизируется в сюжетном плане основная тема всего произведения: она разбивается на три производных сюжетных темы.

Весь этот строй целиком укладывается в обычную композиционную схему китайско-японской поэтики: если первый раздел — есть «око́ри» — зачин, то второй — есть «ха́ри» — изложение и третий — «мусу́би» — заключение.

Иными словами, «Ходзёки» укладывается в тройственную схему традиционного членения.

В самом деле, если обратиться к анализу содержания каждого из этих трех разделов, мы всегда сможем обнаружить именно те самые элементы, из которых слагаются сами эти понятия: око́ри, ха́ри, и мусу́би.

Согласно общему смыслу око́ри, — в этой части произведения должна быть дана, так сказать, экспозиция, должен быть дан ввод в самую сущность сюжета, дан «зачин» всему целому. О чем говорит первый раздел? Он излагает не более не менее как «суть» дела: самую тему всего произведения: непрочность, греховность и загадочность всего бытия. Эта тема сначала дается в чистом виде, так сказать, в идейном плане, в виде ряда положений, затем в виде иллюстраций, так сказать, в вещественном плане, в виде ряда конкретных картин; и наконец, — в окончательно развернутом, уточненном и полном виде, соединяющем в себе и чисто конкретные черты, и чисто идеологическую постановку вопроса. Таким путем получается новое композиционное членение: первый раздел, в свою очередь, разделяется на три части, свои собственные — око́ри, ха́ри и мусу́би. Око́ри в этом случае будет заключаться в декларативном

изложении сущности темы, хари — в показании ее же, этой темы, на ряде некоторых картиц, и мусуби — в детальном изъяснении темы. И при этом так, как это полагается: ровный, как и подобает декларации, зачин: «Струи уходящей реки... они непрерывны, но они — все не те же, не прежние воды. По заводям плавающие пузырьки пены... они то исчезнут, то свяжутся вновь; но долго пробыть — не дано им. В этом мире живущие люди и их жилища... и они — им подобны».

Обстоятельное, как и нужно для иллюстрирования, изложение; подробное описание ужасов стихийных бедствий; и патетическое, как и подобает заключению, — окончание:

«Вот какова горечь жизни в этом мире, вся непрочность и ненадежность нас самих и наших жилищ»

— в начале мусуби.

«Где же поселиться, каким делом заняться, чтобы хоть на миг найти место своему телу, чтобы хоть на мгновенье обрести покой для души?»

— в конце мусуби.

И опять-таки как полагается: сравнительно короткое по размерам вступление, достаточно длинное изложение и снова короткое заключение. Соблюдено не только качественное взаимоотношение отдельных частей трехчастного композиционного членения, но и количественное. Этот раздел «Записок» Тёмэя также полностью укладывается в традиционную композиционную схему, и ни одной части из него выбросить нельзя.

Таким образом, автор достиг своей цели: он ввел в свой сюжет, дал тематическую экспозицию всего целого, изложил свою тему, осветил ее примерами, уточнил ее постановку и тем самым обосновал переход к последующему. Если первый раздел с точки зрения общей архитектоники сюжета должен ответить на вопрос: «Что приводит к отшельничеству?» — то такой ответ дан как нельзя более полно: «Непрочность, греховность и загадочность бытия». И последние слова этого раздела явно готовят переход к последующему: «Как строится жизнь отшельника?» Тёмэй кончает так: если всякое счастье в мире так эфемерно, если вся жизнь вообще так непрочно, то «где же поселиться, чтобы пайти место своему телу, куда уйти, чтобы пайти покой своей душе?»

Этим самым готовится ответ: исход, спасение — в отшельничестве. И этому отшельничеству посвящается весь следующий раздел.

Второй раздел «Записок» играет роль хари для целого произведения. Это значит, что он должен излагать уже самую сущность сюжета. Если сюжет, как сказано выше, есть отшельничество, то именно в этом разделе по преимуществу и должна идти речь именно о нем. И на самом деле весь он трактует отшельничество, при этом, конечно, в соответствии с характером фабулы — жизнь Тёмэя, — в плане того, что случилось с ним самим на этом пути.

Нетрудно заметить, что и здесь обнаруживается такое же трехчастное построение, что и в окори, при этом, как и там, — в строгом соответствии с сущностью «изложения» как такового.

Хари подразумевает собою точное и обстоятельное изложение всего содержания сюжета. В согласии с этим второй раздел трактует сначала о самом процессе прихода к отшельничеству: как под влиянием жизненных невзгод и связанных с ними разочарований человек (в данном случае сам Тёмэй) все больше и больше отходит от суетного мира и приходит к необходимости от него уйти совсем; затем этот раздел излагает, как организуется уже сама отшельническая жизнь: как и где, в каких условиях она может протекать (в данном случае — протекала у Тёмэя); и, наконец, в завершение всего, преподносится сама философия, по преимуществу, — эстетика отшельничества: те идеи, к которым оно приводит, и те настроения, которые с ним сопряжены. «Как постепенно отходят от мирской суеты» — так может быть охарактеризовано содержание первой части этого раздела; «Как строится жизнь в уединении» — так может быть обозначена вторая часть; «Что думает и что чувствует отшельник?» — таково содержание третьей части.

Тёмэй дает очень четкие рамки этим составным частям своего второго раздела. Первая часть начинается с указания, так сказать, на исходный пункт своего пути к отшельничеству: «И вот, имея уже за тридцать лет, я силел себе простую хижину». Рисует первый этап на этом пути: Тёмэю — тридцать лет, он испытывает большую жизненную неудачу и бросает светскую жизнь: уходит из родного дома подальше, меняет удобные условия столичного существования на простую обстановку, строит себе подальше от города простую хижину. Вслед за этим идет описание второго шага по этому же пути, шага еще дальше: ему пятьдесят лет, он испытал и увидел целый ряд превратностей судьбы, его начинающие уже слагаться убеждения, что все

в этом мире непрочно, окончательно укрепляются: «Постиг я, как ничтожна вся наша жизнь», — говорит он и уходит от суетного мира совсем — в горы Охараяма. Наконец, третий этап — третий шаг еще дальше в глубь того же пути: Тёмэю уже шестьдесят лет, он уже «на пороге своего исчезновения» и решается уйти еще дальше в глубь гор, чтобы уже окончательно отойти от мира, чтобы и самому ничего не видеть и не слышать, чтобы и никто другой не мог его разыскать и помешать его уединению. Таким образом, он «скрывает стопы свои в глуши гор Хинояма»; здесь, на горе Тёяма, он строит себе маленькую келью, хижину — «в одну квадратную сажень».

Такова первая часть раздела — картина постепенного отхода от мира и перехода к полному уединению. Далее идет вторая — со слов: «Теперь, сокрыв стопы свои в глуши гор Хинояма...» Здесь рисуется уже иная картина: как проходит жизнь в уединении, какова она. Тёмэй и здесь разворачивает свою картину весьма последовательно: сначала описывает внешнюю обстановку своей новой жизни, потом сам образ жизни и, наконец, наиболее существенное из содержания этой жизни.

Рисуя внешнюю обстановку, он описывает свою келью, рассказывает и об окружающей местности. Говоря об образе жизни, он рисует прежде всего, как он проводит время в полном одиночестве, а затем, как иногда встречается с малым отроком, живущим у подножия этой горы; рассказывает, — в другом аспекте описания, — как он проводит утро и вечер, что делает в ясный день и тихую ночь. И вот, обрисовывая такое существование, он находит в нем два главных, существенных признака, составляющих вместе с тем и два преимущества его: одно — порядка внешнего, другое — внутреннего; с одной стороны, налицо возможность постоянно наблюдать калейдоскоп картин природы, с другой — возможность испытывать глубокие переживания, сопряженные с этим. Этим самым заканчивается картина отшельнической жизни, рассказанная последовательно и обстоятельно.

Третья часть второго раздела посвящена философии отшельничества. Автор со всем своим красноречием старается доказать три тезиса этой философии, звучащие отчасти немного парадоксально: жизнь отшельника — самая удобная и надежная, жизнь отшельника — самая спокойная и беззаботная, жизнь отшельника — самая приятная и доставляющая подлинные наслаждения.

В самом деле: келья отшельника — тесна, но в ней совершенно достаточно места, чтобы прожить одному; она — непрочна на вид, но держится дольше, чем роскошные дома в столице. Далее: отшельник — один, вокруг него нет никого — ни друзей, ни слуг; но это и лучше: привязанность первых длится лишь до тех пор, пока это для них выгодно или приятно; услужливость вторых простирается лишь постольку, поскольку ее покупаешь наградами или вынуждаешь наказаниями, — гораздо спокойнее, когда нет ни тех, ни других, сам себе — друг, сам себе — слуга. И наконец: когда живешь в полном одиночестве, нет никаких желаний, нет ни «зависти и опасений»; начинаешь любить то, что дано самой природой; можешь беспрепятственно предаваться тем глубоким наслаждениям, которые связаны с нею.

Тёмэй как бы понимает, что эта его философия далеко не всеми будет разделяться. Он предчувствует, что многие не поймут его слов. И он заканчивает этот свой раздел эффектным оборотом:

«Если кто-нибудь усумнится в том, что здесь сказал я, пусть он посмотрит на участь рыб и птиц. Рыбе в воде не надоест. Не будучи рыбой, ее сердца — не понять. Птица стремится к лесу. Не будучи птицей, ее сердца не понять. Совсем так же и с настроениями отшельника: так не пожив, кто их поймет?»

Третий раздел «Записок» составляет — мусуби, заключение.

Мусуби должно вернуть сюжетное развертывание опять к началу: нужно связать конец с началом и тем самым придать всему целому стройный вид единой композиции. Тёмэй строит свое заключение совершенно в духе этого требования.

Рассказав о своей отшельнической жизни, обрисовав ее радости, он простым поворотом мысли сразу же возвращает сюжетное развитие к основной теме. Тема — непрочность, греховность и загадочность всякого бытия; значит, в том числе и жизни в уединении. И Тёмэй строит свой раздел так, чтобы показать это и на себе самом. «Лунный диск его жизни» так же «клонится к закату», смерть грозит ему — отшельнику точно так же, как и всем прочим людям; его существование непрочно так же, как и всех остальных. Мысль о том, что его келья надежна, — такая же иллюзия, как и все другие надежды.

«То, что он любит эту хижину, — есть уже грех... То, что он привержен к уединению, есть уже преграда на пути...» Существование, действия и поступки его, отшельника, так же греховны, как и поступки всех других людей, живущих в миру; представление, что он чем-то лучше других, — полнейшая иллюзия. И, наконец, как неясно для каждого, почему ему суждено было появиться на свет и почему он умирает, так же остается неясным и ему, углубленному отшельнику: почему это так? Чем обусловлено и то, что он стал отшельником, и то, что его отшельничество дает лишь одни иллюзии вместо подлинных чистоты и духовной устойчивости? Проблема человеческой жизни и судьбы остается и для него такой же загадочной, как и раньше, до ухода от мира.

Третий раздел «Записок» — очень короток по своим размерам, но эта краткость, наоборот, создаст впечатление особой яркости и четкости высказываемых положений. К тому же его построение так же последовательно, как и построение всех предыдущих частей: мы здесь находим традиционные три части — первую, утверждающую эфемерность отшельнической жизни; вторую, говорящую о ее греховности; третью, трактующую об ее загадочности. Конец (мусуби) связан с началом (окори). Все, что было там сказано, показано и раскрыто, здесь окончательно подтверждено. Требования «завязывания узла» (мусуби) полностью соблюдены.

Такова композиционная схема всего произведения Тёмэя. Она вся целиком держится на трехчастной формуле. В основе — своеобразная триада тезиса (окори), антитезиса (харп) и синтеза (мусуби). «Жизнь в миру — непрочна, греховна и загадочна» — как тезис; «настоящая жизнь, спасение от суеты — только в отшельничестве» — антитезис; «и жизнь отшельника также — непрочна, греховна и загадочна» — синтез. Отсюда три основных раздела произведения.

В дальнейшем — постепенное развертывание по такой трехчастной формуле и каждого раздела. Мысль о том, что жизнь в этом мире так эфемерна, иллюстрирование этой мысли фактами и, наконец, подробное раскрытие ее на всей сложной совокупности жизненных условий — так развертывается первый раздел.

Как люди приходят к мысли полного ухода от мира, как они строят свою отшельническую жизнь и что она им доставляет — в таком порядке строится второй раздел.

Вывод о том, что и жизнь отшельника — эфемерна, во-первых, греховна, во-вторых, загадочна, в-третьих, — так конструируется третий раздел.

Можно было бы проследить такую же композиционную стройность и в структуре каждой отдельной части раздела, найти и там свои окори, хари, мусуби, только для наших целей это уже не столь необходимо. Картина общего композиционного членения «Записок» Тёмэя, показанная выше, с достаточной убедительностью говорит, что в основе произведения лежит определенный сюжетный замысел, развернутый по точному композиционному плану в духе китайско-японской поэтики; и в этом плане каждая часть предусмотрена, каждая часть нужна; в этом плане — каждой части уготовано именно ее место, откуда ее уже ни выбросить совсем, ни перенести в другое место никак нельзя. Записки Тёмэя — единое, обдуманное заранее, цельное, законченное и четко сконструированное произведение.

III

Доказываемый тезис единства и цельности «Записок» Тёмэя подтверждается и еще одним, как мне кажется, решающим фактом, точно так же, как и предыдущие, — чисто стилистического (в широком смысле этого слова) порядка. Приведенное членение композиционной схемы «Записок» на окори, хари и мусуби есть только основной первоначальный прием конструкции сюжета. Помимо него китайско-японская поэтика знает бесконечное число приемов, равным образом характеризующих то или иное расположение и использование фабулистического материала как в узких пределах отдельной композиционной части, так и на широкой арене произведения в целом.

Китайско-японская поэтика знает один своеобразный прием, который носит в японизированной форме название «ко-о», что значит буквально — «призыв-отклик». Это значит: в одном месте текста дается какой-нибудь абзац, какая-нибудь мысль, выражение, простой образ, наконец, даже слово, и где-нибудь в дальнейшем — тут же, сейчас, или немного дальше, или же совсем где-нибудь на конце следует абзац, мысль, выражение, образ или слово, аналогичное прежнему, ему параллельное или даже с ним коллизирующее, так или иначе с ним сопряженное. В одном месте текста, так сказать, «аукнулось», в другом —

«откликнулось». Очень часто именно этот прием обуславливает в чисто синтаксическом плане так называемый конструкционный параллелизм.

Наличность такой «переклички» является всегда верным показателем единства замысла произведения. Ведь такая именно мысль или образ только тогда будут «призывом», когда автор заранее предполагает дать им где-нибудь в дальнейшем «отклик». И когда дается этот отклик, автор всегда этим самым в той или иной степени возвращается к началу, так или иначе связывает вновь один конец с другим; опять вводит свое изложение в какие-то рамки. Поэтому благодаря приему «ко-о» у читателя всегда поддерживается ощущение единства всего целого.

Эта перекличка как нельзя лучше проводится Тёмэем повсюду. Для наших целей достаточно будет показать ее только в двух случаях, но зато случаях, имеющих решающее значение. Один относится непосредственно к тому разделу, в состав которого входят спорные исторические части «Записок», другой — к произведению в целом.

Первый раздел построен по трехчастной формуле: декларация темы, иллюстрирование ее примерами и ее полное развитие. И вот между первой, вступительной, частью раздела и третьей, заключительной, идет все время самая интенсивная «перекличка».

Вступление декларирует непрочность бытия на двух примерах: на примере человеческой жизни и человеческих жилищ.

«В этом мире живущие люди и их жилища — так же непрочны, как струи реки, как пена на воде», — таков «призыв».

Заключение дает ту же формулу:

«Вот какова горечь всей жизни в этом миру, вся непрочность и нас самих, и наших жилищ...» — таков «отклик».

Вступление говорит о столичном городе, о тех зданиях, что в нем находятся, и о тех людях, что в них живут.

«В перлами устланной столице вышки на кровлях рядят, черепицами спорят жилища людей благородных и низких...

И живущие в них люди — с ними одно...» Так призывает первая часть раздела. Последняя часть откликается в том же тоне:

«Вот люди... что живут под крылом у домов могущественных людей...»

«Вот люди... что живут по соседству с домами богатых...»

«Вот люди... что живут в городской тесноте...»

«Вот люди... что живут на окраинах...»

Все это — переключка в плане идейном и образном. И она же сохраняется и в плане синтаксическом.

Благодаря последовательному проведению приема «ко-о» вся историческая часть «Записок» оказывается как бы вставленной в строгую рамку, и притом не только формально и механически, но строго органически: «отклик» всегда дает тот же «призыв», только в уточненном и раскрытом виде. А это могло случиться лишь тогда, когда мысли или образы «призыва» прошли через конкретную картину иллюстративного повествования и обогатились благодаря этому новым содержанием; вернее, их наперед данное потенциальное содержание смогло теперь, естественно, развернуться и превратиться в явное. Последняя, заключительная часть первого раздела — «отклик», не могла бы появиться вообще, не будь этой средней «исторической» части.

Второе применение приема переключки имеет в виду уже все произведение в целом. На этот раз переключка идет уже между первым и третьим разделами, в ближайшем смысле — между «вступлением» первого раздела и всем третьим.

Связь между этими двумя частями ясна уже чисто тематически. Вступление говорит о непрочности, греховности и загадочности бытия, о том же с новой силой говорит и заключение. Соответственно этому почти все мысли и даже образы вступления находят свои прямые отклики в заключении. Это ясно при самом поверхностном чтении «Записок». Но переключка эта заходит здесь так далеко, что выражается даже в непосредственно зависящих друг от друга оборотах: «Не ведаем мы...» — двукратно заявляет в заключительном своем абзаце вступление.

«И на это в душе нет ответа...» — пессимистически констатирует в последнем абзаце заключение.

На двух концах, вступительном и завершительном, произведения — полный параллелизм мыслей, образов и даже оборотов. Все произведение в строгих рамках. Его архитектоника выдержана до конца, все элементы строго связаны друг с другом. Таковы — «Записки» Тёмэя.

Но и этого мало. Та же китайско-японская поэтика знает и еще один прием объединения всех элементов произведения в одно неразрывное целое. Прием этот технически именуется «гарю-тэнсэй», что значит буквально: «поставить

зрачок дракону в глаз». Такое образное наименование имеет в виду тот случай, когда автор, заканчивая свое произведение (или его часть, или даже абзац), бросает последний, но уже все освещающий луч на построенное здание. Высказывается последняя яркая мысль, дается последний отчетливый образ, говорится последнее выразительное слово, — и это должно заставить все, бывшее до сих пор неясным и туманным, сразу ярко заблестеть.

Если попробовать насильственно подогнать этот прием к какому-нибудь понятию европейской поэтики, то, по всей вероятности, мы будем иметь здесь тот случай так называемой «регрессивной развязки», когда в этой последней не только содержится часть элементов экспозиции, но эта часть имеет для полноты и ясности экспозиции решающее значение; вместе с тем она имеет такое же значение и для всего произведения в целом.

Тёмэй применяет этот прием «заключительного блика» необычайно искусным образом. Его заключение — третий раздел ставит, так сказать, точку над «і»: та непрочность, греховность и загадочность бытия, которая во вступлении была высказана, но не формулирована с достаточной полнотой и обстоятельностью, здесь, во-первых, показана в формулировке на самом убедительном материале — даже на жизни отшельника; во-вторых — высказана совершенно отчетливо. В этих целях — именно отчетливости и убедительности — последний раздел, как и подобает «заключительному блику», чрезвычайно сжат и короток, но вместе с тем необычайно выразителен.

Все вышеизложенное стремится показать, что «Записки» Тёмэя никоим образом не могут быть названы каким-то сколком с «Хэйкэ-моногатари» или с «Гэмпэй-сэйсуйки». «Записки» имеют свой собственный замысел, продуманный и осуществленный в строгой последовательности. Автор имеет свою определенную тему, пользуется наилучшим образом выбранной фавулой, знает, как расположить ее в форме сюжета, и определяет, как будет этот сюжет строить. Ни одна часть его произведения не может быть извлечена без того, чтобы тем не нарушалась архитектоника композиции, находящаяся в соответствии с основной композиционной манерой, установленной китайско-японской поэтикой.

Поэтому и те «исторические» части, на которых строит свое заключение профессор Фудзикока, не могут выпасть

из «Записок». Не могут потому, что они играют не фабулистическую, но чисто сюжетную роль. Тёмэй вставляет их вовсе не для рассказа, но в целях развертывания своего сюжета. Без них не могло бы получиться заключения первого раздела, без них нельзя бы было перейти ко второму разделу, который рисует жизнь отшельника именно в противовес показанной жизни в миру, без них были бы не обоснованы в полной мере и «заключительные блики» последнего раздела. Фудзиока не учел сюжетного значения этих мест «Записок», и в этом причина недостаточной убедительности его утверждения в подложности произведения Тёмэя и его зависимости от «Хэйкэ-моногатари».

С другой стороны, произведенный анализ может бросить некоторый луч света и на вопрос о жанре «Записок». Ясно одно: построение произведения по такому точному схематическому плану — окори, хари и мусуби, с таким точным внутренним членением и каждой отдельной части не может быть свойственно чистой форме дзуйхицу. Сущность дзуйхицу как раз в отсутствии такой архитектоники; композиционный уклад дзуйхицу основан на совершенно других принципах. Так, по крайней мере, явствует из рассмотрения классических дзуйхицу — «Макура-но соси» и «Цурэдзурэгуса». Поэтому — одно из двух: или «Записки» Тёмэя — не дзуйхицу, либо же этот последний термин нужно переоценить, вкладывая в него уже несколько иное, чем просто «наброски», «отрывочные заметки», и притом более широкое содержание. Но для того, чтобы это сделать, нужно установить сначала точным образом, что такое собой представляет жанр классических дзуйхицу. Для определения же специального жанра «Записок» необходимо не только исходить из сравнения их с произведениями Сэй Сёнагон и Кэнко-хоси, но и идти в том направлении, на которое нам указывает архитектоника «Записок», — к тем произведениям китайской литературы, которые строятся как правило по такой композиционной схеме: окори, хари, мусуби, — откуда этот канон и пошел.

Сомнения Игараси совершенно правильны: «Записки» Тёмэя никак не могут считаться за дзуйхицу в обычном смысле этого слова. Игараси прав: «Записки» — своего рода рассуждение, «ромбун». И только необходимо это неопределенное с жапровой точки зрения понятие «ромбун» сделать более точным и ясным.

ЖАНР «ГУНКИ»
И «ПОВЕСТЬ О ТАЙРА»

I

Основным повествовательным жанром для Хэйанской эпохи были моногатари. Эти моногатари развивались, по видимому, по двум основным линиям: произведения с бытовым уклоном («Исэ» — «Ямато» — «Гэндзи») и произведения полусказочного, авантюрного типа («Такэтори» — «Уцубо»). Повести первого рода преследовали отчасти и особые эстетические цели: «проявить *моно-но аварэ*, — «чары вещей», — то есть показать все изображенное в его эстетическом содержании; повести второго рода носили иногда пародический, иногда сентиментально-дидактический характер. Первые пришли к формам явного реализма («Гэндзи»), вторые — к формам почти сентиментализма («Уцубо»). Эти повествовательные жанры, объединенные общим названием «моногатари» — «повесть», были яркими представителями той общественной среды, из которой шли их авторы, для которой они предназначались. Эта среда была хэйанская аристократия, старинная родовая знать, и притом не столько во всем своем объеме, сколько в лице придворных кругов: большинство моногатари имели распространение главным образом в этих очень немногочисленных, в сущности, сферах.

С переходом к эпохе Камáкура положение сильно изменилось. Социально-политический переворот, произведенный воинским сословием, самым значительным образом отозвался и на судьбах литературы, поставив ее на совершенно иные рельсы. Прежде всего совершенно изменился

круг читателей; литературные произведения стали создаваться для творцов новой жизни, новых государственных форм и новой культуры: самураев. Читатель стал принадлежать к иной социальной среде с совершенно особым укладом мировоззрения. Значительно расширились и границы этого круга: они стали включать в себя небывалую еще в Японии читательскую массу. Литература не только стала читаться новыми людьми, но приобрела и «широкого» читателя, потеряв свой прежний, в сущности, достаточно экзотический характер. Новый автор, новый читатель, новая обстановка вызвали к жизни и новую литературу. И главным представителем таковой являются *гунки*.

II

«Гунки» — буквально «военные описания» — представляют собой основной повествовательно-описательный жанр эпохи Камакура, заступивший место прежних моногатари и, надо сказать, отчасти связанный с ними и генетически. По крайней мере, часть гунки образует свое наименование по тому же типу, как и повесть времен Хэйана: «Повесть годов Хогэн» — «Хогэн-моногатари», «Повесть годов Хэйдзи» — «Хэйдзи-моногатари», «Повесть о доме Тайра» — «Хэйкэ-моногатари» и т. д. И это совпадение формы наименований соответствует действительной генетической зависимости новых моногатари от старых: влияние предшествующей вполне разработанной блестящей литературы не могло не сказаться на творчестве новых авторов — при всей их отличной социальной сущности. Но, с другой стороны, эти гунки содержали в себе настолько много совершенно нового как в стилистическом, так и в тематическом отношении, и притом нового, необычайно значительного и ценного, что они смогли в буквальном смысле оплодотворить большую часть последующей японской литературы: не говоря уже о прямых подражаниях им, не говоря о литературных произведениях того же воинского сословия — вроде «Тайхэйкэ» — «Описания великого мира» (эпоха Намбокутё), даже творчество городского сословия — в период Токугава — испытало на себе в том или ином отношении влияние этих «военных описаний». Так, например, под большим влиянием их был знаменитый романист эпохи Токугава — Бáкин; вся повествовательная литература эры Гэнроку

шла в значительной мере под знаком камакурских повествований. Еще большее влияние они оказали и на всю последующую идеологию самурайства: токугавские феодалы видели в героях гунки воплощение своих рыцарских идеалов; в обстановке, описываемой этими произведениями,— лучшие условия для проявления героизма. Словом, влияние их в последующее время обнаруживается на каждом шагу и притом в самых различных областях японской культуры.

III

С точки зрения стилистической, в узком смысле этого слова, гунки характеризуются прежде всего новым типом своего литературного языка. Взамен хэйанского «вабун» мы имеем здесь уже «вакан-конгобун» — смешанный китайско-японский язык. Язык этот, как показывает его название, складывается из двух элементов совершенно различного происхождения, отражая в этом смысле фактическую картину разговорной речи в Японии того времени, воспринявшей уже очень много китаизмов, но не вполне их еще усвоившей. Китаизмы в то время не были еще достаточно обработаны японским языком, не вошли еще совершенно органически в структуру японской речи, как это случилось впоследствии, когда создавался «вакан-тёватай» — «гармонический стиль». Гунки с этой точки зрения представляют собой любопытную картину введения в японский язык все еще достаточно чуждых иностранных элементов и нарушения в угоду им характерного строя японской речи: китаизмы выступают не только в лексическом облике, но и в синтаксическом строении фразы.

С другой стороны, язык гунки характеризуется таким же смешением стилистических элементов речи: «изящных речений» (гагэн) и «вульгарных» выражений (дзёкуго). Иначе говоря, в гунки мы находим и элементы языка хэйанских моногатари, и целый ряд простонародных слов. Это как нельзя лучше соответствует облику самого самурайства тех времен: высшие слои его — в лице вождей могущественных домов — были связаны с родовой знатью: те же Тайра, те же Минамото вели свое происхождение от рода самих императоров. Простое же дворянство — дружинники этих вождей были тесно связаны с народной массой, с тем же крестьянством. В обиходе первых

имели хождение изящная лексика и все изысканные обороты речи хэйанских аристократов; в среде вторых жил японский народный язык. Новый язык еще не создан: все эти элементы не получили еще своего гармонического объединения. Как китаизмы и японизмы, с одной стороны, так и изящный слог и вульгарная речь — с другой, существовали пока еще совершенно раздельно, обособленно друг от друга.

Изложение в гунки характеризуется чрезвычайной неравномерностью и неуравновешенностью в использовании семантических средств языка. Метафорические и метонимические украшения даются большей частью в очень неумелом применении: они создают то впечатление напыщенности и пустой риторичности, то излишней разукрашенности и нарочитости, иногда они представляются как бы совершенно искусственным введением в слог, плохо вяжущимся с окружающей стилистической средой. Того искусственного, виртуозного владения стилистической семантикой речи, которое можно наблюдать в хэйанской литературе, здесь не замечается вовсе. Иначе говоря, стилистическое искусство с водворением — в качестве творцов литературы — самураев на первых порах определенно падает.

И тем не менее, несмотря на всю эту стилистическую дисгармонию, гунки обладают каким-то своим собственным, совершенно особым стилистическим колоритом. Несмотря на одновременное присутствие — здесь же рядом — и хэйанского слога, и вульгарной речи, китайских оборотов и так называемого «стиля Адзума» (полукитайский, полународный язык Канто), в гунки чувствуется даже какой-то своеобразный стиль. Может быть, именно такое соединение столь разнородных элементов и создает впечатление этого своеобразия. Несомненно только одно: того языкового бессилия, в которое впадают в конце концов хэйанские романы, — совершенно нет. Создается характерный эффект живости, энергичности речи; изложение отличается совершенно неведомой для Хэйана силой. В пределах речи, даже в самой стилистической дисгармонии ощущается мужественность, свежесть, бодрость, и притом не только там, где сюжет этому способствует, то есть в рассказах о героических подвигах, но даже в чисто описательных местах: в описании картины смерти Киёмори, например, резкостью, отрывистостью, как бы обрубленностью речи достигается совершенно неведомый для

Хэйана эффект. В этом отношении «мужественность» слога гунки резко отличает их от «женственности» слога моногатари. Точно так же одновременное существование самых различных лексических элементов, как-то: «изящных речений», вульгаризмов, китаизмов и буддийских выражений,— создает необычайно живой и разнообразный ритм изложения: той монотонности и однообразия, которые характерны для многих моногатари, больше нет; взамен их — быстрая смена лексических типов, а отсюда отчасти и синтаксической конструкции; богатство оттенков различной семантической значимости, неожиданные повороты; другими словами — часто очень прихотливый ритм всего изложения. И в этом, несомненно, наибольшая стилистическая прелесть камакурских гунки — этих «военных описаний».

IV

Наиболее выдающимся из всех этих «военных описаний» в эпоху Камакура считают четыре произведения: «Хогэн-моногатари», «Хэйдзи-моногатари», «Хэйкэ-моногатари» и «Гэмпэй-сэйсуйки». Все они говорят о той переходной эпохе, которая привела к крушению аристократической монархии, с одной стороны, и к началу военного управления страной самураями, с другой. Все они рисуют картины поднимающегося сословия — военного дворянства, его постепенное усиление, его борьбу с придворной знатью, его внутренние междоусобия и, наконец, объединение и победу. В частности и в особенности они повествуют о борьбе двух главных домов, вождей самурайства тех времен, — домов Минамото и Тайра, долго оспаривавших друг у друга первенство и власть. В сущности говоря, с внешней стороны — все сложные события второй половины XII века, повлекшие за собой установление нового социального и политического порядка, как бы олицетворяются в образах этих двух родов: их представители фигурируют как главные вожди обеих сторон.

«Хогэн-моногатари» есть «Повесть о годах Хогэн» (1156—1158), когда разыгрался первый эпизод этой драматической борьбы, так называемый мятеж экс-императора Сутоку, с очень еще сложным переплетением сил. Подавление этого мятежа Тайра Киёмори знаменовало собой выступление всего рода Тайра на арену активной

государственной политики и начало перехода власти к этому роду.

«Хэйдзи-моногатари» есть «Повесть о годах Хэйдзи» (1159—1160), когда произошел второй эпизод этой борьбы: уже определенное выступление Минамото вместе с частью Фудзивара против усилившихся Тайра. Разгром восставших, учиненный тем же Киёмори, означал собою новое усиление дома Тайра, начавшего вскоре — в лице своего главы Киёмори — самовластно распоряжаться всей страной.

«Хэйкэ-моногатари» есть «Повесть о доме Тайра», достигшего в лице Киёмори апогея своего процветания и могущества, но вскоре же после смерти своего вождя (1181 г.) начавшего быстро утрачивать свое значение. Бегство из столицы (в 1182 г.) под натиском дружин Минамото, поражение от них же в битве при Итх-во тани (в 1184 г.) и окончательное уничтожение в битве при Дэнноура (в 1185 г.) — таковы этапы драматической судьбы дома Тайра и вместе с ними — всех его приверженцев.

«Гэмпэй-сэйсуйки» — «Описание расцвета и гибели Минамото и Тайра», как показывает уже само название, посвящено все той же борьбе Минамото и Тайра в связи с прихотливыми изменениями судеб каждого из этих домов. Это произведение есть как бы расширенное и взятое несколько с другой точки зрения повествование о тех же событиях, что и «Повесть о Тайра».

V

Трудно сразу определить, к какому литературному жанру следует относить все эти гунки. Затруднения идут даже гораздо дальше: японские критики иногда спорят между собой даже о том, следует ли относить эти произведения к «литературе» в строгом смысле этого слова или нет? Не являются ли они своеобразной «историей»? Иначе говоря, что это такое: роман или хроника?

В самом деле, при первом же знакомстве с гунки начинает чувствоваться какая-то двойственность, неустойчивость их жанра. С одной стороны, они слишком историчны, чтобы быть чистой литературой, с другой — слишком литературны, чтобы быть историей. Признать

их за продукт чисто литературного творчества препятствует целый ряд элементов, обычно свойственных исторической хронике; утверждать, что они только хроника, — нельзя из-за наличности ряда поэтических приемов.

К числу того, что может быть названо определенно не литературным, в гунки можно отнести очень многое:

Прежде всего за таковое должно признать те постоянные перечисления имен, званий, должностей, чинов, учреждений и т. д., которыми поистине насыщены даже наиболее «литературные» гунки. Один из японских историков литературы говорит, что все эти собственные имена нагромождены здесь в таком количестве и с таким тщанием, как будто мы имеем пред собой не «повесть», но послужной список или чиновную генеалогию¹. Замечание это совершенно справедливо: достаточно взять хотя бы самую поэтическую из этих повестей, — «Повесть о Тайра», чтобы уже в первой книге натолкнуться — в четвертой главе — «Вага-ми по эйга» — «Процветание рода» на сплошное, перечисление собственных имен — членов рода Тайра, с точнейшим указанием того, кто из них занимал какую должность и был в каком чине и звании.

Не менее неприятны, — при обращении с гунки как с литературными произведениями, — и те длиннейшие выписки из документов, которыми уснащен весь текст. Это неприятное чувство усиливается еще и тем, что язык этих документов — обычно очень неотделанный, не только не отличающийся никакой художественностью, но местами прямо варварский. Даже в лучших случаях эти цитаты производят неприятное впечатление благодаря своей несомненной стилистической разнородности с основным текстом.

Нарушают общую «литературность» и большие отступления или вставки, подробно рассказывающие историю отдельных лиц и учреждений (в частности храмов), упоминаемых в тексте. Скучны детальнейшие описания всяких церемоний, имеющих весьма мало отношения к общему ходу повествования. Нарушают этот же ход вставки и справки из китайской историографической литературы, иногда настолько значительные по объему, что заслоня-

¹ И г а р а с и. Син-рокубунгаку-си, с. 365 и след.

ют собою основной рассказ, по связи с которым они приведены.

Словом, элементов, препятствующих признать все эти произведения за чисто литературную обработку исторического материала, достаточно много. И в то же время — в тексте немало мест, долженствующих быть признанными не только художественно-литературными, но граничащими местами с подлинной поэзией. Можно обнаружить целый ряд специально проведенных поэтических приемов. Мы находим ряд любопытнейших метафорических построений, распространений, лирических отступлений. Достаточно прочесть в той же первой книге «Повести о Тайра» главу «Смерть Кнёмори», чтобы убедиться в умении автора облечь в интереснейшую стилистическую оболочку повествование об историческом факте — о смерти великого вождя Тайра. Иногда целые главы носят чисто художественный характер, приближаясь по стилю и содержанию к моногатари эпохи Хэйан; такова, например, глава «Чары луны» из первой книги «Повести о Тайра»; «Рассказ о двух танцовщицах» — оттуда же. Сильно содействует общему поэтическому впечатлению и ритмическое местами построение фразы, создающее эффект ритмической прозы. Украшают изложение нередкие песни *имаё*, заимствования из поэтической лексики буддизма, и т. д. Другими словами, — во многих своих частях гунки не только не сухая историческая хроника, не только подлинный исторический роман, но даже своеобразный художественный эпос.

VI

Все вышесказанное о литературно-художественных элементах гунки относится прежде всего и больше всего к «Повести о Тайра» — «Хэйкэ-моногатари». В этой «Повести» все изложение построено настолько в литературном плане, настолько художественно, что решить вопрос о принадлежности гунки к истории или к литературе — применительно к ней — нетрудно: «Хэйкэ-моногатари» в общем и целом — произведение, несомненно, литературное в полной мере. Встречаются и в нем всевозможные описания ритуалов, перечисления должностей и тому подобные не художественные элементы, но основной стиль повествования, несомненно, строго литературный. Это до-

казывается хотя бы тем, что именно «Хэйкэ» породило особый музыкальный жанр — «сказителей», распевавших под аккомпанемент бива героические «стихи» о подвигах и несчастьях Минамото и Тайра.

Фабула, лежащая в основе «Повести», как было уже указано выше, заключается в драматической истории рода Тайра.

Эта история, как обыкновенно, слагается из трех стадий: возвышения, расцвета и упадка, с тем только характерным признаком, что как та, так и другая и третья отличались своим грандиозным характером. Возвышение Тайра происходило не столько путем медленного, исподволь накапливания сил, сколько в форме мощного взлета ко власти, сотрясшего всю политическую атмосферу Японии. Их расцвет заключается не в простом стоянии у кормила правления, но в могущественном властвовании, пред лицом которого трепетали одни, восторженно славословили другие и ненавидели третьи. Их упадок оказался не простым отходом в сторону от власти, от активности, но превратился в мощную картину грандиозного разгрома, потрясшего всю страну снизу доверху и перевернувшего вверх дном весь ее исконный уклад. История Тайра во всех своих этапах — грандиозная драма, насыщенная трагизмом в каждом своем акте.

Тайра по своему происхождению принадлежали к самым высшим слоям общества того времени: их род восходит к самому трону, к царю Камму (782—805). От одного из его сыновей, принца Кацурава, и пошла та линия, которая потом утратила свое положение принцев крови и под фамилией Тайра стала в ряды знатнейшей аристократии.

Первое выступление Тайра на исторической арене произошло около середины X столетия (главным образом в 938—946 гг.), когда один из Тайра, Масакадо, овладев всем Востоком Японии — областью Канто, сделавшись могучим вождем воинственного восточного самурайства, став во главе его полудиких дружин, поднял мятеж против Запада — Хэйана, с его интригами, изнеженностью, упадочничеством. Этот Масакадо замыслил при этом не простое ниспровержение стоявших у власти «канцлеров» из рода Фудзивара, но нечто гораздо большее: он стремился к трону. По одним источникам, он хотел занять хэйанский престол по завоевании Хэйана и разгона столичной знати; по другим — еще будучи в Канто, он уже

провозгласил себя не более не менее как царем всей страны Ямато.

Этот героический образ резко выделяется на общем фоне той эпохи своей неукротимостью, волей к власти, неуправляемым честолюбием. Масакадо шел к своей цели, невзирая ни на какие препятствия, устраняя со своего пути все мешающее ему, будь то даже его родные. Его облик хорошо выступает в одной фразе, сказанной им при подъеме на гору Хиэйдзан около Хэйана. Глядя на расстилавшийся у его ног столичный город с блестящим царским дворцом, он, говорят, воскликнул: «Какое величие! Вот бы где быть сильному мужу!» В самом деле: в хэйанской столице мужей не было. Хэйанская знать утонула в роскоши, безделье, поэзии, искусстве. Воли к власти у них уже не было; сохранялась пока еще только привычка властвовать.

Мятеж Масакадо кончился неудачей. Было еще рано: хэйанский режим был еще достаточно устойчив, с одной стороны, новое сословие — самурайство было еще недостаточно организовано, в нем самом еще не было единства — с другой. Подавление мятежа было совершено тем же Тайра — Садамори, своим таким поступком отдалившим приход ко власти своего рода.

Дальнейшее усиление Тайра, в силу происшедшего, сосредоточилось теперь в роде этого усмирителя — Садамори и пошло при этом по той линии, которая оказалась впоследствии столь роковой для всей их судьбы: Тайра перенесли центр своей активности в Хэйан-кё и стали искать укрепления своего значения, так сказать, внутренним порядком — в рамках и границах существующего строя. При этом они опирались и на свою военную мощь, приобретенную в боях против различных вождей поднимающегося самурайства, — «мятежников» по официальной версии японской истории; и в то же время не отказывались и от пути дворцовых, столичных интриг. Следующей крупной фигурой после Масакадо был Тадамори. Его действия могут служить очень показательным примером такой двойственной политики: с одной стороны, он чувствует себя настолько сильным, что вводит в царский дворец свою собственную дружину; с другой — стремится закрепить свое положение при дворе тайной связью с наложницей царя Сиракава. Но и этот Тайра сохраняет все неукротимые свойства своего рода. Эти черты его нрава очень хорошо проявляются в известном его поступке: ко-

гда однажды он сопровождал своего государя ночью во время бури к этой его наложнице, пред ними предстало ужасное привидение; все были в ужасе, и государь мог только воззвать к свите, чтобы те попробовали стрелять из луков. Однако Тадамори отшвырнул лук и кинулся на привидение с голыми руками. Кстати, потом выяснилось, что это был просто монах в снопе из соломы, вместо плаща и зонтика. Бесстрашие Тадамори прославлено всеми бардами в Японии.

Уже Тадамори почти распоряжался в столице, однако вершины своего могущества Тайра достигли в лице знаменитейшего Киёмори, сына Тадамори от указанной царской наложницы. По уже существующему положению этот великий Тайра действовал также главным образом в Киото, в пределах столицы и всей хэйанской обстановки; но в то же самое время, следуя исконным традициям своего рода, он стремился всеми силами сосредоточить в своих руках и все военные силы страны. Киёмори неустанно работал по созданию преданных ему самурайских дружин; жестоко расправлялся со всеми, кто осмеливался ему противиться; держал в полном подчинении и хэйанскую знать. Если Масакадо был пламенным честолюбцем, мятежным героем, если Тадамори был хитрым политиком и осторожным интриганом, то Киёмори был подлинным властителем, зачастую неудержимым тираном, пред которым все кругом трепетало и склонялось ниц. Масакадо олицетворяет собой героическую полосу в жизни Тайра — их первый взлет; Тадамори знаменует собой укрепление политических позиций рода, их становление у власти; Киёмори же олицетворяет своей фигурой их зенит, апогей всей их судьбы.

Киёмори действует во всех направлениях: прежде всего он умиряет посмевших восстать против него или против того порядка, который он стремится установить; так он умиряет мятеж годов Хогэн (1156—1158) и этим самым подрывает традиционное могущество дома Фудзивара; так он окончательно расправляется с не желающими пока еще отходить от фактической власти Фудзивара в военной кампании годов Хэйдзи (1159—1160). После подавления всех попыток к сопротивлению в среде самого царского рода (события годов Хогэн), после разгрома правящего дома Фудзивара (события годов Хэйдзи) Киёмори полностью сосредоточивает в своих руках высшую власть над всей страной Ямато. Вторая половина

70-х и часть 80-х годов — эпоха могущества и самовластия великого Киёмори и с ним всего рода Тайра. Страна покорена его вооруженной силой; враги подавлены его тяжелой десницей; двор лежит смиренно у его ног; стоит ему приказать — и царствующий государь покорно меняет резиденцию: столицей объявляется Фукухара; все плачут и стонут, но покорно перебираются на новые места. Стоит ему пожелать — и через короткое время все вновь возвращаются на старое, но почти разрушенное при первом переезде место — опять в Киото. Желания Киёмори, его прихоти — закон для всей страны.

Этот Киёмори, с одной стороны — герой, храбрый вождь своих дружин; с другой — он умеет наслаждаться жизнью: вокруг него немало женщин. Однако присущая всем Тайра неукротимость свойственна и ему; более того, она доминирует в нем над всем прочим. Достаточно вспомнить его предсмертные мгновенья: мучимый страшными болями, неопишуемо страдающий, он на просьбу жены сказать свое последнее желание отвечает: «Когда я умру, не творите вы жертв Будде, не возносите молений ему! Одно только. Отрубите вы голову Ёритомо и повесьте ее, эту голову, перед моей могилой!» Среди предсмертных конвульсий он думает только об одном: как бы уничтожить своего врага.

И это желание его целиком оправдывалось действительностью: были сочтены дни не только самого Киёмори, но и всех Тайра. Минамото Ёритомо, глава другой части самурайства, вождь дружин из того же Канто, столько раз разбиваемый тем же Киёмори, не раз почти чудом спасавшийся от гибели, медленно, но неуклонно шел к победе. После смерти своего главы Тайра растерялись. Минамото Ёсинака захватывает самое столицу. Тайра принуждены бежать. Они бегут на запад, спешно собирают все свои дрогнувшие силы, пытаются остановить победоносное продвижение дружин Минамото, но неудачно: теряют одно сражение за другим; отступают все больше и больше; и вот они уже у самого моря. Наконец Минамото загоняет их в самое море: они переходят на корабли, но и тут их настигает флот противника. В знаменитой в летописях Японии морской битве при Дэнноурá (1185 г.) их флот гибнет. Гибнут и они во главе со своими вождями и захваченным с собою своим царем — Антоку, внуком Киёмори. Тайра исчезают с лица японской истории. Наступает эра Минамото.

Тайра исчезли со страниц японской истории. Но они начали жить на страницах японской литературы. Их судьба, все сложные перипетии их эпопеи, столь драматической по своему содержанию, размаху и объективно-историческому значению, стали достоянием японских бардов, с бива¹ в руках певших и воспевавших то подвиги, то страдания, то деяния героизма, то проявление жестокости этих Тайра. История Тайра послужила основой для целого ряда литературных памятников, и прежде всего «Хэйкэ-моногатари».

Голос колокола в обители Гион
звучит непрочною всех человеческих деяний.
Краса цветков на дереве Сяра
являет лишь закон: «живущее — погибнет».
Гордые — недолговечны:
они подобны сновиденью весенней ночью.
Могучие — в конце концов погибнут:
они подобны лишь пылинке пред ликом ветра.

Такими словами начинается «Повесть о Тайра». И эти слова, с одной стороны, как бы эпитафия ко всей эпопее, с другой — как будто вступительная декларация, излагающая саму основную тему всего целого.

В самом деле, «Повесть о Тайра» отнюдь не преследует целей чистой истории. «Хэйкэ-моногатари» не хроника, но эпопея. Она стремится рассказать о драматических судьбах Тайра в плане особого задания и в особом освещении. Освещение это сопряжено с идеей общей непрочности «всех человеческих деяний», судеб как отдельных лиц, так и целых мощных родов; задание это связано не столько с возвышением Тайра, сколько с их падением. Отсюда — и сама тема произведения: «суета сует», бренность жизни и мирской славы; отсюда — и сюжет: гибель Тайра. «Хэйкэ-моногатари» — эпопея, повествующая о судьбе Тайра в аспекте их гибели; излагающая события с точки зрения оправдания ими общего закона: «живущее погибнет». Этот общий тематический колорит «Повести» оправдывается не только самим реальным содержанием ее, но и рассеянными повсюду сентенциями, замечаниями, выражениями и отдельными словами, долженствующими неустанно и неуклонно обращать внимание читателя на

¹ Музыкальный инструмент.

главную мысль всего произведения. Основная тема — «непрочность всех человеческих деяний» — разбивается на десятки отдельных мотивов, образующих своеобразную и живо ощущаемую ткань всего целого. Пользование этими мотивами — одна из характерных сторон всей «Повести».

Такая постановка темы целиком укладывается в общее русло настроений той эпохи, в которой эпопея создавалась. Общая непрочность жизни и судьбы, так наглядно продемонстрированная в бурную эпоху падения Хэйана и установления Камáкура, когда так легко и быстро рушилось благополучие побежденных и часто — при изменившемся счастье — и победителей, эта непрочность стала одним из сильнейших элементов умонастроений как аристократов-хэйанцев, так и самураев. Об этой же тщете всего земного говорил и буддизм, получивший тогда новое значение и новую силу. Хэйанские придворные стали воспринимать эту его идею не как «салонный» пессимизм эстетического порядка, но как подлинную жизненную правду глубочайшего значения; религиозно настроенные вообще, самурай одушевлялись этой идеей в аспекте фанатизма и веры в фатум. И те и другие становились приверженцами буддизма, хоть и понятого достаточно односторонне и не во всей его философской глубине.

«Хэйкэ-моногатари» постоянно говорит об этом буддизме. Значение и место буддизма в жизни того времени явствует из многих элементов «Повести». Не говоря уже о специфических буддийских мотивах, мы имеем постоянное сопряжение действия с элементами буддийского порядка. Вся судьба Тайра поставлена в связь с их деятельностью в области веры и религии: у них свой специально родовой бог-покровитель — бодисатва, прославляемый в Ицукусимá; их последовательное возвышение отмечается различными благочестивыми действиями, вроде постройки храмов, исполнения обетов, совершения паломничеств и т. п. Их падение ставится в связь с совершенными ими беззакониями, вроде сожжения Клёморн храма Миидэрá, разрушения статуи Будды и т. п.

В литературную ткань «Повести» вплетены выдержки из различных буддийских писаний, храмовых хроник, священной истории: в повествовательный ход эпопеи вклеено немало описаний всевозможных буддийских обрядов, церемоний и т. д. Иными словами, буддизм «Хэйкэ-моногатари» виден сразу: так многочисленны и разнообразны

его проявления. И этими «буддийскими» местами произведения неустанно поддерживается во всем своем значении и основная тема всей эпопеи: то, о чем говорит колокол в обители Гион, о чем говорит зрелище цветов на дереве Сяра...

VIII

Если первая часть вступления «Повести о Тайра» касается главным образом основной темы произведения, то вторая часть имеет в виду, преимущественно, реальное воплощение темы: в ней содержится намек на самый сюжет.

«Гордые»...— говорится во вступлении. Тайра и есть эти «гордые». Безудержная гордость Киёмори проглядывает в каждой черте его характера, сказывается во всех его поступках.

«Могучие»...— продолжает дальше вступление. Кто же «могучие», как не эти Тайра, и прежде всего сам Киёмори, этот самовластный властелин Киото и всей Японии?

«Гордые — недолговечны»,— печально утверждает вступление. Недолг был «век Тайра» в японской истории. Строго говоря, эра их полного могущества длилась всего только десяток лет. «Могучие — в конце концов погибнут...» Разве не погибли все Тайра после разгрома при Данноура? Разве не исчез с лица земли почти весь их род? Так преломляется в конкретной оболочке все содержание второй части вступления.

Таким образом определяется весь сюжет «Повести». Она не имеет в виду рассказывать о судьбе Тайра тоном объективной хроники с начала до конца, с момента первого выступления до исчезновения последнего Тайра. Она имеет в виду рассказать эпопею рода Тайра в аспекте одного события: их гибели. «Хэйкэ-моногатари», в сущности говоря, «Повесть о гибели рода Тайра».

Наличность именно такого сюжетного замысла явствует из всей структуры «Повести». Прежде всего очень ограничен, в сущности, масштаб повествования: «Повесть» охватывает главным образом цепь событий, имевших место на протяжении каких-нибудь десяти лет. Рассказ начинается с годов Дзисё (1175—1176) и заканчивается, строго говоря, годом Бундзи (1185—1186). Хронологический диапазон «Хэйкэ» — промежуток между 1175 и

1185 годами. Именно в это время имел место и расцвет могущества Тайра, и их падение. Вся же предыдущая и последующая история Тайра упоминается лишь вскользь, главным образом для того, чтобы уяснить читателю или дополнить ход событий. Судьба Тайра до расцвета их могущества и судьба остатков этого дома после разгрома — элементы повествования, не получившие своего развития и не имеющие никакого сюжетного значения, почти исчезающие в общей ткани главного сказа.

Такая концентрация повествования на определенном материале имеет и то следствие, что из поля зрения читателя ускользает и все прочее, все, так сказать, историческое окружение Тайра. О Минамото говорят лишь постольку, поскольку это находится в связи с Тайра. «Хэйкэ-моногатари» не историческая хроника; эпоха Тайра вообще не история их дома в целом, но своеобразная эпическая поэма их могущества и главным образом гибели.

Соответственно этому расположен и весь фабулистический материал. Уже в самом начале повести, в первой книге, мы находим главу: «Вага ми-но эйга» — «Слава и расцвет рода», где дается своеобразный перечень всех знаменитых представителей дома Тайра, указывается на все их влияние и силу. Этим описанием автор как бы хочет заставить читателя проникнуться сознанием всемогущества и всевластия этого рода, охватившего собою почти все государство, весь аппарат правления и власти. В конце же мы находим описание скорбной судьбы всех тех, кто принимал участие в роковой битве при Данноура. Славой повесть начинается, гибелью кончается. Такова основная схема эпопеи, проведенная достаточно последовательно и отчетливо. Крайне интересно, что самые первые страницы произведения говорят о другом, как будто противоречащем этой схеме. Первая глава первой книги повествует о том унижении и оскорблении, которому подвергается один из создателей могущества Тайра — знаменитый Тадамори: во дворце, во время празднества он подвергается насмешкам и издевательствам и, в сущности, даже покушению. Однако С. Фудзикока, разбирающий «Хэйкэ-моногатари», считает, что это все сделано автором только для того, чтобы оттенить еще сильнее даваемую через несколько коротеньких глав картину славы Тайра. Другими словами, мы имеем в этой первой главе своего рода пролог, то есть чисто сюжетный элемент общего построения.

Общему сюжетному заданию и — через него — основной теме подчинена не только вся композиция произведения, но и отдельные ее слагаемые. Тема непрочности всех дел человеческих, в частности, сюжет гибели могучих Тайра проявляется и в отдельных частях человеческой жизни, и на судьбах отдельных персонажей. Так автором трактуется, например любовь, в особенности — для женщин. Счастье в любви исчезает так же быстро, как и приходит. Недолговечна не только человеческая гордость, но и любовь, как бы хочет сказать автор. Поэтому большинство женских персонажей эпопеи испытывает горестную судьбу, страдает, и многие кончают тем, что уходят от мира в монастырь.

Понятие о «Хэйкэ-моногатари» было бы неполным, если бы не было упомянуто о дальнейшей судьбе этого произведения. Не говоря уже об отражении различных эпизодов из «Хэйкэ» в целом ряде драм — как эпохи Асикага — в «ёкеку», так и эпохи Токугава — «дзёрури»; не говоря об общем преклонении перед «Хэйкэ» всех творцов и систематизаторов японского рыцарского кодекса — Бусидо, «Хэйкэ-моногатари» вызвало к жизни существование особого рода искусства «Хэйкэ-быва». Оно вызвало к жизни целый новый жанр «сказителей», профессиональных былинников, распевавших под аккомпанемент бива отдельные эпизоды «Хэйкэ». Роль этих былинников настолько велика, что охватывает, в сущности, весь последующий музыкальный эпос Японии. Элементы «сказаний» о Тайра входят и в музыкальную форму Но, и в оркестр дзёрури, и во все последующие жанры музыкального рассказывания. История «Повести о Тайра» в этой области — новая и интереснейшая глава японской культуры.

1925

ПРИМЕЧАНИЕ

Очерк этот преследует две цели. Первая заключается в том, чтобы дать общую характеристику жанру гунки в целом. Вторая состоит в том, чтобы обрисовать одну разновидность этого жанра, представленную «Хэйкэ-моногатари». Это последнее необходимо для того, чтобы сделать хоть до некоторой степени ощутимыми те определения, которые даны в указанной статье и которые без этого могут показаться просто беспредметными.

КУЛЬТУРА ЭПОХИ МУРОМАТИ

I

Эпоха, известная под таким суммарным наименованием, складывается, по существу, из трех различных периодов. После падения камакурского режима (1332 г.) и кратковременной реставрации политической власти Киото (1333—1335 гг.) Япония распалась на две враждующие части: северную — с сёгунами из дома Асикага во главе и главным политическим центром в Муромати (Киото), и южную — с одной из линий Киотоского царского рода во главе и политическим центром в Ёсино.

Такое состояние, продолжавшееся по 1392 год, известно в японской истории под названием «Намбоку-тё» — эпохи северной и южной династий. Таков первый период.

С 1392 года страна оказывается снова объединенной, причем власть окончательно отходит в руки сёгунов Асикага; иначе сказать, междоусобная борьба заканчивается победой северной династии. Сёгунат Асикага продолжается номинально до 1572 года, когда новый претендент на руководящую политическую роль, предводитель самурайских дружин Ода Нобунага низвергает последнего сёгуна этого дома. Однако фактически власть из рук Асикага ушла уже гораздо раньше, их значение стало неуклонно падать уже с начала XVI века.

Время полного властвования дома Асикага, длившееся с 1392 года приблизительно по начало XVI века, и составляет эпоху Муромати в узком смысле этого слова.

Третий период занимает весь XVI век и носит в японской истории выразительное название «Сэнкокудзидай» — «период брани царств». Этим названием как нельзя лучше

характеризуется бурная эпоха междоусобных войн феодалов друг против друга, уже более не сдерживаемых ослабевшей властью правителей в Муромати.

С историко-литературной точки зрения каждый период представляет в известной степени особый интерес. К периоду двух династий относятся два известных произведения: во-первых, «Тайхэйки» — эпопея, повествующая об исторических судьбах Японии начиная с переворота Ёри-томо, то есть с установления камакурского режима (собственно — с 1181 г.) вплоть до смерти царя Гомураками (в 1368 г.), причем особое внимание уделяется несчастному киотоскому монарху Годайго, пытавшемуся вернуть себе былое значение; во-вторых, — «Цурэдзурэгуса», записки монаха Кэнко, написанные в духе жанра дзуйхицу и содержащие в себе огромное число заметок и рассуждений на всевозможные темы.

Эти два произведения при всей своей принадлежности к новой эпохе тем не менее по своему литературному типу должны быть отнесены скорее к камакурской линии развития японской литературы. Они скорее заканчивают, чем начинают. С литературно-исторической точки зрения период Намбоку-тё со своими произведениями — «Тайхэйки» и «Цурэдзурэгуса» — составляет как бы эпилог к эпохе Камакура.

Точно так же не вполне характерны для эпохи Муромати в целом и произведения, появившиеся в третьем ее этапе: в период «брани царств». Все, что создавалось в те времена, примыкает скорее к последующей эпохе Эдо, чем к предыдущей — периоду Муромати в узком смысле этого слова. «Отогидзоси», род нравоучительных рассказов почти для детей, появившийся в XVI столетии, является источником части повествовательной литературы эпохи Эдо. Тогда же появились и первые примитивные зачатки будущей драмы — дзёрури и т. д.

Таким образом, оба, так сказать, крайних фланга эпохи Муромати в широком смысле этого слова с историко-литературной точки зрения отделяются от нее в разных направлениях: период «двух династий» примыкает еще к Камакура, период «брани царств» отходит уже к Эдо.

Периодом, наиболее характерным для всей эпохи в целом, характерным как с общекультурной, так и с литературной стороны, оказывается период Муромати в узком смысле этого слова, то есть время с конца XIV по начало XVI века.

Период Муромати, понимаемый в таком узком значении этого слова, может быть назван эпохой могущества дома Асикага и с ним вместе — временем расцвета специфической асикагской культуры. И эта культура представляет собою никогда более не повторенное в Японии своеобразное зрелище.

Наиболее существенным фактом всей жизни страны в это время являлось объединение. Объединение это проводилось и в сфере политической: сёгуны Асикага покончили с территориальным раздвоением Японии, слили северную и южную династии в одну-единственную, бывшую полностью в их руках; они же подавили и все враждебные своему дому политические группировки в среде воинского сословия. Своего рода объединение наблюдалось и в сфере культурной: две струи культуры — хэйанская и камакурская, до сих пор стоявшие обособленно и противопоставленно друг другу, теперь начинали проникать друг в друга и давать смешанный продукт...

Из этих двух разнородных элементов: одного — восходящего к первому сословию, другого — являвшегося достоянием второго, в соединении с чужеземным влиянием — буддизма, секты Дзэн и всего того, что эта секта принесла с собой из Китая, и составила новая, уже вторая в японской истории, синкретическая культура. Когда-то существовал и развивался хэйанский синкретизм — синкретизм аристократической культуры; теперь стал процветать синкретизм Муромати — порождение культуры воинского сословия. И как тот, так и другой вызвали к жизни блестящую цивилизацию и дали интереснейшие литературные результаты.

Главными деятелями этого объединения были прежде всего сами сёгуны Асикага. Хитрый политик Такаудзи, основоположник нового режима, восстановитель политической гегемонии военного сословия; взбалмошный художник — Ёсимицу, устроитель нового порядка, и властелин-эпикурец — Ёсимаса, завершитель всего дела. Эти три фигуры являются поистине символами трех этапов всей эпохи.

Они были и талантливыми политическими вождями, они же были и просвещенными меценатами. Под их эгидой вновь собиралась распавшаяся было мощь воинского со-

словия, под их покровительством начинала расцветать новая его культура.

Вслед за сёгунами по своей роли в деле строительства новой культуры идут буддийские монахи. Если сёгуны были главным образом покровителями и насадителями новой культуры, буддийские монахи были ее создателями. Они оформляли новый строй всего мировоззрения, они работали над распространением просвещения и образованности; они содействовали развитию материальной культуры и искусства, они реформировали в сторону изящества и вкуса самый жизненный быт, и они же, наконец, создали новую литературу. На фоне известного невежества и грубости воинского сословия в целом эти монахи, выходя большей частью из рядов того же воинского сословия, составляли наиболее передовой, в смысле образованности и развития, слой этого последнего.

III

Культура эпохи Муромати, создаваемая этими монахами под эгидой просвещенных сёгунов, отличалась всеми признаками синкретизма. Главными слагаемыми этого синкретизма были прежде всего — буддизм, затем — Бусидо. Первый — восходящий еще к эпохе Нара, но принявший теперь новые формы; второе — процветавшее уже в эпоху Камакура, теперь же начавшее наполняться существенно новым содержанием.

Буддизм Японии успел пережить к этому времени четыре стадии: сначала длился процесс его простого перенесения на японскую почву (Нара), затем шел период эклектического строительства уже несколько на японский лад (Хэйан); далее начал процветать период его обновления приноровительно к религиозно настроенному самурайству (Камакура); и, наконец, он пришел к синкретическому бытию в эпоху общего синкретизма (Муромати). Буддизм эпохи Муромати, буддизм секты Дзэн — синкретичен по всему своему содержанию: в его состав входят и чисто буддийско-религиозные элементы, и отзвуки китайской философии, и эстетические теории китайского же происхождения, и даже элементы известного «просветительства». В результате такой универсальной природы дзэнского буддизма печать Дзэн лежит на всех продуктах культуры эпохи Муромати.

Бусидо зародилось еще в Канто, на самой заре жизни воинского сословия, то есть еще в эпоху Хэйан; оно расцвело пышным цветом в эпоху Камакура, когда так много было поводов к действиям и поступкам в духе этого рыцарского кодекса; в эпоху Асикага оно претерпело серьезные изменения, с которыми впоследствии и вошло в последующую эпоху Эдо, чтобы там завершить свой цикл развития и застыть в формальном совершенстве. В эпоху Асикага продолжают формально действовать как общекультурные элементы этого «самурайского кодекса чести» в виде доктрин и специально-сословные в так называемой «бугаку» — «воинской науке». Однако реально эти элементы Бусидо начинали утрачивать свое бывшее обаяние и власть над умами. Бусидо все еще считалось основой всего мировоззрения самураев; формально продолжал исповедоваться культ подвига, отваги, мужества; продолжала отрицаться эмоциональная сторона человеческой психики — всякие «нежные чувства», «запросы сердца»; утверждалось по-прежнему почитание простоты, безыскусственности, суровости, даже грубости; презрение к роскоши, изнеженности, слабости... С другой же стороны, повсюду замечается тяготение к этой роскоши, пышности, великолепию; стремление к изощренности, эстетизму, красивости. Первый параграф «Уложения годов правления Кэмму», обязывающий к простоте и бережливости («нужно быть бережливым и скромным в потребностях»); строгие декреты, воспрещающие роскошь и излишества, ставящие пределы сильнейшему распространению изящных форм тогдашнего светского обихода, — «чайных церемоний» (Тя-но-ю) и «поэтических собраний» (Рэнга-кай); и наряду с этим сами властители тех времен — сёгуны Асикага, выбрасывающие огромные средства на возведение роскошнейших буддийских храмов — «золотого» и «серебряного» павильонов в Киото; устраивающие пышные представления при своем дворе; организующие великолепные увеселительные паломничества в монастыри; наряду с этим и вся высшая самурайская знать, по мере сил следовавшая за своими вождями. С одной стороны, презрение к старой родовой аристократии времен Хэйана, политически ниспровергнутой и почти уничтоженной, и с другой — любовное разыскивание и напряженное чтение старых хэйанских романов, живописующих быт этого поверженного в прах сословия. Суровая мораль Бусидо и мало нравственные тенденции «Повести о Гэндзи» или «раска-

зы из Исэ»; неискушенный ум и первобытное поэтическое чувство воинов и тончайшее остроумие и изощренная поэтичность придворного кавалера — таковы контрасты эпохи, тем более разительные, что они совмещались в одних и тех же носителях, и притом не в узких рамках верхов самурайского общества, но, по-видимому, в широких кругах всего сословия. «Даже простые рыбаки и деревенские бабы читают «Повесть о Гэндзи»... — гласит один из памятников этой эпохи. Вероятно, здесь столь свойственная этой эпохе гипербола, но факт очень широкого значения таких контрастов, по-видимому, несомненен. Вся эпоха идет под их знаками.

IV

Однако при всем, казалось бы, неорганическом смешении этих двух противоположных элементов, при всем соединении в одном и том же носителе двух взаимно противоречащих стихий, все же эпоха Асикага носит на себе печать своеобразного единства; единства синкретического, но все же единства. Сочетание этих двух элементов путем взаимного проникновения друг в друга создало некий особый колорит, так отличающий времена Асикага от прочих эпох японской истории. Прежняя самурайская простота и безыскусственность времен Камакура как будто сохранялась, но она была уже не той, не прежней простотой; эстетизм и утонченность времен Хэйана как бы вновь были вызваны к жизни, но это был не прежний эстетизм. Как в том, так и в другом направлении не существовало более основного, жизненно-творческого фактора — органичности: самураи Асикага были эпитомами двух «органических» эпох культурного творчества Японии: хэйанской, с ее аристократической цивилизацией, и камакурской, с ее строгим воинским бытом. Непосредственно примыкая ко второй, они не избежали влияния и первой. Замирение страны, устойчивость власти и гегемонии своего сословия, экономическое благосостояние — все это привело к тому, что прежние суровые воители стали исповедовать культ меча лишь по традиции; произошло известное вырождение прежнего самурайского рыцарского духа. Взамен грозного вождя Ёритомо, ниспровергнутого во главе своих грубых, полудиких кантоских дружин изнеженную и выродившуюся культурно хэйанскую аристократию, теперь во

главе страны стоял щеголь-поэт, художник-фигляр, «гуляка праздный» Ёсимицу, предводительствующий кортежем блестящей самурайской знати, с наслаждением предававшейся чтению той же «Повести о Гэндзи».

Такое эпитонство сопровождалось, как это часто бывает, своеобразным культурным синкретизмом. Камакурские традиции и хэйанский ренессанс дали в своем сочетании крайне своеобразную картину: внутренней пустоты и внешней красоты; унаследованной грубости и насильственно привлеченного извне эстетизма; отсутствия органических творческих импульсов и обращения к чужому культурному достоянию. Внутренняя незначительность и внешняя изощренность. Устремление к исключительно внешнему, поиски всегда и везде красивого, но не создание своей собственной красоты. Собираение цветов отовсюду: своеобразный букет из прекрасных, но чужих цветов; подборание прекрасного, где только можно. Узор из чудесных, но всегда не своих красок. Японские исследователи говорят: *цугихаги*, «нанизывание» красок одна на другую, но не создание их; *цудзурэ*, «лоскутное одеяло» — из чудесных кусочков, но не целостный узор... Про все же целое здание культуры Асикага они говорят: ее роскошь подернута *саби* — патиной... Эпоха декаданса, пожалуй, скажем мы, европейцы.

V

Таким же синкретическим характером, с одной стороны, и «декадентским» — с другой, является и литература периода Муромати, понимаемого в вышепоясненном узком смысле этого термина. Период Муромати знал «повести» — вроде «Асибики»; имел и свои «военные рассказы» — в «Онин-ки» («Летописи годов Онин»). Существовали в это время и «японские песни» (вака), в частности — танка; писались в большом числе и китайские поэмы. Однако «Асибики» было далеко до своих прообразов — хэйанских моногатари. «Онин-ки» скорее историческая хроника, чем художественное произведение. «Сказание о доме Сога» — слабое подражание «Повести о доме Тайра». Танка находилась в сильнейшем упадке. Китайские поэмы иногда достигали высокой степени художественности, но все же они только приближение к китайским образцам. Другими словами, почти все прежние литературные жанры имели своих представителей, но, однако, не в них центр литерату-

ры Муромати. Они прежде всего не оригинальны: все эти жанры созданы или раньше, в предыдущие эпохи, или занесены извне — из Китая. Во-вторых, они малохудожественны и не могут приравниваться к своим прообразам. Центр литературы Муромати в том, что она дала действительно нового, специфичного, художественного. Основное достижение ее — в «фарсовых сценках» — *кёгэн*, в «лирических пьесах» театра Но — *ёкёку* и в «нанизывающихся стихотворениях» — *рёнга*. Эти три жанра созданы эпохой Муромати, и в ней же они достигли своего высочайшего развития.

Рэнга представляет собою любопытный продукт соединения хэйанского формального поэтического искусства и камакурских вкусов. При сложении этих «нанизывающихся» стихотворений поэты Муромати пользовались формами и приемами традиционных танка: так же слагалось «верхнее» полустихие — в три строчки (5—7—5), и «нижнее» — в две строчки (7—7), только первое в этом случае слагал один автор, второе — другой, затем первый (или третий) присочинял к нижней строфе — к окончанию — другое начало, а второй — к этому началу другое окончание, и так дальше без особого ограничения в количестве строф. Таким образом, получались часто забавные, часто неожиданные сплетения различнейших поэтических образов. Это развлекало, это забавляло, это услаждало самураев при дворе Асикага. Такое поэтическое «нанизывание» одних стихов на другие являлось любимым времяпрепровождением в очень широких кругах самурайского общества. То, что изредка делали хэйанцы в шутку, самураи Муромати делали всерьез. И они сумели поэтому создать из этой забавы особый жанр, отличающийся своеобразной прелестью и художественностью.

Кёгэн является первым в Японии как следует сформированным образцом комедийного жанра. Под названием «кёгэн» разумеются небольшие бытовые пьески, главным образом осмеивающие какой-нибудь всем хорошо известный тип тогдашнего общества, вроде недалекого умом феодала, хитрого слуги, проводящего его, шарлатанов-монахов и т. п. Кёгэн заимствовали материал из самой жизни, оформляли в драматическом виде наблюдаемые всеми жизненные перипетии, и все это — в преломлении иногда сатирического, иногда добродушного юмора.

Однако как ни интересны сами по себе эти рэнга и эти кёгэн, все же и не в них центр литературы Муромати. Ос-

повное явление этой литературы, основной представитель ее, впитавший в себя все лучшее, все самое ценное, что в культуре Муромати было, — это драматический жанр, лирические пьесы театра Но, известные под именем ёкёку. Если в литературе Муромати есть что-либо прямо адекватное всей эпохе в целом, то этим будет именно Но. По Но можно понять эпоху, проникнуть в ее сокровенный дух; и в то же время только через эпоху можно подойти надлежащим образом и к Но: без знания ее не понять всей художественной ценности и сильнейшего очарования, скрытого в этих лирических пьесах.

1925

I

Эпоха Муромати, правление сёгунов Асикага ознаменовалось событием для истории японской литературы первостепенной важности: в эти времена впервые за время существования японской художественной литературы появился некий особый литературный жанр, который по большинству его формальных признаков следует отнести не иначе, как к произведениям драматическим. Развитие приемов драматической обработки повествовательного материала — с одной стороны, и сильнейший расцвет театральных форм — с другой, своим соединенным воздействием обусловили появление на свет таких художественных произведений, которые как по своим внутренним свойствам, так и по внешней судьбе с полным правом могут именоваться театральными пьесами. Эти пьесы — так называемые ёкёку, те самые, что в соединении с музыкальным, хореографическим и вещественным оформлением образуют знаменитый в Японии и хорошо известный в Европе театр Но.

Этот первый в Японии драматический жанр в эпоху Муромати не только создан: под эгидой просвещенных меценатов — сёгунов Асикага, особенно Ёсимицу (1368—1394) и Ёмисаса (1449—1472), он вырос, развился, выработал свои классические формы и — в них застыл. Конечно, с падением режима Асикага искусство Но не погибло; оно продолжало культивироваться и далее, как культивируется и в настоящее время. Однако история образования, роста, формирования Но — с Асикага закончилась. Даль-

ше идет уже история жизни Но как вполне законченного формального жанра. Несомненно, эта последующая жизнь не могла не внести тех или иных изменений и в само искусство: как ни прочна была традиция, со сменой поколений она должна была, может быть, и очень незаметно, трансформироваться. И такую трансформацию — известное обновление, переработку, если угодно — развитие, конечно, подметить можно. Японские исследователи нередко насчитывают целых четыре этапа в жизни Но: 1) период созидания, 2) период развития, 3) период Момояма и 4) период Токугава. И все-таки это не имеет особого значения для самого театра Но как такового. И если не имеет особого значения для Но как театрального жанра, тем менее это касается Но как литературной формы, то есть ёкёку. Пьесы — самый текст, с присущим ему стилем и строем, принял вполне устойчивую форму еще в руках Сэами и в этой форме держался все время и дальше.

Правда, история ёкёку говорит о большой редакторской работе, произведенной в годы Мэйва (1764—1772) Мотоакира — XV маэстро Кандзэ, то есть пятнадцатым наследственным представителем династии исполнителей Но из рода Канъами (отца) и Сэами (сына). Мотоакира предпринял пересмотр текстов пьес, причем руководствовался следующими соображениями:

«Искусство наше началось с Канъами, получило завершение с Сэами, стало передаваться с Онъами и существует уже свыше трехсот лет. Однако за это время кое-что упущено, кое-где появилось немало ошибок.

Во времена Сэами пьес было очень много, и исправлять их было некогда. Поэтому он оставил после себя только записи текстов и вот и указал своим потомкам все это выправить.

Ныне я, Мотоакира, — хоть и неразумен, но берусь за выполнение воли предков. Упущенное восстанавливаю, ошибочное исправляю; то, что существует теперь, но не согласуется с древним смыслом, опускаю; пьесы упущенные или ни разу не исполнявшиеся, — если только они согласуются с древним смыслом, — добавляю... и т. д.»¹.

Работа Мотоакира хорошо известна в истории ёкёку и фигурирует под названием «Мэйва-но кайсэй», «исправление гг. Мэйва». Тексты, «исправленные» им, играют некоторую роль, но решающего значения не имеют. Все это

¹ Ср.: К. Овада. Екёку хёсяку, кн. 1-я, предисловие.

«исправление» вызвано теми же стимулами, которые вообще действовали в известной части токугавского общества. Представители так называемой «национальной науки», ревнители «истинно японского» стремились всяческими средствами и путями вызвать к жизни, восстановить то «древнее», которое, по их мнению, было подавлено чужеземным, в первую очередь — китаизмом, с покровительствующим ему сёгунским режимом. Так Мотоори отряхнул «пыль веков» с «Кёдзики» и представил эту историко-мифологическую книгу древности в таком виде, которым он надеялся привлечь к ней общественное внимание. Мабути проделал то же со знаменитым памятником древней поэзии — «Манъёсю». Целый ряд продолжателей этих великих исследователей положил немало трудов на восстановление в прежнем блеске других памятников древности. Иначе говоря, период Токугава характеризуется усиленной работой над «восстановлением» и «очищением» от позднейших наслоений наследия отцов. И труд Мотоакира, по-видимому, следует рассматривать сквозь призму именно этого движения. Он вызван не столько действительной необходимостью, сколько общими тенденциями века. И очень характерно, что тексты «Мэйва», то есть самые «подлинные» по замыслу редактора, не сыскали себе популярности: еще во времена самого Мотоакира опять вернулись к прежней редакции. Таким образом, то положение, что форма ёкёку не только создалась, но и застыла в эпоху Муромати, остается, несомненно, истинным.

Все это еще более усиливает значение ёкёку времен Асикага: в этих пьесах мы сталкиваемся с любопытным образцом вполне законченного — как формально, так и исторически — литературного явления, обладающего уже хотя бы по этому одному огромной теоретической и историко-культурной значимостью.

II

Как было уже сказано, ёкёку — первый в Японии драматический жанр. До них драмы как таковой в Японии не было. И создалась эта первая драма в результате скрещивания различнейших влияний, идущих с разных сторон.

Весь строй ёкёку развился прежде всего из тех, иногда довольно устойчивых, форм драматизации повествова-

тельных произведений, которые так процветали в эпоху Асикага. Эпоха эта, жившая в значительной мере реминисценциями, усиленно оглядывавшаяся на прошлое, любовно его вспоминая и идеализировавшая, с восторгом внимала рассказам о героической поре жизни воинского сословия. «Героическая сага» процветала. Сказаниям о величии и несчастьях Тайра, о победах и поражениях Тайра и Минамото, всему тому, что в полуисторической, полуромантической форме было закреплено в хрониках-эпопеях «Хэйкэ-моногатари», «Гэмпэй-сэйсуйки», «Тайхэйки», «Гикэйки», «Сога-моногатари», внимали с волнением и любовью. И на этой почве и развились первые попытки драматизации повествовательного материала: в такой форме рассказ становился еще более занимательным, еще более действенным. Это является первым источником ёкёку. Второй идет с другой стороны: от театра как такового.

Если до ёкёку в Японии не существовало драматической литературы, то сказать того же о театре никоим образом нельзя. Элементы театрального действия в достаточной мере заключаются уже в так называемых *кабура* — древнейших священных ритуалах религии Синто. К театру же относятся и те многочисленные и разнообразные виды «песен-плясок» (*кабу*) и «песен с музыкой» (*каё*), которые к эпохе Асикага распустились таким пышным цветом. Некоторые из них, как, например, «Эннэн-но-май», отличались уже довольно развитым драматическим элементом. И эти самые *кабу* и *каё* и наложили свою печать на ёкёку; наложили в том смысле, что предопределили ход формирования Но как театрального представления на основе определенного текста; а этим самым заставили авторов придать уже самому тексту подходящий для такой театральной формы и удобный для сценического воплощения вид. Несомненно, что драма как таковая, то есть ёкёку, своими формами обязана прежде всего театру своего времени.

Таким образом, основными действующими факторами, создавшими форму ёкёку, были: по линии литературной — драматизация повествовательных произведений, преимущественно сказаний всякого рода; по линии театральной — те театральные жанры, которые обозначаются общими собирательными терминами: *кабу* и *каё*.

Для полного обрисования вопроса о происхождении первой японской драмы следует упомянуть еще о двух

факторах, влиявших на создание Но в целом, то есть и как пьесы, и как театра. Первый из них — японский: народные театральные представления, бывшие, строго говоря, особыми увеселениями в дни деревенских празднеств. Второй — китайский: китайская драма и театр. Первый фактор выступал преимущественно в виде наиболее сложного явления в этой области: так называемого, *дэнгаку*; второй — в виде знаменитой драмы эпохи Юаньской империи. Впрочем, влияние этой последней сильно оспаривается: существуют убежденные сторонники этого влияния, есть и горячие противники его¹. Так или иначе, если вопрос об известном влиянии дэнгаку давно уже ясен, вопрос о воздействии юаньской драмы пока все еще остается окончательно не решенным.

III

История ёкёку может похвастаться таким крупным автором, который может составить славу любой драме, любой литературе. Этот автор знаменитый Юсаки Мотокиё в монашестве — Сэами (1374—1455), каковым именем он преимущественно и обозначается; второй представитель до наших дней процветающей династии мастеров Но из рода Кандзэ. Сэами — величайшая фигура в истории Но и один из великих деятелей японской литературы и театра в целом, создавший новые формы как в области первой, так и в сфере второго.

Сэами прежде всего, конечно, актер-исполнитель тех театральных представлений, которые процветали при дворе сёгунов Асикага; при этом актер искуснейший, подлинный «мастер» своего искусства. Затем он — автор тех пьес, которые им самим и его «труппой» — исполнялись; иными словами, он — автор ёкёку, и притом тех, которые до сего времени считаются самыми лучшими, совершенными по форме. В-третьих, Сэами — композитор, автор той музыки, которая является неотъемлемой частью представления. Далее, он — автор хореографической части Но, то есть тех выразительных движений, часто граничащих с танцем, а временами прямо в него переходящих, которые сливаются в единый комплекс с музыкой. Другими словами, Сэами — автор не только ёкёку, но и Но, то есть всего

¹ Ср., например: Т. Такао. Кобуонкёку косэцу. Токио, 1915, с. 101 и след.

жанра в целом. Но и этого мало: Сэами — теоретик своего искусства, создавший целую философию Но, обрисовавший их эстетику и психологию; указавший, как учиться этому искусству, как готовить актёра, как писать пьесу. Роль Сэами в области Но — всеобъемлюща; она охватывает решительно все стороны этого жанра, как в его драматической, так и в театральной области. Профессор Игараси готов поставить его в один ряд с Вагнером: «На всем Востоке и Западе, во всем прошлом и настоящем лишь только один человек может быть сравниваем с Сэами: Вагнер»¹, — говорит он. Если в этих словах многое от излишнего преклонения перед любимым героем, то в одном Игараси прав: в лице Сэами мы имеем несомненного гения, и гения, действительно, в духе Вагнера. Классические формы ёкёку, каковые прошли незыблемо чрез века и сохранились до настоящего времени, — создание рук этого основоположника японской драмы. Творчество всех прочих авторов ёкёку всецело укладывается в то русло, которое проложил Сэами. Большинство же Но — или непосредственно им самим написаны, или же им обработаны (как, например, многие из пьес его отца — Канъами). С него же установлен уже неопровержимо факт обычного для позднейших времен соединения в одном лице авторов-писателей и актёров-исполнителей, сочетание, ставшее для Японии совершенно закономерным и, по существу, единственно признаваемым.

IV

Европейские переводчики (например, Н. Пери) пьес ёкёку, часто именуемых Но, обычно считают, что пьесы, известные под этим названием, по своей структуре являются как бы двухактными; соответственно этому они и распределяют в своих переводах все сцены, из коих складывается действие. Японские исследователи этого рода пьес либо вообще не занимаются вопросом о драматической их композиции, либо говорят о том же. К числу таких исследователей принадлежит, между прочим, профессор Игараси, который утверждает прямо: «Суть драматической обработки пьес этого рода заключается в двухактной композиции. Правда, — оговаривается он, — существуют и одноактные пьесы — вроде «Цурукамэ». В старинных пьесах,

¹ И г а р а с и. Син-кокубунгаку-си. Токио, 1911, с. 402.

до Канъами,— двухактная конструкция отчетливо не выражена. Есть пьесы вроде «Мадукадзэ», где главный персонаж действует без перерыва... Но так или иначе,— заканчивает Игараси,— в общем не подлежит ни малейшему сомнению, что двухактная структура составляет основной прием драматической обработки Но»¹.

Оснований для такого вывода как будто очень много. Тот же Игараси для подтверждения своего взгляда обращается к содержанию пьес, анализирует это последнее и показывает, по его мнению, достаточно убедительно, что по развитию своего действия пьесы Но явно распадаются на две части. В самом деле, возьмем для примера несколько ёкёку.

Вот пьеса, называющаяся «Лук и стрелы Хатимана» («Юми-Явата»); она принадлежит к категории «мистериальных Но», написана Сэами и считается одной из наиболее типичных по своему драматургическому складу. Содержание ее,— в том виде, как оно представляется читателю,— сводится к следующему.

Храм, посвященный богу Хатиману, празднует свой ежегодный «престольный праздник». В этот день обычно совершаются особые торжественные богослужения и религиозные церемонии. Для присутствия и участия в них из дворца посылается особый посол.

Посол этот, вступив в ограду храма, замечает старца — по виду богомольца, который идет ему навстречу. После короткого обмена несколькими фразами старец подает послу лук, завернутый в парчовую оболочку, и просит поднести его в дар государю. В ответ на изумленные вопросы посла старец объясняет, что «лук из тутового дерева» и «стрелы из чернобыльника» со времен глубокой древности почитаются за эмблемы и символы благополучного управления монархом его страной и что этот дар послужит и для ныне царствующего государя залогом мирного и счастливого правления. К тому же, поясняет старец, он поступает так не по собственному почину, но по повелению самого Хатимана, и заканчивает свою речь сообщением, что он сам не благочестивый паломник, пришедший на празднество, но прославляемый здесь же бог Такара. При этих словах чудесный старец исчезает из глаз ошеломленного посла и появляется снова уже в своем истинном, божественном облике. Он исполняет священную пляску,

¹ И г а р а с и. Син-кокубунгаку-си, с. 427.

восславляет страну Ямато и сулит ей вечное процветание, равно как и ее монархам.

Это содержание, действительно, как будто распадается на две части: с одной стороны, все действие со старцем до его чудесного исчезновения, с другой — действие с богом Такара. Двухактная структура как будто бы здесь несомненна.

Возьмем еще одну пьесу, тоже принадлежащую Сэами, — из цикла «героических»: «Санэмори». Действие этой пьесы разворачивается следующим образом.

Некий буддийский вероучитель, одушевляемый проповедническим рвением, предпринимает путешествие и обходит всю страну, всюду проповедуя святой закон Будды. Во время своих странствований он попадает на знаменитое место старинной битвы, на равнину Синохара. Здесь он задерживается, изъясняя окрестным поселянам тайны Священного писания. В числе наиболее ревностных его слушателей оказывается один старик, не пропускающий ни одного его поучения и пламенно внимающий каждому его слову. Проповедник обращает на него внимание, заговаривает с ним и — о, чудо! — открывает, что видит и слышит этого старика лишь он один; никто из прочих, приходящих слушать его поучения, и не подозревает о существовании какого-то старика. Пораженный вероучитель обращается к таинственному старцу с просьбой открыться, кто он таков. Тот после некоторого колебания наконец объявляет, что он — дух умершего на этом поле сражения древнего воина; что он под тяжестью своих прегрешений не знает после смерти покоя и принужден скитаться все еще в этом суетном мире; ныне же, услышав слова проповедника, он возымел надежду спастись через веру и покаяние и просит теперь помочь ему в этом своею молитвою. Объяснив все это, старик исчезает бесследно.

По прошествии некоторого времени проповедник начинает совершать моления за упокой мятущейся души покойного воителя, и перед ним предстает он сам, в своем подлинном облике — героя Санэмори. Санэмори благодарит странствующего вероучителя за его молитвы, открывшие ему врата обители покоя, и в знак признательности рассказывает ему о битве при Синохара и о своих подвигах в ней, с тем чтобы после этого рассказа проститься с ним и с этим миром уже навсегда.

Общая структура этой пьесы очень сходна с предыдущей: то же явное разделение на две части, с героем в од-

ном облике — в первой и в другом — во второй. Таким образом, пьесы и этого типа могут быть названы двухактными.

Возьмем еще одну пьесу — «Баба-яга» («Яма-уба»), принадлежащую Дзэнтюку и относящуюся к категории пьес «демонических». Ее содержание разворачивается в следующем виде.

В столичном городе проживает знаменитая танцовщица, особенно славящаяся своим искусством исполнять танец «Бабы-яги» и в связи с этим так «Бабой-ягой» и прозванная. Как-то раз она решает предпринять благочестивое путешествие на поклонение в монастырь Дзэнкодзи; пускается в путь и попадает в безлюдные горы. Здесь ей навстречу попадает некая женщина, которая заявляет, что она знает ее, слыхала про ее искусство в исполнении пляски «Бабы-яги», и просит ее показать теперь эту пляску. Танцовщица не расположена плясать здесь, в пустынных горах, но из страха перед неведомой горной женщиной соглашается. Она готова уже начать танец, как та ее останавливает и предлагает ей иное: дожидаться ночи, отойти в глубь гор и приняться за пляску, когда взойдет луна. Тогда и она сама покажет эту пляску, ибо она и есть настоящая, а не только названная Баба-яга.

С наступлением ночи танцовщица готовится к танцу. Появляется Баба-яга в своем ужасном обличье, говорит о своей судьбе; потом принимается за свою неистовую пляску и в диком вихре пропадает из вида.

Структура этой Но, в общем, аналогична первым двум: такое же разделение роли главного персонажа на две половины, сначала — в одном облике, затем — в другом. Поэтому ничто не препятствует и «Бабу-ягу» отнести к двухактным пьесам.

Пьес, действие которых развивается приблизительно по плану вышеприведенных, очень много; в сущности говоря, этот план является своего рода трафаретом или образцом для построения многих ёкёку. Поэтому, если исходить из него, в самом деле придется признать, что, по крайней мере, для очень большого числа Но двухактная схема оказывается действительной.

На такое же заключение могут натолкнуть и еще некоторые соображения, связанные на этот раз уже не столько с содержанием или планом пьес, сколько с техническими обозначениями некоторых их элементов. Так, напри-

мер, существует два особых термина для роли главного актера (*ситэ* — протагониста): выступая в пьесах типа вышеприведенных — в двух разных обликах, он в первом случае носит наименование *маэдзитэ*, то есть «первоначальный протагонист», во втором же — *нотидзитэ*, то есть «последующий протагонист». Этим самым сама техническая терминология как будто отражает ту же двойственную структуру пьес: «*маэдзитэ*» в первом акте, «*нотидзитэ*» — во втором.

Подкреплением тех же соображений служит и термин *накаири*. Термин этот, встречающийся как в программах, так и в самых текстах пьес, означает буквально «вход внутрь», то есть уход главного актера со сцены и вхождение его в артистическую уборную. Делается это для того, чтобы иметь возможность приготовиться к выступлению в новом облике: переодеться, перегримироваться, отчасти отдохнуть и т. п. Выходит поэтому, что *накаири* образует, с одной стороны, нечто вроде антракта, с другой — некую грань в развитии действия: до *накаири* — первый акт, после *накаири* — второй.

Таким образом, ряд существенных моментов, извлекаемых из самой области Но, свидетельствует, что в большинстве случаев мы имеем дело как будто с двухактной схемой. И тем не менее с этим согласиться трудно по целому ряду причин.

Начать с того, что очень большое количество пьес никак нельзя с такой же легкостью, как вышеприведенные, разделить по содержанию на два акта. К таким пьесам нужно отнести прежде всего добрую часть всех бытовых и романтических ёкёку. Сюда же относится и целый ряд пьес героического, мистериального и демонического характера. Для образца возьмем одну из знаменитых романтических ёкёку «Юя», принадлежащую самому Сэами.

У могущественного и великолепного Мунэмори есть любимая наложница по имени Юя. Она родом из далекой провинции, где до сих пор проживает ее старая мать. Она — все время при своем повелителе, в столице; мать же — одна в далеком родном селенье. Юя увеселяет своего властелина, мать тоскует в одиночестве. От тоски по дочери она заболевает. Дочь стремится к ней, но Мунэмори не пускает: он не в состоянии расстаться с любимой наложницей ни на миг. Наконец мать, которой становится все хуже и хуже, посылает в столицу свою верную служанку с письмом. Дочь со слезами читает жалобы матери и ее

мольбы о приезде, снова просит Мунэмори отпустить ее и снова получает отказ: Мунэмори непреклонен. Как раз теперь Юя ему пужна больше, чем когда-либо: предстоит увеселительная поездка в храм Киёмидзу — полюбоваться там цветущими вишнями. Юя повзнуется, но по прибытии в храм обращается к милосердной Каннон с жалобами на свою участь и с мольбами о здоровье матери. Однако и это ей не удастся сделать без помехи: властелин требует ее присутствия на празднике. Тут она слагает такую печальную танка, что трогает наконец сердце Мунэмори: он дает ей разрешение уехать. Юя, вне себя от радости, возносит благодарения Каннон и собирается в дорогу.

В этой пьесе деление на две части не столь ясно, если оно вообще существует. Главная героиня, Юя, выступает на протяжении всей пьесы в одном и том же облике. Никакого «входа внутрь», накайри, в прямом значении этого слова, для нее не требуется. Накайри здесь не мотивируется теми же соображениями, что в пьесах типа рассказанных выше. Если действие как-нибудь и раскалывается на две части, то только в общесюжетном, но не в чисто композиционном отношении. Поэтому вопрос о двухактной схеме в приложении к пьесам типа «Юя» следует рассмотреть особо.

Еще менее приближается к двухактной схеме одна из бытовых ёкёку «Река Сумида» («Сүмидага́ва»), являющаяся типичнейшим представителем этого рода пьес. Содержание ее рисуется следующим образом.

Перевозчик на реке Сумида объявляет, что сегодня на том берегу будет совершаться большое богослужение, и просит всех пройти и помолиться вместе с окрестными жителями. По дороге из столицы показывается путник и просит перевезти его на тот берег. Перевозчик уже готов взяться за весло, как замечает толпу, идущую по дороге и окружающую какую-то женщину. От путника он узнает, что это — безумная, идущая из самого столичного города. Перевозчик задерживает свою лодку и поджидает эту безумную. Та подходит к берегу и в горьких словах сетует на свою судьбу, судьбу матери, потерявшей пропавшего без вести единственного ребенка и тщетно его всюду ищущей. После переговоров перевозчик берет и ее к себе в лодку. Лодка едет по реке. На том берегу виден могильный курган и сходящийся к нему народ. Путник заинтересовывается этим и начинает расспрашивать перевозчика. Тот рассказывает, что этот курган — могила одного

мальчика, год тому назад подобранного умирающим здесь, на дороге, где его как больного бросили проходившие работягивцы. Местные жители нашли его, но спасти не могли: им оставалось только похоронить его. И вот как раз сегодня, в годовщину его смерти, собираются совершать заупокойную службу. К концу рассказа лодка пристает к берегу; все выходят, кроме безумной матери. Она слышала рассказ перевозчика и объята ужасным подозрением. Расспросы подтверждают ее догадки: перед ней могила ее сына. Она бросается к могильному холму и начинает призывать будду Амитаба. Все присутствующие ей вторят. Вторит и ветер, и вся природа. И вдруг среди общей молитвы слышится детский голосок, также призывающий Будду. Мать узнает голос ребенка и на мгновение видит его тень. Это — последнее, что им было дано. Сейчас же все исчезает.

В этой пьесе несомненная наличность не двух, но трех моментов: действие на одном берегу (первозчик, путник и женщина), действие на реке во время переправы (первозчик, путник и женщина) и действие на другом берегу сначала у лодки, потом у могилы. Разбить всю пьесу на два акта не представляется возможным.

Еще менее возможно разбить на два акта и действие «Кагэкиё». С сюжетной точки зрения действие в ней складывается из целого ряда моментов:

1) Путешествие дочери Кагэкиё в Хюга, 2) сцена у шалаша слепого воина, 3) сцена на дороге с поселянином, 4) новая сцена у шалаша, 5) сцена с вышедшим из шалаша Кагэкиё.

Таких пьес, которые никак не укладываются в двух-актную схему, настолько много, что вполне позволительно сомневаться в правильности утверждения Игараси. Сомнения эти возникают даже без всякой зависимости от проверки правильности самого метода, с которым оперируют подобные исследователи. Но при постановке и решении вопросов композиции, проверки — могущей привести к отрицательным результатам.

Путеводную нить при решении вопроса о композиции. Но лучше всего искать у того же, от которого идет вся теория Но, у Сэами. Этот великий драматург Японии был в то же время превосходнейшим теоретиком своего искусства. У него должны быть и указания по этому поводу.

В самом деле: в своем «Руководстве к творению Но» («Но-сакусё») Сэами говорит буквально следующее:

«В «дзё», «ха» и «кю» содержится всего пять частей: в дзё — одна часть, в ха — три части, в кю — одна часть. С момента выхода актера, открывающего действие, начиная со слов его выходного речитатива и кончая пением, — все составляет первую часть, дзё. После этого идет ха. С выхода главного актера вплоть до его пения включительно — новая часть. Затем следует диалог первого актера со вторым и их пение: это опять новая часть. Затем следует рассказ, танец, пение: все это — новая часть. После этого идет кю... а всего — пять частей»¹.

Эти слова Сэами имеют огромное и, в сущности, исчерпывающее значение для всего вопроса о композиции Но; следует только должным образом оценить их.

Термины — дзё, ха и кю, употребленные здесь, играют большую роль прежде всего в музыкальной стороне Но: они прилагаются к музыке инструментальной и вокальной. Раскрыть их значение без анализа музыкальной композиции Но нелегко, но скорее всего они служат обозначением известного темпа исполнения. Так, например, некоторые части Но, вроде *кисэ* («рассказ»), исполняются в разном темпе: сначала — дзё, потом — ха и затем — кю. Даже одна фраза может произноситься или петься в трех темпах, как, например:

Хару-ни (дзё) ау кото (ха) ясуки нару (кю)².

Если искать каких-нибудь подходящих обозначений в европейской музыкальной системе, то условно близкими к этим японским (и китайским), по всей вероятности, будут: *moderato* (дзё — сидзукани), *allegro* (ха — сусуми) и *presto* (кю — хаяки).

Однако, наряду с таким своим употреблением, эти три термина встречаются и в китайско-японской поэтике, причем в отделе именно композиции, служа обозначением составных элементов трехчастной композиционной схемы для некоторых литературных жанров. В этом аспекте дзё имеет смысл «вступления», ха — «изложения» и кю — «заключения», или более точно — в согласии с буквальным значением самих иероглифов — «предварения» (сюжета), «прорыва» (к основному моменту сюжета) и «стремительного бега» (к завершению сюжета). Сэами в вышеприведенных словах, несомненно, имеет в виду именно такое значение этих терминов.

¹ С. Сакамото. Кан-но сосэцу, с. 120—124.— В журнале «Ногаку-коги», 1913, № 9, с. 116—120.

² Ср. в словаре «Ногаку-дайдзитэн». Токко, 1907, с. 1164.

Такое понимание находит себе подтверждение — и очень веское — в том факте, что Сэами рядом со словами дзё, ха и кю пользуется термином дан — часть (точнее: «ступень»). Этот термин имеет самое широкое применение именно в композиции, служа всегда обозначением отдельной части в композиционном членении произведения. Если так, то композиционная структура Но принимает следующий вид: Но состоит из трех основных больших частей, так сказать, актов или картин; каждый же акт, в свою очередь, распадается на картины или сцены.

I акт (дзё) — одна картина.

II акт (ха) — три картины.

III акт (кю) — одна картина.

Сэами указывает не только на количественную сторону композиционной структуры Но, но обозначает даже — и очень притом точно — границы и каждого акта (или картины), и каждой картины (или сцены). И насколько такое членение оказывается действительно драматургическим, показывает простое приложение этой схемы к такой, казалось бы, явно двухактной пьесе, как «Бо Лэтянь».

Начинается пьеса с того, что Бо Лэтянь объявляет о том, кто он таков; излагает поручение, данное ему императором, и предупреждает, что он сейчас направляется в путешествие. После этого он в коротком ариозо кратко предвещает о всем том, что ему предстоит; описывает в длинной балладе свое путешествие по морю и заканчивает сообщением о своем прибытии в Японию. Не подлежит никакому сомнению, что все это, вместе взятое, образует особую часть, так сказать, первую картину пьесы: сюжетный замысел здесь раскрыт полностью, и ход его развития доведен до своего «местного» конца.

Далее действие начинается с появления лодки со стариком рыбаком. Сначала мы имеем явную сцену одного старика (если не считать его «спутника», не играющего самостоятельной роли): старик воспевает окружающую природу; сначала — прямо, потом — путем сравнения с китайскими пейзажами и, наконец, в длинной описательной арии. Затем идет новая сцена: разговор старика с Бо Лэтянем, содержащий в себе завязку столкновения: разговор о том, что «более всего любят» в каждой из двух стран, а затем и первую фазу самого столкновения: состязание китаецца и японца в сложении стихов. Заключительное стихотворение рыбака образует собой естественное и явное завершение сюжетного развития этой части, так

сказать — второй сцены второй картины. Далее идет третья сцена этой картины: пораженный Бо Лэтянь пытается узнать, кто же такой этот старик — по виду простой рыбак, и этим своим вопросом создает новую завязку, на этот раз — второй фазы столкновения: из рассказа он узнает, что в Японии «все живое», «все живущее» слагает песни. Потерпев поражение в попытке состязаться со стариком в сложении песен, Бо Лэтянь терпит поражение и на более серьезной арене: он убеждается в принципиальном поэтическом превосходстве Японии над своей страной. Вся сцена логически завершается гимном в честь страны Ямато и восславлением ее богов.

В этом месте мы имеем несомненное завершение раскрытия темы пьесы. Остается дать только завершение развития сюжета. За «тематическим» концом идет конец «сюжетный».

Третья картина посвящена гневу и славе бога Сумиёси, которым в действительности оказывается старик рыбак: представ перед китайцем во всем своем грозном величии, он изгоняет его из пределов родной страны.

Все это можно представить в виде такой схемы:

Композиционная схема пьесы «Бо Лэтянь».

I. Пролог (одна сцена);

- 1) какáру, котобá (представление публике и изложение поручения);
- 2) сидáй, митиýки (запев о пути и самый путь);
- 3) цукí-дзэрифу (прибытие).

II. Действие (три сцены);

а) сцена первая:

- 1) иссэй (начальные строфы описания картины природы);
- 2) сáси (переход — сравнение);
- 3) утá (полное описание);

б) сцена вторая:

- 1) мондó (диалог, взаимное ознакомление, первая завязка);
- 2) какару (подготовка столкновения);
- 3) мондо (первая фаза столкновения);

в) сцена третья:

- 1) котобá (завязка второй фазы столкновения);
- 2) кусé (собственно кúри-сáси-кусé; рассказ — вторая фаза столкновения);
- 3) рóнгги (апофеоз второй фазы).

III. Эпилог (одна сцена);

1) утá (подготовка к танцу)

2) син-но-дзё (танец);

3) ронги, кйри (заключительная песнь хора).

Таким образом, пьеса «Бо Лэтянь» целиком укладывается в обрисованную Сэами трехчастную схему, и такое членение оказывается, несомненно, органическим, вытекающим из самого сюжетного замысла этой драмы. При этом совпадают не только большие подразделения, указанные Сэами, но и мелкие: как «картины», так и «сцены» располагаются в границах, намеченных этим теоретиком и творцом Но. Выясняется и смысл самих наименований: дзё — скорее всего что-то вроде «пролога», кю — имеет все свойства «эпилога»; средняя же часть — единственная, в сущности, излагающая «драматический конфликт» — должна быть названа, пожалуй, просто «действием». Пролог, Действие и Эпилог — таковы три части Но¹.

Несомненно, было бы крайне неосторожным и неправильным по существу утверждать, что все решительно Но написаны по этой схеме. Сам Сэами в том же месте своего труда предусматривает пьесы, содержащие не пять, но шесть или четыре сцены. Сэами далек от мысли заковычивать все Но в эту схему: он предлагает лишь то, что считает самым подходящим для этого рода пьес. И действительно: в противовес утверждению Игараси, можно решиться сказать: лучшие, подлинно классические, совершенные по форме ёкёку — и прежде всего большинство ёкёку самого Сэами — написаны по этой композиционной схеме.

Вообще же при суждении о композиционном строе ёкёку следует принимать в расчет и индивидуальность авторов, и время создания самих пьес. Эволюция драматургических приемов, — при всем традиционализме этого жанра, — должна существовать и существует на деле. Пьесы Канъами не то, что пьесы Сэами. Но тем не менее схема — «пролог — действие — эпилог» — остается основной, так сказать, классической для Но.

Профессор Игараси не мог, конечно, не видеть этих указаний Сэами: он говорит о трехактной формуле и даже признает ее известное композиционное значение. Однако, находясь всецело во власти своей презумпции, он не придает этим словам особого значения: «Сэами и другие как будто считают, что Но подразделяется на три больших

¹ Ср.: Ми у ра. Сого нихон-бугаку дзэпси. Токио, 1925, с. 313—314.

части или на пять малых; однако мы полагаем, что наша точка зрения относительно двухактной структуры Но и более правильна, и более интересна», — так заканчивает он свои рассуждения по этому поводу¹. И все же в своем анализе композиции одной из самых «классических» по форме пьес — «Лук и стрелы Хатимана» он принужден пользоваться трехактной схемой Сэами.

В основе такой непоследовательности и несогласованности лежит, по всей вероятности, методологическое недоразумение. Игараси как будто не вполне ясно отдает себе отчет в том, что такое представляет собою драматургическая композиция как таковая, в чем и где ее нужно искать. С другой стороны, он, несмотря на всю свою точность, не вполне отчетливо проводит границу между театральной стихией в Но и чисто литературной. Факту ухода актера со сцены, факту появления актера в новом облике он придает исключительно композиционное значение, в то время как это обстоятельство имеет главным образом значение для Но как театрального жанра, а если и касается литературной стороны, то скорее всего только фабулы. Эти области — литературная и театральная — для Но совершенно различны. Недаром существуют даже два особых термина для них: ёкёку — Но (в широком смысле) как литературное произведение, известный драматический жанр и Но (в узком смысле этого слова) как театральное действие, слагающееся из произносимого слова, музыки, танца и вещественного оформления. В сфере этого действия накари, действительно, имеет огромное значение; для драматургии же Но основой является, несомненно, схема Сэами.

V

Ни Сэами, ни какой-либо другой автор ёкёку не измышляли фабулы своих произведений. Материал для этих последних они брали готовый и только подвергали его сюжетной обработке, придавали ему специфическую форму. Главнейшим, поистине неисчерпаемым источником этого материала были сказания, — в самом широком смысле этого слова.

Как уже было упомянуто выше, таким сказанием являлась прежде всего героическая сага, имеющая в Японии

¹ Игараси. Син-кокубунгаку-си, с. 433.

в данном случае определенное значение: под этим именем приходится разуть историческое, по существу, предание, главным образом то самое, которое концентрируется вокруг бурной эпохи борьбы Тайра и Минамото, этих греков и троянцев на японской почве; то самое предание, что закреплено в «Хэйкэ-моноготари», «Гэмэй-сэйсуйки» и других гунки; то самое, что распевалось странствующими рапсодами и давало о себе знать в бесконечном количестве областей культурной жизни Японии. В период исторических реминисценций, в эпоху Асикага, это предание жило особенно интенсивной жизнью. Авторы ёкёку широко черпали материал для своих пьес именно из этого источника, как в его книжном виде — в форме гунки, так и в устной оболочке.

Не меньшее значение имеет второй вид сказания — романтическая легенда, имеющая, подобно героической саге, также специфическое значение: под этим наименованием приходится понимать в первую очередь тот цикл легенд, который образовался вокруг Хэйана, с его «кавалерами» и «дамами», с его «красивой жизнью», с его эротизмом, эстетикой, любовными историями. Как сами представители той эпохи, так и вся их обстановка, все связанное с ними в эпоху Асикага было окутано легендарным ореолом, подверглось «эстетической мифологизации». И если так было по отношению к Хэйану вообще, то тем более это наблюдалось по отношению к героям знаменитых хэйанских романов, всех этих «Исэ-моноготари», «Ямато-моноготари», «Гэндзи-моноготари» и других. Персонажи этих произведений превратились в эпоху Асикага в живущих какой-то легендарной жизнью «вечных спутников», которых постоянно имели в виду, которым отчасти подражали, на умонастроениях и чувствах которых воспитывались. И как сами эти герои, так и эпизоды, связанные с ними, легли в основу многих пьес, образовали тематику целого ряда интереснейших ёкёку. Так Хэйан чрез Но зажил новой жизнью в эпоху Муромати, как чрез драматизацию героической саги зажила новая жизнь в эти времена и Камакура.

Немалую роль играли и сказания культурно-исторического характера. Большая часть их сосредоточивается вокруг прославленных деятелей какой-нибудь отрасли культуры, главным образом — искусства. Так, существуют предания, связанные со знаменитыми представителями поэзии, музыки, кузнечно-оружейного дела. Как сами эти

герои, так и эпизоды, связанные с ними, точно так же послужили материалом для ряда пьес.

Все эти три рода сказаний — героическая сага, романтическая легенда и культурно-историческое предание образуют первый цикл источников ёкёку, цикл, долженствующий быть названным «историческим», поскольку все сюжеты этих сказаний приурочиваются к определенной эпохе и часто даже к годам. Второй цикл источников образуют сказания фольклорного типа, менее связанные, в противоположность первым, с книжными памятниками. Источник вдохновения для авторов пьес первой категории был в значительной части книжно-литературным, здесь же эти авторы пользовались традицией скорее общенародной, закреплённой не столько в письменных источниках, сколько в изустной традиции.

Этот фольклор, процветавший в Японии с давних пор, был очень разнообразен. Исчерпать его содержание одной какой-либо характеристикой очень трудно. Тем не менее в нем можно наметить две линии, которые, во всяком случае, являются очень ярко выступающими, если не преобладающими. Эти линии — бытовая и фантастическая. Первая отражает жизнь и быт не столько высших кругов японского общества, сколько народной массы; вторая — проникнута демонологией, то есть той отраслью мифологии, которая питается мифом о природе, с одной стороны, и мифом о человеке — с другой. Целый ряд первоклассных пьес построен на материале именно таких сказаний.

Таким образом, фольклор в образе бытового и фантастического рассказа или сказки образует второй цикл сказаний, легших в основу содержания Но.

Третий цикл образуют сказания религиозные. Религиозные сказания выступают в двояком облике: буддийского Священного писания и предания, во-первых, и мифологии Синто, во-вторых. Конечно, синтоистический материал в своей подавляющей части оказывается трактованным в буддийском духе, в плане того буддизированного синтоизма, который известен под именем «рёбу-синто». И все же он не заслонен настолько, чтобы не быть видным очень явственно, чтобы не выступать прежде всего как синтоизм. Некоторые пьесы могут с полным правом именоваться синтоистическими, несмотря на весь свой буддийский, свойственный почти всем ёкёку, колорит.

Религиозные сказания, легшие в основу содержания пьес, могут выступать в самых разнородных формах: то мы

имеем эпизоды из «житий святых», то легенды и предания, связанные с каким-либо представителем пантеона, то события из религиозной и церковной истории; очень распространена форма храмовой легенды, предания, связанного с культовой традицией. При этом в центре ёкёку может находиться как сам овеянный легендой персонаж, так и события, связанные с ним.

Благодаря тому, что целый ряд творцов ёкёку во главе с самими основоположниками этого жанра, Канъами и Сэами, были люди, по-видимому, с высокоразвитым религиозным сознанием и нередко даже кончали монашеством (впрочем, часто не более, чем номинальным), такие религиозные сказания сыграли роль одного из самых любимых источников Но, из коего вышло большое количество действительно замечательных пьес.

Профессор Хага в том факте, что авторы ёкёку воспользовались синтоистической мифологией как материалом для своих произведений, усматривает особое значение для японской литературы и даже всей культуры в целом. По его мнению, авторам ёкёку необходимо вменить в особую заслугу то, что они впервые за все существование японской культуры приобщили родную мифологию к литературному творчеству, сделали ее основой для целого ряда произведений. До этого момента мифология Синто, то есть родная мифология Японии, оставалась, в сущности, в стороне от большой дороги искусства. Ничего похожего, как говорит Хага, на то, что имело место в Древней Греции, в Японии не было: там мифология создала и вдохнула жизнь и в изобразительное и в словесное искусство, в Японии же и то и другое либо было вообще предоставлено своей судьбе, либо же шло под знаком сильнейшего воздействия буддизма и китаизма. С появлением же ёкёку национальная мифология получила значение, хоть несколько напоминающее ту роль, которую сыграла в греческой драме греческая мифология. В этом продвижении вперед национальной мифологии профессор Хага и видит огромную культурно-историческую заслугу авторов лирических драм эпохи Асикага¹.

Таким образом, историческое сказание в форме героической саги, романтической легенды или культурно-исторического предания, народное сказание в облике бытового

¹ См. статью: Я. Хага. Екёку-бунгакурон, с. 6.— В журнале «Ногаку-коги», 1913, № 3, с. 58.

рассказа или фантастической сказки и сказание религиозное вроде мифологического или церковно-исторического повествования — таков главнейший материал, легший в основу содержания первых драматических произведений Японии. Необходимо только добавить, что родиной этих сказаний могла быть не только Япония, но и Китай, и даже иногда Индия. В этом смысле осведомленность и начитанность авторов ёкёку не оставляет желать ничего лучшего. Несомненно, они были одними из самых образованных людей своего времени.

VI

Весь этот материал, заимствуемый из таких разнородных источников, разнохарактерный сам по себе, подвергся при превращении в пьесу такой обработке, которая делала его в значительной степени неузнаваемым, принявшим как будто совершенно другой облик. Перенесение материала из одного жанра в другой обусловило полное его стилистическое (в широком смысле этого слова) перерождение: сказания, существовавшие до сего времени в своем собственном стилистическом облике, пройдя через руки авторов ёкёку, приобретали в значительной мере новую стилистическую физиономию. Эпизод из «Повести о Тайра», как будто в точности воспроизведенный в пьесе, тем не менее начинал жить в новой оболочке совершенно иной жизнью.

Так — в смысле общестилистическом, так же и в узкостилистическом отношении. Как известно, тексты ёкёку представляют собой пеструю ткань, сотканную из заимствованных отовсюду, взятых очень часто в почти неизменном виде фраз, отрывков, цитат из различных, хорошо знакомых читающей публике тех времен произведений: в тексте пьес мы то и дело обнаруживаем «кусочки» романов — «Исэ», «Ямато», «Гэндзи», эпосов — «Хэйкэ», «Гэмпэй-сэйсуйки», антологий — «Кокинсю», «Бо Лэтяня», «Вакав-Роэйсю» и т. д. Эти кусочки то перенесены в нетронутом виде целыми абзацами, то даны в перефразировании с другими, то введены в несколько измененной форме. Благодаря этому словесная ткань ёкёку производит впечатление пестрого ковра, изготовленного из отдельных блестящих клочков, оторванных от каких-то больших полотен, красоту которых можно чувствовать даже по этим

обрезкам. Так оно и есть на самом деле: заимствование материала при составлении ёкёку было двухсторонним: заимствовалась фабула как таковая и часто даже ее прямое словесное выражение.

И тем не менее ёкёку — совершенно оригинальное произведение. Они блещут своею самобытностью, может быть, в большей мере, чем многое другое в Японии. Стилистический облик ёкёку неповторим. И это потому, что авторы этих пьес не просто повторяли какое-нибудь другое произведение или в устной форме существовавшее сказание, но переносили его в иной стилистический план, трактовали его в духе совершенно иного жанра со всеми свойственными этому последнему композиционными и стилистическими (в узком смысле слова) особенностями. Искусство авторов ёкёку — искусство не творцов фабулы и языка как такового, но стилистической формы в широком смысле этого слова; и наряду с этим искусство подчинить все произведение одной центральной идее, пронизать все целое единой художественной тенденцией, заставить звучать все вместе взятое одним тоном. С этой точки зрения творцы ёкёку должны быть причислены к величайшим представителям японского словесного искусства вообще.

В японской науке давно уже подмечено¹, что вся эстетика ёкёку, то есть теория основных стилистических принципов этого жанра, идет прежде всего из хорошо знакомого источника — из поэзии. Эстетика поэзии предопределила в общем и целом всю эстетику этой первой японской драмы. Ближайшими источниками при этом обычно называют следующие три поэтических области:

1) Первым источником являются так называемые «роэй», то есть те стихотворения, которые, будучи положены на голос, распевались на пирах и празднествах еще во времена Хэйана. В большей своей части это были стихотворения китайских поэтов, в частности — стихи Бо Цзюй-и, а также подобные же произведения на китайском языке японских авторов. Частично же это были стихотворения японские, восходившие передко к отдаленным временам. Литературным памятником этого жанра является сборник «Вакан-Розэйсю», бывший собранием любии-

¹ См.: Я. Хага. Екёку-бунгакурон, с. 9.— В журнале «Ногаккоги», № 5, с. 63.

мейших и популярнейших китайских и японских стихотворений в стиле рюэй.

2) Вторым источником были песни имаё, буквально — «песни на пылесный мапер». Под таким наименованием фигурировали те стихотворения, которые начали распространяться еще во вторую половину Хэйана и особенно процветали в эпоху Камакура. По форме это — два четырехстишия с метром 7—5—7—5. Генетически они восходят к буддийской религиозной поэзии и переполняют собою камакурские эпопеи, подобно тому, как танка является неизбежными спутниками хэйанских романов.

3) Третьим источником являются вака, буквально — «японские песни», то есть в первую очередь, конечно, танка. Эта танка в эпоху Асикага, при всем относительном застое культурного и литературного творчества, держалась достаточно прочно, особенно в высших кругах асикагского общества. Таким своим положением она обязала прежде всего своему блестящему прошлому: в прошлом за ней числился ряд первоклассных литературных памятников — «Манъёсю», длинный ряд императорских антологий с «Кокинсю» во главе, немалое число частных собраний. В распоряжении поэтов эпохи Муромати был неисчерпаемый стихотворный материал: была вместе с тем и готовая теория: нам известно, сколько «рассуждений о поэзии» (карён) вызвала к жизни все развивавшаяся танка. От Хэйана и Камакура до Асикага дошла совершенно сложившаяся эстетика «поэзии Ямато».

От этих трех источников — путь к последующим, уже не столько основным по своему значению для эстетики ёкёку, сколько, так сказать, вторичным. Этими вторичными источниками были хэйанские моногатаи и камакурские гунки; первые по своей генетической и эстетической связи с вака, вторые — по такой же связи с моногатаи.

Вся совокупность этих влияний — поэзии рюэй, имаё и вака, с одной стороны, и моногатаи с гунки — с другой, приводит к одному результату: эстетика ёкёку, иначе говоря, эстетика главнейшего литературного жанра эпохи Муромати в значительной своей части порождение эстетики Хэйана. Не только литература этого последнего периода стала вновь жить новой жизнью, сделавшись любимым чтением асикагцев, возродился как будто бы и основной тон Хэйана. Под эгидой сёгунув Асикага расцвел пышным цветом хэйанский ренессанс.

Но, как и во всяком ренессансе, возрождение и здесь не было абсолютным. Возрождение не есть повторение. Эстетика Хэйана, ожив в эпоху Муромати, приобрела все же немало новых черт, частично потенциально заложенных в ней самой, частично же полученных извне. Эти новые элементы шли из двух источников: один был самурайским, другой буддийским.

Эстетические воззрения самураев представляют собой весьма сложный комплекс, составленный из различных наслоений, большинство которых генетически восходит к совершенно иным социальным слоям и идеологиям. В сущности говоря, вкусы и настроения самураев неотделимы от буддизма, тесно связаны с целым рядом буддийских положений, получили оформление в буддийском горниле. Многие у них идет и из общих истоков с хэйанской цивилизацией. Поэтому говорить о самурайской эстетике как таковой можно только в том случае, если ограничить предмет изучения тем, что свойственно самураям, так сказать, принципиально, как особому социальному явлению, то есть отделив все, что пришло к ним со стороны, хотя бы это и стало их второй природой.

При таком подходе к вопросу ключ к самурайской эстетике следует искать в тех видах искусства, которые были им искони свойственны, которые особенно любовно ими культивировались. Этими видами были: «бугэй» и «бугаку».

Под именем бугэй понимаются те виды искусства, которые являются для самураев как воинов, так сказать, профессиональными. Это прежде всего — «искусство меча» (кэндзюцу), то есть фехтование, и «искусство лука» (кюдзюцу), то есть стрельба. Что же касается бугаку, то этим термином обозначались особые виды «воинского пения и пляски», иногда припимавшие формы довольно сложных представлений.

Из этих двух источников и развились эстетические взгляды и вкусы самураев, поскольку речь идет об их, так сказать, «сословной эстетике» в чистом и при этом, разумеется, элементарном виде. Огромное место в ней, как замечено выше, занимали элементы буддизма, явившегося к тому же вообще третьим (после хэйанского и самурайского) источником эстетики ёкёку.

Буддийские элементы этой эстетики точно так же идут из двух различных областей. Первой из них является та эстетическая теория, которая может быть извлечена из

самой буддийской литературы, как духовной, так и светской; как из самого Священного писания буддизма, так и из произведений, овеянных буддийским духом. Другими словами, эстетику буддизма можно построить прежде всего на элементах буддийской философии, то есть на элементах чисто теоретических, и затем на том, что можно извлечь из анализа художественных произведений как самого буддизма, так и находившейся под его влиянием светской литературы. Вторым источником этой эстетики является само буддийское искусство во всех его областях: прямых — вроде архитектуры, скульптуры и живописи, и косвенных — в области быта и театрального зрелища (хотя бы в форме ритуалов).

Не подлежит ни малейшему сомнению, что в мировоззрение асикагского общества перешла не только онтология и этика, но и эстетика буддизма, и, может быть, прочнее всего именно эта последняя: расцвет изобразительного и пластического искусства в эпоху сёгунов Асикага, место, занимавшееся ими в жизни и быту асикагских самураев, достаточно красноречиво и убедительно говорят об этом.

Таким образом, эстетика ёкёку представляется весьма сложным продуктом, образовавшимся из самых разнообразных по своему происхождению элементов: тут и эстетические воззрения хэйанских аристократов, тут и художественные вкусы камакурских воинов, тут и теории искусства буддийских мыслителей. И тем не менее все это вместе взятое является достаточно согласованным внутренне, цельным и единым в своем организме. Это целое и есть то, что составляет основной тон эпохи Асикага, основное содержание асикагского синкретизма.

Эпоха Асикага — как будто эпигон двух великих периодов японской культуры, Хэйана и Камакура, но эпигон, сумевший из разнородного наследия создать свое пусть и синкретическое, но все же новое культурное построение. И ярчайшим выражением этого слова является, без всякого сомнения, Но.

Этим объясняется, между прочим, и то отношение, которое создалось к Но у японских исследователей. Так, профессор Хага считает, что Но — синтез всей предшествующей японской культуры.

«Все знание, все науки того времени сосредоточились в ёкёку. В этом отношении ёкёку отличается и от хэйанских моногатари, стоявших на уровне вкусов женского об-

щества тех времен, и от токугавской народной литературы, отражавшей вкусы простонародья. Ёкёку охватывают всю предшествующую литературу Японии, как рээй, имаё, вака, с одной стороны, так и старые и новые повествовательные произведения — с другой. Они охватывают их и вмещают в себя все то прекрасное, что в них коренится. Так — в области литературной, где ёкёку являются великим синтезом, завершением всего предыдущего. Так — и в области музыки и танца, где они соединили в себе все идущее с древних времен»¹.

Профессор Хага прав, и правота его слов доказывается хотя бы тем, что без знания Хэйана и Камакура очень трудно понять ёкёку, к этим пьесам можно подойти, только пройдя через две предыдущие эпохи культурной истории Японии, с их своеобразной литературой, искусством и бытом. Но ёкёку бросает интереснейший луч света и назад на эти две эпохи; благодаря ёкёку загораются новым светом и Хэйан и Камакура: мы начинаем замечать и по-новому оценивать многое из такого, что до сих пор оставалось там ярко не проявленным и как будто педейственным; мы узнаем, насколько значительно — и явно и потенциально — было содержание тех эпох.

VII

Что же именно из эстетики поэзии, главным образом той, что процветала в эпоху Хэйана; из воинского искусства, преимущественно того, что сложилось во времена Камакура; из буддизма, более всего того, который выступал в облике секты Дзэн,— отразилось в ёкёку? Что прочнее всего вошло в эстетическую теорию этого вида драматических произведений? На этот вопрос, пожалуй, придется ответить так: сентиментализм, гиперболичность и иллюзорность.

Японская поэзия, как известно, в корне эмоциональна. Господствующими формами ее являются лирические жанры, причем обычно целиком построенные на пачалах субъективного лиризма. Интимная лирика захватила собою почти всю танка, овладела большей частью и песен «имаё». В китайской поэзии японцам более всего приходилась по вкусу насыщенная лирической стихией поэзия Бо Цзюй-и.

¹ Я. Хага. Ёкёку-бунгагурон, с. 12.— В журнале «Ногаккоги», № 5, с. 66.

И такое преобладание лирического жанра целиком обуславливается и сливается с теми принципами, которые лежат в основе жизни и быта, отдельных взаимоотношений и, в связи с этим, в основе эстетических воззрений Хэйана — эмоционализмом и эстетизмом. Проникнутый эмоцией эстетизм — динамическая основа хэйанской поэзии.

Этот эмоционализм, этот лирический уклон в ёкёку принял форму явного сентиментализма. Добрая часть пьес отличается самой настоящей «чувствительностью», явленной как в сюжете, так и в его словесном выражении. Ёкёку как будто стремятся действовать исключительно на сердце, взывать к чувству, к «сентиментам» своих читателей. Чувствительность во многих случаях пронизывает собою не только отдельные части пьес, но и все полностью от начала до конца.

Когда мы читаем произведения, рожденные самурайской литературой, вроде героических эпоей времен Камакура, сразу же чувствуется, несмотря на явно ощущаемый хэйанский налет, то начало, которое характерно именно для камакурской стихии: начало мужественного героизма. Это начало стилистически проявляется различным образом: то мы открываем его в тех «больших линиях», в которых часто ведется рассказ, в тех ярких красках, которыми обрисовываются отдельные эпизоды, в тех мощных и крупных штрихах, которыми характеризуются герои; с другой стороны, мы видим, как то же начало нередко является в облике резкости, угловатости, грубости, своего рода лапидарности изображения. Все эти свойства поэзии героических эпоей целиком противоположны хэйанской стихии японской поэзии, с ее утонченностью, стилистической растушевкой образов, филигранностью языковой отделки, общей женственностью колорита, и очень хорошо отражают собою общий дух эпохи.

Эта черта художественно-литературного изображения свойственна и вообще всему искусству самураев. В том же «воинском искусстве» и «искусстве пения и пляски» этот мужественный героизм выступает в качестве основы. В этом смысле вкусы самураев отличаются несомненной ясностью и четкостью.

Это начало самурайского искусства отразилось и в эстетике ёкёку, только здесь оно приняло несколько иной вид, вернее, приняло более ограниченный характер, выразилось в более узкой стилистической форме. Эта форма — общая гиперболичность как всего колорита ёкёку, так в

особенности характеристик. «Когда они описывали красоту какой-нибудь красавицы, то для сравнения брали решительно все: с одной стороны — сливу, вишню, персик, абрикос, пион, гвоздику, иву, луну; с другой — всех знаменитых красавиц древности: Ли Фужэнь, Ян Гуйфэй, Ононо-Комати, Гю, Гинё и других. Когда говорили о добродетельном человеке, приписывали ему решительно все прекрасные качества...» — говорит профессор Игараси¹. Эта общая тенденция ёкёку — нагромождать характеризующие ситуацию или персонаж образы и штрихи друг на друга — является, несомненно, отражением принципа больших лиц самурайской эстетики вообще.

То же самое в «Хэйкэ-моногатари», которое своим построением образа Кийёмори говорит об этом принципе гиперболизма, передает нам и основной элемент умонастроения буддизма. Этот элемент — пессимизм.

Голос колокола в обители Гион
звучит непрочностью всех человеческих деяний.
Краса цветов на дереве Сяра
являет лишь закон: «живущее погибнет».
Гордые — недолговечны:
они подобны свидению весенней ночью.
Могучие — в конце концов погибнут:
они подобны лишь пылинке пред ликом ветра.

Так начинается свой рассказ «Повесть о Тайра», и звуки этой тирады слышатся в каждой книге, в каждой главе. «Расцвет обязательно кончается упадком, встреча непременно заканчивается разлукой», — таков непреложный закон бытия, воплощенный в художественной оболочке.

Уже в эпоху Хэйан этот основной мотив буддийского мирозерцания превратился в поэтический прием, которым авторы пользовались по своему желанию. Кавалеры и дамы широко пользовались этим мотивом при обмене танка во время флирта — обмене, занимавшем такое большое место в их времяпрепровождении. Об истинном философском значении этого мотива никто особенно не помышлял. Гораздо глубже воспринимали мотив тщеты всего земного камакурские вонтели: у них слишком много было перед глазами реальных доказательств для того, чтобы принимать идею непрочности человеческой судьбы в том мире всерьез. Общая религиозность самураев не подлежит никакому сомнению и никак не может сравниваться с доста-

¹ Игараси. Син-кокубунаку-си, с. 393.

точно поверхностной религиозностью хэйанцев. Тем не менее и у самураев, в их литературе, эта идея приняла в значительной мере формальный характер, превратилась в своего рода прием, которым оперировали уже в художественных целях. Уже в эпоху Камакура мотив тщеты всего земного стал иметь для литературы не только этическое, но и эстетическое значение.

Тем более такое значение установилось за ним в эпоху Асикага. В руках авторов ёкёку при всей их религиозной настроенности мотив бренности бытия стал несомненным орудием художественного творчества. Они пользовались им для того, чтобы придать своим пьесам своеобразный поэтический колорит. И нужно сказать, что художественный смысл и ценность этого мотива ими явлены во всем своем блеске.

Однако, подобно тому как эмоционализм вылился в формы сентиментализма, героические тенденции отразились в стремлении к гиперболизму, точно так же и этот художественный пессимизм принял немного видоизмененную и опять несколько ограниченную форму: он выступает преимущественно в образе мотива иллюзорности этого мира и нашего бытия в нем.

«И вот теперь — в печали. Слезы скорби пропитали насквозь весь мой рукав. Глаза мои открылись. Я уразумел, что все дела людские — сон один; вся жизнь — лишь свидение. И мы, существа ничтожные, лишь только тени в этом свиденье. Теперь я знаю твердо: нет на свете Кагэкиё...»

Так говорит герой знаменитой пьесы Сэами; и в той или иной вариации этот мотив встречается в целом ряде пьес. В сущности говоря, огромное большинство ёкёку, за исключением «сюгэн-но но», то есть пьес праздничных, торжественных, в той или иной мере овеяны этим мотивом, обработаны в его духе. При этом он введен в пьесы под углом своего поэтического значения, как один из элементов при складывании ситуации, один из факторов развертывания сюжета; его не только тематическое, но и сюжетное значение совершенно очевидно.

Мотив иллюзорности, тесно связанный, конечно, со своим источником — идеей пессимизма вообще и нередко в форме этого последнего и выступающий, соединен в ёкёку с двумя вспомогательными мотивами, точно так же играющими роль приема. Эти вспомогательные мотивы — мотив жалобы, ропота на судьбу, переходящий иногда в вопль

отчаяния, и противоположный ему мотив надежды, надежды на конечное успокоение в царстве покоя и радости (анра́ку-но-куни́). Путь к этому успокоению лежит через веру в будд, в закон; через веру в силу покаяния, с одной стороны, в силу благодати — с другой. Такие переходы единого по существу мотива то в его гиперболическую форму, то в прямо противоположную как нельзя лучше обнаруживают все его стилистическое значение.

VIII

Из таких элементов складывается эстетика ёкёку. Сентиментализм, идущий от поэзии, гиперболичность, восходящая к общим тенденциям самурайского искусства, иллюзорность, отражающая буддийский пессимизм, — таковы три камня, на которых зиждется вся поэтика ёкёку.

Оригинальность ёкёку, то новое, что они внесли в общую сокровищницу японского словесного искусства, заключается, однако, не в основах самого искусства. Эти основы созданы другими эпохами и людьми. Самобытность ёкёку в том, как они сумели сочетать эти элементы, под каким углом их обработали так, что они слились в одно органическое целое. В этом искусстве сочетания и обработки вся художественная сила ёкёку.

Умение сочетать как будто самые разнообразные элементы с блеском явлено в стиле ёкёку, в словесной ткани пьес. Эта ткань, сотканная из собранных отовсюду цитат и выражений, дана в такой художественной цельности, которую можно подметить только в самых самобытных произведениях японской литературы. Нити для пестрого ковра взяты отовсюду, но сплетены они так, что утрачены всякие самостоятельные признаки, целиком поглощающиеся общим целым. Такого результата авторы Но достигают своим умением нанизывать (цугахаги) одну заимствованную цитату на другую, умением вместить это все в единый метрический уклад, пронизать все целое единым ритмом. Именно в этой своеобразной стилистической обработке заимствованных фраз (особенно в конечных их частях) при их сочетании, в приобщении всего к особому метру и ритму, идущим не от заимствуемого материала, но от стилистической сущности самих пьес как особого жанра, и лежит центр тяжести искусства авторов ёкёку. В сущности говоря, ритм (в широком смысле) является той сти-

хийей, в которой паходят свое объединение все разнородные элементы пьес.

Вторым способом достижения стилистического единства является обработка указанных трех элементов, обработка в духе определенного принципа. Японцы считают, что основным началом ёкёку является принцип красоты.

По всей вероятности, японские исследователи правы в этом отношении. Эстетика Асикага основывалась в известной степени на других началах, чем эстетика Хэйана. Основным ее принципом было так называемое «мондо-но авараэ» — «очарование вещей», то очарование, которое в каждой вещи таится и которое можно вскрыть искусным поэтическим приемом. К эстетике Асикага приложим более принцип «красоты» (би), как говорит Игараси¹, или, пожалуй, не столько красоты, сколько «красивости». Во всем искали именно эту «красивость»: в прошлом — в Хэйане, Камакура; в настоящем — в окружающем быту и природе. Изящные формы быта снова стали с любовью культивироваться и изобретаться. Красивое искали и в развлечениях и в литературе. Эту же красоту стремились преподнести своим зрителям авторы Но, как театральных представлений и как пьес.

Этой общей тенденцией — показать красоту — авторы ёкёку руководствовались и при отыскании источников, откуда они заимствовали свой материал, и при выборе фразы-цитаты оттуда, для того чтобы создать словесную ткань своих произведений. Этой же тенденции подчинялась целиком и их объединительная работа над собранным материалом. Должен быть красив и сам материал, красиво же должно быть и его демонстрирование в пьесе.

Однако эта красота отличалась особым свойством. Это не должна быть красота яркая, блистающая всеми цветами и оттенками. Она должна быть сдержанной, прикрытой некоей дымкой, показанной без кричащей обнаженности. Должна быть как будто «покрытой мохом». Это обстоятельство является основным требованием театрального исполнения, оно же необходимо и для самой пьесы. Благодаря этому ёкёку при всей своей несравненной стилистической красоте блещут действительно несколько холодным блеском. И этот холодный блеск, между прочим, установил для них сам главный творец ёкёку — Сэами².

¹ Игараси. Сип-кокубунгану-си, с. 393.

² Там же, с. 394—398.

Таким образом, весь тот материал, который авторы ёкёку брали для своих произведений, отнюдь не переносился ими механически из одного произведения в другое. Помимо того что он подвергался общей стилистической переработке, прежде всего — укладывался в известную метрическую схему, затем — пронизывался специфическим ритмом, наконец — принимал особую композиционную оболочку, помимо всего этого он обрабатывался в духе трех эстетических мотивов: сентиментальности, гиперболичности и иллюзорности, сведенных в одно эстетическое целое той стихией красоты, которой они все должны были служить.

Это общее положение нашло у авторов пьес совершенно конкретное воплощение. Ими указано то, в чем должна проявляться в ёкёку эта красота; в чем должно быть показано именно это «красивое». В этом аспекте, пожалуй, лучше всего понимать ту систему «десяти стилей» Но, о которой говорят все «теории» этого искусства.

Несомненно, учение о «десяти стилях» относится и к театральному воплощению ёкёку. Эти стили имеют в виду известную манеру исполнения. И все же основное значение этого учения — для ёкёку, но не для Но. Они имеют в виду прежде всего пьесы как таковые.

Строго говоря, «стили» ёкёку относятся к содержанию самих пьес; по всей вероятности, ближе всего их будет определить как «темы» пьес; «десять стилей» (дзэиттай) — это, так сказать, десять основных, канонических тем для драматических произведений этого рода. Так заставляют понимать их самое существо дела и трактовка их во всех старинных теоретических трактатах, посвященных Но. Кроме этого, эти «десять стилей» должны пониматься в тесной связи с общим эстетическим принципом Но — началом «красоты» как таковой, раскрывать которое эти пьесы призваны. Таким образом, «десять стилей» Но есть те десять специфических тем для ёкёку, в которых лучше всего раскрывается эта красота.

1) Первый «стиль» именуется «сюэ́н-по ко́коро». К ёкёку, написанным в этом стиле, относятся пьесы вроде: «Поэт из Танского царства» («Бо Лэтянь»), «Лук и стрелы Хатимана» («Юми-Явата»), «Такасагó». Они посвящены лишь одному торжественно-праздничному настроению. «В сердце должно быть одно лишь чувство, — толкует Сэами, — такое, какое бывает, когда люди радостно поздравляют друг друга; какое бывает у людей, когда они

стоят пред ликом обновляющейся природы, в праздник Нового года». Пьесы этого типа не должны содержать много. Они существуют для того, чтобы своим художественно-мистическим воздействием «дать мир государству, ограбить монарха, углубить союз мужчины и женщины». Они сами по своему общему тону — «благостны» и несут для зрителя такую же «благодать».

Игла сосны седой окраска —
Вечно зелена.
Над скалою вечной небо
Благостно сияет.
Жив и здрав наш государь,
Добр народ, в довольстве...
Крепких на дверях затворов
Вешать не хотят.

(«Юми Явата»)

Известный трактат по теории Но — «Ногаку-унъосю» для того, чтобы обрисовать это «настроение», не находит ничего лучшего, как привести знаменитое стихотворение — нынешний японский гимн:

Да живет наш царь
Тысяч тысячи веков!
До тех пор, пока
Камешек, утесом став,
Мхом седым не обрастет.

2) Второй «стиль» именуется «югэн-но кóкоро». Сэами, характеризуя понятие «югэн», кстати сказать, весьма трудное для перевода на другой язык, указывает на то, что в данном случае все дело в так называемом «ёдзё», тех «сердечных отзвуках», которые пробуждаются содержанием пьес. А каковы могут быть эти отзвуки, можно узнать из таких образов: «...как будто бы проводишь весь день в горах; как будто бы зашел в просторный лес и забыл о дороге домой... Как будто любишься на морские тропы вдаль; на челны, скрывающиеся за островами... Как будто бы следишь задумчиво за полетом диких гусей, исчезающих вдаль среди облаков небесных...» Как будто —

В сумеречный час
Взглянешь в бухту На́лива —
Там перед тобой
Зыблются в туманной мгле
В волнах челны рыбаков.

(«Унъосю»)

Одна из знаменитых пьес — «Эгути», принадлежащая как раз к этой категории, будит это таинственное сердечное волнение своим рассказом о челнах, наполненных призраками красавиц; о челнах, лунной ночью блуждающих по реке... «Слова этой пьесы как будто бы показывают воочию эту луну, плывущую над рекой, окутанной покрывалом из легкой дымки...» Передать каким-либо одним термином суть этой темы югэн-но когоро — почти невозможно. Может быть, отчасти соответствуют ее содержанию наши понятия: мистический, чарующий. Эти пьесы должны непременно чаровать, зачаровывать зрителя своею таинственной красотой.

3) Знаменитый поэт Хэйана Ки-но Цураюки предпринял однажды благочестивое путешествие к богу Тамáцусимá. По дороге, когда он находился в провинции Идзуми, его вдруг застала непогода: солнце померкло, разразилась страшная буря и в довершение всего — его конь споткнулся, повредил себе ногу и отказался идти дальше. Цураюки не знает, что и предпринять. Вдруг видит перед собою старца, по одежде — из придворных служащих. В ответ на сетование поэта старец вопрошает: «А ты сошел с коня, когда следовал по этому месту?» «А разве здесь нельзя ездить верхом?» — в ответ спрашивает Цураюки. «Конечно! — объясняет старец. — Это место освятил своим присутствием сам великий бог Аридоси, и всякому, кто нарушает святость его местопребывания, грозит гнев божества». «Но скажи мне, кто ты, о путник?» — спрашивает дальше таинственный встречный и, когда слышит, что перед ним сам великий Цураюки, восклицает: «В таком случае сложи одну из твоих искусных песен и услади ею сердце бога!» Цураюки готов, и вот звучит его песня:

Когда ночь темна,
Когда тучами все сплошь
Небо застлано,
Где же зпать мне, что вверху
Звезды блещут, как всегда?

Выражением «звезды блещут, как всегда» переданы в переводе японские слова *ари то хоси*; произнесенные слитно, они звучат *аритоси* или *аридоси*. Иначе сказать, Цураюки, как и подобает искусному поэту, сложил танка в строгом соответствии с обстановкой: обрисовал ту картину,

среди которой все происходит, и упомянул имя божества. С другой же стороны, эта песня получает смысл оправдания:

Когда ночь темна,
Когда тучами все сплошь
Небо застлано,
Где же знать мне, что вот здесь
Бог Аридоси живет?

Старец восхищен. Он неустойно повторяет эти строфы и открывает поэту, что бог Аридоси он сам и есть. Открывает — и исчезает из взоров ошеломленного поэта. Исчезает, и — о, чудо! — ураган прекращается, конь выздоравливает, и Цураюки может продолжать свой путь.

Таково содержание пьесы «Аридоси», одной из тех, что представляют собой третий «стиль» ёкёку — «дзэйги-но кокоро», буквально — «божественный».

В самом деле, «божественностью» пронизано все в этих пьесах: и сам главный персонаж — божество, и сюжет обычно — встреча с божеством. По мысли создателей Но все пьесы этой категории должны давать одно настроение: чувство близости к божеству, чувство соприкосновения с божеством. У зрителей должно быть такое чувство, будто бы все их мысли, все движения сердца протекают в полном единении с божеством:

По полям весной
Я иду и рву плоды.
Вечность бытия!
Знают боги, как в душе
Возношу тебе хвалу.

Таким стихотворением «Уньосю» хочет передать основной тон этих пьес.

4) Четвертый «стиль» носит название «сяккё-но кокоро» — «просвещающий». Это значит, что все пьесы этого рода насыщены особым буддийским содержанием, разрабатывают особые буддийские темы. Основной колорит пьесы должен вызывать в зрителе эмоции чисто буддийского характера: «как будто бы стоишь перед святынёю, как будто бы уразумел весь «Путь»; как будто бы достиг предела всех желаний — стал Буддой». Характерной пьесой, принадлежащей к этой категории, является «Кантан».

Когда-то в Китае в глухой провинции проживал некий человек, по имени Росэй (Лу-шэн). Он скоро понял, что

быть человеком и провести всю жизнь так зря, без толку — недостойно. И решил он обратиться на «Путь Будды». Прослышал он, что в царстве Со (Чу) в горах скрывается отшельник — обладатель могучих духовных знаний. К нему и поспешил он за наукой.

По дороге довелось ему остановиться на ночлег в селении Кантап (Ганьданы). И вдруг к нему являются послы от самого властителя тех мест: ему уступается царский престол и предлагается все достояние царя. Росэй живет в роскоши и славе, наслаждается бесконечной «долготою дней». Но один лишь миг — и он пробуждается: все это был лишь сон. Голоса прелестниц, только что услаждавшие его слух, всего только звуки «ветра среди сосен».

И понял Росэй, что богатство, власть и счастье — одно лишь паваждение. Сердце его переполнила уже другая радость: радость познания.

Основная идея пьес этого рода — именно в таком познании; в той мысли, что за всеми призрачными благами этой жизни кроется иное, совершенное благо; а с другой стороны, — за всеми горестями и страданиями лежит неизреченное счастье, счастье истинного познания.

Как бы облаков
Ни густела бы гряда,
Все же в небесах
Так же ясен, так же чист
Свет живущей там луны!

Так формулирует «Уньосю» основной тон всех пьес этого рода.

5) Пьесы пятой категории, представители «стиля «любовного» — «рэмбо-но кокоро» — в своей основе имеют тему «охваченность любовью», как говорит «Уньосю». При этом нужно добавить, что эта любовь обычно бывает не столько радостной, сколько несчастной. «Любовь печальная и вся в слезах» — вот основная тема пьес этого «стиля».

Такая любовь показывается обычно на сюжетах «разлуки». Двое любящих разлучены, и их тоска, думы друг о друге составляют основной мотив всей пьесы. Танский властитель Сюань-цзун потерял свою любимую подругу — прекрасную Ян Гуифэй. Он остался на земле один и не знает, как справиться со своею тоскою. Она там — в стране блаженных, также в безысходной тоске по нем. Находится

чародей, который берется проникнуть в эту страну: передать красавице, как велика печаль ее господина. Ян Гуй-фэй на мгновение оживляется, вручает чародею для властителя — как привет — яшмовую шпильку, но — все равно: преодолеть разлуку нельзя никак! Чародей отправляется в обратный путь, а она —

...снова здесь одна,
И большею стала от встречи
Печаль, что в сердце гнездится...
Не знаю, пошлет ли судьба
Нам встретиться с ним когда-либо
Средь бега стремящихся жизнью...

(«Е-Кизи»)

«Всякая встреча кончается разлукой». Эта буддийская формула стала почти поговоркой, и стихотворение, приводимое «Уньсю», как наиболее характеризующее основной тон всех этих пьес, это воззрение очень хорошо передает:

Двигутся, текут
И скрываются в горах
Имосэ — «Чета» —
Струи Ёсино-реки...
Только ли? Все в мире так!

Струи реки Ёсино разделяются на два потока, исчезающих в горах Имосэ. «Имосэ» же может значить — «муж и жена», «любимый и любимая». Отсюда — второй смысл стихотворения, тот самый, который и нужен.

6) Шестой «стиль» носит наименование «айсё-но кокоро», что значит собственно — «страдание». Характерным образчиком пьес в этом стиле может служить рассказанная выше «Сумида-гава», где мать, потерявшая своего маленького сына, ищет по всей стране и находит на берегу реки Сумида только его могилу. Ее стенания пронизывают собою все вокруг и доходят до самого потустороннего мира: мальчик слышит голос матери и откликается ей «оттуда», на мгновение даже представ видимым ее взорам.

Такое появление призраков — вообще наиболее характерный прием для выявления айсё-но кокоро. И от этого все такие пьесы заимствуют свой основной тон. «Стиль пьес этого рода так же неумовим, как неумовимо словидение, призрак ушедшего из этой жизни», — говорит «Унь-

осю». Весь колорит их «подобен сумеркам в осенний день», когда все — даже, казалось бы, самое радостное — так легко превращается в печаль...

Люди и дела,
Все осеннею порой
Кажется грустней.
Постарайся ж в эти дни
Чутким быть в своих словах!

Так старается охарактеризовать «дух» этих пьес «Унь-осю».

7) На седьмом месте стоит «стиль» «превратностей жизни» — «мудзё-но когоро». Его тематическую сущность хорошо описывает пьеса «Морихиса».

Храбрый воин Морихиса, сподвижник Тайра, после разгрома этого дома скрылся в Киото. Там его находят приспешники Минамото и хотят препроводить в Камакура. Морихиса, зная о неминуемой гибели, просит о том, чтобы ему позволили в последний раз поклониться особо чтимой им богине Каннон в Киёмидзу. Получив разрешение и выполнив свое желание, он прибывает в Камакура и здесь, в заключении, скорбит о превратности жизни. Является арестовавший его Цутия, с тем чтобы предупредить его о казни. Морихиса с радостью готов идти, видя в смерти избавление от страдания. Он только молит о последней милости: разрешить ему исполнить и сегодня то, что он привык совершать каждодневно, — прочитать священную сутру Каннон. Наступает ночь пред казнью. Морихиса забывается дремотой, и вот во сне ему является сама богиня. Сердце его исполняется радостью, и он бодро идет на место казни. Палач заносит над ним меч, но тот ломается в его руках, а сами руки бессильно опускаются.

Весть о чудесном происшествии доходит до самого Ёритомо, которому так же как раз в эту ночь явилась во сне Каннон. Он повелевает призвать к себе Морихиса, и оказывается, что оба они видели один и тот же сон. Ёритомо склоняется перед благостью богини, дарует Морихиса жизнь, жалует его чашею вина и возвращает обратно в Киото.

Все содержание этой пьесы на судьбе Морихиса как нельзя лучше иллюстрирует эту «превратность» жизни. Сначала — слава и успех вместе с Тайра; потом — также вместе с ними — разгром и несчастье; затем — опять снова будто бы удача... Что будет дальше — никто предугадать не может.

8) Восьмой «стиль» носит название «суйтай-по кокоро». Слово «суйтай» может быть переведено как «несчастье», «упадок», «падение». Если судить по содержанию пьес, относящихся к этой категории (Асикари, Токуса и др.), речь здесь идет преимущественно о тех людях, которые сначала наслаждались благоденствием и счастьем, потом же — вследствие каких-либо превратностей судьбы — утратили это все. Чувство, настроение именно таких людей и призваны изображать эти пьесы.

«Уньосю» в объяснение этого стиля дает такое стихотворение:

Грустен Новый год,
Приносящий лишь печаль!
Те ли это дни,
Что в былые времена
Безразличны были мне?

Японский Новый год — наибольший праздник в Японии. Его нужно отпраздновать; с него начинается новая полоса в жизни. Все это требует забот, расходов, трат. И вот человек, утративший свое достояние, скорбит о том, что ему нечем встретить праздник. А раньше он даже и не думал об этом: все было под рукой.

Тема «разоренные» нередко фигурирует в пьесах этого рода. Ей же посвящена и драма «Асикари» — «Тростничкосек».

В провинции Сэтцу проживал однажды пекэй Саэмбл. Он наслаждался сначала полным жизненным благополучием, потом обеднел и принужден был даже расстаться со своею женою: она направилась в столицу служить, он занялся низменным ремеслом тростничкосека.

Проходит некоторое время. Жена успевает заработать достаточно много денег и отправляется разыскивать мужа. Однако его нет там, где он должен находиться: стыдясь своей бедности, он скрылся неизвестно куда. Она все-таки отыскивает его и уводит в столицу, где они опять начинают жить в довольстве.

9) Девятый «стиль» имеет своим содержанием «хисэи-по кокоро», что значит собственно «презренное», «низменное». Название это приурочено к пьесам этого рода на том основании, что главными персонажами их являются «простолюдные», бедняки, в противоположность вившим

в бедность и «низменное состояние», но, по существу, «благородным» героям пьес предыдущего типа. Однако было бы ошибочно полагать, что основная тема этих пьес — «презрешность» этого «простого люда». Здесь рисуется скорей их простодушие, та наивность, с которой они подходят к этому миру, к жизни и всем ее сложным явлениям. Герои этих пьес не столько «низменные», сколько просто «неумудренные». Весь мир с его превратностями и брешностью проходит мимо них, оставаясь ими не понятым. Наоборот, им все кажется очень простым и легким. Стихотворение «Уньосю» передает это умонастроение в таких словах:

Постигая мир,
Жизни путь я прохожу...
Знаю я теперь:
У Авá-но Нарүто
Даже там пет бурь и волн.

Простодушным беднякам кажется, что даже море у Авá-но Нарүто спокойно, когда на самом деле там постоянное волнение.

Разумеется, на почве такого отношения к миру разыгрывается целая драма. Одна из известных пьес этого рода, «Аюги», показывает нам простого рыбака, который, отнесясь легко к запрету, лежащему на водах у великих храмов Исэ, дерзновенно забрасывает в них свой невод. Его дерзость была, конечно, достойно наказана здесь на земле; но и после смерти он продолжает нести на себе кару, расплачиваясь страданиями в аду. Но вот на побережье Акóги, где все это произошло, появляется странник-монах. Призрак является ему и умоляет помочь молитвой. На силу молитвы — последнее упование грешника.

10) Основной темой десятого «стиля», «дзюккái-но коро», является жалоба, ропот, укоризна; то самое чувство, которое звучит в словах стихотворения:

Когда ты цветешь,
Ведь цветком тебя назвать,
Вишня с гор, иельзи.
Почему ж, как все цветы,
Осыпашься и ты?

Классическим образцом таких пьес служит «Фудзито». Славный воин Морицуна в награду за подвиги получает во владение ту самую местность, где он разбил врага. Он готов уже вступить на свою новую территорию, но вдруг

путь ему преграждает женщина, горько рыдающая и жалующаяся. «В чем дело?» — спрашивает он и получает ответ: «Ты умертвил моего сына!» Воин вспоминает, что, действительно, он в свое время как раз в этом месте убил какого-то молодого рыбака, но не хочет сознаться перед матерью и отрицает свою вину. Та не унимается, но продолжает свои жалобы и укоры еще сильнее. Тогда Морицуна не выдерживает, признает все и, чтобы как-нибудь рассеять тяжелое положение, рассказывает, как все это случилось. Он сожалеет о своем поступке и готов совершить молитву за убитого. В это время появляется этот последний в виде призрака и раздражается жалобами и упреками. Но под конец, почувствовав всю силу молитвы за себя, он успокаивается и радуется тому, что обретает желанный покой.

Таково учение о «десяти стилях» ёкёку. Несомненно, что все оно говорит о том, в чем именно может проявляться в плане этих драматических произведений та «красота», которая поставлена во главу угла всего искусства Но. Десять стилей — это десять конкретных выявлений этой красоты, так сказать, спектр Но; и вместе с тем — десять видов «души» самих пьес.

В наименование каждого из «десяти стилей» в качестве постоянного члена входит слово «кóкоро». «Кóкоро» значит «душа», или лучше — «сердце». То или иное начало, составляющее суть каждого данного стиля, является именно «сердцем» каждой отдельной пьесы. Без своего «сердца» нет пьесы и как литературного произведения, то есть ёкёку, и как театрального представления, то есть Но.

«Торжественное»... таково сердце первой категории пьес, проникнутых величавостью и праздничностью.

«Чарующее»... таково сердце второй категории пьес, целиком овеянных особой мистической прелестью.

«Божественное»... таково сердце третьей категории пьес, преисполненных священного восторга и трепета.

«Просвещающее»... таково сердце четвертой категории пьес, озаренных светом веры и познания.

«Любовное»... таково сердце пятой категории пьес, пронизанных неудержимым тяготением двух любящих существ друг к другу.

«Горестное»... таково сердце шестой категории пьес, взывающих к чувству своим изображением страданий.

«Превратное»... таково сердце седьмой категории пьес, рисующих «приливы и отливы» человеческого счастья.

«Несчастное»... таково сердце восьмой категории пьес, говорящих о чувстве полной безнадежности и отчаяния.

«Простодушное»... таково сердце девятой категории пьес, показывающих человеческое неразумие со всеми его горестными последствиями.

«Жалобное»... таково сердце десятой категории пьес, проникнутых стенаниями и укоризной.

«Десять стилей» — поистине могут быть названы эмоциональным спектром ёкёку.

ПРИМЕЧАНИЕ

Этот очерк представляет собою развитие тех общих положений, которые были высказаны мною в статье «Театр Но» (сборник «О театре», изд-во «Academia», 1926). Как там, так и здесь я старался оставаться в плоскости исключительно драмы, по возможности не касаясь чисто театральной стороны. Отсюда — обращение к теории «дзё-кю-ха» как ключу к драматическому строю ёкёку. Вместе с тем мне хотелось подойти к этому жанру с той точки зрения, с которой подходят к нему японцы. Отсюда — обращение к учению о «десяти стилях» ёкёку, являющемуся основной темой последних глав очерка.

I

В 1606 году могущественный феодал Токугава Иэясу объявляет всей «поднебесной» (тэнка), что отныне он принимает на себя звание и титул сэй-тайсёгун, верховного вождя страны Ямато. Резиденцией своей он избирает город Эдо, будущее Токио, и укрепляет там оплот своей силы — величественный замок. Этот момент знаменует собой официальное начало эры в истории Японии: начинается период власти дома Токугава, или — по признаку главного города — эпоха Эдо.

С точки зрения социальной период Токугава укладывается в общее русло исторической жизни второго сословия Японии — самурайства. В эту эпоху оно вступило в третью фазу своего развития. После основного «тезиса» — камакурского самоутверждения на развалинах Хэйана; после последующего «антитезиса» — перерождения времен Муромати с грезами о Хэйане и о героической поре своей собственной жизни, — самурайство, через полосу политических «бурь и натиска» — период «брани царств» — пришло к завершительному «синтезу» — эдоскому режиму. С политической стороны это была эра особо построенного на основе строгой централизации феодализма; с экономической стороны это была эпоха планового хозяйства в своеобразном окружении общегосударственного и с пропикающим во все поры торговым капитализмом. С культурной стороны это был период действия трех различных факторов: китайского просвещения, националистического репрессанса и активности широких масс городского населе-

ния. Длительная полоса почти не нарушаемого гражданского мира (два с половиной столетия) обеспечила всем этим трем факторам богатейшее и интенсивнейшее развитие. Под эгидой сёгунов Токугава каждый из них достиг всей полноты своего самовыявления: перед нами предстает во весь свой рост мощь и сила китаизма; мы видим, в какое стройное здание слагаются традиционные элементы японской национальной стихии; наблюдаем, как пышно расцветает культура феодального города. И это все — не только в узком аспекте данного исторического момента. Культура эпохи Токугава имеет гораздо большее, чисто принципиальное значение для всей истории Японии в целом. На токугавском китаизме мы можем убеждаться в необычайной социально-организующей силе китайской пауки и философии вообще; на токугавском неосинтоизме мы можем удостовериться в подлинной ценности исконной японской культуры; на примере деятельности городского населения эпохи Токугава мы познаем всю мощь торговой буржуазии.

II

Токугавский китаизм дал прежде всего ценнейший вклад в общую сокровищницу китайской науки и философии как таковой. Произведения токугавских кангáкуся — «китаеведов» с успехом могут быть поставлены в ряд с трудами даже китайских писателей. Итó Дзинсáй дал нам систему органического понимания доктрин первичного конфуцианства, с живой и пытливой мыслью подойдя к самому Конфуцию и Мел-цзы. Огё Сорáй вскрыл перед нами всю глубину и тонкость китайской древней литературы. Учение Чжу-си имело на японской почве не только одних последователей или истолкователей, но и самостоятельных творцов, то создававших новые ветви чжусианства, то способствовавших разработке существующих. То же мы видим и в отношении школы «последнего идеалиста» — Ван Янмина, так полюбившегося своей простотой, последовательностью, прямолинейностью и непосредственностью токугавским самураям. Но этого мало. Китаизм был для деятелей эпохи Токугава не только одной доктриной. Он был для них основным организующим принципом всего государственного и социального строительства. Сквозь весь политический и правовой строй Токугава проходили китайские положения и принципы: они служили основным

орудием регулирования всех отраслей государственной и социальной жизни. Достаточно взглянуть на одну фигуру: на серьезнейшего ученого и первоклассного государственного деятеля Араи Хакусэки, чтобы понять, насколько действенной доктриной может быть китайское просвещение, суммарно обозначаемое именем «конфуцианство». Достаточно указать на факт официальных конфуцианских советников в правительстве, чтобы понять все государственное значение китаизма.

Токугавский неосинтоизм раскрывали в двух различных сферах: чисто исследовательской, научной, и жизненно-практической. Вагáкуся — «японоведы» этой эпохи прежде всего обращались к древностям своей родины, к той полосе исторической жизни ее, которая получила свое завершение в эпоху Нара. Они взяли оттуда все оставшееся литературное и идеологическое наследие, прежде всего мифологический свод «Кодзики», и произвели полную переоценку его содержания и значения. «Кодзики» стало для них «священным писанием», основой и источником всего нового мировоззрения. За этой книгой последовало все то, что оставил последующим временам Хэйан, вся эта богатейшая литература моногатари, дневников, стихотворений и т. д. Токугавские исследователи раскрыли и ее филологический смысл, и художественный, и исторический. Однако не в этом заключался жизненный нерв токугавского японоведения. Основным импульсом всего движения был национализм, стремление противопоставить чужому — китаизму и буддизму, свое — исконное. Японоведы боролись за самобытность своей родины, за ее культурную самостоятельность. С другой стороны, это же японоведение было прекраснейшим средством в борьбе против сёгунского режима, прекрасным орудием оппозиции ему. В древней литературе и основанных на ней заключениях представители оппозиции находили опорные пункты своей антисёгунской идеологии. Подобно тому как китайская струя культуры организовала собой государственный уклад Токугава, националистическая струя была основным организующим фактором антитокугавских настроений, в конце концов, в союзе и с поддержкой буржуазии ниспровергнувшая государство, созданное сёгунами Токугава.

Таким образом, оба эти течения коренились в самой жизни, были вызваны ее запросами и нуждами и играли в этой жизни чрезвычайно действенную роль социально-

политических факторов. Однако социальная сущность и того и другого была, в сущности, одна и та же. Основные деятели как китаизма, так и национализма одинаково были тесно связаны с господствующим политическим сословием: самурайством. В сущности говоря, они были представителями и выразителями двух основных борющихся групп среди этого самурайства. Их деятельность целиком укладывается в русло культуры второго сословия. Их борьба представляет собой как бы завершительный эпизод в развитии идеологии воицкого дворянства. Представителями новой нарождающейся культуры были не они, но городская торговая и ремесленная буржуазия. Все то, что создано в эпоху Токугава действительно нового, по существу, исходит именно из этого третьего сословия.

Такая культурная роль третьего сословия обуславливается двумя рядами причин, исторически, в сущности, совершенно неизбежных и понятных.

Как китаеведы, так и японоведы эпохи Эдо не могли создать действительно новой по существу культуры прежде всего потому, что все тенденции их были, строго говоря, реакционны. Все устремления китаеведов шли по направлению к Китаю, и притом не современному им, живому и действующему Китаю, но главным образом к Китаю «классическому», к Китаю или к древнейшему — эпохи самого Конфуция, или средневековому — эпохи Ханьской, Танской и Сунской империй. В этих именно временах японские китаеведы обретали все свои опорные пункты, — как в области философии, права и социологии, так и в области изящной литературы «высокого стиля». Поэтому и все их направление, и все произведения представляют собою, по существу говоря, отзвуки китайской духовной культуры и литературы по эту сторону японского моря. Они создали литературу «ложноклассическую» в китайском аспекте этого понятия.

Эдоские японоведы точно так же всем своим существом поворачивались к древности, только на этот раз — к древности своей, японской. Первая эпоха японской истории, завершившаяся периодом Нара, а затем и период Хэйан были для них идеалом всего чисто японского. В так называемом «Отё-дзидай», то есть в «период царей» — время до сёгуната (до конца XII в.), они находили все свои идеалы воплощенными, и к восстановлению этих идеалов лежали все их устремления. Поэтому все то культурное течение, которое они представляли, при всей своей силе

и влияния, было опять-таки по существу реакционным. Поэтому и вся литература, созданная ими, является также «ложноклассической», только теперь уже с другой стороны: в японском аспекте этого понятия.

Второй ряд причин, обусловивший такой реакционный по форме и содержанию характер литературы китаеведов и японоведов, состоял в том, что и те и другие, по-видимому, были в значительной степени оторваны от действительной жизни, и даже больше того — органически чужды ей. Залюбовавшиеся Китаем или далекой древностью своей родины, они просто не замечали того, что творилось вокруг них, не хотели этого знать; презрительно отворачивались от окружающей жизни, которая шла своим порядком, по другому направлению, ими не понимаемому. Народа они не понимали, не знали, к нему не присматривались. Вместе с этим просмотрели и ценность киневшей в нем новой жизни.

Это касалось одинаково и тех и других. Это относится даже к самым лучшим, дальновидным и умным представителям обоих направлений. Историк японской литературы Т. Игараси приводит в пример знаменитого государственного деятеля той эпохи Сирака́ва Ра́куо, прославившегося своим ответом одному человеку, преподнесшему ему в подарок статую бога Дайкоку (буквально: «Великий Черный»). «Я знаю другого «Великого Черного», — ответил будто бы Ракуо, это — тот, кто почернел от палящих лучей солнца, от дождя и ветра... Вот этого *живого* «Великого Черного», который называется у нас «крестьянином», который дает мне пропитание, я и чту! А *мертвого* Дайкоку мне не надо»¹. И вот этот самый Сиракава Ракуо, по-видимому, так понимавший жизнь, знавший, где ее корни, в то же время, по свидетельству Игараси, был совершенно незнаком с действительной картиной. В подтверждение своей мысли Игараси приводит любопытную и несколько странную — в смысле доказательства — цитату из одного произведения Ракуо: «Есть еще блохи и вши... Это — также, кажется, очень неприятные насекомые. Впрочем, я сам не знаю, что это такое, почему и не стоит о них говорить. О них нужно спросить у мужиков»². Игараси хочет думать, что эти слова Ракуо свидетельствуют, как далек от знания действительной жизни был даже этот человек.

¹ Игараси. Син-кокубунгаку-си, с. 541—542.

² Там же, с. 542.

обладавший, по-видимому, вообще таким широким кругозором.

Может быть, этот пример Игараси и недостаточно убедителен, тем не менее самый факт оторванности от жизни даже лучших представителей обоих «самурайских» направлений эдоской культуры неоспорим. Тот же Игараси указывает на любопытнейший случай с ученым Сато Иссай, которому никак не удавалось объяснить молодому богатому самураю, своему ученику, иероглиф «бедность»...

Вот эти две причины — реакционность идеалов и оторванность от действительности — и обусловили то явление, что вся деятельность эдоских китаеведов и японоведов не привела к созданию новой по существу культуры. Эта деятельность сыграла огромнейшую роль, с одной стороны, в деле поддержки токугавского режима (китаеведы), с другой — в деле постепенного его подтачивания и, наконец, ниспровержения (японоведы). Однако новая Япония, вышедшая из токугавского политического и культурного уклада, оказалась ни древнекитайской, ни древнеяпонской. Она оказалась европейской. В результате всех устремлений эпохи получилась не марско-хэйанская монархия, как о том грезили японоведы, и не просвещенный абсолютизм китайского типа, как того хотели китаеведы, но европеизированная конституционная монархия, к чему постепенно и сначала не вполне сознательно шла буржуазия. Китайская струя эдоской культуры была *охранительной*, японская — *разрушительной*; *созидательной* же оказалась — буржуазная. Так было в политической области, так было и в области чисто литературной.

При всем своем внутреннем антагонизме, непримиримые враги друг с другом, эдоские японоведы и китаеведы тем не менее были единодушны в своем отношении к действовавшему рядом с ними третьему сословию: они его презирали. С высоты величия своей китайской или древнеяпонской науки они не замечали ценности того нового, что росло в среде третьего сословия. Ремесленники и купцы были для них не «настоящие люди», чернь, толпа, которую можно только презирать. Впрочем, эта «чернь» отплачивала им той же монетой. Литературные произведения, вышедшие из среды городского сословия, переполнены насмешками и издевательствами над этими чванными, надутыми и самоуверенными гордецами. Разговорный обиход санкционировал целый ряд презрительных прозвищ по их адресу. Ходячим обозначением японоведов было:

«начиненные Хэйаном», грубой уличной кличкой китаеведов была: «Конфуциев кал». Иначе сказать, не лезшие за словом в карман городские ремесленники и купцы в долгу не оставались. Все три социальных силы эдоской эпохи пребывали в сильнейшем антагонизме друг с другом: японоведы громили китаеведов, китаеведы сражались с японоведами; те и другие презирали буржуазию, но и сами оказывались объектом нападков со стороны этой последней. Как в среде правящего сословия шла борьба двух противоположных тенденций — одной охранительной, другой разрушительной, точно так же и в среде токугавского общества, в широком смысле этого слова, шла борьба между уходящим сословием — самурайством в целом и сословием восходящим — торговой буржуазией.

Не замечаемые вовсе гордыми аристократами в эпоху Хэйан, презираемые суровыми воинами в эпоху Камакура, угнетаемые высокомерными феодалами и жестокими воителями в эпоху Муромати и Сэнкоку, эти новые слои японского народа с эпохой Токугава впервые почувствовали, что и они начинают обретать какое-то место под солнцем. До сих пор без роду и племени, почти без имени и фамильного прозвища, почти без прав и защиты закона, ничто в активно-политическом и в культурном смысле, — представители этих широких слоев народа, осевшие в городах и превратившиеся в ремесленников и купцов, в так называемое третье сословие, теперь заметили, что их экономическое положение во всей государственной системе прочно и устойчиво; более того, — чуть ли не прочнее во многом, чем тех же феодалов: в их руках сосредоточивались деньги. Они заметили, что могут иметь и свою собственную жизнь; что японский город, в сущности говоря, уже принадлежит им. Новые слои японского общества, доселе незаметные на культурной и политической арене, теперь почувствовали, что они имеют право существовать, и даже больше: действовать. У японской буржуазии в один прекрасный день как бы открылись глаза; она проснулась и увидела, что «вселенная» (тэнка) стала принадлежать не кому иному, а именно им. И вот эта так неожиданно открытая ими, им открывшаяся «вселенная» сразу же предстала пред их взором в самом радужном свете. Всю бодрость и жизнерадостность становящегося сословия они перенесли на картину того мира, что теперь оказался перед ними, в их обладании. Это был уже не тот *укиё* — «суетный мир», «горестный мир», как хотели понимать

этот термин пропитанные эстетическим пессимизмом хэйанцы или их эпигоны времен Муромати; как хотели понимать его религиозно настроенные воины Камакура; это было то же слово *укиё*, но в другом смысле: эдосцы предпочли иное толкование слова-иероглифа «уки», входящего в состав этого термина как определение к слову-иероглифу «ё» — «мир». Вместо «суэта-скорбь», они начали понимать его как «веселье-гульба». Мир греха и печали превратился для них в мир радости и удовольствия. Знаменитый японский живописный жанр, созданный этой же буржуазией, так называемый, «*укиёэ*» — «картины *укиё*», именно и передает во всех подробностях этот живший интенсивной жизнью и предающийся неудержимому веселью мир.

Первое, к чему устремились эдосцы в этом «мире веселья» (*укиё*), была любовь. Но вовсе не та любовь, что когда-то культивировалась Хэйаном. Эдосцы взяли от хэйанцев их культ любви, только без всякого эстетического окружения, они внесли в него камакурскую трезвость, только отринули в ней то презрение, с которым воины относились к этому чувству, допуская только его чисто конкретное, элементарное, сексуальное содержание. Эдосцы взяли в любви только плотское наслаждение, и не в качестве лишь неизбежного и, по существу, не могущего претендовать на внимание момента, но в виде наиболее значительного и ценного вообще. При всем своем эмоционализме, эдосцы в соответствии с общим укладом эпохи оставались и здесь на строго рационалистической почве: на любовь они смотрели совершенно трезвыми, «натуралистическими» глазами. Поэтому эдоская любовь во всем противоположна любви хэйанской. Там — любили где-то в глубине отдаленных покоев роскошного дворца, в тайниках алькова, в атмосфере эстетических переживаний; здесь — любили в шумной зале веселого дома, на площадях и улицах Ёсивара, под аккомпанемент возлияний *саке*. В те времена кавалер и дама обменивались утонченно-сентиментальными танка, теперь эдоская куртизанка с убеждением говорила: «Мужская слабость для нас, женщин, — одна грусть!» А подвыпивший горожанин похвалялся перед своими собутыльниками: «И сколько же я вдов уложил, если бы вы знали!»¹ Горожанин ринулся к запретному до сих пор для него наслаждению и прежде всего в

¹ И г а р а с и. Сип-кокубунгаку-сц, с. 562.

соответствии со своим культурным уровнем и неутолимой жаждой жизни, устремился к чувственности. Отсюда вся эротическая и порнографическая эдоская литература, все эти «Косёку-хон» — любовные романы, со знаменитым романом Сайкаку «Косёку-итидай-отоко» во главе. Отсюда и все как будто «натуралистические» подробности их страниц. Впрочем, нужно ли считать эти подробности за эротическое смакование дурного вкуса или это что-то иное? Игараси ставит вопрос иначе: на заре японской культурной жизни священная книга Японии, японская библия — «Кодзики» описывала все; она подробно описывала, как соединялись в плотском союзе боги. Таков был космогонический миф. Так восприняли любовь древние японцы, для которых впервые открылся мир, которые впервые в мифах его осознавали. Теперь уже другие японцы так же открыли мир и так же его стали осознавать, и самую существенную творческую стихию его стали трактовать так же в деталях¹. Эротический элемент в мифах «Кодзики» и эротика эдоских романов, — по существу, явления одного и того же порядка. И то и другое — результат живого осознания жадно протягивающегося к жизни и миру социального слоя. Там — нарождающееся первое сословие, здесь — становящееся третье. Иные исторические деятели, но сами явления вполне эквивалентны друг другу. Мысль Игараси — не так уже парадоксальна.

Однако при всей своей чувственной экспансивности токугавские горожане оставались вполне верными общей тенденции своей культуры: рационализму, рассудочности. Таково было основное веяние века, и оно полностью сказалось в области чувства. Токугавцы отнюдь не были мечтателями-романтиками. Расчетливым лавочникам, старательным ремесленникам, продувным торговцам, хищным ростовщикам Осака и Эдо было отнюдь не до «идеалов», особенно в такой области, как любовь. Общий «трезвый» уклад их мышления не признавал никакой «прекрасной дамы», но очень хорошо мирился с куртизанкой Ёсивара. Для первой нужны были бы танка, которых горожане слагать не умели и не хотели; для второй требовались только деньги, которые у них были. Отсюда своеобразный рассудочный колорит всех их эротических романов.

Этот в общем рассудочный характер токугавской литературы особенно ярко и отчетливо сказывается в право-

¹ И г а р а с и. Син-рокубунгаку-си, с. 546.

учительном, назидательном тоне очень многих произведений. Целая полоса токугавского творчества идет под знаком таких дидактических тенденций. Горожане любили не только гулять в Ёсивара, но и морализировать. И даже — где угодно: в той же Ёсивара. Только их морализирование носило особый характер: это не была проповедь, идущая из глубины согретого верою и убеждением сердца; это не было твердое установление объективных моральных истин; это не было воздействием на этическую сферу человека с помощью художественных средств; это было большею частью рассудочное резонерство. Эдоский моралист был не проповедник, пылающий воодушевлением; не ученый, решительно утверждающий принцип; не поэт, влекущий чарами своих построений; это был педант-резонер. Дальше «мещанской» морали, по существу, эдоские горожане не пошли; и дальше простого резонерства в своих действиях не продвинулись. Свойственная им рассудочная стихия накладывала на все свою печать.

Типичным представителем этого уклада был знаменитый романист Бакин. Он явно хотел быть не столько писателем, сколько воспитателем; он стремился, по его собственному слову, «побуждать к добру и предостерегать от зла». Это было руководящим правилом всей его писательской деятельности. Поэтому он в своих романах стремился давать не тех людей, какие бывают в действительности, но тех, которые могли бы служить образцами или идеалами. Чтобы «побудить к добру», он стремился выводить в своих писаниях «современных» людей, могущих служить идеалом с какой-либо стороны; чтобы «предостеречь от зла», он рисовал ужасных злодеев, долженствующих оттолкнуть читателей от всего дурного. Игараси утверждает, что романы Бакина переполнены гиперболически трактованными фигурами и образами добродетельных героев и страшных злодеев и не знают только одного: живых людей¹. По этой же причине и морализирующее воздействие их было особым: вся мораль Бакина апеллировала не к живому чувству, но исключительно к рассудку.

При всем том лучшие образцы токугавской литературы блещут самой высокой литературной ценностью. Это особенно приложимо к творениям знаменитейшего создателя японской драмы — к Тикамацу. В нем, как в фокусе, со-

¹ Игараси. Син-кокубунгаку-си, с. 726.

средоточились все самые художественные тенденции литературного творчества токугавских горожан.

Тикамацу не только драматург, он и теоретик литературы, и даже шире: вообще искусства. Ему принадлежит заслуга широкой постановки вопроса о сущности искусства вообще.

«Искусство лежит на границе между правдой и ложью. Оно есть ложь и в то же время — не ложь; оно есть правда, и в то же время оно — неправда: услада искусства — между тем и другим».

Таково собственное заявление Тикамацу. И оно разъясняется им на наглядном примере. Чтобы иллюстрировать свою мысль, Тикамацу рассказывает целую историю.

«В одном дворце жила однажды молодая камеристка. У нее был любовник, с которым ее связывала пылкая взаимная любовь. Но жила она во дворце, да еще в отдаленных внутренних покоях, куда доступ мужчинам, тем более посторонним, был, конечно, затруднен; и к тому же ее связывало подчиненное положение; словом, встречаться со своим любовником ей было очень трудно. И вот она придумала некоторое утешение для себя: она заказала скульптору изображение своего возлюбленного. При этом она потребовала, чтобы сходство было абсолютным: не только общий вид фигуры, лица, но даже точки на коже, где росли волосы, даже зубы во рту — все должно точно передавать оригинал. Скульптор сделал все, как она хотела. И что же? Когда статуя была доставлена ей, она с восторгом поставила ее у себя, но сразу же почувствовала какое-то неудовольствие; стала присматриваться ближе — и облик любовника, воплощенный в статуе, показался ей сначала чуждым, потом — неприятным, потом сделался противным, и дело кончилось тем, что она эту статую выбросила».

Таким примером Тикамацу хочет пояснить свою мысль, что искусство не должно быть точным воспроизведением действительности («правдой»). Оно должно как-то преобразовать ее, как-то претворять ее. Однако это не значило для него давать какой-то символ. Тикамацу старательно предостерегает от этого: искусство не должно отходить от правды, оно должно основываться только на действительности, от нее исходить и ее давать. Весь вопрос только — в надлежащей грани. И эту грань, неуловимую границу между простым воспроизведением и реалистическим преобразованием и должен искать и находить художник. Нужно

сказать, что такая теория, сознательно усвоенная или же бессознательно проводимая, лежит в основе многих произведений эдоских писателей и приводит к своеобразнейшим и зачастую как будто к очень различным результатам. С одной стороны, мы имеем иногда неудержимый романтизм, идеалистическую трактовку действительности; с другой — гротеск, часто — сатирически взятую реальность. Литература своеобразной «реалистической» романтики и поэзии «натуралистического» гротеска — все это ярко представлено в творчестве горожан эпохи Токугава.

Однако чистейший эдоский «сюми», подлинную квинтэссенцию поэтических вкусов и настроений токугавских горожан приходится искать, пожалуй, не в романах Сайкаку, не в драмах Тикамацу, не в повествованиях Бакина. Художественная «суть» эпохи, и прежде всего города как такового, причем не столько Осака, сколько именно старого Эдо, этой великолепной столицы сёгунов, — в поэзии, вернее, в той ее форме, которая если и не создавалась впервые в эту эпоху, то, во всяком случае, теперь развилась и расцвела. Эта поэтическая форма — знаменитая эдоская «хокку».

Хокку по внешнему виду — стихотворение в семнадцать слогов, расчленяющееся на три строчки, в порядке: 5—7—5 слогов. Это коротенькое стихотворение стало наилучшим орудием поэтической выразительности в руках эдоских мастеров.

Сущность хокку в общем такова же, что и танка. Если танка есть своеобразное «прикладное» искусство хэйанского поэтического быта, основное орудие эстетического реагирования на окружающий мир, хокку времен Токугава — самый лучший, самый распространенный способ откликаться на все, что останавливало на себе внимание горожанина в жизни и в природе. Этими хокку горожанин отзывался на все, что задевало хоть в некоторой степени его поэтическое чувство. Этими коротенькими эпиграммами он оформлял всякое свое художественное впечатление. Ими он реагировал на всякое событие, сколько-нибудь привлекающее его взор и действующее на его эмоцию. Хокку — поэтический отклик горожанина на жизнь и мир, в живой и в сконцентрированной, сжатой форме передающий одинаково как «причины» — суть самого внешнего факта, так и «следствия» — соответствующую эмоцию.

Поэтому в хокку — весь эдоский мир. В них — сёгунская столица с ее кипучей жизнью; в них — сам горожанин,

во весь свой рост, со всеми своими качествами. Для проникновения в «сюми» города — Эдо и его обитателя — «эдóкко» нет ничего лучше, как погрузиться в атмосферу хокку.

В этих хокку сказались и «высокие» поэтические настроения обитателей Эдо. Горожанин подчас был не прочь проникнуться чуть ли не хэйанскими настроениями: увлечься до самозабвения красотами природы. В свое время Цураюки указывал на целый ряд стихотворений — танка, говорящих о том, как, любуясь цветами или вышавшим снегом, человек заходит так далеко от знакомых мест, что теряет всякий путь. То же может сделать и эдоский горожанин:

Чтобы видеть снег —
До того, что с ног валюсь,—
Я брожу везде

(Басё)

Наряду с этим эдосец может реагировать на природу с ее своеобразным очарованием, даже в грустную осень, несколько иначе:

Осень... Скучно! Дождь...
Что ж? К красоточкам скорей
Поспешим с тобой!

Любование цветущими сливами было одним из любимейших удовольствий хэйанцев. То же свойственно и горожанину:

О, тропа в горах!
Солнце всходит посреди
Аромата слив.

(Басё)

Так говорит один горожанин. Другой же рассуждает иначе:

Брови насурмив
У красотки,— хорошо
На цветы смотреть!

Между этими двумя полюсами: «эстетическим» и «бытовым» и располагается вся эдоская хокку. И в ней вся эстетика и весь быт горожанина.

Таково было культурное и тем самым — литературное содержание эпохи Токугава... По своему количественному

богатству и качественному разнообразию литература этого времени превосходит все, что было в Японии до сих пор. Мы имеем прежде всего литературу двух социальных слоев: самурайского и городского. В сфере первой литературы действуют два полярно противоположных по тенденции течения: «западническое» — китайское и «японофильское» — национальное. В сфере второй — развиваются самые разнообразные литературные направления: натурализм Сайкаку, дидактизм Бакина, романтизм Тикамацу и эстетизм Басё. Течения эти разливаются широким потоком и разветвляются на множество рукавов; порождают бесчисленное разнообразие как прозаических, так и стихотворных жанров.

Сайкаку и Бакин — в романе, Тикамацу — в драме и Басё — в поэзии, — таковы основные столпы эдоской литературы.

Различные историки японской литературы по-разному расчлениют общее течение этой эпохи. Профессор Фудзикока предлагает следующую хронологическую схему:

Первым этапом в развитии эдоской литературы, по его мнению, будет период Канъэй, то есть с центром в годах Канъэй. Он охватывает период времени, приблизительно около восьмидесяти лет, начиная с первого десятилетия XVII века по его последнюю четверть. Это — время первого «литературного накопления»; идет подготовка будущего расцвета всех жанров литературы. Будущий расцвет повествовательной прозы готовится здесь развитием жанра популярных рассказов, так называемых «канадзёси»; грядущий расцвет поэзии предваряется первым развитием в руках Садатоки жанра хокку.

Второй этап есть первый кульминационный пункт всей эпохи — знаменитый период Гэнрёку, с центром именно в этих годах. Фудзикока его продолжительность считает в шестьдесят лет, с конца XVII века по середину XVIII века¹. Чтобы понять весь блеск этого периода, достаточно сказать, кто именно в это время оживленно действует на литературной арене: Сайкаку со своими бытовыми рассказами — укиёдзёси, Тикамацу со своими монодическими драмами — дзёрури и Басё со своими стихами — хокку.

Третий этап эпохи — период Хорэки, продолжительностью около пятидесяти лет, со середины XVIII века по начало XIX века. Это время некоторого спада литературного

¹ С. Фудзикока. Кокубунгаку-си. Токио, 1907.

оживления. Для того чтобы снова взлететь на высоту, литература должна была несколько изменить свой облик, проникнуться новыми тенденциями. Идет новая полоса «накопления». Уэда Акинáри начинает новый жанр романа; в повествовательной литературе начинает звучать все отчетливей и ясней пафосная нотка. Тут же происходит и известное обповление хокку.

Четвертый этап — новый зенит эпохи: годы Бунка-Бунсэй. Фудзиока считает, что эта полоса, начинаясь с новым, XIX веком, заканчивается только в 80-х годах, иначе говоря захватывает собой и часть новой эпохи жизни Японии — эпохи Мэйдзи, когда Япония уже стала переходить на путь европеизации. В известной степени это — верно, так как первые десятилетия Мэйдзи были непосредственным продолжением и развитием тех же тенденций, что выявились в самом начале столетия. Так или иначе «новая» по существу литература появилась в Японии гораздо позже даты официального переворота — 1868 год, — и поэтому Фудзиока, как историк литературы, совершенно прав. Этот период ознаменован могучим расцветом повествовательных жанров: именно тогда действовали «пятеро великих» прозаиков: Кёдэн, Сámба, Танэхико, Дзиппэнся Икку и, наконец, сам Бакин.

Такова последовательность этапов в развитии эдоской литературы: две полосы «накопления» и две полосы оживления. Две наиболее светящиеся точки во всей эпохе — годы Гэнроку и годы Бунка-Бунсэй. Но так как эти последние начинают собою, в сущности говоря, уже новую полосу, входя отчасти в состав новой эпохи Мэйдзи, истинным зенитом как всей культуры, так и литературы эпохи Токугава были знаменитые годы Гэнроку — конец XVII века. Высшее достижение эдоской культуры в целом — в эти годы неповторенного блеска и силы.

Как творчество Шекспира является высшей точкой расцвета ренессансной драматургии в Западной Европе, так и драматургия Тикамацу Мондзэмон является высшим, чего достигла ренессансная драматургия на Дальнем Востоке. Нельзя не заметить, что это одно из таких явлений Ренессанса, которое запоздало (период Ренессанса закапчивался в XVI в.) и перехлестнулось в уже наступивший период Просвещения — поскольку творчество Тикамацу развернулось в конце XVII и начале XVIII веков.

Биография Тикамацу (1653—1724) в молодости не совсем ясна. Видимо, он происходил из самурайской семьи и в молодости даже служил в доме Гонтадзэ, то есть в семействе кугэ. О начальных его шагах в драматургии ничего не известно. Но в 1677 году, то есть в возрасте двадцати четырех лет, он имел уже большой успех, поставив в Киото, в театре Тодзюро, пьесу. Из этого видно, что вначале, во всяком случае до 1705 года, он работал для театра Кабуки. Сюжеты для своих ранних пьес (пьесы для театра Кабуки назывались кякухон) Тикамацу заимствовал главным образом из «о-иэ содó» — то есть интриг в княжеских фамилиях. Например: после смерти князя его владения переходят к старшему сыну, но тот увлечен одной ойран и тратит на нее свое состояние, этим пользуется его мачеха, стремясь на этой почве отстранить пасынка от наследования и передать владения своему сыну. Так начинается сложная интрига, в которой выводятся различные типы: верная жена, преданная своему господину гейша и т. п. В конце концов

зло наказывается и торжествует добро. Такой сюжет был типичным для этих ранних пьес Тикамацу.

Почему Тикамацу, одержавший безусловный успех в театре Кабуки, обратился к дзёрури? На этот вопрос ответить трудно. Скорее всего причиной такого перехода послужило то обстоятельство, что Тикамацу счел, что на прище театра марионеток у него больше возможностей дать новое, выявить свои творческие замыслы. Специфические условия театра актеров держали творческую фантазию драматурга в определенных рамках; возможности этого театра были точно определены. Тикамацу же хотел иметь такую область, где художник-драматург мог иметь почти неограниченную свободу выдумки, проявления своей творческой фантазии. Театр дзёрури показался ему именно тем, что даст такую свободу и простор творческим замыслам.

А что представлял собой театр дзёрури до Тикамацу?

«Дзёрури» — это сокращенное «Дзёрури дзюндэндзёси», то есть народный сказ из двенадцати частей, повествующий о любви красавицы Дзёрури к Усиваномáру — Йосицунэ в молодости. Этот сказ относится к так называемому повествовательному виду литературы. В подражание сказу «Хэйкэ-моноготари», который исполнялся под аккомпанемент бива, исполнители дзёрури взяли сямисэн. Затем в исполнение был введен музыкант-песенник, а в дальнейшем с ним соединили и марионеточное представление. Слава об этом пошла из Эдо. Основателем был Сацума Дзёуп. В добавление к сказу о Дзёрури он исполнял и новые — о Йосицунэ, Йоримйу, о братьях Сёга. Для его ученика был сложен сказ под названием «Кимпира-бон» — о сказочном герое Кимпира, который имел большой успех в Эдо. Это было уже в 50—60-е годы. Но в Киото и Осака эти и другие сказы получили большое развитие. В 80-е годы появился знаменитый впоследствии музыкант Такэмóто Гидаё. Он основал в Осака на улице Дотомбóри свой театр и до самой своей смерти (в 1714 г.) поручал писать тексты для своего сказа Тикамацу. Их содружество представляет исключительную страницу в истории японской литературы и искусства. Деятельность их положила отчетливую грань между тем, что исполнялось до этого, и тем, что было создано ими и их последователями. Все дзёрури до них, то есть до 1685 года, стали называться «старыми дзёрури», с них — «новыми дзёрури».

Тикамацу не смог бы дать того, что он дал, если бы был

принужден оставаться в рамках дзёрури до него. Ему выпала на долю такая удача: будучи сам новатором в области драматургии, он встретился с новатором в области музыки; он изобрел новую форму дзёрури, потому что Такэмото Гидаю изобрел новую форму музыкального сказа — знаменитое «гидаю-бүси». Эта музыкально-декламационная реформа и сделала возможной реформу театра дзёрури.

Надо сказать, что расцвету театра на Дотомбори содействовали и такие замечательные мастера, как кукольник Такэда Идзумо и кукловоды Тацумэцу Татиробэй и Ёсида Сабуробэй. Этот театр собрал в своих стенах знаменитых мастеров всех областей театрального искусства.

Наиболее ранняя из всех пьес дзёрури, написанных Тикамацу, является «Цурэдзурэгусá» (1674). Это очень примитивная вещь совершенно сказового характера. Повествование ведется в таком стиле: «сатэ мо соного... аритэ» (и вот потом произошло...). В 1676 году он написал для Гидаю пьесу «Сюссэ Кагэкиё», с которой и начинается «новое дзёрури».

Что же внес Тикамацу нового в дзёрури? Чем отличаются «новые дзёрури» от старых?

Первым отличием было количество частей-актов. Старые дзёрури состояли из шести частей «сказа», новые исторические пьесы — из пяти актов или из трех — бытовые. Но это, конечно, не столь существенно. Важнее другое — радикальное изменение жанра.

Старые дзёрури были не более чем слегка драматизированным повествовательным сказом. Их язык был проза. Новые дзёрури стали по форме драмой, причем драмой наполовину стихотворной: прозой писалась вся разговорная часть пьесы, все остальное — стихами. Стих был основан на метре 7—5, с некоторыми элементами метрических форм разговорного стиха. В общем, по характеру стиха эти дзёрури очень близки к ёкёку. Старые дзёрури были рассчитаны на рассказ о действиях, новые — на показ действия. Новые дзёрури старались давать правдоподобные мотивировки действий, правдоподобных персонажей, о чем отнюдь старые дзёрури не заботились.

Нужно, однако, иметь в виду, что эта ориентация на действительность была в известной мере ограничена. Тикамацу очень хорошо знал своего зрителя — всех этих ремесленников, купцов, рёбинов и т. п., посещавших театр. Они

хотели и в бытовых, и в исторических пьесах видеть правду, но эту правду они понимали по-разному. Свою, теперешнюю, — они знали. И в бытовых пьесах Тикамацу рисует быт этих своих зрителей так, как он есть, только поэтизируя его — ибо это ему принадлежит мысль, что искусство — это тонкая пленка, лежащая между правдой и вымыслом, это во-первых, а во-вторых, он считал, что театр должен «ублаговотворять» зрителя (доставлять ему «пагусамэ»), а для этого поэтизация — необходима. Но он знал и то, что благодаря всяким сказам, песням, преданиям его зритель представляет себе исторических деятелей в виде почти сказочных героев, — и в исторических пьесах он не чурался всяких неправдоподобностей, вроде чудесного избавления плененного героя, связанного по рукам и по ногам, с помощью фамильного талисмана, или перехода героя в несколько минут из Японии в Китай, произведенного силами духов, и т. п. В его исторических пьесах конфликт всегда построен на столкновении добра и зла — и торжестве добра. Все это снижает художественную ценность исторических пьес — хотя сам Тикамацу любил их больше, он написал их около ста и только двадцать три бытовых пьесы.

Тикамацу прекрасно знал жизнь осакских горожан, ни у кого, даже не исключая Сайкаку, с таким проникновением, полнотой и правдой не переданы жизнь и быт купеческой семьи со всей ее спецификой. Он рисует взаимоотношения отцов и детей, мужей и жен, братьев, сестер, мужа с любовницей, жены с любовником; рисует столкновение долга и чувства, мечты и действительности. Вся жизнь семьи — с ее бытом, отношениями, ее духовным миром и ее конфликтами дается в его дзёрури. И дается притом не холодным взором объективного наблюдателя, а горячим сердцем сочувствующего человека.

Тикамацу стремился увидеть моральную правду жизни человеческой, а не бытовую. В противоположность Сайкаку, он хотел видеть в любви не только наслаждение, а живое чувство, объяснить ее не чувственным влечением, а другими импульсами. Что бы он ни изображал — горе, боль, радость, любовь — он всегда стремился показать внутренний свет всего этого. Было ли это свойство творчества исключительно свойством самой личности Тикамацу? Конечно, оно характеризует его самого, но это и объективное содержание эпохи. Горожане, «третье сословие» хотело не только жить, но и оправдывать свою жизнь. Они

хотели не только наслаждаться, но и видеть себя на высоте моральных принципов жизни. Это было естественное чувство бурно идущего вперед класса, в этом проявлялось его самоутверждение. Горожане хотели не только заполучить жизнь в свои руки, но и морально господствовать над жизнью. Они хотели быть не только богатыми, но и «благородными», и «красивыми». И вот это благородство и красоту и показывал им Тикамацу.

Но показывал он ее — в трагедии. Лучшие его «сэвамоно», то есть бытовые пьесы, это те, которые копчуются двойным самоубийством влюбленных, которым социальные условия, моральные устои семейного быта не позволяют соединиться; они, эти пьесы, носят название «синдзюмоно» («синдзю» — двойное самоубийство влюбленных).

Интересно, что Тикамацу обратился к этому жанру уже на склоне лет, когда он был уже зрелым мастером, во всеоружии таланта и мастерства. Первое чистое «синдзюмоно» он написал на пятьдесят первом году жизни; это «Сонэдзюки-синдзю». Затем последовали «Посланник с того света» («Мэйдзо-но хикаку»), написанное в возрасте пятидесяти девяти лет, «Остров небесных сетей» («Тэн-но Амидзюма»), которое он написал в шестьдесят восемь лет.

Во всех этих пьесах есть специальное место, отведенное чистой лирике. Это так называемое «митюки» «прохождение пути» — путь, ведущего к смерти. Они поистине представляют собой поэтические шедевры, и нельзя не оправдать переводчицу Тикамацу В. Маркову, назвавшую его пьесы «драматическими поэмами».

Вот содержание «Тэн-но Амидзюма».

Бумаготорговец Дзихэй любит ойран Кохару. Но хозяйка запрещает ей принимать Дзихэя, а ее хочет выкупить другой богатый купец — Тахэй. У Дзихэя нет достаточно денег, чтобы выкупить Кохару. Но жена Дзихэя просила Кохару порвать связь с Дзихэем ради их детей, и Кохару согласна. Узнав, что Тахэй готов выкупить Кохару, жена Дзихэя боится, что та покончит с собой, и готова отдать все накопленные ею деньги и все свои платья Дзихэю, чтобы он мог выкупить Кохару. Когда Дзихэй уже готов выйти с узлом платьев, приходит отец его жены, обнаруживает, что в его узле все ее платья, и, требуя развода, уводит жену Дзихэя. Дзихэй вечером прокрадывается к Кохару — и вот начинаются их «митюки»:

Они торопятся...
Так чертят торопливо
Ковоэ-скорописью
Роли для актеров.

Как шапочки
У мальчиков-актеров
Всегда окрашены
В пурпурный цвет,
Так и безумцы,
Не знающие удержу в любви,
Всегда к печальному концу приходят.
И неужели
Такой конец их жизни
Определен
Учением о карме Сакья-Муни?

Дзихэй невольно вспоминает,
Что каждый раз следил он,
Как ускользает к западу река,
Когда он по утрам, по вечерам
Проходит по мосту Тэндзин.
Вот «Сливы мост».
Здесь Сугавара-по Митидзанэ
Оставовился на пути в изгнание,
Когда он плыл
В провинцию Цукүси,
И здесь, печалась,
Песню он сложил:
«Не забывай меня, цветущий сад!»
А слива, им любимая, тоскуя
По своему хозяину,
В Дадзайфу
Одним прыжком вослед перенеслась.
«Зеленый мост».
Поклонная изгнанным поэтом,
Печалилась зеленая сосна.
Потом, не в силах вынести разлуку,
Перенеслась к нему вослед за сливой.

И третий мост — «Вишневый мост».
Но вишня
Была не в силах вырвать крепкий корень
И улететь
Учителю вослед,—
И в горестной тоске она засохла.
И до сих пор
Рассказ о трех деревьях
Передают из уст в уста.
И песня
О скорбной участи Митидзанэ
По-прежнему
Полна великой силы...

Дзихэй грустит:
«Хотя родился я
В приходе мудрого Митидзанэ,
Но я убью тебя
И сам погибну.

Так в чем причина нашего несчастья
И где его источник? В том,
Что не было во мне благоразумья
Настолько, чтоб наполнить до краев
Хоть маленькую ракушку сидзими!
Вот «Мост ракушечный»,
Такой короткий,
Как наша жизнь...
Еще короче,
Чем осенний день.
Тебе всего лишь девятнадцать лет,
Мне — двадцать восемь.
Но сегодня ночью
С тобою до порога я дойду,
Где, как изношенную ветошь, мы
Отбросим прочь
Земные наши жизни.
Мы поклялись
До старости прожить,
Не разлучаясь,
В преданной любви.
Но вместе прожили всего три года
И повстречали гибель...
Пятый мост — «Мост встреч».
Его мы быстро перейдем:
Окончились земные наши встречи.

И новый мост,
«Мост Нанива» пред нами.
О, наново взгляни на этот город!
Теперь наш путь вдоль берега, туда,
Где лодочный причал.
«Мост Фуцайри» —
И чем скорее мы его мируем,
Тем мы быстрее приблизимся к воротам,
Ведущим в преисподнюю...»
Так жалуется и скорбит Дзихэй.
Кохару прижимается к нему,
Ища опоры...
И тихонько шепчет:
«Мы странствуем уже по преисподней?»

Они глядят в глаза друг другу. Слезы
Глаза им застилают...
Сквозь туман
Они друг друга видят так неясно.
Поток их слез... Не он ли заливают
На севере «Мост Хорикава»?

(Перевод В. Марковой)

Тикамацу обычно прибавлял в конце своих «спидзиомоно» несколько «утешительных» фраз в духе буддийских представлений, например:

Так были пойманы Кохару и Дзихэй
В сеть высшего возмездья,
Для того
Чтоб через длинный ряд перерождений
Родиться Буддами —
В последний раз.

(Перевод В. Марковой)

Но может ли такая отписка преодолеть поэтическую силу предыдущих строк? Сам Тикамацу сознает их бесполезность и заканчивает так:

И слезы
Невольны набегают на глаза
У каждого,
Кто слышит эту повесть

(Перевод В. Марковой)

Тикамацу был большим мастером композиции. В его песнях нет неслаженности, все части укладываются в одно стройное целое, все развивается последовательно и органично. Особенно это заметно в его последних пьесах, например «Абура-дзигóку». Это действительно бытовая пьеса из жизни осакской купеческой семьи. Надо заметить, что в те времена именно в Осака этот быт был в его наиболее ярком виде. Купечество было и в Эдо, но там в его быт проникало многое от окружения самурайством. Купечество было и в Киото, но там на его жизнь ложился отпечаток этого «города науки и искусства». Лишь в Осака эта жизнь была представлена в своем чистом виде. Это было японское «замоскворечье», где жили купеческие семьи с крепкими старозаветными устоями, которые оковами ложилась на всех членов семьи. А вот младший сын Йохэй — где он может найти выход своему стремлению вырваться из этих оков? В Симмáти (увеселительный квартал в Осака), в гульбе, кутежах. Начинаются нелады с семьей — с строгим отцом, с доброй матерью, с добропорядочным братом. Из-за денег Йохэй убивает дочь торговца мясом (абурая), и это приводит его к катастрофе.

Все эти персонажи даны автором как живые, даже без обычного опоэтизирования.

Деятельность Тикамацу имела одно важное «частное» последствие. Его работа в театре Кабуки и театре Дзёрури сблизила репертуар этих театров. Пьесы какухон переделывались для театра дзёрури, пьесы импён (пьесы для театра дзёрури) переделывались для театра Кабуки. Не лишнее прибавить, что театр марионеток и театр Кабуки сохранились в Японии до настоящего времени.

ЛЕКЦИИ
ПО ЯПОНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
ПЕРИОДА МЭЙДЗИ

Официальным годом рождения новой Японии считается 1868 год — первый год Мэйдзи, как было названо новое правление. Годом рождения новой литературы считается 18-й год этого правления — 1885 год. В 1868 году были провозглашены новые начала государственного и социального строя, долженствующие направить Японию по пути капиталистического развития. В 1885 году были провозглашены новые принципы художественно-литературного творчества, порывавшие с традициями прежней литературы — феодальной и долженствующие призвать к жизни новую, буржуазную. В 1868 году была опубликована так называемая императорская присяга, от которой стали в дальнейшем исходить все деятели либерального движения. В 1885 году кандидат словесности, еще совсем недавно окончивший оборудованный уже на европейский лад Токиоский университет, Цубоути Сэё выпускает в свет трактат — «Сущность романа», сразу ставший литературным манифестом всей передовой литературной молодежи. И так же, как политическая революция только начала собою длительный процесс переустройства Японии: окончательное превращение Японии на базе буржуазно-помещичьего блока в буржуазно-капиталистическое государство современного типа с большим остатком феодальных институтов случилось только через двадцать пять — тридцать лет, — точно так же и выступление Цубоути только открыло собою новую эру в художественном творчестве: полноценная художественная литература, достойная занять свое место в общемировом балансе буржуазной литературы, появилась в Японии только в начале XX века.

Литература, несомненно, запаздывала сравнительно со всем ходом жизни Японии, особенно сравнительно с ходом ее экономического и социально-политического развития. И запаздывала при этом сравнительно на долгий срок — лет на тридцать. Но такое запаздывание вполне понятно. Главное внимание новых хозяев Японии сначала было естественно направлено на самые неотложные задачи: пужно было как можно скорее покончить с тем из феодального наследия, что мешало насаждению капитализма, что мешало новой буржуазии вплотную подойти к аппарату власти; нужно было как можно сильнее защититься от угрозы превратиться в колонию западноевропейского империализма, довольно настойчиво наседавшего на эту столь недавно открытую страну. Для выполнения той и другой задачи при этом было только одно действительное средство — европеизация. Перенесением европейских, то есть буржуазно-капиталистических форм хозяйства во вновь развиваемую промышленность, построением соответствующего государственного порядка можно было лучше всего и скорее всего справиться с задачами насаждения нового режима, и это же оружие можно было противопоставить Западу. Руководители тогдашней Японии очень хорошо поняли это и взялись сразу, взялись горячо за самую решительную европеизацию. И поскольку на первой очереди стояло серьезное переустройство хозяйственного и социально-политического уклада, постольку пока было не до литературы. С другой стороны, быстрый темп политического переустройства был обусловлен довольно длительной подготовкой: сведения о политическом и социальном строе, об экономической жизни западных государств — хоть и не очень полно, но все же проникали в Японию уже издавна, и многие из передовых деятелей новой Японии успели еще до переворота даже собственными глазами посмотреть на западные порядки. До литературы же они не дошли, а проникшие самочинно еще в эпоху Токугава «Исонпу-моногатари» («Басни Эзопа») литературной погодой сделать, конечно, не могли. Естественно поэтому, что новые авторы, то есть новые люди, представлявшие собой новую эпоху, иначе говоря, писатели, так же, как и политические деятели в своей сфере, оттолкнувшиеся от Запада, появились не сразу после переворота.

Нужна была полоса просветительства. Просветительства всякого, и прежде всего, в первую очередь — пропаганды нового общественного строя, новой науки, новых идейных концепций. Вся энергия, все усилия ведущих деятелей нового режима были направлены именно в эту сторону. Фукудзэва Юкити, этот пророк новой японской буржуазии, на месте увидавший, что такое Запад, неустанно работает пером и словом. Нужно разъяснить современникам, что такое избирательная система, что такое банки, почта, воинская повинность, и вот в 1869 году выходит его «Описание Запада» («Сэйё дзидзё»). В течение пяти лет (1872 — 1876 гг.) специальной серией «Прогресс науки» («Гакумон-но сусумэ») он твердит читателям «о пользе наук» и призывает их к быстрейшему овладению европейским знанием. Все средства хороши: для ликвидации географической неграмотности своих соотечественников он создает даже род популярного учебника в стихах («Сэкай кунидзукуси»), где традиционным японским размером в пять и семь слогов излагаются основные сведения по географии и истории мира.

Таким же целям просветительства служат и вывезенные с Запада и быстро привившиеся другие весьма существенные орудия пропаганды — газеты и журналы. Тому же делу служат и переводы. При этом и тут все оказывается пригодным: Смайльс (в переводе Накамура Кэйи) поможет настроить молодое поколение на созвучный эпохе идеологический лад, Жюль Верн — познакомить с достижениями европейской науки, Дюма и Скотт — с историей. Нельзя ведь для начала отягощать неокрепшие головы слишком серьезным материалом. И больше всего, охотнее всего переводят Литтона и Дизраэли. Они дают как раз то, что больше всего нужно: политику в беллетристической, то есть в самой доступной и интересной форме. Роману Литтона «Эрнест Мальтраверс» (переведен в 1879 г.) суждено было сыграть роль микроба, вызвавшего писательский зуд у японских политических и общественных деятелей. Начинается полоса так называемой политической беллетристики (Сэйдзи-сёсэцу).

Науку в увлекательной форме приходится пока популяризовать Жюлем Верном: знаний и опыта у себя самих в этой сфере пока еще нет. Иначе обстоит дело в сфере политики: за десять с лишним лет неустанной политической борьбы накопилось и то и другое. Политики начинают чувствовать, что они могут не только переводами

популяризировать нужные им взгляды, но и сами писать. Это будет удобнее, потому что можно беллетристический материал точно приспособлять к моменту. Литтон и Дизраэли — образец для них не только как создатели жанра политического романа, но и как люди: они одновременно писатели и политические деятели. И с начала 80-х годов японские политические и общественные деятели берутся за литературу.

Какая тема в этот момент самая животрепещущая? За первые десять лет новой жизни Япония пережила ряд крупных потрясений: старый режим то и дело пытался сопротивляться. Последнее сопротивление, так называемое Сацумское восстание, потребовавшее для своего подавления напряжения всех сил нового государства, произошло в 1877 году. Ломка старых хозяйственных и социальных форм сопровождалась нередко очень болезненными столкновениями различных групп правящих классов. Не выработывался еще в приемлемой для обеих сторон форме блок буржуазии и помещиков. Следовательно, о чем писать, что самое злободневное? Что может помочь стране справиться с трудностями? Чем может политик, кроме своей непосредственной работы, помочь своему классу? Рассказом, например, о том, как два прославленных древнегреческой историей фиванца Эпаминонд и Пелопид болеют душой о своей родине, как они указывают путь, которым можно преодолеть затруднения, как можно силой оружия, силой слова вывести свою страну из тяжелого положения: таков роман Яно Рюкэя (1883) «Прекрасные беседы об управлении государством» («Кэйкоку бидан»). Можно рассказать еще более увлекательно, поставив в центре повествования женщину. Некая красавица пращадка мужественно борется за свободу и независимость, окруженная избранниками своей родины. Пример Америки, добывшей себе независимость, очень поучителен для новой Японии. Роман Токая Саиси — «Удивительные приключения красавицы» (1887) — «Кадзип-но кигу» вызывает даже, как фигурально выражаются японцы, сильнейшее вздорожание бумаги: так много ее вдруг понадобилось на повторные издания.

Политическая беллетристика — целая полоса японской литературы, особенно оживленная в 1883 — 1887 годах. Ее связь с переводной литературой, особенно с романами Литтона и Дизраэли, совершенно очевидна. При этом связь эта не только родство жапровое, но в значительной степени и родство материала: не даром наиболее популяр-

ные романы этого типа брали сюжеты из западной истории. И то и другое вполне закономерно. Новые авторы должны были иметь перед собой образец: и такой был, и при этом самый подходящий в виде романов-глашатаев передового капитализма и классического парламентаризма — англичан Литтона и Дизраэли. Новые авторы не могли иметь своего отечественного материала, созвучного эпохе: слишком ново было все в Японии, без прецедентов в прошлом. Отсюда и вышло, что фиванцы Эпминоид и Пелопид оказались ближе, чем какой-нибудь герой прежней Японии. Правда, эти Эпминоид и Пелопид были достаточно обработаны не только в европейском духе, но еще и в японском.

Роль этой политической беллетристики очень велика. Она была необходимым и крайне действительным средством идеологического воспитания современников, она была рупором новой общественности, орудием пропаганды новых идей. Она шла рука об руку с общественным движением своего времени: с постепенным укреплением нового класса капиталистической буржуазии, с началом его борьбы — внутри, за овладение государственным аппаратом, за создание представительного строя, и вне — за защиту своих позиций от нажима Запада. Введение конституции в 1889 году знаменует собою окончательное завершение компромисса буржуазии и помещиков на внутреннем фронте, успешная японо-китайская война 1894-1895 годов создает широкие возможности внешней экспансии. И тот и другой результат был подготовлен интереснейшей почти тридцатилетней внутренней борьбой и работой над насажением капитализма.

И, конечно, чисто художественная ценность этих романов — весьма относительная. Художественные цели отнюдь не были в центре внимания их авторов. Поэтому ни нового языка, ни новой литературной формы они не создали. Изложение то копирует какой-нибудь европейский образец, то впадает в специфическую старояпонскую сентиментальность и напыщенность. Сам характер произведения часто неясен: не то это роман, не то история, не то хрестоматия по «западоведению». Но для читателей того времени именно это и было нужно. Заказу эпохи эти произведения соответствовали вполне. Но новой художественной полноценной литературы они создать не могли.

Несколько особую ветвь этой политической беллетристики представляют собой различные «Утопии», или, как

это слово тогда обозначалось по-японски, — «Записки о будущем» («Мирайки»). В 1882 году в переводе Иноуэ Цутому вышла на японском языке «Утопия» Т. Мора, причем ее японское заглавие уже явственно обнаруживает, с какой стороны интересовались утопиями такого типа японцы того времени. По-японски «Утопия» Мора вышла под названием «Рассказ о хорошем правительстве» («Рёсэйфудан»). Это означает, что в «Утопии» должны были касаться не проблем устройства человеческого общества вообще, а вопросов конкретного государственного строя; поскольку же эти вопросы интересовали японскую буржуазию, проходившую тогда через «либеральный этап» своего развития, постольку и обсуждение различных форм государственного строя шло по линии либерально-буржуазных представлений о государстве. Что именно интересовало либеральную буржуазию тех лет, показывает содержание уже не переводного, а оригинального «романа будущего», появившегося в 1887 году под названием «Будущее Японии» («Нихон-но мирай») и принадлежавшего двум авторам — Фудзисава и Усияма. На протяжении почти пятисот страниц двух томов своего произведения авторы рисуют «Японию через двести лет». Однако этот срок, конечно, весьма условен, так как авторы говорят о тех вещах, которые были у всех на устах в то время: о парламентаризме. А что идеи «представительного строя», «народных прав» и т. п. были наиболее популярными в то время, показывает вся огромная политико-публицистическая литература тех лет. И, конечно, японские либералы, которые эти идеи пропагандировали, отнюдь не относили осуществление их к 2000 году. Поэтому «Япония через двести лет» для авторов «Будущего Японии» была Японией завтрашнего дня. Об этом говорят, впрочем, достаточно открыто и сами авторы в своем предисловии: «Настоящая книга рассуждает о преимуществах и недостатках представительного строя, о сильных и слабых сторонах местного самоуправления, о вреде многочисленных политических партий, о зле избирательной системы, о том, нужны ли политические права женщинам, о парламенте, о политических партиях и о прочих явлениях будущего, имеющих проявиться в нашем обществе; она рассуждает обо всем этом, перенося действия условно на двести лет от нашего времени и показав все это на двух-трех персонажах.

События развертываются через двести лет. Однако принимать эту цифру буквально нельзя. Надо ко всему описы-

ваемому относиться как к картине некоего будущего, наступающего после введения парламентаризма.

В книге окажется многое, что совпадает с сегодняшним днем. Это должно понимать как остатки настоящего, сохраняющегося в будущем.

Английский язык в будущем станет языком нашей страны».

О близком будущем говорит и все содержание этого романа. Герой его — Юмидо Кэндзō является политическим деятелем, типичным для эпохи японского либерализма, он даже лидер партии Кайсинтō, то есть партии, только что возникшей и выступавшей наряду с Дзюитō под флагом «движения за народные права». Роман дает картину, которую рисовали себе все деятели либерального движения, — картину парламентских выборов. Роман показывает то, о чем мечтал каждый из этих деятелей, — победу на выборах, назначение «народных избранников» министрами и т. п. Любопытно, что политическая фантазия авторов на этом не останавливается: в романе избирательным правом пользуются и женщины, проводится автономия отдельных частей Японской империи, как, например, автономия острова Кюсю. Конечно, есть и любовная интрига.

Другие «романы будущего» были более откровенны: они прямо — даже в своих заглавиях — говорили о «Будущем 29-го года», то есть о том времени, на которое было намечено введение конституции и созыв первого парламента.

II

Нечто подобное тому, что произошло в области прозы, повторилось и в поэзии. Если вполне естественным было появление переводов европейских романов, то также понятны были и переводы стихов. И точно так же, как там переводная литература способствовала появлению подражательных произведений, так и здесь рядом с переводными стихами появились и подражания им. В 1882 году появился «Сборник стихотворений в новой форме» («Синтайсп-сю») трех авторов — Тōяма, Ятōба и Инōуэ.

Как видно из заглавия, авторы сборника делали ударение на новизне формы, считая, очевидно, что они дают нечто совершенно новое для японской поэзии. Это верно и

неверно. Неверно в том отношении, что они не смогли расстаться с самым главным в формальной структуре японского стиха — с его метром. Размер 7—5 (одна строчка семь слогов, следующая пять), то есть то, что составляло метрическую основу японского стиха во все времена, — как был, так и остался. Но авторы правы в том смысле, что от традиционной строфы, от традиционных размеров стихотворения в целом они определенно отошли. До сих пор стихотворение в пять строчек (танка) и даже в три строчки (хокку) считалось совершенно достаточным, японский поэт полагал, что он может уложить сюда все, что ему хотелось. Теперь же пришлось перейти к длинным стихотворениям; поневоле — в переводах, а из желания дать новое — в оригинальных. Последнее обуславливалось не только вполне естественным подражанием, но и убеждением, что новые идеи, идеи века, не могут уже уместиться в старых размерах. Таким образом и появилась форма «нового стиха» — «синтайси», стихотворения произвольной величины, большей частью на метре 7—5, и этой форме действительно суждено было впоследствии сделаться наиболее характерной для новой японской поэзии. Тот поток нового, который принесло с собой дальнейшее развитие Японии, дальнейшее ознакомление с Западом, в частности, с его поэзией, уложиться в старые короткие танка и хокку — и только в них одних — никак не мог. Основная цепность сборника и заключается если не в полном освобождении японской поэтической стихии от уз готовых форм, то, во всяком случае, в указании путей для этого.

Положить начало новой поэзии он не мог по объективным причинам. Прежде всего мешало количество: авторы успели перевести всего только десять стихотворений, да еще очень разной художественной ценности: тут и кое-что из Шекспира, из Лонгфелло, из Теннисона, тут и авторы очень второсортные. И выбрано было далеко не во всех случаях лучшее. Собственное творчество трех авторов также не поражает своим обилием, всего восемь стихотворений. Помимо этого, художественной убедительности их работ мешало то обстоятельство, что все авторы были талантистыми учеными, из них вышли впоследствии известные профессора, — но талантистыми поэтами они не были. Сборник — дело рук передовых филологов, литературоведов, но даже не специалистов-переводчиков и тем более не профессионалов-литераторов. Поэтому ценность этого сборника не столько художественная, сколько теоретически-

показательная. Может быть, на первых порах это и было нужно.

Однако сборник этот никогда не заслужил бы такого внимания, если бы по своему содержанию, по своей тематике не стоял близко к духу времени. Как и политическая беллетристика, эти «Новые стихотворения» также стремились занять свое место в общем деле своего поколения. Политические романы стремились привить новые идеи, в частности — идеи либерализма, новые стихи пытались преисполнить бодростью в борьбе. Боевое стихотворение Тояма «Мы — боевой отряд», наряду со стихотворением Тениссона «Песнь кавалериста», не сходило с уст тогдашней передовой, особенно учащейся молодежи. В стихотворении говорится о врагах. Кто эти враги? Может быть, вообще все, сопротивлявшиеся новому строю, а может быть, и более конкретно: еще так недавно (1877 г.) разгромленные сацумцы с их грозным вождем — прославленным Сайго Такамори. Так или иначе, сборник этот при всех своих как будто чисто формальных заданиях шел пога в ногу с тем, что творилось вокруг.

Аналогия с политической беллетристической верна и еще в одном отношении: авторы сборника так же не специалисты-литераторы. Там за перо взялись молодые общественные деятели, здесь — молодые ученые. Литература пока все еще не выходила на самостоятельную дорогу. Поэтому считать политическую беллетристику и «Сборник новых стихотворений» началом новой литературы в строгом смысле этого слова все-таки не приходится.

III

Впрочем, ждать появления этой литературы осталось уже недолго. Через три года после сборника, в 1885 году, выходит в свет «Сущность романа» молодого ученого-литературоведа Цубоути Сёё (1859—1934; Сёё — литературный псевдоним). «Я прочитывал литературные отделы приходящих ко мне новых иностранных журналов, а также книги по истории английской литературы; читал то, что попадало под руку, и — в отрывках — переводил, поскольку хватало понимания. Большая часть этого материала впоследствии вошла в «Сущность романа», была тогда собрана и кое-как обработана. Происхождение этих материалов самое различное, что и дало мне повод впослед-

ствии на критические замечания Фтабатэя ответить, что эта книга ничего не стоит, настолько эта теория романа была построена на шатких основах».

Так вспоминает уже много лет спустя автор, и, конечно, по существу, он прав. Все, что он тогда дал, было не более, чем сколок с различных, главным образом английских, писаний по теории литературы. Однако всякое явление получает свое значение в конкретной обстановке, а тогда, в те годы, каждое слово Цубоути было откровением, показывало новые пути. Книга Цубоути — это первая попытка привить японскому писателю и читателю новые представления о литературе, объяснить ему научно, какая литература существует вообще, что такое литературный жанр, что такое прием и каким все это может быть. Иначе говоря — преподать основные понятия европейской литературной теории, отчасти и истории.

Суть всех высказываний Цубоути может быть сведена к двум положениям: первое — литература есть явление самостоятельное, занимающее свое собственное место в культуре, равноценное с другими областями и преследующее свои собственные задачи; и второе — литература должна изображать действительность.

«Роман должен вскрывать тайное в человеческих чувствах, показывать законы сердца, то есть то, что упускает в своих объяснениях психология... Пусть это будут люди и нами вымышленные; поскольку они выступают в произведении, постольку следует смотреть на них как на людей действительного мира и, изображая их чувства, не определять по своему разумению, что это — хорошо, а то — плохо, это — правильно, то — ложно. Нужно стоять рядом с ними и, наблюдая как бы со стороны, описывать так, как оно есть».

Эти, казалось бы, очень несложные, положения Цубоути тогда прозвучали ошеломляюще. Феодализм воспитал в японцах двойное отношение к литературе; либо это — развлекательное чтение, либо — нечто поучительное. Ради первого можно поступиться действительностью, лишь бы поувлекательней было; ради второго можно пожертвовать правдоподобием, лишь бы выходило эффектно. Цубоути отверг и то и другое. Объективный реализм — таково его требование, и оно было для того времени совершенно необычно. Ново было и требование для литературы почетного и самостоятельного места, как необычна была и сама фигура автора: японцы привыкли считать, что сочинители — нечто

вроде лицедеев, фокусников, акробатов, борцов, то есть из сорта людей, которых в «порядочное общество» не пускают, а теперь выступает именно «человек общества», да еще ученый. И тем не менее слова Цубоути пришлось как раз вовремя: они только оформили, четко определили тот поворот в понятиях литературы, который подготавливался всем предшествующим развитием: политической беллетристикой, новой поэзией, всей историей нового класса, успевшего за восемнадцать лет уже подрасти, укрепиться в своем классовом самосознании и требовавшего своей, по-иному поставленной литературы.

Говорить можно многое, сделать — труднее. Однако Цубоути захотел убедить своих современников и живым примером. В 1886 году он сам берется за перо и пишет произведение, долженствующее дать художественную реализацию провозглашенных принципов, — «Нравы студентов нашего времени» («Тосэй сёсэй катаги»). Он хочет показать на практике, что можно написать повесть, где герои будут самые обыкновенные люди, с которыми постоянно встречаются, которых хорошо знают, и что их жизнь не менее интересный материал для художественного произведения, чем самый фантастический вымысел. Герои Цубоути действительно живые люди: японские критики говорят, что все они взяты из его ближайшего окружения. Обстановка — очень распространенная в то время: одна из многих в те времена школ английского языка, где получала свою порцию европеизации японская молодежь. Все, таким образом, списано с натуры. Казалось бы, этой повести и нужно было занять место первого произведения новой литературы. И все же история этого места ему не отводит. Отсутствовало главное — художественная убедительность. Цубоути — прежде всего теоретик, исследователь, критик. Утвердить же бытие нового литературного жанра мог только настоящий художник.

Впрочем, долго не пришлось ждать: в 1887 году выходит в свет «Плывущее облако» («Укигумо») Фтабатэя (1864—1907; Фтабатэй Симэй — литературный псевдоним, его имя — Хасэгава Синноскэ).

Этому роману суждено было стать первым художественным памятником литературы новой Японии. Писатель Фтабатэй сделал то, чего не мог сделать ученый Цубоути. Он дал действительное воплощение принципам Цубоути,

иначе говоря, поставил японскую — литературу на то место, которое ей предназначалось историей. Требовался сюжет из действительной жизни: Фтабатэй берет окружающую его обстановку и хорошо знакомые персонажи. Герои у него: Уцуми Фумидзо — начинающий чиновник одного из многочисленных ведомств нового государственного аппарата, то есть занимающий положение, которого домогались в своем стремлении к бюрократической карьере или из желания участвовать в государственной жизни столь многие из тогдашней молодежи; рядом с ним его сослуживец, такой же молодой человек Хонда Ноббру. Семья, в которой живет Фумидзо, состоит из его тетки о-Маса, женщины старинных взглядов, думающей только о том, как бы отдать повыгодней замуж дочь, и дочери о-Сэй — экспансивной девицы, то изучающей старинное японское пение, то китайскую грамоту, то бегущей по школам английского языка и в увлечении европеизацией мечтающей даже о... европейском платье. Все эти типы были выхвачены буквально из жизни и были крайне характерны для нового общества. Обстановка была настолько живая, что Фтабатэю легко было выполнить и второе требование объективного реализма; дать их всех в надуманной коллизии было просто нельзя, настолько их облик и их действия были определены самой окружающей действительностью. Фтабатэй исполняет и требование психологическое: он вводит в сюжет любовь — совершенно естественный момент в этой обстановке, любовь Фумидзо к о-Сэй, и вышивает на этой основе психологические узоры, рисуя главным образом переживания Фумидзо, являющегося его главным героем. Фтабатэй плет, однако, далее: содержанием своего романа он делает не только любовный психологический конфликт, но и конфликт общественный. За бытовой обстановкой Фтабатэй вскрывает противоречия тогдашнего общественного уклада: о-Маса — представительница старых семейных нравов, о-Сэй — новая эмансипированная женщина; Фумидзо стоит посредине, он выходец из мелкой провинциальной дворянской семьи — «плывущее облако», не пристающее ни к одному берегу. Отсюда и перипетии любовного конфликта сопряжены и предreshены общественной физиономией каждого: естественно, что о-Сэй склоняется на сторону близкого ей по духу, веселого, вполне передового товарища своего двоюродного брата — Нобору, этого истинного представителя уверенно плывущего к своей цели нового бюрократического поколения. Роман Фтабатэя

не только живой по персонажам и обстановке, но и по своему общественному содержанию.

Фтабатэй сумел сделать и еще один шаг вперед, сделать то, чего не предвидел даже Цубоути: он положил начало новому языку, литературному языку повой буржуазии. Что было до него? В наследство от феодализма осталось представление, что писать можно только «литературным языком», то есть не тем, каким говорят. Сам Цубоути со всей его передовой теорией в своих «Нравах студентов» не смог освободиться от этих привычных понятий. Фтабатэй решительно повернул к новому: стал писать так, как говорят. Его герои заговорили современным языком. И оказалось, что это годится, что писать так можно. Первая попытка создания этого нового языка — величайшая заслуга Фтабатэя.

Странная судьба этого романа. Несмотря на всю подготовку, сделанную Цубоути, он оказался по силам только самым передовым, самым европеизованным и поэтому очень немногочисленным слоям читателей. Содержание его казалось малозанимательным, сюжет слишком обыденным; новый язык воспринимался недоуменно, большинство считало, что он снижает «литературность» произведения. Время Фтабатэя наступило через десяток с лишком лет, когда после всех своих изгибов линия японского романа выпрямилась и к началу XX столетия вошла в русло полноценного художественного реализма. От Фтабатэя прямая дорога — именно туда.

И здесь мы сталкиваемся с одним замечательным фактом. Весь ход развития новой японской культуры всегда обнаруживает точки соприкосновения с различными умственными течениями Запада. Роман Фтабатэя также появился не без влияния извне. Теория Цубоути идет от английской литературы. От русской литературы пошел Фтабатэй.

Фтабатэй — первый по времени в Японии знаток русского языка и литературы. Он — крупнейший переводчик, наряду с Цубоути Сёё, Мори Огай и другими основоположник художественного перевода. И все его литературное мировоззрение, его художественные приемы сложились не столько под влиянием Цубоути, который дал только толчок, сколько под влиянием русской литературы. В 1888 году он издает перевод «Свидания» Тургенева (из «Записок охотника»), затем идут «Три встречи», и эти произведения, определившие собственное художественное лицо

Фтабатэя, сыграли большую роль в дальнейшей истории японской литературы: крупнейшие писатели позднейшего периода, создатели реалистического романа XX века — Дōшо и Катāй в эпоху своего литературного формирования прошли полосу сильнейшего влияния этих тургеневских рассказов. Впрочем, японская критика установила сильное влияние в «Плывущем облаке» не только Тургенева, но и Гончарова, также хорошо известного автору.

Этот факт — факт проникновения в Японию серьезной художественной литературы Европы — заслуживает самого пристального внимания, поскольку с этими переводами проникали в Японию и соответствующие литературные направления Запада. При этом переводчиками выступали самые крупные фигуры литературного и общественного мира, самые образованные и передовые представители нового общества. Провозвестником английской литературы был Цубоути, русскую (в частности, почти всего Тургенева) дал Японии Фтабатэй, немецкую насаждал питомец университета Мōри Огай. И характерно, что все они не были профессионалами: Цубоути — профессор-литературовед, Огай — доктор медицины, Фтабатэй тоже служил на правительственной службе. Первые двое были кроме того и больше всего теоретиками, критиками, направлявшими своими статьями судьбы японского романа, поэзии, театра и драмы. Заслуги Цубоути и Мори в этом направлении поистине исключительны. И все трое, кроме этого, выступали с самостоятельным творчеством: за «Нравами студентов» последовал ряд других произведений Цубоути, Мори Огай в 1890 году выступил с первым рассказом из германской жизни — «Танцовщица», произведением, вызвавшим большой фурор благодаря своему иностранному материалу. Фтабатэй более всех их был писатель, и последующая литературная деятельность его — романы «Его облик» («Соно Омокагэ», 1906) и «Обыкновенный человек» («Хэйбон», 1907) лишь убедили в его незаурядном таланте. Необходимо отметить, однако, что не всегда переводчики были строги в своем выборе: Мори Огай, например, наряду с Гете переводил и Осипа Шубина. Не всегда также читатели воспринимали переводимое в должном аспекте: так, например, Достоевский («Преступление и наказание», в переводе Утида Роан, 1887) и Гюго («Отверженные», в переводе Мōрита Сикэн, 1889) воспринимались как уголовно-детективный роман. И все же переводы

делали свое дело: направляли внимание японского литературного мира на новое, а правильная оценка приходила со временем, в связи с развитием всей культуры.

IV

Таким образом, было положено начало новой литературе. Пути были указаны, и, казалось, все должно было пойти в направлении, указанном теорией Цубоути и практикой Фтабатэя, и тем не менее в последующие годы японская литература проделала большой изгиб. Путь прямолинейного и равномерного развития, очевидно, не годится для литературы. Она должна развиваться так же диалектически, как и все прочее.

Еще в том же 1885 году, когда Цубоути выпустил свое знаменитое исследование по теории романа, несколько молодых любителей литературы в Токио с Одзэки Кёйю и Ямада Бимё во главе образовали небольшой кружок «Кэнбюся» — «Друзей тушечницы». Цели были очень просты: за чашкой чая с сэмпёями (дешевое печенье) разговаривать о литературе и развлекать друг друга собственными литературными упражнениями. Стали выпускать — сначала домашним способом — свой журнальчик «Гарáкута бунко» («Веселая литература»).

Одзэки Кёйю (1867—1902, Кёйю — литературный псевдоним) начал первый: с 1885 по 1887 год он поместил в этом журнале несколько рассказов. О чем он писал и как писал — об этом говорят уже сами заглавия: одно из них копирует старого токугавца Икку, другое — такого же токугавца Танэхико. Это значит, что Кёйю был во власти старой феодальной литературы, литературы купцов, ремесленников, приказчиков — всей этой деятельной, шумной, веселой, пристрастной к красному словцу толпы феодального города. Основным приемом той ее лирики, в которую погрузился Кёйю, был гротеск, основным содержанием — юмор, на фоне затейливых, несколько надуманных, хоть и тесно связанных с тогдашним бытом сюжетов, основной манерой — языковое изобразительство, игра словами, иногда — почти словесное фокусничество. Все это очень увлекало членов кружка, и ни о чем другом они пока и не думали.

Однако вскоре эти вещицы стали проникать и за пределы кружка, журнальчик превратился в журнал, изда-

важный уже печатным способом, появились свои читатели и почитатели. Новое течение, очевидно, прививалось. И вот в 1889 году к Койо является издатель, собиравшийся выпускать периодическую «Серию новых произведений», и предлагает ему дать что-нибудь для первого выпуска. «Хорошо, я дам. Но только прошу одного: предоставить мне свободу написать так, как я хочу. Это будет проба, долженствующая определить всю мою последующую деятельность», — отвечает Койо и пишет «Любовную исповедь двух монахинь» («Нинин бикунни прёдзангэ»).

По названию можно было бы ожидать фривольное произведение, однако на деле здесь было совсем иное. Ночью в глухом горном селении в бедной хижине встречаются две женщины, обе — монахини. Злая судьба, неудача в любви — результат столкновения с обстановкой — побудили их уйти от света. Они предаются воспоминаниям, рассказывают о своей прежней любви и неожиданно для себя открывают, что герой их неудачных романов — один и тот же. Этот сюжет Койо сумел сжать в краткое происшествие одной ночи, сумел рассказать языком, в котором стиль XVII—XVIII веков подновлен европеизмами; он поразил публику даже новой пунктуацией: им впервые употреблен, например, вопросительный знак. Для японской литературы и это было ново.

Успех этого произведения воодушевил автора. Один за другим выпускает он новые рассказы и повести. Некоторые считают, что лучшим из них является «Две женщины», повесть о двух женских судьбах. Две дочери мелкого чиновника мечтают о своем будущем по-разному: красивая — о богатом замужестве, некрасивая — о мирной семейной жизни. Первая попадает в семью богатого чиновника, вторая же выходит замуж по любви за бедного ремесленника. Муж первой разоряется, и ей в удел достаются лишь одни страдания, вторая же наслаждается скромной, но счастливой жизнью. Впрочем, по сложности сюжета, по выразительности обработки, пожалуй, интереснее другое произведение — «Кюра-макура», повесть о девушке, незаконной дочери одного феодального дворянина, брошенной им и предоставленной своей судьбе. Эта судьба немилостива: ей приходится стать «бйран» — жрицей веселого квартала. «Сестра моя (законная дочь ее отца. — Н. К.) барышня, я — проститутка...» — говорит она с горечью, случайно повстречавшись с тою.

Несколько другой дорогой пошел второй столн кружка — Ямада Бимё (1868—1910, Бимё — литературный псевдоним), явный соперник Кюйо, скоро даже вышедший из состава содружества. Первым его произведением, обратившим на себя внимание, было «Равнина Мусáси» (1887), рассказ о старой женщине, потерявшей в один час и мужа, и любимую дочь, и зятя, рассказ, построенный на фоне исторического, воспетого поэтами пейзажа — арены трагической гибели одного из славных родов древности — грозных некогда феодальных воителей Нйтта. Этот рассказ открывает автору доступ в самые влиятельные журналы того времени — «Мияко-но хана» («Цветы столицы») и «Кюкумйн-но томо» («Друг народа»). В этом последнем журнале он в 1889 году помещает свое лучшее произведение — повесть «Котё» (имя женщины).

Фон этой повести также исторический. Взята эпоха, одна из наиболее трагических во всей истории, — эпоха гибели могучего древнего рода Тайра, разгромленного в XII веке своими противниками Минамото. Тайра под натиском Минамото отступают все дальше и дальше, увозя с собой младенца-императора как залог своей судьбы. Разбитые остатки их дружин рассеиваются по стране. Молодая девушка, дочь одного из таких вассалов, попадает к врагу, становится женой одного из неприятельских воинов. И вот она слышит от мужа, что тот, узнав о местопребывании увезенного императора, собирается сообщить об этом своему военачальнику, чтобы дать тому возможность покончить наконец с затянувшейся борьбой. Котё в ужасе: в ней борются два чувства — любовь к мужу — вассалу Минамото и долг дочери вассала Тайра. Автор заставляет последний одержать верх: ночью она обезглавливает спящего мужа. Японцы утверждают, что читатели этой повести — особенно в том месте, где описываются терзания Котё во время свершения убийства — «обливались с ног до головы дождем обильных чувств».

Бимё, в сущности, написал историческую повесть. Это — не ново, но он попытался влить в старые мехи новое вино. Это новое вино, однако, не было ни новым изображением нравов того времени, ни особо тщательно обрисованной психологией героев, ни даже оригинальной романтичностью. Единственное, чего он добивался, это свежести и силы ощущений, получаемых от его произведения, достигаемых поэтичностью тона и искренностью чувства. И, по-видимому, он этого добился: по крайней мере, моло-

дежь того времени утвердила за повестью Бимё репутацию свежей и новой.

Бимё, кроме прозы, писал и стихи — новые стихи, по образцу тех, которые создали в 1882 году трое ученых авторов «Сборника новых стихотворений». И возможно, что поэзия была его истинной стихией, настолько похожа местами на поэму его повесть. Понятие о ней могут дать следующие отрывки из «Котё».

«Была полночь. Идущий на ущерб месяц еще не успел закончить убранство своего лица, омытого непрерывно лившимся до сегодняшнего дня майским дождем, и, держа полотнище, то и дело отирал им оставшиеся брызги. Этот месяц был первоосновой красоты этой ночи, а горное селение источником этой красоты. Деревья под бледными, призрачными, как будто блуждающими лучами стояли, как только что выкупавшиеся, и стряхивали с себя последние росинки. Под ними было темно и душно. Изредка, при испускавшем слабый вздох ветерке, какая-нибудь капелька скатывалась с ветки в эту темень, ища себе пристанище в этом бренном мире, и там как бы снова начинал накрапывать дождик».

Так описывает Бимё обстановку действия, такова его пейзажная живопись. А вот как он рисует страдания Котё, поставленной между долгом и любовью.

«О мой любезный, чувствительный супруг. Неужто мне предстоит умертвить тебя? Вот этой рукой? Этой нежной рукой, что обвивалась вокруг тебя, служа тебе изголовьем. Что еще до вчерашнего дня утоляла боль твоего тела? И эта самая рука, — о, печаль, — теперь зарежет тебя... Станет рукой, что рассечет твое тело... О, несчастная супруга! А ведь клялась она быть в союзе с тобой до самых седин. О, как жесток путь этого бренного мира!

Пойти вслед за мужем? Но ведь я сама, род мой, из поколения в поколение, — вассалы Тайра. Хранить верность долгу предков? Но тогда ведь вот этот супруг, что лежит передо мною, — враг мой». Кровавые слезы красавицы... Тысячи росинок в ночи Она схватила голову, прижала к себе и, не щадя голоса, рыдала. О, как раздиралось ее сердце!»

Заслуга этих двух основоположников новой литературной школы не только в создании ряда новых произведений. Им принадлежит честь укрепления и новых форм

литературного языка. Койо создал свой специфический язык: своеобразное сочетание элементов высокой литературной речи прежних времен с «вульгаризмами», то есть с живым языком своего времени. И это сочетание в руках Койо не только не приводило к уродливости, но, наоборот, обуславливало своеобразную стилистическую прелесть. Бимё действовал иначе; наряду с Фтабатэем он считается основателем современного литературного языка, живого разговорного языка, перенесенного в литературу, превратившегося там в превосходное выразительное средство. И если Фтабатэй был решительней, сразу же взяв курс на полное соответствие всему ритму разговорной речи, то Бимё был осторожнее, дав то, что можно было для того времени, без отпугивающих крайностей.

Наряду с этими двумя авторами в эти же годы выступил и сразу занял прочное положение и третий — Кода Рохан (1867—1947, Рохан — литературный псевдоним). Он также шел своей особой дорогой. Подобно Койо, он типичное дитя старого Токио, но, в отличие от Койо, он был проникнут сильнейшими буддийскими настроениями. Эти настроения отражены в нем, однако, не в виде пассивного фатализма или ухода в углубленное созерцание, но в форме огромной волевой напряженности, бодрой энергии, мужественной настойчивости, питаемой пафосом какой-нибудь большой идеи или цели. Отсюда особый уклон его творчества: пристрастие к патетическим сюжетам, к величавости языка, к особой силе и выразительности. За эти качества его называют то романтиком, то идеалистом, вероятно, для того, чтобы отделить его от кружка «Кэнъюся». Если это и не совсем верно, то все же его отличие от школы Койо несомненно.

Первое произведение, сделавшее автору имя, был рассказ «Фурю-буцу», написанный в 1889 году. Герой его монах-скульптор, весь отдавшийся только одной цели: возвеличить своей работой родное искусство. Желая изучить великие образцы, он пускается в обход всех прославленных произведениями искусства буддийских святынь и по дороге задерживается в одном селении на севере Японии. Здесь он встречается с молодой девушкой, красота которой его поражает. Оказывается, что о-Тацу, — так зовут ее, — дочь одного из участников революции 1867 года и знаменитой гейши Кното. Отца ее увлекла борьба, и он потерял из виду свою дочь. Мать же отдала ее на воспита-

ние в семью своего брата, показавшуюся ей надежным убежищем для незащитной дочери. К сожалению, оказалось, что дядя этой девочки — мот и пьяница, доводящий до смерти свою жену, и девочке приходится терпеть горькую участь. К тому же дядя собирается за сто иен отдать ее в невеселую профессию. Скульптор дает ему эти деньги и выручает девушку. Они готовы уже соединить свои судьбы, как вдруг появляется посланный от отца девушки, достигшего теперь богатства и знатности и отыскавшего наконец свою дочь и теперь требующего ее к себе. Приходится отпустить ее. Скульптор остается один, и в нем рождается вдохновение. С жаром берется он за резец и хочет сделать статую небесной феи с лицом о-Тацу. Экстатическая работа подходит к концу, и он слышит голос, зовущий его по имени. Небесная фея,— его произведение и есть о-Тацу. «Любовь всегда находит отклик, и скульптор вместе с о-Тацу, рука об руку, плечо к плечу плавно возносятся ввысь...»

Лучшим произведением Рохан считается опубликованная им в 1892 году повесть «Пятиэтажная пагода» («Годзю-по то»). Здесь обстановка рассказа — буддийская. Но основная тема несколько иная: целеустремленность человеческой воли, всепобеждающей и гордой в своем могуществе. Простой плотник Дзюбэй берется один, без всякой помощи и совета со стороны, построить величественную пагоду в монастыре. Он идет против всех традиций и правил своего цеха, предписывающих своим членам во всем повиноваться и уступать первое место своему старшине. Он не считается и с возможностью неудачи. И силой своей убежденности, верой в свои силы он заставляет настоятеля поручить ему эту работу. Пагода готова, все дивятся искусству строителя. Но, на беду, в самый день окончания постройки разражается бешеный ураган. Ничто вокруг не может устоять перед его сокрушительной силой. Настоятель, монахи тревожатся за судьбу высокой башни. Спешат к нему, но он пегодует на них за их страх, за их неверие: его творению не страшны никакие бури. Его оскорбляют эти опасения окружающих. Бесстрашно идет он к своей постройке, преодолевая с трудом силу урагана, взбирается на самый верх: башня его крепка и непоколебима. «Ливень прекращается, ветер стихает. Пятиэтажная пагода высится над всем».... и тут все впервые поняли искусство Дзюбэя.

Таковы эти годы японской литературы. Промежуток времени между 1889 годом, годом выхода в свет «Любовной исповеди» Койо, и «Фурю-буцу» Рохан в 1897 году носит в истории японской литературы даже специальное наименование: эпоха Койо и Рохан,— так гремели тогда имена этих двух писателей и такое влияние имели они на молодых авторов. В чем дело, что представляет собою этот изгиб японской литературы, этот как будто бы отход в сторону от пути, указанного Цубоути и Фтабатэем? Необходимо взглянуть на тогдашнюю Японию, чтобы это понять.

Японская буржуазия после переворота в первое время была занята только одним: упрочением своего положения. Для этого нужно было построить новую промышленность, ввести в ней на месте феодальных капиталистических хозяйственные формы; нужно было реформировать в сторону элементарных буржуазных начал социальный и политический строй. Нужно было устанавливать взаимоотношения с помещичьим слоем. Главнейшим орудием в этом сложном деле была европейская культура, прежде всего — наука и техника, затем хозяйственные формы, социальные институты, государственный аппарат. Отсюда полоса неудержимой европеизации, лихорадочного пересаживания к себе всего нового. Прошло двадцать лет, и увидели, что начала заложены. Новое, капиталистическое хозяйство начало становиться на ноги, государство было приведено в порядок, новые хозяева, крупная буржуазия, поделив власть с помещиками, сумела уже подойти к самым узловым пунктам политического аппарата, и вся энергия восходящего класса направлялась теперь на то, что еще мешало дальнейшему росту. Разбогатевшие промышленники не могли уже долее сносить, что вся внешняя торговля их страны контролируется иностранцами; неравные договоры связывали по рукам и ногам. Нужны были и средства для дальнейшего движения вперед; а их можно было достать в Китае. И вот эта борьба, нуждающаяся в экспансии новой буржуазии против Запада, на идеологическом фронте вылилась в движение, известное под именем националистической реакции. Вместо Запада кинулись теперь к родной стране, к национальной культуре.

Началась полоса так называемого националистического движения.

В первых рядах этого движения шла группа крупнейших общественных деятелей того времени, объединившаяся в Общество правильного просвещения «Сэйкёся». Во главе этой группы стоял Миякэ Сэцурэй. Взгляды ее излагались в журнале «Ниппондзин» («Японец»), который общество «Сэйкёся» стало издавать в 1888 году и который сразу же стал руководящим общественно-политическим журналом того времени.

Миякэ Сэцурэй принадлежит к тому типу общественных деятелей, который был особенно характерен в эти годы. Это был прежде всего политический публицист, писатель по общественным вопросам, критик, ученый, философ. До этого он был одно время редактором газеты «Кюнаи симбун», затем газеты «Нихон». После того как первая закрылась, а во второй переменилось руководство, Миякэ всецело отдался только что основанному журналу «Ниппондзин», впоследствии переименовавшемуся в широко известный журнал «Ниппон оёби ниппондзин» («Япония и японцы»). В этом журнале он помещал свои статьи на темы политические, общественные, моральные, религиозные, философские, литературные, — то есть во всю ширь своего многообразного таланта и своей эрудиции. И каждая из этих статей сразу же получала в известной части японского общества значение ведущей, программной или оценочной. Наряду со статьями Миякэ публиковал и отдельные работы. Наибольший отклик получили две его работы, носящие крайне характерные названия; «Истинный, добрый и прекрасный японец» («Синдзэнби-но ниппондзин») и «Фальшивый, дурной и скверный японец» («Тигпаку-но ниппондзин»). Сводом его философских воззрений является книга «Вселенная» («Утё»).

Общественно-политические взгляды Миякэ отличались определенным консерватизмом. Это впервые выявилось в 1884—1885 годах в связи с позицией, занятой им по отношению к движению за романизацию японского письма. Он выступил против этого движения во имя необходимости сохранять свое «национальное достояние». Известна его полемика по этому поводу с деятелями «новой поэзии» — Тояма, Ятабэ и другими. Эти свои «охранительные» взгляды Миякэ перенес и на страницы вновь основанного журнала «Ниппондзин», провозгласив в нем лозунг «Кокусуй ходзён» — «Охрана национальной красоты». Этим самым Миякэ и его единомышленники стали во главе национали-

стической реакции конца 80-х и начала 90-х годов прошлого столетия.

«Не подражайте без разбору всему европейско-американскому, — взывал журнал «Ниппондзин» в первом своем номере. — Нужно беречь свою национальную красу (кокусуй). Опьяняться иноземной культурой и отвергать все достойное и прекрасное в себе самих, то есть свою национальную красу — ни в коем случае не следует».

Этот призыв к охране «национальной красоты» сопровождается в других областях японской общественной жизни того времени попытками реставрировать старое — из того, что было в первое время сторяча отброшено как негодное. Началось движение за восстановление буддизма. Инбуэ Энрё, один из соратников Миякэ по обществу «Сэйкёся», — издает книгу «Живое учение буддизма» («Буккё кацурон»). Он же основывает «Философский Институт» («Тэцугакукан»), долженствующий заново поставить изучение «Восточной философии», в первую очередь — конфуцианства. Все это делается для того, чтобы помешать японской буржуазной молодежи переходить в христианство, что она делала в то время с большой охотой, привлекаемая не столько религиозными эмоциями, сколько стремлением как можно ближе познакомиться с европейскими идеями.

В 1888 году учреждается «Ниппон коккё дайдося» — Ассоциация японской национальной религии. Ее деятели мечтают о создании — на основе конфуцианства, буддизма и синтоизма — новой государственной религии, с одной стороны, опирающейся на «национальное достояние», с другой — могущей удовлетворять запросы новых «мэйдзийских людей». Пропаганде этой религии служит орган Ассоциации — журнал «Дайдо соси».

Необходимо отметить, что далеко не все круги японской буржуазии были захвачены этой националистической реакцией. Многие, и притом очень влиятельные, группы этой буржуазии продолжали хранить верность прежним идеям либерализма, правда, очень умеренного.

Во главе их стояли деятели второго влиятельнейшего в те годы объединения — Общества друзей народа («Миньёся»), руководимого Токутоми Сёхо. Это содружество старалось бороться на два фронта. С одной стороны, его члены протестовали против «беспорядочной европеизации», с другой стороны — они восставали и против «тупого национализма». Кроме того, основным тезисом их было

положение, что новая культура должна быть построена «силами всего народа», а не одних только передовых слоев. Отсюда своеобразные демократические тенденции у них; именно они ввели в японский обиход словечко «демократия», быстро ставшее весьма популярным. Как тогда понимался этот демократизм, могут показать следующие слова Такэкоши Йосабуро, бывшего одним из наиболее активных членов содружества. «Что такое демократизм? Это значит: распространить социальные блага на наиболее многочисленные массы населения и вместе с тем разложить на отдельных людей ответственность и обязанности общества в целом. Это значит: повышать ценность человеческой личности, идя в ногу с прогрессом общества».

Руководителем «Содружества народа» был журнал «Кюкумин-но томо» («Друг народа»), основанный в 1887 году и редактируемый Токутоми Сохо. Журнал этот целиком был посвящен пропаганде указанного «демократизма» и пользовался огромной популярностью среди молодежи тех лет, видевшей в нем наиболее передовой орган своего времени. Токутоми превратился в общепризнанного вождя передовой молодежи, а его книги — «Будущая Япония» («Сёрай-но Ниппон»), и «Молодежь новой Японии» («Син-Ниппон-но сэйнэн») стали евангелием либеральных кругов. В первой книге Токутоми рисовал будущую демократическую Японию, во второй — набрасывал портрет «молодого человека», создателя этой будущей Японии.

Как известно, молодой радикальный пыл молодой японской буржуазии — при всей своей скромности — был еще к тому же недолговечен. Буржуазия быстро превратилась в реакционную силу. Блок с помещичьими слоями, совместное наступление на крестьянство и вновь появившийся пролетариат — все это обнаружило, что демократические устремления японской буржуазии не действительны. Поэтому в конечном счете из спора японских «западников» — радикалов-демократов с «японофилами» — консерваторами вышло то же, что и в политике: дело кончилось и тут компромиссом. Подобно тому как японская конституция является политическим документом буржуазно-помещичьего компромисса, подобным же документом идеологического компромисса является знаменитый «Манифест о воспитании» 1890 года («Кёнку-тёкуго»), подписавший население — в качестве официальной идеологии — политико-моральные принципы старого феодализма, вроде вернопод-

данности и сыновнего долга, с некоторым довеском буржуазных идей, вроде идеи прогресса.

Националистическая реакция нашла свое отражение и в литературе. Буржуазия начинает вспоминать свое собственное прошлое, то время, когда она еще в облике «третьего сословия», в лице ремесленников, торговцев феодального города впервые накопляла свои силы для предстоящей борьбы. Происходит своеобразный ренессанс литературы того времени. Признанный классик торговой буржуазии XVII века Сайкаку, с его реалистическими романами из городской жизни, становится учителем для писателей промышленной буржуазии 80-х годов XIX века. Оживают и другие писатели той эпохи, особенно те, которые считались лучшими выразителями так называемого «эдоского духа», старого Токио. Этот эдоский дух — вышеописанный гротеск, шутка, сатира, острое словцо, всяческое остроумие на основе трезвого, чисто рационалистического восприятия жизни. И все это воскрешение своего прошлого соединяется с неудержимой целеустремленностью, укрепленной долгими годами борьбы с сёгунатом и двадцатилетним опытом по созданию нового режима. В этих идеологических сдвигах и корятся все литературные течения этих лет.

Для чего все это было нужно объективно? По-видимому, перед новой японской литературой, в первые десятилетия или совершенно не соприкасавшейся со старой, или же от нее отталкивавшейся и поэтому оказавшейся предоставленной собственным силам или подражанию Западу, встала теперь задача, которую мы называем «усвоение литературного наследия». Новая литература для того, чтобы выйти на широкую дорогу, нуждалась в обогащении своих выразительных средств, новые писатели нуждались в «учебе у классиков». И все положительное, что японская литература вынесла из этой полосы «возрождения национальной красоты», сводилось именно к обогащению выразительными средствами, и в первую очередь средствами языка, доведенного токугавскими писателями до большой степени гибкости и выразительности. Усвоив это наследие, новая литература получила прочную базу для своего дальнейшего развития. Новые писатели научились искусству обрабатывать сюжет, строить повествование; они научились и пользоваться языком.

И тем не менее большая дорога новой литературы лежала не в этом направлении. Первая внешняя война (с

Китаем, 1894-1895 гг.) подвела черту под этой полосой. Японская буржуазия победила; силу новой страны почувствовал не только Китай, но и Запад. Преграды, лежащие на пути в виде «западной опасности», в значительной степени отпали. Поэтому и оснований для антиевропеизма никаких особых уже не было. В то же время было вполне понятно, что путь к старому невозможен. И после годов безудержного преклонения перед всем западным, после последующих лет такого же восхваления своего, национального, с японо-китайской войны начинается полоса органического роста новой буржуазной культуры, а вместе с ней и литературы.

VI

Повествовательная литература этих лет (перед японо-китайской войной), конечно, не ограничивается тремя именами: Койо, Бимё и Рохан. Они представляли собой только главную линию, стояли на первом месте, особенно Койо и Рохан. Кроме них, работало и имело нередко очень большой успех немало и других писателей. Впрочем, в основном и те так или иначе примыкали к основному тону главных авторов: националистический дух захватывал с той или другой стороны и их.

Койо и Рохан были доступны наиболее культурной части тогдашней буржуазии. При всем своем уклоне в XVII век они оставались все же продуктом 80—90-х годов XIX века. Их произведения — своеобразное сочетание старого и нового, Сайкаку помноженного на Мэйдзи. Недаром они не могли перейти целиком к старому языку. Койо создал свой «эkleктический стиль», («гадзоку-сэт-тютаяй»), как называют его манеру письма, Бимё пытался перейти целиком на живой язык своего поколения. Поэтому широкий читатель, то есть не подошедшие еще вплотную к европейской культуре широкие круги мелкой и средней буржуазии, более консервативные по своему социальному укладу и поэтому более связанные с прошлым своего класса и в то же время менее требовательные в смысле художественном, — был этими передовыми писателями обслужен в малой мере. Для них-то и образовалась популярная литература, питающаяся еще в большей степени национальным материалом, чем даже главная линия. Чрезвычайно характерно, что максимальный успех

в этой области пал на роман Мурака́ми Намиро́ку — «Микадзуки» (прозвище героя), вышедший в свет в 1891 году. Он отыскал в совсем недавнем еще прошлом, том прошлом, которое было во многом живо в кругах таких читателей, один персонаж, так и просящийся в классовые герои этой части буржуазии. Речь идет о так называемом «отокодате». Эти отокодате — рыцари буржуазии тех времен, когда она еще принуждена была развиваться в феодальном окружении в условиях политического бесправия и незащитности. Тогда именно создались особый тип храбреца, имеющего «под собой» группу стойких молодцов, готовых по первому зову своего вожака кого угодно схватить, избить, убить, а то и ограбить, особенно же если это самураи — кичливые феодалы тех времен. Обстановка делала этих отокодате часто защитниками обижаемых; ремесленники и торговцы нередко прибегали к их покровительству. ореол храбрых защитников окружал их в глазах толпы. Перед ними в последние годы феодализма трепетали и сами столичные власти. Вот эти первые «боевые дружины» буржуазии, рыцари их класса, и стали любимейшей фигурой литературы. Подвигам и борьбе такого героя «Микадзуки», его храбрым и великодушным деяниям и героической смерти через харакири и посвящен роман Намироку, чрезвычайно живо написанный, изобилующий занимательными сюжетными ситуациями — типичный авантюрный роман.

Читая подобные романы, токиоский купец, мелкий чиновник или ремесленник негодовали, восхищались, воодушевлялись. Для того чтобы плакать, чтобы умиляться, он мог взять роман Такаяма Тёгю (1871—1902, Тёгю — литературный псевдоним) «Отшельник Такигути» («Такигүти-нюдó»). Здесь материал — родная старина. А что в этой старине овеяно большим трагизмом, как не эпоха борьбы Тайра и Минамото, этих греков и троянцев японского героического эпоса? Несчастливая судьба побежденных Тайра всегда исторгала у японцев обильные слезы.

Роман Тёгю берет в основу один эпизод из истории Тайра, увековеченный в героической поэме XII века «Повесть о Тайра», и рассказывает о печальной судьбе двух любящих сердец: рыцаря Такигути и прекрасной Йокёбуэ. Соображения фамильной чести, суровость отца не позволили любовникам соединиться в браке. И вот он — скрывшийся от света отшельник-монах, она — в слезах и горе. Правда, она приходит к нему в уединение,

по он — уже не от мира сего. Прекрасная Йокобуэ в слезах умирает. Такигути молча страдает на ее могиле. А тут еще полный разгром их рода и их лагеря. Такигути уходит от мира совсем.

Несколько по другому направлению шли романы, которые можно назвать бытовыми. Они предназначались для иных слоев городского общества, не столько для мирных и добродетельных бюргеров, сколько для веселящейся молодежи, для гулящих купчиков, для многочисленной и разношерстной богемы большого города. Их жизнь, их быт, их нравы и напрашивались на страницы беллетристических произведений, особенно если учесть влияние в этом направлении образцов прежней литературы, с таким усердием занимавшейся бытописанием веселых кварталов старого Токио, обрисовкой нравов их обитателей и посетителей. Недаром одно из лучших произведений такого рода — роман Азбá Кóсон, появившийся в 1889 году, прямо даже заимствует старинные названия: «Нравы купцов нашего времени» («Тосэй сёнин катаги»). При этом сохраняется и прежний тон, и трактовка сюжета: в духе специфической эдоской шутливости, острословия, юмористического смакования ситуации. Другой крупный представитель этого жанра Сáйто Рёкуú возобновил другую линию подобной литературы — сатирическую. Его произведения «Какурэмбо», «Абура-дзигóку» насыщены сатирическим отношением к сюжету, также взятому из жизни молодежи в окружении гейш и женщин, еще более «веселых».

Стремление к приключенческой литературе, отмеченное выше, вызвало к жизни и еще одно направление — авантюрно-исторический роман. На этом поприще подвизался очень известный радикальный публицист, человек для своего времени самый передовой, глава газеты «Мантё» — Курóива Руйкó. Трудясь над укреплением хозяйственной базы своей газеты, он принялся за переделку на японский лад захватывающих по фабуле европейских романов. Таким образом, оказались обработанными романы Дюма, выпущенные под интригующими названиями: «Железная маска», «Человек или дьявол». Не избежал такой детективно-уголовной трактовки и Гюго, с его «Отверженными», прошедшими на этот раз под заглавием «О, бессердечие!». Успех среди газетных читателей был настолько велик, что его произведения так и ходили под обозначением «Руйкомонó», то есть «сочинения Руйко».

Японо-китайская война 1894—1895 годов знаменует собою окончание первого большого периода в жизни новой, капиталистической Японии. Победа на внешнем фронте, положившая начало «грабежу соседей», принесшая с собой упрочение международного положения, соединенная с хозяйственным и политическим укреплением внутри, открыла перед японской буржуазией новые и широкие перспективы. Внутри страны лежала масса неиспользованных возможностей: хозяйство могло расти и расширяться в сторону все прогрессирующей индустриализации. Вне маячили иностранные рынки, прежде всего китайские. Окрыленная эффектом первой военной победы, солидно подкрепившаяся золотым питанием в виде китайской контрибуции, молодая буржуазия становится еще более предприимчивой. Внутри идет реорганизация промышленности, переоборудование ее по «последнему слову техники»; вне все напористей становится движение в сторону Кореи, этих ворот в Китай, базы для закрепления на материке, арены соперничества и будущей борьбы с Россией. Этот период подъема, оживленной деятельности, планов, мечтаний длится до самой русско-японской войны. И эти десять лет есть также особая полоса в развитии литературы, и прежде всего в развитии поэзии.

Первая попытка нащупать пути создания новой поэзии была сделана, как указано выше, еще в 1882 году. Это «Сборник новых стихотворений» трех авторов. Зерно оказалось брошенным не на каменистую почву; в последующие затем годы появилось несколько таких «Сборников». Однако только перед самой войной обнаружилось некоторое укрепление позиций новой поэзии: новые стихи стали читаться не только ближайшими друзьями и поклонниками поэтов, но и кое-какими читателями. Иными словами, новая японская поэзия хоть медленно, но все же созрела.

Этим своим созреванием она во многом обязана Западу. Переводы, оплодотворившие японскую прозу, форсировали и развитие поэзии. Много сделал на этом поприще Мори Огай, в то время глава литературного объединения «Синсэйся», издававшего свой журнал «Синсэй» («Новый голос»); своими переводами немецких стихов он показал,

как надо перекладывать чужую поэтическую речь на японские стихи, новые по строфической форме, но не нарушающие традиционных особенностей метрической стороны японского поэтического языка. Главное же, он способствовал ознакомлению с новой по содержанию поэзией и в этом — наибольшее значение его деятельности. Помогли и теоретические споры, в частности, поднятые статьей Бимё «О японской лирической поэзии» (1890), теоретическими работами Огай и других. Толчок, данный всем этим, привел в движение целую группу молодых поэтов, из которых выделились и заняли первенствующее положение двое: Китáмура Токóку (1867—1893, Тококу — литературный псевдоним) — основатель литературной группы журнала «Буягáкукай» («Литературный мир»), и Накáниси Байка, также примкнувший к этой группе. Основное направление этой школы японская критика того времени окрестила «романтическим идеализмом». Японцы вообще легки на всевозможные звучные наименования, особенно в европейском духе, и не стесняются иногда два-три романа обозначить названием какой-нибудь особой школы. Во всяком случае, отличительной чертой стихотворений этой группы является серьезность и вдумчивость подхода к человеческой жизни, стремление уловить в ней новое, притом не поверхностное и легко доступное, но лежащее где-то глубже. Стихотворения эти, особенно самого главы школы — Тококу подернуты сильным налетом печали, поэт «страдает», и при всей иногда явной преувеличенности этих страданий за ними скрывается большей частью действительно искреннее чувство, хотя и выявленное в тонах сентиментализма. Эта сентиментальность, субъективный лиризм, эта серьезность, вдумчивость и отличают поэзию этих лет, особенно на фоне развлекательной, гонящейся прежде всего за интересным сюжетом современной ей прозы. Тококу стремился даже к новой для Японии форме: пробовал писать стихотворную драму, но успеха не имел. Одним из лучших его стихотворений считается «Спящая бабочка».

КИТАМУРА ТОКОКУ. «БАБОЧКА»

От дыханья осени | сегодня утром
Изменилось как-то все | кругом в природе.
Тонки голоса цикад | в ветвях деревьев,
Грустны песни | жуужелиц в траве росистой,
И в лесах
Даже гомон птиц | стал тише, глуше.

На лугах
 Травы, листья и цветы | затосковали.
 На поляне бабочка одна... | одна, бедняжка,
 На поникнувший цветок | присев, уснула.
 О, уже пришла, | уже настала осень,
 И осенний вид | облек все в поднебесье.
 Муравьи в испуге | ищут, где б укрыться,
 И, свернувшись, змеи | заползают в норы.
 И жнецы
 Убирают рис | с утра еще при звездах,
 Дровосеки
 Забывают про лушу, | к зиме готовясь.
 Бабочка, о бабочка, бедняжка!
 Как на сломанном цветке | заснуть могла ты?
 Но и сломанный цветок, | тобой избранный,
 Станет уготованным | богами ложем.
 Раннею весной | ты в свет, блуждая, вышла,
 Вот до осени | кружилась в оьяненье.
 По утрам
 С тысячи цветов | росой ты насыщамась.
 По ночам
 Проходила ты сквозь сны | без сновидений.
 Если бы вот так, | как есть, уйдя в Нирвану,
 Вместе с сломанным цветком | тебе исчезнуть!

(Перевод Н. Фельдман)

Большой известностью пользуется стихотворение Байка «Цукомоно-онна» («Старуха») на тему известного эпизода «Исэ-моногатари», рисующего «даму пожилую», помогающуюся любви «младого кавалера», — эпизод в одно и то же время смешной и трогательный.

Это первое оживление японской лирики, наметившееся пред самой японо-китайской войной, после войны, в последние годы XIX и первые XX века, привело наконец к полному расцвету, новой поэзии и, в частности, окончательно утвердило форму «нового стиха» (синтайси), сделав ее такой же национальной, как и старинная танка и хокку. Было окончательно признано, что рифма в условиях японского языка — невозможна, подражать в этом смысле европейцам — нечего. Но зато метрическая структура претерпела значительные изменения: помимо традиционных метров 7 — 5 и 5 — 7 были введены и узаконены метры 5 — 5, 8 — 6, 8 — 7, 8 — 8. Композиция стихотворения приняла вполне свободный характер: научились создавать различной длины строфы, стали объединять отдельные строфы в связанное тематическое целое, стали разделять стихотворение на части. Словом, в этой области лежат наибольшие формальные новшества новой поэзии.

Произошло и сильнейшее расширение поэтической тематики: наряду с лирическими в стихах появились темы эпического характера; с помощью эпических элементов стали создавать нечто вроде повествовательной поэзии. Материал, годный для поэтической обработки, расширялся даже в области чисто лирической поэзии: не только лирика любви и природы, но весь сложный мир природы и человека, все его содержание стало достойным воплощения в стихи. Сумели новые поэты и удержаться от подпадения под влияние тех тенденций, которые замечались в ближайшей к ним прозе: гротеска, с одной стороны, и дидактического уклона — с другой. И, наконец, новая поэзия обусловила одну почти недоступную для прежних поэтов возможность: выявление своей собственной творческой индивидуальности. Те мертвящие каноны, которые господствовали в танка и хокку, каноны, предусматривающие малейшую частность поэтического приема, в новой поэзии, естественно, заменились индивидуальными канонами, творимыми самим поэтом.

Поэтами, обеспечившими новому стиху окончательную победу и поставившими новую японскую поэзию на очень высокий уровень поэтической культуры, были: Симадзэки-Тосон (1872—1943, Тосон — литературный псевдоним) и Цутси (Дои) Бансуй (1872—1952, Бансуй — литературный псевдоним).

Первый сборник Тосон «Молодая зелень» («Ваканасю») вышел в 1897 году и сразу же поставил его на первое место среди современных ему поэтов. Позднейшая же критика безоговорочно отметила его появление как делающее эпоху. В самом деле, этот сборник Тосон имел много прав на такую оценку. Во-первых, он вводил в японскую поэзию совершенно новую тематику, тон и поэтический колорит английских прерафаэлитов: влияние на него Суинберна и Росетти — несомненно; во-вторых, он обнаружил умение пользоваться всем лучшим и в то же самое время близким для современного читателя из того, что имелось в старой японской и китайской поэзии; в-третьих, тщательной работой над формой и особенно над словарем он сумел дать художественное завершение стилю «нового стихотворения» (синтайси); в-четвертых, он обнаружил одинаковое искусство и в лирическом и эпическом жанре; и, наконец, — и в этом, конечно, самое главное, — он продемонстрировал огромную художественную одаренность,

при этом — в тонах, созвучных самому свежему и молодому, что было тогда в Японии.

О настроении молодого поэта очень красноречиво говорит предисловие к сборнику, одно место которого звучит так: «Юная жизнь срывается с наших уст, слезы восторга льются по нашим щекам. Подумайте: сколь многих юношей заставляет забывать о пище, о сне переполняющее их свежее, новое. И еще подумайте: скольких юношей приводит в неистовство скорбь и печаль наших дней. Вот и я: забыв о том, как я неискусен, я все же решил и свой голос присоединить к новым песням.

Жизнь есть сила. Сила — это голос. Голос — это слово. А новое слово есть новая жизнь».

Основные темы «Молодой зелени» — любовь и искусство, не без привкуса неудержимой страстности Росетти и чувственной силы Суинберна. Несомненно, на этом этапе своего художественного развития Тосон был целиком во власти патетических и романтических настроений. Он остается при этом достаточно оригинальным и в отношении образов и тем. Вот его уподобление любви лисице:

СИМАДЗАКИ-ТОСОН. «ПРОКАЗЫ ЛИСИЧКИ»

Поздно ночью лисичка, прокравшись в кусты,
Ждет, пока опустеет и станет темно;
Притаится в тени виноградной лозы
И росистые гроздья ворует тайком.
Хоть любовь не лисичка, лукавый зверек,
Хоть и ты не лоза, не росистая гроздь,
Но и я, затаивши тоску от людей,
Не готов разве так же похитить тебя?

(Перевод Н. Фельдман)

Во всем неожиданно сравнение в строках, считающихся одними из лучших во всем сборнике:

О, осенние листья, что востер несет,
И взметает, и кружит по пыли дорог,
Как бродячих браминов, что гошит судьба —
На восток и на север, на запад и юг.

(Перевод Н. Фельдман)

Впрочем, в те времена наиболее любимым стихотворением было «Шесть девушек». Вот одна строфа из него.

И, влюбленная, она ушла из дома.
С берега родного на чужой, далекий,
Переправилась, сошла и оглянулась:
Чайки плачут, сумерки кругом сгустились...

Для меня любовь моя как храм священный.
Ты один в том храме бог, святыня сердца.
Если не тебе, в твой храм, не на алтарь твой,
То куда же жизнь мою тогда отдать мне?

(Перевод Н. Фельдман)

Вслед за «Молодой зеленью» идет «Лепесток-ладья» («Хитохá-бунэ»), сборник, выпущенный в 1898 году. Он утверждает в общем ту же линию, что и первый сборник, но уже в гораздо более задумчивых и спокойных тонах и с большим, чем прежде, обращением к лирике природы. В этом же году выходит третий сборник «Летние травы» («Нацугусá»), написанный во время пребывания поэта на родине, в полудеревенской обстановке на севере Японии. Стихи этого сборника свидетельствуют о серьезнейшем переломе в творчестве Тосон: общий тон становится более жизнерадостным, светлым; от любовных мотивов и лирики природы он переходит к миру действительности, берется за чисто реалистические темы. Появляются стихотворения под названиями: «Крестьянин», «Труд». Этот поворот окончательно закрепляется через несколько лет в четвертом сборнике «Опавшие цветы сливы» («Ракубáйка», 1901), также созданном под влиянием жизни в деревне. В нем нет уже ничего от прежней чувствительности и изнеженной страстности, от романтических мечтаний, поэтических снов и тому подобных аксессуаров «страстной лирики». Здесь — реальная жизнь, поэт обеими ногами стоит на земле, воспеваает труд. Отбрасывается и самодовлеющая лиричность: звучат нотки поучения, проявляются чуть ли не гражданские мотивы. Очевидно, поэт приходит к новому мировоззрению и соответственно этому — к новому этапу творчества. И крайне характерно, что на этом новом этапе он нашел себя полностью не в поэзии, а в прозе. Тосон снова выступит в истории японской литературы, но как основоположник реалистического, общественно-проблемного романа.

Рядом с Тосон ставят обычно второго поэта этих лет — Бансуй. В самом деле, по популярности среди современников он, несомненно, идет сейчас же вслед за автором «Молодой зелени». Правда, может быть, не столько благодаря равной с ним одаренности, сколько потому, что сумел задеть другие струны в душе тогдашнего читателя, удовлетворить иные его запросы. Тосон воспринимался — особенно в первых сборниках — как тонкий, изящный,

женственный поэт. В глазах молодежи он был прежде всего поэтом непосредственного чувства. Бансуй был для тех же читателей другим — мужественным, проникнутым энергией, поэтом прежде всего мысли. Первый в своих стихах исходил от глубокого сердечного переживания, второй — от углубленного раздумья. Вот это искусство претворять в поэтическую форму философскую отвлеченную мысль и создало ему самостоятельное и почетное место в тогдашней поэзии. Однако эти же свойства Бансуй обусловили и некоторую искусственность, надуманность его лирики. В выборе тем, подходе к ним сквозит эрудиция, ощущается книжность. Недаром уже тогда его упрекали в том, что он берет свои стихи не из живого опыта, а из книг. Во всяком случае, при всех своих качествах поэзия Бансуй общепризнанно стоит рядом с Тосом, то есть на одном из первых мест.

Образцом творчества Бансуй считается вышедший в 1899 году сборник «Вселенная чувствует», произведение, произведшее сильнейшее впечатление своей проникновенностью и серьезностью.

Общее содержание этого сборника можно охарактеризовать словами: философская лирика с преобладанием главным образом тем природы. Считается замечательным стихотворение «Орел»:

ДОМ БАНСУЙ, «ОРЕЛЬ»

Над спиной распростерта бескрайность небес.
Темно-синие тучи он режет крылом.
И полету могучему есть ли предел?
Принося обещанье желанной зари,
Позади оставляя высот аромат,
Высоко в поднебесье царит он — орел.
Страшны бури и грозы, и тягостен путь.

(Перевод Н. Фельдман)

В стихотворении «Река Хиросэ» рисуется, как ширится и растет дух при созерцании величия природы. В «Дивном искусстве творения» поэт охвачен восторгом от красоты бытия. В стихотворении «Вселенная и поэт» автор на примерах Мильтона, Вордсворта, Росетти, Шекспира, Данте и Гете убеждает читателя, что всюду во вселенной, во всем бытии скрыта поэзия, которую может вскрыть только истинный поэт. Образу «поэт», всегда трактуемому как проникновенный мыслитель, посвящен ряд стихотворений сборника, например, «Поэт», «Вечерние думы».

Стихотворение «Вечерний колокол» считается многими лучшим во всем сборнике.

ДОИ БАНСУЙ, «ВЕЧЕРНИИ КОЛОКОЛ»

В час, когда на лестнице высокой башни
Шелковый рукав тяжел от слез разлуки;
В час, когда в развалинах росистых замка
Оживают думы о далеком прошлом;
В час, когда мудрец в тиши спокойной келы
Размышляет молча о бесстрастном себе,—
Далеко окрест свой голос возвышая,
Воскликает «ныне» колокол вечерний.

(Перевод Н. Фельдман)

В 1901 году Бансуй издал второй сборник стихов «Рассветный колокол», в котором несколько отходит от отвлеченной лирики и берется за более реальные темы. Он сумел даже отозваться негодующим стихотворением на известный Благовещенский инцидент 1900 года, когда в Амуре было потоплено около пяти тысяч китайцев. В этом отношении его поэтическое развитие несколько напоминает путь Тосон.

Расцветом своим поэзия этих лет обязана, конечно, не только этим двум поэтам: рядом с ними работали и многие другие. Из них самыми значительными были: Сусукидэ Кюкин и Кабахара Юмэй. Однако они в общем не выходили из рамок, очерченных Тосон и Бансуй. За первым из них даже установилось прозвище «Второго Тосон», настолько близок он был к творчеству этого последнего. Юмэй считается принадлежащим к школе «поэтов размышления», основанной Бансуй, причем в его лице эта школа обнаружила уклон в мистику (темы любовной мистики в сборнике 1903 года «Докугэн-айка»). Между прочим, и Кюкин, проделав сначала, подобно Тосон, путь от романтической любовной лирики (сборник «Вечерняя флейта», 1899) к тематике действительной жизни (сборник «Уходящая весна», 1901), напоследок также склонился к мистицизму (сборник «25 струн»).

При всем разнообразии своего содержания и при всех больших на первый взгляд неожиданностях в своих тенденциях, пути развития новой японской поэзии тем не менее достаточно ясны. Поэзия, зародившаяся с японо-

китайской войны, этого огромной важности события в жизни новой Японии, укрепившего господствующий строй и открывшего перед буржуазией новые горизонты, является, несомненно, поэзией восходящего класса, поэзией бурно растущей буржуазии. Отсюда ее общий романтический колорит, ее страстная лиричность, отсюда же, наконец, и тот субъективизм многих поэтов, который является элементом, соотносительным буржуазному, или, точнее, буржуазно-интеллигентскому индивидуализму своего века. Этот индивидуализм широкой волной распространялся в обществе, важнейшей задачей людей стало «выявление своей личности», повышенная оценка содержания своего «я», страстная защита от всяких посягательств со стороны. Разумеется, эти тенденции возникли не только в эти годы, существование их обнаруживается и до японо-китайской войны, но все-таки расцвет их сопряжен с общим подъемом нового класса, обусловленным хозяйственным и политическим укреплением.

Естественно, что полосу этого романтического индивидуализма японская интеллигенция проходила самыми прихотливыми изгибами. Не надо забывать, что вторжение европейской культуры, в частности, идейных течений и литературы, шло все время не прерываясь, и даже националистическая реакция конца 80-х годов только затормозила его, но не прекратила совсем. После же победы, после того как японская буржуазия убедилась, что Западу можно противостоять, причины сторониться от Запада окончательно отпали. Поэтому после японо-китайской войны импорт всего западного снова возрастает и дает себя особенно чувствовать именно в литературе, а в ней — в поэзии.

Однако при всем уже большом сравнительно знакомстве с Европой, при все более и более растущем умении правильно разбираться в идейных и литературных явлениях, ввоз не мог производиться систематически и планомерно; во многом он был стихийен, обуславливался индивидуальными склонностями лиц, часто просто случайной модой, иногда же обыкновенной случайностью. Достаточно перечислить имена поэтов, чьи произведения в эту эпоху в изящных маленьких книжечках с золотым обрезом можно было видеть в руках любого передового студента, чтобы понять все это: из англичан здесь были — Вордсворт, Байрон, Шелли, Китс, Теннисон, Росетти, Суинберн, Броунинг; из немцев — Гейне, Шиллер, Гете, Кернер, Уланд.

Все это переводилось, читалось зачастую без всякого разбора и системы и приводило к неожиданным по внешности результатам: в Японии, где вся новая буржуазная культура насчитывала каких-нибудь тридцать лет своего существования, а возраст новой поэзии исчислялся совсем младенческими цифрами, появляется вдруг прерафаэлитская поэзия. Все это не более, чем случайные изгибы, порожденные литературными влияниями извне, соединенными с собственной неустойчивостью, колебаниями и шатаниями, характерными для всякого периода роста, ломки старого и псаждения нового.

И тем не менее уже в эту романтическую стадию японской поэзии уже чувствуются какие-то линии, намечающие то направление, в котором пойдет эта поэзия в дальнейшем. С этой стороны крайне показателен путь, представленный крупнейшим поэтом этих лет Симадзаки-Тосон. Начал он — как и все в эти годы — с подчинения европейскому влиянию — поэзии прерафаэлитов; и только высокая художественная индивидуальность спасла его от простого подражательства. Однако долго он на этих позициях не пробыл. Инстинкт художника — представителя своего поколения — толкал его к лирике менее изломанного характера; таков его второй сборник с преобладанием уже природы. И, наконец, с третьего сборника он уже целиком отдается действительному миру, становится певцом окружающей жизни, воспринимаемой сквозь призму романтического мироощущения, но зато именно так, как воспринимала ее тогда японская молодежь. Путь Тосон в той или иной мере проделал и другой крупнейший поэт этих лет Цутти Бансуй; за ним же шли и прочие. Романтические певцы жизни — такими были в основном поэты этого времени.

Расцвет новой поэзии не мог не отразиться и на старой. Подъем синтайси привел в движение и мир танка и хокку. При этом началось с того жанра, который был ближе всего новой — особенно токиоской — буржуазии: с жанра хокку. Эти коротенькие стихотворения в три строчки из пяти, семи и снова пяти слогов, превратившиеся в руках первоклассных поэтов XVII и XVIII веков в полноценную художественную поэзию, теперь снова ожили. Правда, они никогда совсем и не умирали; слагание хокку продолжалось все это время, но они ни разу не выходили

в «большой свет» литературы. В первых рядах шли сиптайси, хокку и танка плелись где-то в хвосте общего движения. Причины этого ясны. Главная из них — слишком большая связь этого жанра с определенной тематикой, в конце концов — тематикой XVII и XVIII веков; слишком большая связанность творчества созданными тогда и застывшими правилами, нарушить которые казалось все еще немислимым. Сюда присоединилось, кроме того, выросшее благодаря знакомству с европейской поэзией убеждение, что в таких коротеньких стихах ничего не скажешь. Влияло и всеобщее увлечение европейскими образцами. Словом, перспектив для развития хокку (и танка) как будто бы не было никаких.

Дело сдвинулось с мертвой точки в 1892 году благодаря усилиям Масаёка Сики. Сики (1867-1902, Сики — литературный псевдоним) — самая крупнейшая поэтическая индивидуальность — сумел подойти к проблеме воскрешения хокку с самой верной стороны: он попробовал оттолкнуться от классика этого вида поэзии — знаменитого поэта конца XVII века Басё, прославленного создателя хокку, как высокой лирической поэзии. Он попытался всмотреться в сущность поэзии Басё, чтобы понять, чем именно тот вознес хокку на такую исключительную высоту. И секрет оказался очень прост: Басё — современник реалистического городского романа, созданного Сайкаку, поэт времен сильнейшего подъема торговой буржуазии, брал темы для своих произведений из окружающей действительности, был поэтом жизни. Сики открыл, что Басё давал в своих стихах реалистическое живописание. Это открытие сразу же указало Сики путь, коим нужно идти, чтобы оживить хокку в конце XIX столетия, в иных социальных условиях. Нужно давать только объективное отображение реальной жизни, нужно брать темы из всего многообразия окружающего мира. Иначе говоря — быть созвучным эпохе и из нее извлекать свои темы. Ступив на этот путь, Сики нашел подтверждение своим принципам и в творчестве другого классика хокку — поэта XVIII века Бусён.

Фактически, отчасти благодаря своим личным особенностям, отчасти же благодаря общим тенденциям своего поколения, то, что дал на практике Сики и его последователи, был тот же романтизм, только в видоизмененной в сторону большего объективизма форме.

Хигураеп я
Каминари харэтэ
Мата юхи.

Звенит цикада,
Гроза прошла — и снова
Лучи заката.

(Перевод Н. Фельдман)

*

Высоко в горах
Выжимают грудь скал,
И бегут ручьи.

*

Среди озера
На безлюдном островке
Чаща так густа.

*

Гребни петуши
Все полегли и поникли.
Ветер осенний...

(Перевод Н. Фельдман)

Новое движение стало окончательно укрепляться в самые последние годы XIX столетия, когда Сики стал уже бесспорным главой всей школы, получившей название «школа Нихон» («Нихонха») — по имени журнала, в котором он работал. Вокруг него группировался ряд талантливых учеников, из которых наиболее выдающимся был суггестивный лирик Такахама Кася, а также чистый импрессионист Кавахигаси Хэкитодо. Немалую пользу движению принес и глубокий знаток старого хокку, несколько консервативный Найто Мэйсацу. Выпускаемый первым журнал «Хототогису» стал знаменем и названием новой группы, работавшей по путям, указанным Сики.

Если двинулись хокку, не могли остаться без движения и танка. Тот же неутомимый Сики в 1898 году переносит свое понимание и на этот поэтический жанр. Отставание «танка» от общего поступательного движения японской поэзии в это время диктовалось теми же причинами, что и в области «хокку». Обретя точные позиции и добившись на них успеха в «хокку», Сики выступил и по отношению к танка с той же программой: верность действительности, объективность, отражение реальной жизни. Словом — возвращение к VIII столетию и первому памятнику поэзии танка — антологии «Манъёсю». Это последнее обстоятельство крайне характерно для Сики, потому что в этой

антологии можно было — неожиданно для себя — открыть много поучительного и для нового времени: поэзия танка в то время была живой поэзией, проникнутой пастозным чувством действительности, бесхитростно воспевавшей любовь, природу, все окружающее, любясь им, просто излагая его, соединяя со своей радостью или печалью. Непосредственная реалистическая лирика, простая и нередко наивная — таково содержание «Манъёсю». Сики резко нападал на современную ему танка, обнаруживая в ней искусственность, шаблонность, механичность. Призыв Сики, подкрепленный его собственным творчеством, не остался без отклика: вскоре образовалась школа новой танка — так называемая «школа Нэгиси» («Нэгиси-ха») в составе его самого и его учеников — Ито Сатио, Нагацука Сэцу. От этой школы впоследствии пошла знаменитая группа «Арараги».

Школе Сики пришлось конкурировать с другой школой, уже пользовавшейся большой популярностью и также ступившей на путь некоторого обновления. Основателем ее был известный филолог, знаток японского языка — Отиаи Наобуми. Он выдвинулся в 1892 году на последнем гребне националистической волны и поэтому не мог, конечно, отойти от традиционных канонов классической танка.

Отиаи был больше исследователем и знатоком: главным поэтом — создателем школы был его ученик Йосано Тэккан (1873-1935, Тэккан — литературный псевдоним). Своей высокой репутацией он обязан больше своему формальному мастерству, чем внутреннему содержанию. В нем отмечают даже некоторую грубость, резкость. Он оставил после себя сборник военных стихотворений, воспоминаний о его пребывании на войне. Другие, наоборот, считают эти его качества достоинством, как признак мужественности и силы. Он сам называл свои песни «Песнями мужа». Впрочем, скоро он отошел от своего первоначального тона: с 1900 года (эпоха журнала «Мёдзё», откуда получила название вся школа) в нем появляется новое, свежее, яркое чувство. В конце концов движение, поднятое Сики за решительное обновление танка, за дух «Манъёсю», захватывает и его. С 1902 года у него и у его последователей уже явственно проступают чисто реалистические нотки.

Очень известной представительницей новой танка является жена Тэккан — Йосано Акико (1878—1942), знаменитая поэтесса нового времени. В ней сочетаются элемен-

ты объективного отражения жизни, к чему так призывал Сики, с романтическими настроениями века. Она прошла через целый ряд идейных влияний: познакомилась с ницшеанством, занесенным в Японию Такаяма Тёгю, превозносила «гениальность», преклонялась перед жизнью и силой инстинкта. Индивидуалистическая стихия века временами захватывала ее всю целиком. И в то же время ее стихи — превосходное отражение жизни, ее собственной жизни, смело выявленной, вскрытой до самых глубин. Лучшим сборником ее считается «Мидарэгами» («Спутанные волосы»), вышедший в 1901 году. Его содержание — любовная лирика, временами страстная эротика, и тут же рядом — неудержимая фантазия. В нем немало и превосходных пейзажных стихотворений, считаемых самой поэтессой лучшими в ее творчестве.

Вот несколько образцов новой танка.

Стихи Масаока Сики.

Гарасу токо
Сото-ни суэтару
Торикаго-но
Бурякино янэ-ки
Цуки уцуру мию.

Жестяной крышей
За дверью застекленной
Белеет птичник.
Я вижу, как по жести
Скользит беззвучно месяц.

(Перевод Н. Фельдман)

*

Настало время,
Когда и быстрый ворон
Клюет побеги:
Из вышей туч туманных
Он пулей пал на поле.

*

Льет весенний дождь,
Размочивший и шипы
У бутонов роз,
Вытянувших пурпур свой
На два фута в вышину.

Стихи Йосано Тэкан.

Итадзурапи
Нари-о ка иваму
Кото ва тада
Коно тати-ни ари
Тада коно тати-ни.

Право, попусту
Для чего нам без конца
Разговаривать?
Дело в этом вот мече,
Только в этом вот мече.

(Перевод Н. Фельдман)

Лицо прикрыла,
Как будто и не смотришь,—
А все ж сквозь пальцы
Твои глаза чернеют,
О, не лукавь, плутовка!

(Перевод Н. Фельдман)

Стихотворение Йосано Акико.

Словно от пенья
Разноголосых кукушек
Ранней зарею
В озере мерно встают
Белые зубчики волн.

(Перевод Н. Фельдман)

Подводя итог всему этому движению, можно сказать, что дело обновления танка свелось главным образом к колоссальному расширению ее тематики, решительному сближению с жизнью, в ее наполненности, — по крайней мере, у лучших представителей, — романтическим мироощущением. В стихах замелькали словечки: стекло, жезь, виски, мандолина, Никорайдо (православный собор в Токио), кофе, часы — вещи неслыханные в прежней поэзии и немислимые для нее эстетически. Стали попадаться рыбаки, дровосеки, крестьяне, тут же рядом Аполлон, герой античной истории. Проглянули философия, этика, христианство — взамен прежних буддийских, синтоистских и отчасти конфуцианских мотивов. Все стало годным для поэзии. В этом отношении старая японская поэзия хоть и с запозданием, но твердо пошла на приближение к новой и слилась с общими судьбами новой литературы.

VIII

Художественная проза в эти годы — промежуточные между двумя войнами — также переживала полосу большого оживления. И в ней наметились новые течения, возникли новые школы. Продолжали работать писатели «Кэнъюся» во главе с Койо, жив был Рохан со своими последователями, не иссякал поток популярной беллетристики — всех этих уголовных, приключенческих, популярно-исторических романов. Однако общество явно отходило от этого всего. На новом этапе требовалось что-то новое. Стихи, поэзия, при всем своем расцвете, оставались все же

ограниченными по сфере распространения. Требовалась новая художественная проза.

Новые запросы, предъявляемые к прозаической литературе, естественно, отталкивались от того, что было до этого. Все как будто бы столь реалистическое писательство Койо и его школы, все эти как будто столь связанные с действительностью патетические повести Рохан — самое серьезное и лучшее, что тогда было, уже не удовлетворяли. Все это стало казаться очень далеким от жизни, от действительности. «Дальше, дальше вперед — к соприкосновению с жизнью, — говорила молодая критика. — Смелей всматривайтесь в человеческую жизнь. Отойдите от мелкого, переходите к глубокому. Отойдите от письменного стола и дайте романы общественные, философские». Иначе говоря, поскольку можно судить по отражению в критике, общество требовало от литературы еще большего приближения к себе, к своему существованию. Общество требовало, чтобы писатели внимательнее всматривались в его жизнь и давали ее полней, чем раньше, касались уже не только поверхности, но и глубин.

Первой формой отклика на все эти зовы была так называемая «идейная повесть» («каннэн сёсэцу»). Впервые этот ярлык был наклеен на рассказ Идзуми Кёка (1873—1939, Кёка — литературный псевдоним) «На ночном обходе», вышедший в 1895 году. Герой рассказа — полицейский — во время обхода своего района делается свидетелем, как человек, стоящий на дороге его любви, пьяный сваливается в канаву. В нем борются чувство злобы к противнику и сознание своего служебного долга. Последнее побеждает. Полицейский бросается спасать врага и погибает сам. Вот такое именно изображение борьбы личного и общественного и характерно для идейной беллетристики. В произведениях этого типа сталкиваются любовь и долг, требование индивидуальной морали и общественной, личная чистота и окружающая обстановка. Кавака́ми Бидза́н (1868—1907, Бидзан — литературный псевдоним) — второй представитель этого жанра — в своих рассказах «Секретарь» и «Изнанка и лицо» (1896) стремится на таких коллизиях вскрыть несовершенство современного ему общественного строя, но делает это очень примитивно и надуманно.

Вот содержание рассказа «Изнанка и лицо».

Однажды ночью в дом некоего Ка́цуми пробирается вор, который похищает ряд ценных вещей и убегает.

Настигший его хозяин открывает, что вор — отец девушки которую он любит — Хотано Дзюрб. Пораженный этим, он на следующий день идет в дом к своей возлюбленной, с тем чтобы как-нибудь уладить дело. Однако Хотано набрасывается на него с кулаками. Вбежавшая на шум дочь едва успокаивает отца. Возмущенный Кацуми заявляет, что он порывает с ней и ее семьей. Услышав это, Хотано уходит в другую комнату и там стреляется, оставив записку, в которой говорит, что он пошел на грабеж потому, что совершенно разочаровался в нынешнем свете, убедился в лживости людей и разложении всего общества.

Рассказ надуманный по сюжету и беспомощный по его разработке. В частности, так и остается неясным, почему именно свое разочарование в людях Хотано решил проявить в попытке грабежа. Тем не менее рассказ имел большой успех, о нем говорили, его обсуждали, настолько он все-таки отличался от ходивших тогда повестей и рассказов. Нечего и говорить, что у Бидзан пет и тени критики общественного строя по существу; весь вопрос ощущается писателем и ставится им в своих произведениях как столкновение индивидуума с обществом — и только, причем при наличии в те годы повышенного индивидуализма, культа самодовлеющей личности, симпатии автора на стороне именно этой последней. В своих рассказах Бидзан рисует, как падают жертвами общественного порядка беззащитные девушки, как нравственный человек становится под влиянием среды преступником. Основная идея Бидзан — «Общество само порождает преступления». При этом это столкновение личности с обществом рисуется в мелодраматических тонах, общество обычно дается в виде какой-то грозной, нависающей над человеком силы. Все это ясно свидетельствует только о том, что, несмотря на весь культ сильного человека, «гения» — японские отголоски скороспелого ницшеанства, — японский индивидуализм был весьма примитивного уровня. В области идеологии японская буржуазия проделывала те же этапы, что и западная, но всегда в порядке, так сказать, краткосрочного курса: быстро и поверхностно.

За «Идейной повестью» шла так называемая «литература глубин» (синкоку сёсэцу). Название это пошло от вышедшей в 1895 году повести Хироцу Рюро (1861 — 1928, Рюро — литературный псевдоним) «Черная ящерица». Хороший работник и добрый, но недалекий плотник Йотаро несчастлив в браке: шесть раз женится он, и шесть

раз жены от него уходят. В седьмой раз он берет в дом кривую, рябую, неуклюжую о-Тóга. На этот раз как будто все идет благополучно: жена не убегает, и у них рождается даже ребенок. И вдруг она отравляет свекра, а затем и сама кончает с собой. Оказывается, что и эта седьмая жена не смогла дальше терпеть гнета отца своего мужа, этого «почти уже шестидесятилетнего, но еще крепкого, жирного человека, с крючковатым, как клюв у хищной птицы, носом, с выступающими глазами, толстыми губами, красной блестящей голой головой, на которой видно было не более десяти седых волосков», преследовавшего, как оказывается, и ее своею похотью. Эта повесть Рюро произвела настолько сильное впечатление, вызвала такое обилие подражаний, что одно время даже говорили об «эпохе Рюро».

Нетрудно увидеть, что и это направление было также прямым откликом на требование времени, — глубже всматриваться в окружающую жизнь. Можно было делать, как в «идейной повести», — ставить проблему соотношения личности и общества, несомненно, очень актуальную в те годы; можно было и открывать теневые стороны этой жизни, коренящиеся в глубинах быта уродливые явления. И так как в этих глубинах автор находил обыкновенно горе, несчастье, человеческие трагедии, то этот жанр получил и второе — вполне соответствующее его содержанию определение: «повести скорби».

Как «идейная повесть», так и «литература глубин», близкие друг другу во многих отношениях как два явления, выросшие из одинаковых общественных предпосылок, были родственны между собой и в отношении сюжета. Как то, так и другое течения стремились строить сюжет на материале, выходящем за рамки обыденности, брать в основу повествования какое-нибудь чрезвычайное происшествие. Таковы, например, сюжеты упомянутых произведений Бидзан и Рюро. Такой путь был, конечно, самым простым и легким, и вполне естественно, что первые авторы, исполняющие социальный заказ — «всматриваться в глубины жизни» — пошли по линии наименьшего сопротивления. Однако тут же рядом выступила и другая линия, более трудная, более сложная — при всей своей кажущейся простоте: она стремилась вскрыть глубины жизни не на чрезвычайном событии, а на обыденном материале, построить сюжет на самых незначительных происшествиях. Лучшей представительницей этого типа по-

вести, получившей прозвание «психологической» («синри сёсэцу»), была писательница Хигути Итиё (1872—1896, Итиё — литературный псевдоним).

Итиё вообще является одной из самых крупных фигур новой японской литературы. Ее исключительная художественная одаренность единогласно признана критиками всех направлений. И в то же время она — по складу своего мировоззрения — очень хорошо выражает настроения части тогдашнего общества, той «разночинной буржуазии», которая стала постепенно занимать все большее и большее место. Итиё знает многое в жизни, область ее тем поэтому очень ограничена. Она живописует японскую женщину своего поколения. Но зато она знает жизнь этой женщины, глубоко ее чувствует и тонко передает. Героини ее: неведомо от всех страдающая и под конец доводимая до гибели о-Рики («Нигориё», 1895); бьющаяся в тисках семьи с ее бытовым гнетом, но ради родителей подавляющая свой протест и страдающая молча о-Соку («Дзюсанъя»); борющаяся с жизнью, с материальной нуждой и под конец сломленная и вынужденная пойти в наложницы о-Киё («Вакарэдзи») и, наконец, Мидори, героиня повести «Такэкурабэ» (1895). Эта повесть считается лучшим произведением Итиё и вместе с тем одним из самых значительных произведений всей новой литературы. В момент появления ее горячо приветствовали все крупнейшие критики того времени — Мори Огай, Такаяма Тёгю, Кода Рохан. Содержание ее представляет собою образец искусства превращать самый обыкновенный жизненный материал в художественное произведение. Обстановка, или, вернее, фон повести — прославленная Йосивара, этот веселый квартал Токио, с его сотнями домов-клеток, где по вечерам при ослепительном блеске бесчисленных фонарей выставляются для выбора проходящих мужчин разряженные женщины — ойран, как их называют в Японии. Одна из этих ойран, гремевшая в то время в своем квартале, взяла из деревни на воспитание свою маленькую сестричку, четырнадцатилетнюю Мидори. Писательница рисует всю окружающую жизнь, существование всех тех, кто живет и кормится вокруг Ёсивара и благодаря ей. Вокруг хорошенькой, веселой девочки — мальчики-подростки Масатаро, Тёкити и Синдзё, жестоко соперничающие друг с другом. Мидори сначала склоняется на сторону одного из них — Масатаро, но, пробужденная неожиданно от своего девичьего неведения, замыкается в самой себе и посте-

непо отдалается от него, сближаясь с другим — Синдзё. Очарование повести заключается в простой и в то же время проникновенной обрисовке душевной жизни девочки-подростка; социальный смысл ее — в искусно показанной, без всякой нарочитости и навязчивости, нависающей над головой девочки обреченности: в показе постепенно складывавшейся неумолимой мрачной судьбы.

Все эти три ветви японской прозы того времени: «идейная повесть» — Бидзан и Кёка, «литература глубин» — Рюро, «психологическая повесть» — Итиё — при всех своих различных устремлениях все же проникнуты единой основной тенденцией того времени: духом романтизма. Бидзан и Кёка дают столкновение индивидуума с обществом, рисуют личность, подавляемую окружающей средой, но делают это не в плане холодного, равнодушного показа, объективного описания, а с чисто романтическим воодушевлением. Как ни реален на первый взгляд полицейский в «Ночном обходе», все происшествие, ясно, притянуто для осуществления чисто романтического замысла: коллизии любви и долга. Тот же романтизм ощущается и у Рюро. Берущиеся им происшествия, как, например, — отравление свекра, если даже оставить в стороне нарочитую необычность сюжета, трактуется в таких повышенных, драматических тонах, что элементы быта отступают на задний план. То же ощущается и у Итиё. Ее, казалось бы, такой отчетливый реализм овеян такой поэтической общей атмосферой рассказа, согрет таким теплым чувством, что опять-таки элементы быта значительно ступшеваются. Отпечаток романтизма лежит на всех произведениях этих авторов.

Однако более всего этот романтизм проявляется в произведениях Идзуми Кёка. Кёка однажды уже выступал в качестве основателя «идейной литературы». Однако этот жанр был, по-видимому, чужд его писательской индивидуальности: своей последующей известностью и огромной популярностью он обязан больше всего своим фантастическим рассказам и повестям. Истинная сфера его, где он чувствует себя свободным, — чудесное, таинственное, фантастическое. Он с любовью и упоением погружается в него и посвящает ему наиболее сильные свои произведения. При этом источник такой склонности у него не религия, не мистицизм, но прежде всего поэтическая романтика. Поэ-

тичность — вот основное качество, которым должен для него обладать сюжет, романтичность — таково второе требование, предъявляемое им ко всему целому. Эти свойства сохраняются даже в тех его вещах, которые слынут под именем реалистических. Таков, например, «Цуя-моногатари» — рассказ написанный им в наиболее реалистических тонах. В нем выведен некий художник и куртизанка из Ёсивара. У них — постichesкий сентиментальный роман. Но у художника есть невеста, и он привык к мысли, что ему придется найти в ней свою жену. И вдруг ее выдают замуж за другого. Художник — в гневе; назло всем он на деньги своего дяди выкупает из Ёсивара свою любовницу. В связи с этим у него происходит бурное объяснение с дядей, он подвергается насмешкам со стороны счастливого соперника. Его любовница не может этого снести: она решает отомстить за своего возлюбленного и убивает обидчика, отнявшего у него невесту, а затем умерщвляет и себя. Художник, весь в слезах, ее кровью рисует на ширме ее портрет. Нетрудно увидеть, что реализм этого рассказа подчинен, весь исходит из чисто мелодраматического замысла, и все отличие этого рассказа от других произведений Кёка только в том, что в нем нет чудесных персонажей и таинственных происшествий. Характерным образчиком именно таких сюжетов может служить рассказ «Мудрец из Коя» («Коя-по хидзири»), изданный в 1900 году.

Содержание его следующее.

Один молодой монах из монастыря Коя, странствуя по Японии, оказался однажды в горах. Местность была дикая, дороги не было, кругом было пустынно. До этого монах на пути повстречался с одним торговцем лекарствами, который обошелся с ним грубо и дерзко. Оказалось, что этот самый торговец заблудился в горах. Монах отправился разыскивать его, но заблудился и сам. Блуждая по горам, он к вечеру набрел на какой-то домик, в котором оказалась какая-то удивительная красавица. Монах попросил у нее почлега, на что красавица согласилась. Перед тем как отойти ко сну, монах решил пройти к речке, протекавшей в небольшой долине, и искупаться. Но вслед за ним явилась красавица и стала его обольщать. Оказалось, что это волшебница, обольщающая и превращающая подававшихся ее чарам в животных или птиц. Незадолго до этого в ее руки попал заблудившийся торговец и был превращен ею в лошадь. Эту лошадь красавица отослала

со своим стариком слугой в ближайшее селение для продажи. Монаху удалось не поддаться чарам красавицы, и наутро он отправился в дальний путь. Однако по дороге образ красавицы снова предстал перед ним, и он готов был повернуть обратно. Как раз в этот момент он повстречался со стариком слугой, возвращавшимся из города, и узнал от него все...

Кёка обычно склонен к трагическому. Рассказы его большей частью считаются очень печальными; он стремится исторгнуть у читателя слезы.

Достаточно мрачен тон и у писателя, обычно противопоставляемого Кёка, — Огури Фуё (1874—1926, Фуё — литературный псевдоним). Правда, сюжеты у него заимствуются из реальной действительности и воспринимаются более трезво. Но в стремлении всячески сгустить краски он не отстает от Кёка.

Лучшим произведением Фуё считается повесть «Рэмбо пагаси» (1898). В ней повествуется о несчастной судьбе двух любящих: юноши-музыканта Хата, студента Музыкальной академии, и молодой девушки о-Йо, также обучающейся музыке. Их связь становится известной, и оба изгоняются из школы, где они живут в пансионе. Очувшись на улице, без всяких средств, они принуждены зарабатывать на жизнь уличной игрой. Не привыкшая к такому образу жизни о-Йо заболевает, а Хата бродит по улицам с другой группой уличных музыкантов. Хата, удрученный всеми этими несчастьями и соблазняемый новыми товарищами, в отчаянии предается разгулу. Он кутит в веселом доме, забыв о больной о-Йо и о том, что у него нет денег для расплаты за кутеж.

Его же возлюбленная, тщетно прождав его, больная поднимается с постели и идет его разыскивать. От одного из товарищей Хата она узнает, где он и что ему нужны деньги. Она уже готова на самую тяжелую жертву, но в самый последний момент ее удерживает старик рикша, рассказывающий о такой же участи своей дочери, и уговаривает ее обратиться к своим родителям. О-Йо слушается его совета, но ее семья уже не может ей помочь — отец ее, потрясенный поступком дочери, стал пить, бросил дом и поступил сторожем в игорный притон. Мать же едва добывает себе на жизнь, торгуя на улице всяческой снедью. Коротко говоря, о-Йо не находит своей семьи и, сознавая, что она является виною ее распада, хочет покончить с собой... Ее, однако, замечает полицейский и

отводит в участок. Здесь она находит своего старого опустившегося отца, арестованного во время облавы, проведенной полицией в игорном притоне.

Однако в дело вмешивается хозяин игорного притона — Гэндзи, который из благодарности к старику, не выдавшему владельца заведения, берет о-Йо и ее младшую сестру к себе. Но тут ему самому приходится плохо: члены банды громил, связанные с его притоном, шантажируют его, требуя денег под угрозой выдать его. Гэндзи, не имея средств, уговаривает о-Йо продать свою сестру в веселый дом. Та отказывается, но он настаивает, и, не зная, что ей делать, совершенно разбитая о-Йо кончает с собой. Хата же остается бездомным музыкантом — скитальцем по чужим дворам.

Сентиментальная струя, присутствующая у всех главнейших писателей этих лет, существует рядом с другой, так же ясно ощущаемой во всех разветвлениях повествовательной прозы. Эта вторая струя — психологизм. Требование «всматриваться в жизнь, в ее глубины» могло быть понято — и было действительно понято рядом писателей — как требование раскрытия душевного мира людей того времени, тем более что сама эпоха с ее сложным перешлетом действующих факторов — европейских, национальных, индивидуалистических, социальных — создавала все предпосылки для очень сложных психологических переживаний. Поэтому, строго говоря, у всех авторов эпохи в той или иной мере это психологическое задание, как существенный фактор творческой работы, валицо. У одних только оно — сочетание с другими заданиями, у некоторых же — как самостоятельное, как самоцель. Очень ярко это задание проявлено у Хигути Итиё, причем оно здесь настолько господствует над всем прочим, что многие критики склонны даже все творчество писательницы относить к жанру психологического романа («синри сёсэцу»). Однако с самой большой силой этот психологизм проявился, и притом сверх всякого ожидания, не у современника, а у писателя, корнями своими уходящего в предшествующую эпоху, у Койо.

Нужно сказать, что отношение молодого поколения к двум признанным столпам недавней литературы Койо и Рохан было очень недоброжелательно. Их произведения подвергались переоценке; их стали находить неглубокими, чисто внешними, исполненными отголосками старой, феодальной, развлекательной литературы. Новому поко-

лению, ищущему прежде всего глубины и серьезности, жаждущему видеть в литературе отражение и трактовку тех проблем и переживаний, которыми были заняты умы и сердца, произведения Рохан и особенно Койо ничего не давали. Отсюда — клич молодой критики: «Хороните Рохан и Койо!»

И вдруг одно время совсем было умолкнувший Койо в 1896 году, паперекор всем хоронившим его, выпускает новый роман. «Много чувств, много горестей» («Тадзэ такон») и сразу повертывает к себе общественное внимание.

Разумеется, от Койо трудно было ожидать поворота к «идейной литературе»; легче всего ему было перестроиться на психологический лад. Крупный же талант, которым Койо, бесспорно, обладал, сделал свое дело: «Много чувств, много горестей» сразу занял положение признанного шедевра психологического романа.

Как явствует из самого названия, роман целиком посвящен психологической теме: в нем показаны тяжелые страдания героя — учителя Рюкбсэ, потерявшего горячо любимую жену и совершенно ушедшего в мир воспоминаний, образов прошлого; обрисовано, как заботливость и чуткость другой женщины — о-Танэ, жены его лучшего друга, понемногу заставляют его снова полюбить; рассказывается, как он начинает домогаться этой женщины, и заканчивается новым отчаянием героя, потерявшего из-за того, что позволил себе отдаться новому чувству, и эту новую любовь, и старую испытанную дружбу.

Роман Койо произвел колоссальное впечатление. Художественная репутация Койо была снова блестяще подтверждена, а его положение вождя новой литературы вновь восстановлено. Это возрождение Койо было еще более укреплено вторым его романом, вышедшим сейчас же вслед, в 1897 году, — «Золотой демон» («Кбндзики яся») — и быстро превратившимся в одно из самых популярных произведений новой литературы. В нем автор основную свою задачу — психологического анализа — соединяет с побочной, общественной, в том духе, как тогда его понимали, — в духе столкновения личности с окружающим миром: он рисует столкновение любви и власти денег. Герой романа — студент Конъити любит свою двоюродную сестру — Мия, с которой воспитывался; пользуется ее взаимностью и с радостью ждет момента, когда назовет ее

своей женой. Но Мши выходит замуж за купца Томняма, соблазненная его богатством. Конъити перерождается; в нем появляется ожесточение, желание мстить всему человеческому роду. Он делается ростовщиком и находит удовольствие в разорении своих жертв. Автор дает тем не менее основание думать, что это нравственное падение Конъити — не окончательное: он заставляет его иногда совершать неожиданно добрые поступки. В таком именно духе — последующего исправления героя и даже примирения его с любимой женщиной — и заключил этот роман, не дописанный самим автором, Идзуми Кёка.

Второй недавний властитель дум — Рохан не сумел перестроиться подобно своему знаменитому собрату. В 1895 году, то есть в то время, когда живая струя литературы уже явно переходила в русло идейной повести, психологического романа, он выступает с произведением «Новый Урасима», где возобновляет мотив старой баллады (VIII в.) о юноше рыбаке Урасима, попавшем в подводное царство к полюбившей его дочери морского царя, счастливо прожившего с ней ряд лет и пожелавшего потом вернуться на землю, взглянуть на своих старых родителей. Баллада рассказывает, как по возвращении на землю он ничего не узнал: все умерли сотни лет тому назад, и он сам вдруг оказался дряхлым стариком. Рохан обрабатывает этот сюжет в духе идей даосской философии в Китае: истинный мир — за миром вещей; чтобы в него войти, нужно отойти от этих вещей, уйти в «естественное состояние», в природу. А оттуда шаг дальше — к существованию блаженных духов. Еще один шаг — и начинается жизнь, где нет ни жизни, ни смерти, а состояние «недеяние». В этом состоянии человек впервые достигает истинной свободы и самоутверждения. Разумеется, эти воззрения не могли найти особого отклика в успевшем уже измениться читателе, и Рохан все более и более терял свою популярность. В 1903 году он сделал было попытку приблизиться к запросам времени и выпустил роман «Волны, бьющие в небо». Роман этот в силу своих буддийских настроений имел некоторый успех у определенной части читателей, склонных к религиозной метафизике; однако автору не удалось пересилить себя окончательно: он так и бросил свой роман неоконченным. Судьба Рохан — символический закат старой литературы, не нашедшей себе места в новых условиях.

Тем временем японская литература была уже на пороге нового этапа. Идеиная повесть, психологический роман, данные в такой примитивной форме, переставали удовлетворять все растущего читателя. Как уже было сказано раньше, японская буржуазия в очень ускоренном порядке переживала ступени развития, установленные ее западной сестрою. Если за тридцать лет японцы сумели перевести страну на капиталистические рельсы, то так же быстро они шли и в идеологической области. В эру подъема японского капитализма, обнаружившегося во время японо-китайской войны и особенно после нее, в пору первого сильного обострения внутренних противоречий буржуазии, естественно было стремление разобраться в тех противоречиях, которыми оказалась насыщенной жизнь. И так как эти противоречия сильнее всего затрагивали личность, действовали на душевный мир нового поколения, то естественно, что появились первые попытки ставить идейные и психологические вопросы. Однако держаться на примитивном уровне, на котором это было сделано, долго было невозможно. Пора было выходить из замкнутого круга личных интересов, психологических конфликтов. Пора было приниматься за изображение конкретной среды, порождающей эти конфликты, — самого их первоисточника. Эта среда — прежде всего семья, затем — общество, государство. Японская литература именно в это время начала нащупывать пути к созданию социально значимого проблемного романа.

Как и раньше в подобных случаях, с первым призывом выступила критика — в лице Такаяма Тёгю и Утида Роан (1867—1929, Роан — литературный псевдоним). «Вся история литературы — восточной и западной — доказывает неопровержимость одного положения: великая литература, как и великие люди, тем и велика, что лучше всего выражает дух своего времени. Быть выразителем духа времени — это не значит угождать вкусам своего поколения. Это значит — идти впереди чувства и требований своего поколения, воплощать собою то, к чему оно идет, говорить ему: «Смотри, вот твои идеалы». Так говорил Тёгю в своей знаменитой статье «О духе времени». Это требование — идти впереди своего поколения, но по его же пути, обращенное им к тогдашним писателям, было большинству их не по силам. Он и сам это хорошо пони-

мал: «Большинство нынешних писателей молоды, им не хватает жизненного опыта, поэтому выводимые ими персонажи, и события, и идеи — в большинстве детские, что и следует ожидать от их творцов — юношей, не знающих жизни. Выведенные ими люди близки только им самим, прочим же читателям они не интересны. Отсюда и получается тот неизбежный результат, что между автором произведения и его читателем нет ничего общего, кроме интереса последнего к любовной интриге произведения. Удовлетворяться этим может только часть молодежи студенческого возраста; людям сорока—пятидесяти лет, имеющим жизненный опыт, эти повести представляются младенческими и пустыми. Короче говоря, основным недостатком наших писателей является эта неспособность их связать свое произведение с действительностью, с живым обществом». Тёгю не дал конкретного перечисления признаков того нового жанра, об отсутствии которого он горевал, но из его отдельных высказываний можно заключить, что он прежде всего требовал отхода от любовных сюжетов, постановки в центре внимания вопросов социальных и политических.

Призывы критики и на этот раз были точным отзвуком процессов и настроений, созревавших в самом обществе. Дело в том, что Япония переживала болезненную полосу. В 1889 году была введена конституция, то есть была осуществлена часть старой политической программы — введен парламентаризм. Однако это не остановило борьбы. Конституция — это яркое выражение буржуазно-помещичьего блока, символ превращения буржуазии в революционную силу — была актом, не двигавшим вперед буржуазную демократию, а сдерживающим ее. Мелкобуржуазная масса, новая интеллигенция оказались обманутыми в своих ожиданиях. Поэтому первые же сессии вновь рожденного парламента ознаменовались сценами бурных столкновений депутатов с правительством. Не удовлетворенная в своих политических стремлениях мелкая и средняя буржуазия перенесла цели борьбы за буржуазную демократию дальше: лозунгом дня стало ответственное министерство, партийный кабинет. Но так как на пути к этому стояла клика из крупнейших воротил капиталистического мира, из представителей прежних феодальных кругов, державших в своих руках армию и флот, и элементов бюрократии, то весь натиск был направлен теперь на них. Буржуазно-демократическое движение вступало

в новую фазу, и политическая борьба, затихшая было во время войны с Китаем, снова разгоралась сильнее и сильнее.

Ввиду этого призыв Тёгю к созданию литературы, идущей впереди устремлений общества, работающей над проблемами текущих интересов и задач, не остался без отклика. Стали появляться писатели, старающиеся следовать его указаниям, зарождался так называемый «социальный роман» (сякай сёсэцу).

Крайне интересна та дискуссия, которая возникла в это время вокруг конкретного содержания этого понятия. В этой дискуссии приняли участие все общественно-политические и литературные журналы; по этому вопросу высказывались все главнейшие критики и публицисты. Можно сказать, что в 1896—1897 годах не было темы более популярной и острой, чем «социальный роман». И по этим высказываниям нагляднее всего можно было себе представить, в какой форме вставал перед японским обществом того времени «социальный вопрос».

«Социальный роман» есть род повествовательных произведений, выступающих за бедняков и рабочих»,— утверждал журнал «Тэйкоку бунгаку».

«Социальным романом» называется произведение, берущее в качестве материала подлинное положение низших слоев общества, до сих пор упускаемых прежними писателями,— однако без того, чтобы обязательно защищать эти низы»,— говорит журнал «Тоё».

«Социальным романом» называется такое произведение, которое, в противоположность существовавшим до сих пор произведениям, сводившимся к любовным историям, берет материал широко — из жизни общества в целом, то есть из областей политики, религии и других отраслей социальной жизни»,— такова точка зрения журнала «Хяцуюко».

«Социальные романы, в противоположность психологическим повестям, рассказывающим о сердечных переживаниях, в противоположность описательным произведениям, рисующим отдельных людей, должны на первое место ставить общество и только на второе — личность; они должны уделять особое внимание не столько состоянию сердец, сколько явлениям внешнего мира»,— таково толкование журнала «Сэкай-но Ниппён».

«Социальный роман должен вести за собой умственные течения своего поколения и играть роль пророка своего общества»,— такова позиция газеты «Майнити».

Первым произведением, которому было присвоено такое наименование, был рассказ «28 декабря» («Курэ-но нидзюхати нити») Утида Роан, появившийся в 1898 году. Характерно, что автор его — прежде всего литературный критик, теоретик и переводчик, иначе говоря — человек типа Цубоути или Огай. А это значит, что первые камни в здание нового жанра были положены теоретиками, что уже неоднократно имело место в истории новой японской литературы. Наряду с этим характерно и то, что этот первый образец социальной беллетристики был достаточно консервативным по своему духу, если не сказать больше. Герой рассказа — молодой человек Арикава Дзюнноскэ, мечтающий отправиться в Мексику, куда его привлекает перспектива работы над колонией, этой почти нетронутой современной цивилизацией страпой. Однако он — женат, а его молодая капризная и своенравная жена о-Йоси и слышать об этом не хочет. Во время сватовства Дзюнноскэ просил сваху предупредить семью своей будущей жены, что он намерен после свадьбы уехать в Мексику, но оказалось, что сваха, дабы не осложнять дело, не сказала об этом ни родителям невесты, ни ей самой. Поэтому, когда Дзюнноскэ заговаривает о Мексике, его жена с негодованием упрекает его в том, что он хочет воспользоваться ее деньгами, а ее бросить. Ей это кажется тем более несомненным, что Дзюнноскэ очень дружен с девушкой по имени Сидзуэ — младшей сестрой его умершего приятеля. Эта Сидзуэ представляет собой тип прямо противоположный о-Йоси. Она работает, служит преподавательницей в школе, имеет общественные интересы, умна и развита. О-Йоси полагает, что ее муж собирается уехать в Мексику вместе с Сидзуэ.

Перед самым концом года — 28 декабря — это положение достигает своего напряжения. О-Йоси устраивает мужу истерическую сцену. Осыпанный упреками, Дзюнноскэ убегает из дому вместе с Сидзуэ. Они уныло бродят по улицам предпраздничного (перед Новым годом) Токио и попадают в тихий парк Уэно. И здесь выясняется, что Сидзуэ уже давно любит Дзюнноскэ и что в его собственном сердце тоже уже не раз готова вспыхнуть любовь к этой девушке, столь близкой ему по духу. Оба понимают, что судьба сыграла с ними злую шутку. Однако и Сидзуэ не желает расстраивать счастья о-Йоси, и Дзюнноскэ — под влиянием слов Сидзуэ — сознает, что он чуть не погубил любимую, ни в чем не повинную жену ради своего

честолюбия. Поэтому он принимает решение подавить в себе пустые мечтания о неизвестной Мексике и вернуться к жене, как любящий муж, и постараться своею любовью вернуть утраченное душевное спокойствие.

Нам сейчас несколько трудно понять, чем именно это произведение вызвало тогда большое движение в мире читателей и критики. А то, что такое движение было, доказывают многочисленные отзвуки на «28 декабря». Сколько можно судить по этим откликам, дело сводилось к следующему.

В японском обществе того времени был чрезвычайно сильно распространён тип молодого человека, мечтающего об успехе в жизни, о большой и необычайной деятельности, мечтающего о том времени, когда на него будут обращены всеобщие взоры, когда он сделается героем дня. Литература до сего времени такого героя не давала. Рассказ же Утида Роан — худо ли, хорошо ли, по такого молодого человека вывел. И притом облек его мечтания о жизненном успехе в оболочку дум о грандиозных предприятиях в Мексике. Конечно, реальная Мексика здесь не играет никакой роли. Важна была идея — идея большого дела на широких просторах «неподнятой целины». И чем фантастичнее были такие мечтания, тем больше услаждали они пробивающую себе дорогу в жизнь молодежь того времени. Поэтому даже эта подробность — мечтания именно о «Мексике» — привлекала читателей. Тем более же привлекала общая ситуация рассказа: вероятно, очень многим из честолюбивых юношей тех лет приходилось сталкиваться с семьёй, женой и т. п. И сопоставление двух женских образов — двух разных типов — также отражало типичную картину момента. Очень много споров вызвал и конец: очень многие, вероятно, думали, что на месте Дзюнносэ они поступили бы иначе.

Поэтому рассказ Утида Роан, независимо от своего идейного и художественного уровня, получил особое значение в японской литературе эпохи Мэйдзи и вошел в ее историю как первый образец сякай сёсэцу.

Примеру Роан последовал ряд писателей: Огури Фуё, Готó Тюгай, Тóкуда Сюсэй и другие. Наиболее значительным произведением этой первой волны социальной беллетристики был вышедший в 1902 году роман Токутоми Рóка (1868—1927, Рока — литературный псевдоним) «Куросио»¹.

¹ См.: Токутоми Рока. Куросиво. М., Гослитиздат, 1957.

Если Утида Роан в своем рассказе исходил от мечтаний молодого человека своего времени, то Токутоми Рока исходил из дум человека зрелого. Первый говорил от тех, кого породил режим, созданный революцией Мэйдзи, второй — от тех, кто в этой революции сам участвовал. Утида ставил вопрос: к чему стремится молодое поколение, рожденное революцией? Токутоми поднимал вопрос, естественный для деятелей революции: к чему она, эта революция, то есть их труды, в конце концов привели?

Однако этот вопрос был поставлен в романе несколько своеобразно. Автору показалось удобнее дать свою оценку существующего порядка с позиций человека старого мира, с позиций сторонника не киотского лагеря эпохи революции Мэйдзи, а деятеля лагеря «Бакуфу». Нужно помнить, что в годы революции в рядах «Бакуфу» было немало подлинно передовых людей, думавших и о парламенте, и даже о республике. Одним из таких передовых деятелей лагеря «Бакуфу» и был в свое время — по мысли автора — герой романа Хигаси Сабурó. После победы киотского лагеря он удалился с политической арены и поселился в уединении — в родной деревне в Косю, мрачно наблюдая из этого угла все происходящее. Тем временем лица, водворившиеся в правительстве, — и прежде всего премьер-министр граф Фудзисава, — нуждаясь в поддержке своих бывших политических противников, сохранивших еще большое влияние, взяли курс на «примирение» с ними с целью использования их в своих интересах. Фудзисава шлет письмо за письмом к Хигаси, приглашая его в Токио. Однако Хигаси не поддается этим зазываниям и продолжает оставаться в своем уединении. Неожиданно болезнь глаз вынуждает его все же покинуть деревню, и он едет в Токио лечиться. Здесь он встречается со всемогущим Фудзисава. Тот вводит его в политический мир, заводит речь о предоставлении ему поста губернатора. Однако Хигаси из своего знакомства с политическим миром выносит только одно впечатление: революция Мэйдзи была сделана напрасно; результат получился только тот, что вместо власти Бакуфу установилась олигархия кланов Сацума и Тёсю. Негодование кипит в сердце Хигаси, старый боец не в состоянии более наблюдать молча, и однажды на торжественном собрании, где собрались все крупнейшие деятели правительства, раздражается громовой обличительной речью, ставя вопрос: что они сделали для народа? Он отказывается от поста губернатора, бро-

сает лечебше, хотя ему грозит слепота, и едет обратно в деревню. Здесь он ждет своего сына, которого он на последние средства в свое время послал учиться в Англию, мечтая сделать из него бойца за действительное осуществление идеалов революции. Но когда сын наконец возвращается, он застаёт уже совершенно слепого, находящегося в полной нищете, умирающего старца. Потрясенный сын в слезах хватает руки отца, он чувствует, что они холодеют. Старый боец умирает, и его последние слова: «Япония погибнет. Если не перевернуть нынешний мир, Япония погибнет».

Крайне знаменательно, что Токутоми устами Хигаси нападает на правительство главным образом за то, что оно ничего не сделало для крестьян: «Недавно неподалеку от моей деревни — из-за налогов — разразился крестьянский бунт, и главари были брошены в тюрьму. Вы полагаете, что они бунтуют с радости? Совсем нет. Вы, что купаетесь в золоте из государственной казны, может быть, подумаете: что такое пять иен, да и то меньше, в год налогу. А для мужика пять иен — это жизнь. Круглый год он обливается потом в работе, ходит в грубой хлопчатобумажной одежде, ест пшеничную кашу, — и не в состоянии внести налоги. А не внесет налогов, у него продают с молотка. Отнимают от него все — даже татами, даже сковородки. А на что идут эти налоги? Вы строите на них вот эти «Ююканы», пьете парадные мундиры, пьете заморские вина, едите заморскую пищу. Пляшете. Заводите содержание. Гуляете с гейшами. Все это — народный пот. Когда я подумаю об этом, я не могу проглотить ни кусочка вот этой рыбы, что лежит передо мной. Настоящее правительство — это такое правительство, которому народ подчиняется с радостью. А где те, кто подчиняется с радостью вашему правительству? Кто так говорит — это одни только ваши льстецы. Вы обманываете императора, вы водите за нос народ. Но народ не будет глупым бесконечно».

Политическая острота романа усиливалась тем, что в нем под прозрачными псевдонимами выведены главнейшие политические деятели эпохи. Так, например, центральная мишень нападок — Фудзисава — не кто иной, как знаменитый Ито Хиробуми, «творец» японской конституции, глава правительства того времени.

Даже отдельные детали ситуации, и те взяты из злободневной действительности тех дней. Так, например, «Ююкан», построенный, как говорит Хигаси, на деньгах,

отнятые у крестьян, это известный «Камэйкан» — здание для банкетов, балов и маскарадов, построенное в 1883 году по почину тогдашнего министра иностранных дел Иноуэ для «создания обстановки, благоприятной для сближения с иностранцами», что якобы «должно помочь кампании за пересмотр неравных договоров».

Токутоми Рока представляет одну из самых замечательных фигур японской буржуазной литературы. Брат знаменитого Токутоми Сохо — вождя «Мингьюся» и редактора журнала «Кокумин-но томо», он работает сначала вместе с ним, борясь за идеи демократизма. Но уже тогда в нем постепенно просыпается социальный реформатор. Со всем пылом юности (он родился в 1863 г.) он отдается самым острым проблемам современности, горячо переживая «обманутые надежды» мелкой буржуазии и внутренние противоречия ее умственного и морального уклада. И очень рано, уже в 1890 году, то есть когда ему всего только двадцать три года, выявляется, по какому пути он — как социальный реформатор — в дальнейшем пойдет: в этом году происходит его первое знакомство с Л. Толстым. Он публикует в «Кокумин-но томо» чуть ли не первую в Японии серьезную статью о Толстом. Критика буржуазного общества, данная Толстым, производит на молодого японца колоссальное, впечатление, и отныне Толстой постепенно становится его идейным вождем. В 1897 году он издает биографию Толстого, также первую биографию великого писателя в Японии. Однако на первых порах его внимание привлекают проблемы семьи, те противоречия, которые появляются в японской семье, где сталкивается старое и новое. В 1898 году он начинает печатать свой первый большой роман «Хототогису» («Лучше не жить»), который сразу же превращается в сенсацию.

С содержанием «Хототогису» можно познакомиться по имеющемуся русскому переводу (с английского перевода) ¹. Автор рисует в этом романе столкновение традиционных устоев японской семейной морали, идущих от патриархально-феодалного прошлого, с новыми чувствами и взглядами, выросшими уже под влиянием новой буржуазной обстановки. Герои романа — молодой человек из старой дворянской семьи Кавасима Такэо и его юная жена Намико — любят друг друга искренней, горячей

¹ Токутоми Рока. Лучше не жить. Трагедия женской души. СПб., 1917.

любовью. Но, на беду, у Намико открывается туберкулез, а это значит, что по старым понятиям и обычаям муж должен с ней развестись: она ведь не может дать ему здорового наследника. Блюстителями этой суровой статьи старого семейного права является старшее поколение: мать Такэо и отец Намико. И старое одерживает верх над молодым: брак расторгается; Такэо остается несчастным, у Намико под влиянием этого потрясения обостряется ее болезнь, и она умирает.

В предисловии к английскому переводу своего произведения автор сам рассказывает о том, зачем он его написал. «Как ни невероятной может показаться эта книга для понимания Запада, но она основана на подлинном происшествии. Я был глубоко потрясен, услышав о несчастной Намико, и тогда же решил рассказать о ее жизни.

Я не намеревался, разумеется, посредством сочиненных фактов преобразовать общественные нравы и обычаи моей родины, ибо я, несомненно, более романист, чем реформатор. Но так как разоблачение какого-нибудь неустройства есть первый шаг к устранению его, то, может быть, я сделал больше, чем сам имел в виду. Правда, в последние годы приняты законы о разводе, до известной степени стремящиеся к признанию прав жены и святости семейных уз, и человечность, свобода и справедливость день за днем подтачивают старые изношенные конфуцианские понятия. Но я должен все же признать, что укоренившееся зло отмирает нелегко, и много еще слез прольется в это переходное время».

Несомненно, Токутоми затронул очень болезненное место тогдашнего общества. Случаи, подобные описанному им, были тогда, по-видимому, действительно нередки. Поэтому роман сразу стал знаменитым. В 1900 году он в первый раз переделывается для театра и с тех пор не сходит со сцены. С появлением кино он переходит на экран. Переиздания следуют одно за другим: до 1912 года появляется сто восемьдесят восемь изданий. «Хототогису» входит в историю японской литературы как классический «семейный» (то есть посвященный проблемам семьи, а не для «семейного чтения») роман, а Намико превращается в живой, всем понятный образ и в то же время прочный литературный тип.

В 1900 году вышла книга его очерков «Сидзэн то дзинсэй» («Природа и человеческая жизнь») — одно из лучших произведений этого жанра во всей мэйдзэйской литерату-

ре. В этой книге автор выступает как тонкий наблюдатель и поэт природы, исполненный пантеистических настроений. Вместе с тем наряду с лиризмом, составляющим основную черту этого произведения, в нем уже видна другая характерная для Токутоми черта: моральный пафос, проявляющийся в противопоставлении «вечной правды» природы «неправде» человеческой жизни в условиях существовавшего тогда общественного строя.

Токутоми скоро переходит к другим проблемам, иного характера и масштаба. В 1900 году печатает повесть «Пепел» («Хайдзин»), где всем содержанием, расстановкой персонажей, трактовкой характеров ставит вопрос: кто же, в конце концов, выиграл от революции? И его изложение говорит, что выиграл не мужик, который, по сути дела, был основной движущей силой революции, а помещик, отчасти — кулак.

По-видимому, впервые в новой японской литературе появляется тип хищного стяжателя, совмещающего жесткость старого эксплуататора-феодала с беспринципностью в погоне за наживой нового буржуа.

Повесть «Пепел» замечательна тем, что в ней впервые обнаруживается «крестьянский уклон» автора, чем далее, тем более крепнущий.

В 1901 году выходит новый роман Токутоми «Воспоминания» («Омбидэ-но ки»), почти автобиографический по своему материалу. Автор сам об этом говорит: «Каждый писатель, — если он замечается обществом и приобретает благодаря этому уверенность в себе, непременно рассказывает о себе. Я не представляю исключения из этого правила. Я написал эти «Воспоминания» для того, чтобы рассказать о некоем самом себе».

Герой романа — Кйкути Синтаро и есть этот «некий он сам». Оставшись одиннадцати лет после смерти отца один с матерью без всяких средств, он принужден уехать из родного селения на остров Кюсю и переехать в дом тетки в Кумамото. Здесь начинается его учение. Сначала он учится «китайской грамоте» («камбун») у старого начетчика, затем в новой школе, где попадает под влияние молодого учителя Комаи Тэцутаро, образованного, передовых убеждений, со стремлением к общественной деятельности. Однако Комаи уезжает к себе на родину на остров Сикоку. Пылкий Синтаро тайком, не сказавшись даже матери, пускается в путь за ним. По дороге он едва не замерзает и еле живой попадает в дом некоего Ниспути, где

находит себе приют. Случайно он встречается здесь с английским миссионером Брауном и попадает под его влияние. Ему удается затем уехать в Кобэ и поступить там в колледж, где он усердно занимается. Из Кобэ он переезжает в Токио, с тем чтобы поступить в университет, и, так как средств у него нет, он зарабатывает себе на жизнь распространением газеты «Хэймин симбун». В те годы — это наиболее радикальная газета, в которой участвуют все нарождающиеся тогда революционные элементы во главе с казненным впоследствии Котоку. В рядах этих революционеров он встречается своего прежнего учителя Комаи и поселяется у него. Однако Комаи попадает под действие закона против революционеров и уезжает из Японии. Синтаро кончает университет и скоро женится. В дальнейшем он едет обратно, на родной Кюсю, и здесь соприкасается со старым знакомым Синго, ставшим горнопромышленником. Под влиянием Синтаро этот промышленник начинает заниматься «рабочим вопросом» и изучает проблему «регуляции отношений труда и капитала».

Появление этого романа означало, что автор его от семейных проблем, от тем японской деревни стал переходить к большим вопросам идеологии и морали. В романе затрагиваются все ягучие проблемы тех лет: европейские идеи и конфуцианство; политический радикализм, христианская мораль и принцип паживы. Все эти вопросы исключительно сильно волновали молодежь того времени, и глазами молодежи они в «Воспоминаниях» Токутоми и показаны. Кроме того, обстановка «Хэймин симбун», в которую попадает герой, заставляет автора хоть и весьма примитивно, но все же коснуться и рабочего вопроса.

После такой подготовки автор переходит уже к ярко обличительному политическому роману, каким, по существу, является описанный выше «Куроспо».

Радикализм Токутоми ссорит его с братом и всей группой «Минъюся». В 1902 году происходит разрыв. Радикал, социальный реформатор и моралист Токутоми Рока порывает со все более и более скатывающимися в консерватизм недавними демократами. Уже раньше перешедший в христианство, он в 1906 году предпринимает паломничество в Палестину, а на обратном пути посещает то место, которое для него является вторым Иерусалимом, — Ясную Поляну. Происходит встреча с Толстым, прошедшая, по-видимому, почти бесследно для русского писателя и перевернувшая жизнь японского.

В 1907 году Токутоми бросает город и городской образ жизни, приобретает себе крошечный кусочек земли, поселяется в утлой хижине — все это неподалеку от Токио, в Касуя, около деревни Титосэ. И начинает жить на том, что для него становится единственно священным: на земле; начинает жить трудом только своих рук, и притом таким трудом, который для него теперь представляется единственно священным и достойным человека, — трудом земледельца. Радикальный политик, писатель-обличитель превращается в «мужика» — «отшельника из Касуя», отрицающего город, городскую культуру, фабрики, заводы, политику, государство и признающего только одно — крестьянскую жизнь и крестьянский труд, труд собственных рук, как жизнь и деятельность наиболее близкие к матери-земле и к богу. По-видимому, условия аграрной страны, наличие огромной значимости аграрного вопроса, острое противоречие между городом и деревней в Японии дали свой собственный тип Толстого.

Семейный роман, начало которому положил Токутоми своим «Хототогису», очень скоро сделался чрезвычайно популярным жанром японской литературы. Больше элементов быта и нравов, меньше сентиментальности в другом популярном произведении этого жанра — романе Кёкути Юхó «Свое преступление» («Опо-га цуми», 1899). Героиня этого романа Тамаки — дочь одного богатого провинциала. Отец отвозит ее в Токио, помещает в школу, и здесь ее обольщает один студент медицины, от которого у нее рождается сын Таматарó. Обольститель бросает ее, женясь на другой, ребенка же отправляет в деревню. Она возвращается к отцу и здесь через некоторое время знакомится с одним аристократом, за которого и выходит замуж. У них рождается сын Масахирó. Героиня была бы счастлива, если бы не отравляющее ее жизнь воспоминание о грехе юности. Однажды во время путешествия ее сын заболевает, призывается доктор, известный профессор медицины, который оказывается бывшим студентом-медиком, героем ее неудачного девичьего романа. Тот, узнав ее, прилагает все свои усилия и вырывает мальчика из рук смерти. Она под влиянием всех этих переживаний чувствует себя так плохо, что принуждена ехать в деревню на берег моря лечиться. Здесь ее сын сближается с одним деревенским мальчиком, и они становятся неразлучными друзьями. Конечно, этот деревенский мальчик — первый, незаконный сын героини. На беду, во время купанья оба они гибнут.

Опа, окончательно сраженная горем, открывает мужу все. Тот расходится с нею и уезжает. Отец, узнав о всем происходящем, кончает самоубийством. Героиня решает уйти в новую жизнь и поступает сестрой в госпиталь на Формозе. Там она получает неожиданное известие: ее муж, уехавший в заграничное путешествие, по дороге заболел и лежит больной в Сайгоне. Опа едет к нему, супруги примиряются, и для них снова начинаются счастливые дни.

X

Все эти лихорадочные поиски жанров, бросание из стороны в сторону — от идейной повести к психологическому роману, от социальной беллетристики к семейному роману, различные изгибы в каждом из этих течений,— говорили об одном: о том, что японская литература выходит на какую-то большую дорогу, направляется к каким-то новым берегам. При этом сильнее и сильнее ощущаемая недостаточность прежних средств литературного выражения, особенно отчетливо проявившаяся при попытках создать литературу, посвященную проблемам политики, свидетельствовала о том, что эти новые берега будут уже иными. Становилось все яснее, что настоящий общественно-значимый художественно полноценный роман можно создать только на основе творческого метода реализма. Наступала эра «натурализма», под каким названием она идет в Японии, вернее же — эра подлинно реалистического романа, этого высшего достижения японской буржуазной литературы.

Обращение к «натурализму» (как будем, следуя японской традиции, называть этот период) было мотивировано всей жизнью Японии на грани двух столетий. В центре этой жизни стоит русско-японская война, этот новый поворотный пункт в судьбах японской буржуазии. Прошла полоса первого воодушевления, вызванного военными победами. Крупная буржуазия, с одной стороны, занялась расширением своих позиций вовне (в Корее и в Китае), с другой — расширением своих завоеваний внутри. Это движение соединилось с более широким появлением на политической арене кругов средней и мелкой буржуазии. Капиталистическая верхушка превращалась все более и более в реакционный лагерь, срачиваясь на бюрократических верхах с старой классовой аристократией. В силу это-

го все сильнее разгоралась новая внутренняя борьба в недрах самой буржуазии, усиливалось демократическое движение. На этой почве юношеской восторженности или упадка духа сентиментальным переживаниям уже не было места. Индивидуалистическая струя явно ослабевала. Для крупной буржуазии на очереди стояли уже совершенно прозаические вопросы борьбы за внешние рынки, за доступ к государственному аппарату. Для успешности этой борьбы требовался трезвый расчет, хладнокровный анализ обстановки, строгий учет фактов. С другой стороны, для мелкой буржуазии с чрезвычайной остротой встал вопрос о собственном существовании. Буржуазно-помещичья верхушка, начавшая русско-японскую войну, укрепляла свои позиции, принося в жертву интересы не только крестьянства и пролетариата, но и мелкой буржуазии. Все это заставило и японскую мелкобуржуазную интеллигенцию смотреть на мир глазами трезвого наблюдателя, отлично сознававшего, что в этом мире очень много горького для него. В связи с этим получил широкое развитие «последовательский дух», сопровождавшийся небывалым расцветом японской науки, с невероятной быстротой и умением пересаживавшей на родную почву все великие завоевания европейского XIX века. Позитивизм этой европейской науки неуклонно и последовательно делал свое дело, понемногу трансформируя все мировоззрение японцев, заставляя их смотреть иначе на все явления окружающей действительности. Таким путем и японская литература пришла к творческому методу реализма.

Совершенно понятно, почему эта новая полоса фигурирует у японцев под именем натурализма. Дело только в том, что новому направлению был пришит ярлык, взятый из современной тому поколению европейской литературной жизни. Не следует забывать, что почти все в Японии если не рождалось, то ускорялось, оформлялось, конкретизировалось под влиянием Запада. Так было и здесь; последние годы XIX века и первые XX принесли в Японию из Европы Флобера, Бальзака, Мопассана, Золя, Ибсена, Гауптмана, Тургенева, Чехова, Достоевского, Толстого. И не удивительно, что для японцев, не прошедших сложный путь европейской литературы, не посвященных в ее внутреннюю жизнь, Золя и Тургенев стояли на одной доске. И у того и у другого они видели лишь в большей или меньшей степени одно и то же: доподлинное изображение жизни, показ ее конкретного содержания в связи

со значительностью самой проблемы. И так как их ознаменование со всем этим совпало с отзвуками недавнего столь шумного расцвета в Европе натурализма, то и все, что они сами стали создавать под этим смешанным и разнообразным влиянием, пошло под флагом натурализма. Внутренние факторы собственного роста, влияние европейской позитивной науки и непосредственное воздействие европейской натуралистической школы создали в Японии слывущую под именем «натуралистической», а на деле классическую реалистическую литературу эпохи расцвета буржуазии и начала ее упадка.

Очень крупную роль в этом процессе сыграла русско-японская война. Ее общее историческое значение для Японии заключается в расширении перехода японского капитализма в империалистическую стадию, со всеми вытекающими отсюда последствиями: на международной арене — вступлением в борьбу с прочими империалистическими державами; внутри страны — обострением классовой борьбы, усилением рабочего движения. Поэтому, несмотря на успех войны, общественный тонус, после краткого промежутка патриотической горячки, был достаточно низок. Как говорят японцы, «война разбила романтические грезы и обнаружила все язвы жизни». Отсюда и стремления новых писателей — наподобие представителей «литературы глубин» — вскрывать именно теневые стороны действительности.

Первые признаки новой струи появились еще в предыдущие годы. Гребень волны «социальной беллетристики» вынес на поверхность некоторых писателей, в которых можно найти отчетливые признаки нарождающегося натурализма. Первым на этот путь вступил Косути Тэнгай (1865—1952, Тэцгай — литературный псевдоним), бывший под явственным влиянием Золя. Его принципами были: «В жизни человеческой нет ничего прекрасного и ничего отвратительного, нет ни добра, ни зла. Все есть, как оно есть, и поэтому писатель, рисуя современное ему общество, должен изображать людей и события честно и точно». Воздействие на него Золя было настолько сильно, что свое лучшее произведение «Модная песенка» («Хаяриутá», 1901) он посвятил типичной для Золя проблеме определяемости поступков и судьбы человека его наследственностью и обстановкой. Некая женщина Юкиэ родом из богатого семейства выходит замуж за аристократа. Все завидуют ее счастливой семейной жизни. Но вот муж ее

влюбляется в гейшу, чей портрет в виде обнаженной натурщицы он видел на художественной выставке. Юкиэ сведает ревность, и отчасти на этой почве у нее начинается пробуждаться склонность к их домашнему врачу — молодому красивому доктору. Однажды в летний день она, приняв ванну и выпив после этого вина, выходит в сад и встречает здесь доктора, бывшего у ее заболевшей сестры. Их обоих тянет друг к другу, но вблизи оказывается секретарь мужа. Скрываясь от него, они заходят в оранжерею. Секретарь заглядывает туда и в смущении отбегают. Разумеется, он моментально получает расчет, но семейная жизнь Юкиэ распадается. Оказывается, что род Юкиэ вообще всегда отличался сильнейшей распущенностью. Для автора первая мотивировка действия Юкиэ — ее наследственность; вторая — обстановка, которая дается автором в виде суммы факторов: ванны, вина и разнеживающей атмосферы оранжереи. Этого одного рассказа было достаточно, чтобы автор прослыл «золаистом».

Еще дальше по пути золаизма пошел другой, тогда еще только начинающий, писатель — Нагаи Кафу (1875—1959, Кафу — литературный псевдоним). Его высказывания чуть ли не буквально повторяют мысли Золя в предисловии к «Ругон-Маккарам».

«Человек ни в коем случае не свободен от элементов животного. Это животное идет в нем и от физиологических потребностей его тела, и передано ему по наследству от животных его предков. Когда человек создал себе религию и мораль, он назвал эти темные стороны — злом. Но ведь эта темная животная природа как-то живет и развивается дальше. Поэтому, если я хочу изобразить жизнь со всех сторон, я должен прежде всего изучить именно эти темные стороны...» Дальше Кафу прибегает к сравнению писателя с судьей: судья должен установить мотивы и условия преступления, а их только два: наследственность и обстановка. Так же должен действовать и писатель в отношении всякого поступка своего героя. Рассказ Кафу «Цветы ада» («Дзигóку-но ханá», 1902) пытается на практике осуществить эту теорию: в нем показана развратная аристократическая семья, в которую попадает в качестве домашней учительницы чистая девушка; и вот среда заставляет ее пойти той же дорогой. Нужно сказать, что в то время, как Тэнгай ограничивается лишь внешним описанием ситуации, Кафу стремится вскрыть и ее внутреннюю сущность.

Итак, «натурализм», по терминологии японских литературоведов, стал устанавливаться еще во второй половине 90-х годов прошлого столетия и превратился в главенствующее течение в первое десятилетие нашего века. Это направление, действительно, складывалось в известной мере под влиянием распространившихся тогда в Японии своих скороспелых подражателей, вроде Косуги Тэнгай, но стало более или менее заслуживать такое наименование лишь гораздо позже, в 10-х и 20-х годах, в творчестве «поздних натуралистов» (Тóкуда Сюсэй, Масáмуэ Хáкутё и других). В эпоху же своего наивысшего подъема, то есть в первое десятилетие нашего века, оно представляло собой то, что может быть названо буржуазным критическим реализмом — японской аналогией реалистической прозы Флобера и Бальзака во Франции, Гончарова и Тургенева в России. Это подтверждается тем, что творчество двух крупнейших представителей этого течения — Куникида Дóппо и Симадзáки-Тóсон — окрепло именно под влиянием Тургенева. И только у третьего крупного представителя этого направления — Таямá Катáй — действительно наличествуют некоторые элементы натуралистического метода.

Куникида Дóппо (1871—1908, Дóппо — литературный псевдоним) принадлежит к тому поколению Японии, сознательная жизнь которого проходила в знаменательный период истории мэйдзийской Японии — в годы двух войн: японо-китайской (1894—1895) и русско-японской (1904—1905). Именно в эти годы в Японии наблюдался рост капитализма, формировался молодой, но хищный японский империализм. Именно в это время новая японская буржуазия достигает своей доступной ей зрелости. Поэтому в эти годы и создается наиболее мощное для Японии течение буржуазной литературы — критический реализм. Но в то же время именно в эти годы обнаруживается и другая сторона исторического процесса: установление для вновь возникшего рабочего класса режима беспощадной эксплуатации, продолжающаяся эксплуатация крестьянства, не освобожденного революцией 1868 года, ощутительное проявление кризиса мелкой буржуазии. Все это приводит — в годы русско-японской войны — к первым вспышкам революционного движения (так называемое «хэймин-ундó»). В литературе этих лет хорошо отражаются эти противоречия эпохи — так, как они воспринимались мелкобуржуазной интеллигенцией, и особенно умонастроения этой са-

мой интеллигенции. Типичным ее представителем и выразителем настроений определенной ее части и был Куникада Доппо.

Для жизни Доппо характерны неустанные, но неустойчивые и зачастую противоречивые искания арены деятельности. В молодости, едва закончив образование, он пробует создать свою школу, где он мог бы воспитывать «нового человека» — так, как он это понимал; несколько раз в жизни он принимается за издательскую деятельность, стремясь создать свой орган; одно время работает учителем; берется за работу журналиста; под влиянием ажиотажа после японо-китайской войны хочет даже вступить на путь хозяйственной деятельности: думает о приобретении на Хаккайдо участка земли и организации там хозяйства «нового» типа; пытается выставить свою кандидатуру в парламент. Однако из всего этого ничего не выходит, и ему, как правило, едва удается снискивать себе средства к существованию. Эти трудности и разочарования тяжело действуют на него. Кроме того, его подтачивает и болезнь — туберкулез. Эта болезнь и стала причиной его ранней смерти в 1908 году, в возрасте тридцати восьми лет.

Творчество Доппо прекрасно отражает эту мятущуюся, беспокойную и неудачную жизнь, вернее, ее внутреннее содержание. Начинает он как романтик, находящийся под влиянием Вордсворта и Карлейля. Характерными для него произведениями этого периода его творчества являются стихи, выпущенные им в 1897—1899 годах под заголовком «Доппогин» («Песнь Доппо»), а также считающийся наиболее «романтическим» рассказ «Гэн одзи» («Дядя Гэн», 1897). Это повесть о лодочнике-перевозчике, потерявшем жену и сына и страдающем от своего одиночества. Стремясь найти что-то в жизни, он привязывается к приемышу-ребенку одной нищей, но, брошенный им, в отчаянии кончает с собой. Однако художественно наиболее значительным его произведением этих лет и вместе с тем одним из лучших произведений этого жанра во всей мэйдзийской литературе является книга очерков, посвященных поэтическому описанию осени в прославленной в старой литературе равнине Мусаси («Мусасино», 1901), ныне составляющей хинтерланд столицы Токио, той самой равнине Мусаси, в которой поселился после ухода из города Токутоми Рока и которую он описал в «Мимидзу-но тавагото». В этих очерках уже видны черты, характерные для буду-

щего Доппо: стремление к вчувствованию во все паблюдаемое, склонность к углубленной рефлексии. Написаны эти очерки под явственным влиянием пейзажной прозы Гургенева и отчасти поэзии Вордсворта.

В следующие годы (1901—1904) жизнь заставляет Доппо перейти к теме, волновавшей тогда умы молодежи; как выйти из обнаружившегося с полной ясностью конфликта между «идеалом» и «действительностью» в общественной и личной жизни, между пылкими устремлениями и надеждами, одушевлявшими эту молодежь, и жизнью, эти надежды разбивающей? Этой теме посвящен ставший очень популярным рассказ Доппо «Гюнику то барэйсё» («Мясо и картофель»), вышедший в 1901 году.

Любопытно внешнее оформление сюжета: в одном из токиоских кружков собирается молодежь, все приятели, для товарищеской пирушки и беседы. У них начинается спор на тему «идеал и действительность», причем по связи с только что закончившимся ужинем «идеал» у них символически изображается образом «картофеля», действительность — образом «мяса». «Трудно воплотить идеал в действительность». — «Но если такое воплощение невозможно, что же тогда делать?» — «Что касается меня, то я — за мясо». — «Но ведь к мясу полагается и картофель, не правда ли?» — в таком тоне ведется разговор.

Положения, которые провозглашают собеседники, оказываются выведенными из жизненного опыта. Так, например, один из них, молодой человек по имени Камимурá, все время был мечтателем. Он мечтал о яркой, исполненной творчества жизни и хотел найти ее на широких просторах еще малозаселенного Хоккайдо. Там думал он начать разрабатывать эту целину, пробудить к творчеству самую природу. Суровая зима на этом северном острове представлялась ему только как «снежная поэма». Но, увы, при соприкосновении с действительностью эта зима своими морозами быстро охладила пыл молодого мечтателя и заставила его бежать с негостеприимного острова, бросить «идеал» и вернуться к действительности. «Одним картофелем не прожить. От идеалов только тощаешь. Теперь я буду жить действительностью», — говорит Камимура. Под конец представитель самого автора — Окамото произносит такую тираду:

«Один из моих знакомых рассуждает так: есть люди, которые задают себе всякие глупые вопросы, вроде того — «что такое я?». Но то, чего нельзя знать, никогда не

узнаешь. С обычной точки зрения, он прав. Но дело в том, что такие вопросы не задаются для того, чтобы обязательно получить на них ответ. Такие вопросы вырываются самопроизвольно, это крик человеческой души, болезненно ощутившей всю непонятность существования в этом мире «я». Этот вопрос — голос, вдувший от самого серьезного, что есть в нашем сердце».

По мнению Доппо, люди живут, совершенно не вдумываясь в непонятности жизни, таинственность вселенной, в существо своего собственного «я». «Откуда пришел я? И куда иду? Мое желание заключается только в том, чтобы мое сердце задало мне эти вопросы», — говорит Окамото.

Два момента определяют мировоззрение Доппо: стремление проникнуть в скрытый смысл бытия и покорность перед судьбой. «Натуралистический метод» Доппо проявляется в этой вещи в том, как он обрисовывает свои персонажи. В этом он, как утверждают японские критики, чем-то напоминает даже Мопассана.

В эти же годы Доппо приходит и к той теме, которая потом становится доминирующей в нем самом и в его творчестве: теме судьбы, неумолимого рока, тяготеющего над жизнью людей, рока — неведомого и непонятного, с которым бесполезна всякая борьба. Эта тема нашла свое яркое выражение в рассказе «Уммэй-ронся» («Фаталист»), написанном в 1902 году и считающемся одним из лучших в его творчестве. Ей же посвящен и вышедший в 1906 году рассказ «Уммэй» («Судьба»), относящийся к последнему, уже чисто реалистическому периоду его творчества (1904—1908). Рассказ «Уммэй-ронся» характеризует творческую манеру Доппо в наиболее зрелых его вещах; этот рассказ, кроме того, является одним из крайне характерных для обрисовки тех настроений безнадежности, того упадка воли к борьбе, которые появились у части японской молодежи в те годы и которые так непохожи на юношеский энтузиазм и задор, кипучую энергию молодого Токутоми. Годы 1904—1908 ознаменованы такими значительными произведениями, как рассказ «Кюси» («Жалкая смерть») и особенно «Гогай» («Экстренный выпуск», 1906). В этом рассказе в форме сопоставления времени, когда чуть ли не каждый день улицы оглашались криками газетчиков, продававших экстренные выпуски газетных телеграмм (дело идет о годах русско-японской войны), с временем, когда все это прекратилось, рисуются

те настроения скуки и уныния, которые охватили японское общество после возбуждения военных лет и связанного с ним ожидания чего-то лучшего, ожидания, конечно, не оправдавшегося.

Доппо не написал ни одной крупной по размерам вещи. Все его произведения — небольшие рассказы. Правда, в конце жизни он принялся было за роман «Ураган», но умер, не закончив его.

Окончательным утверждением своих художественных и общественных позиций японский натурализм обязан крупнейшему писателю новой школы Симадзаки-Тосон. С этим именем мы встречались раньше: этому писателю принадлежит честь быть первым поэтом среди романтиков; именно он довел «синтайси» до полной законченности и совершенства. Уже тогда при рассмотрении эволюции его поэтического творчества были отмечены постепенный отход его от романтических тем и приближение к реалистической поэзии. Последние его сборники «Летние травы» и «Опавшие лепестки сливы» уже преисполнены этим новым духом. Однако полный переход писателя к реализму произошел на арене прозы. Его первая крупная работа в этой области — роман «Нарушенный завет» («Хакэй», 1904—1905) есть не только победа писателя над самим собой, доказательство полного овладения им новым жанром, но и победа натурализма.

Необходимо еще раз повторить, что наименование «натурализм» употребляется и здесь только для того, чтобы не выходить из общепринятой в истории новой японской литературы терминологии. На деле же, как было сказано уже выше, — японский натуралистический роман есть не более, чем обыкновенный реализм. Дальше реализма писатели этой эпохи не пошли, и стремление таких авторов, как Тэнгай и Кафу, писать в духе Золя не выходило за рамки чисто внешнего подражания. Заре подлинного натурализма суждено было наступить гораздо позже — в наши годы, с появлением на свет литературы, фигурирующей в Японии под наименованием пролетарской. Художественная же проза времен русско-японской войны, первого десятилетия XX века — чистокровный буржуазный реалистический роман.

«Нарушенный завет» — первое классическое произведение этого жанра. Тосон дает в нем превосходное описание одной из северных провинций Японии — Синано; рисует живые картины жизни маленького городка; дает

очень верную и яркую картину провинциального школьного быта, выводит разные типы учителей. Обстановка и лица, выведенные в романе, действительно списаны с натуры, так как автор хорошо знает эти места и эту обстановку; он дает все это без всякой навязчивости, с большим чувством меры и такта. В этом сказывается влияние хорошо знакомого ему Мопассана, Тургенева и отчасти Достоевского. Однако в романе значительна не только эта сторона: чрезвычайно важна — и уже с общественной точки зрения — тема романа. Роман трактует проблему «униженных и оскорбленных», жертв современного автору общественного уклада. Эти униженные и оскорбленные — японские парии, так называемые *этá* — нечистые с точки зрения прочих, с которыми нельзя входить в соприкосновение, иметь дело, которые загоняются в особые гетто на окраинах поселений, подальше от «настоящих людей». Эти парии в настоящее время по закону уравниваются в правах с прочим населением, но официальное равноправие ничего не изменило в их бытовом и отчасти экономическом беспорядке. Поэтому тем из них, кто хочет действительно выбиться к жизни и деятельности, остается единственный в те годы выход — скрывать свое происхождение. Трагедии такого скрывшего свое происхождение пария — школьного учителя Усимацу, сумевшего благополучно проскочить в школу и поступить на службу, и посвящает свой роман Тосон. Усимацу сначала ревностно оберегает свою тайну, исполняя завет отца; но постепенно, увлеченный примером такого же пария Рэнтаро, не скрывшего свое происхождение, но смело вступившего в борьбу за свои человеческие права, начинает колебаться. К тому же его начинает терзать совесть за обман окружающих. Эти настроения усиливаются благодаря замечаемой им подозрительности окружающих, начинающих догадываться, кто этот молчаливый, сторонящийся от всех человек. Окончательный толчок дает убийство Рэнтаро, погибшего на своем посту борца. Усимацу публично признается в своем происхождении; его выгоняют из школы, и ему не остается ничего другого, как эмигрировать.

Роман Тосон произвел колоссальное впечатление. В литературных кругах его приветствовали как самый замечательный роман современности, как начало новой эры в японской художественной прозе; критика, не задумываясь, поставила его в один ряд с лучшими европейскими романами такого типа. Для общества он сыграл огромную

роль в стимулировании освободительного движения среди париев, постепенно переходивших от тактики Усимацу к тактике Рэнтаро; с другой стороны, он способствовал пробуждению и так называемого «движения сочувствия» среди буржуазии. И то и другое свидетельствует только о том, что в японской литературе появилось действительно значительное произведение — общественно-проблемный реалистический роман.

Вслед за «Нарушенным заветом» последовали два новых романа Тосон: «Весна» («Хáру», 1908) и «Семья» («Иэ», 1910). В них автор сумел не только удержаться на достигнутых позициях, но показать еще большую творческую зрелость.

Роман «Весна» печатался в 1907 году в газете «Токио-Асахи». Это был второй роман Тосон, иначе говоря, это было произведение вполне зрелого писателя, прочно вступившего на почву прозы и полностью перешедшего на позиции реализма. В этом романе писатель попытался изобразить свою «весну», мир своей юности, значительную эпоху в жизни новой Японии: период ее интенсивного роста. Это 90-е годы, время около китайско-японской войны. В литературе — это эпоха романтизма со всем многообразием его проявлений; в обществе — это первая проба сил поднимающегося класса. Однако автор уже давно отошел от чувств и настроений, радостей и огорчений тех лет; для постемэйдзийской Японии, с ее крайне уплотненными сроками разных «эпох», десятилетие, отделявшее автора от того времени, превращало ту эпоху в нечто давнопрошедшее. И сам автор был уже совсем не тот. Поэтому получился реалистический роман о романтизме, роман зрелого тридцатипятилетнего писателя о своей «весне».

Тосон берет одну крайне характерную для того времени среду: группу талантливой передовой молодежи, объединившейся вокруг журнала «Бунгакукай» («Литературный мир»), сыгравшего тогда очень большую роль в формировании литературных понятий и воззрений. В центре этой группы — сам основатель журнала Китáмура Токóку. Нельзя подыскать более выразительной фигуры для юношеской Японии, чем этот человек, работавший и как поэт, и как беллетрист, и как критик, и как теоретик, — многогранный и ярко одаренный. Тосон сам входил в состав этой группы и вместе с ней боролся за новую литературу. Естественно поэтому, что он мог с полным зна-

нием дела рисовать и эпоху, и эту группу. Тосон прослеживает судьбу всех этих людей на широком фоне тогдашней жизни с особой тщательностью и проникновенным, рисуя Тококу, его подъемы и провалы, успехи и неудачи, его характер и печальный конец: Тококу в припадке умопомешательства покончил с собой. Разумеется, все лица скрыты под псевдонимами и даны без мелочной биографичности: художественный такт автора сумел удержать его от этого соблазна и помог ему подняться до обобщенного реалистического романа. Но тем не менее узнать все эти лица нетрудно, в том числе и самого Тосон, фигурирующего под именем Кисимото Отакити.

Третий роман Тосон — «Иэ» («Семья», 1909—1910) рассказывает двадцатилетнюю историю двух тесно породнившихся друг с другом больших провинциальных, помещичьих по происхождению, семей, распадающихся под влиянием новой, капиталистической обстановки. Этот роман критик тех лет Накадзава Ринсэн сравнивал — по характеру и значению для Японии — с произведениями Тургенева в России. Эти три романа и считаются в Японии классическими произведениями «натурализма», а точнее, как было сказано в статье о Куникада Доппо, — буржуазного реалистического романа.

В дальнейшем в творчестве Тосон наблюдается новый перелом: он отходит от общественно-проблемного романа и переходит к психологическому роману. Таков написанный им в 1918—1919 годах роман «Синсэй» («Новая жизнь»), раскрывающий с большой искренностью его душевные переживания в связи с новой любовью, пережитой им после смерти жены. Еще в первом романе «Хакай» в душевных конфликтах и излияниях героя можно было видеть отзвуки влияния Достоевского; теперь эти отзвуки становятся еще явственнее, превращая «Синсэй» в своего рода роман-исповедь, в которой автор (он же герой) видит средство спасения и для себя самого, и для любимой им женщины. Эта линия в творчестве Тосон несколько преобразуется в следующем, также автобиографическом, романе «Араси» («Буря»), вышедшем в 1926 году, и в его продолжении «Бумпай» («Раздел»), появившемся в 1927 году. В этих романах Тосон повествует о своих детях, рассказывает о постепенном, все растущем отдалении их от отца, о появлении у них своей собственной жизни; он видит, что они уже — люди другого поколения, другого мира, и склоняется перед этой неизбежной драмой каждо-

го: в середине жизни видеть закат «своего века» и появление нового. Он считает, однако, что его долг — помочь этому новому.

В последние годы своей жизни Тосон переходит к новому жанру — историческому роману: в 1928 году в пятидесятилетнем возрасте он начинает большой роман о революции Мэйдзи — «Йоакэмаэ» («Перед рассветом»), долженствующий стать, по замыслу автора, своего рода национальным эпосом, широким полотном, изображающим картину распада феодальной Японии и зарождения новой. Над этим романом он работает много лет, и на нем, по существу, и заканчивается большая литературная деятельность писателя. Умер он 21 августа 1943 года, немного не дожив до краха той Японии, которой были посвящены все его произведения.

Симадзакки много работал и в детской литературе, создав в этой области ряд замечательных вещей. Преобладающее большинство их написано в форме рассказывания его детям и посвящено главным образом теме «родины», прозрачно-простому, но проникновенному рассказу об обыденных мелочах родной природы и жизни. Таковы сборники: «Осанáки монó-ни» («Маленьким», 1916), «Осанáки-моногатáри» («Рассказы для маленьких», 1923) и особенно шеститомная «Тосон токухóн» («Хрестоматия Тосон», 1925), где собрано все, что было можно выбрать для детей из его произведений. Большого внимания достоин и сборник очерков «Тикумагáва скэтти» («Очерки реки Тикума́»).

Работать над «Очерками» писатель начал в 1900 году в Кóморо — маленьком городке в горах провинции Сивано. Сюда приехал он в 1899 году после бурной полосы жизни в Токио в кругу молодых энтузиастов-романтиков, вдохновляемых Китамура Тококу и объединенных журналом «Бунгакукай» («Литературный мир»). В этом кружке Тосон и сформировался как тонкий лирический поэт-романтик (сборники 1897 г. — «Ваканасю» и 1898 г. — «Хитохабунэ»). Однако скоро он стал понемногу отходить от субъективно-лирических тем, и в его третьем сборнике «Нацугуса» (1898) уже чувствуется веяние реалистической поэзии природы. Характерно, что появление этой новой нотки связано у него с летним пребыванием на родине, в деревне у сестры. Жизненные условия заставляют его на двадцать девятом году жизни покинуть столицу и переселиться в родную провинцию, в городок Кóмо-

ро, где он получает место учителя местной школы. С этого момента начинается продолжающаяся около семи лет «полоса успокоения» от бурь мятежной юности. Писатель живет мирной жизнью среди любимой им горной природы, окруженный простыми людьми; обзаводится семьей, много работает: заканчивает новый сборник стихов «Ракубайсю», изданный в 1900 году, в котором реалистическая струя выступает еще заметнее, и в том же году начинает свои «Очерки реки Тикума». В них он запечатлевает окружающую его дикую горную природу и простую жизнь среди нее. Написанные с большой теплотой, эти «Очерки» послужили как бы первой пробой сил автора, прозаика-реалиста. «Очерки» эти долго лежали у автора и увидели свет только в 1911 году. Они вошли в историю новой японской литературы не только как одно из прекрасных произведений Тосон, но и как один из лучших образцов художественного очерка.

Интересно отметить, что этот переход к реалистическому мироощущению был связан у него с большим влиянием «Казаков» Толстого, которыми он, по его собственным словам, тогда зачитывался. Он сам позднее признавался: «Когда я выходил на возвышенность над берегом Тикума, предо мной вставали образы персонажей Толстого, и бывало, что мои думы улетали туда, к незнакомому мне Кавказу».

Тосон многим обязан и западной литературе. Он внимательно изучал Мопассана, некоторые японские критики находят в нем влияние Достоевского, но скорее всего более прав один из самых крупных знатоков творчества Тосон — Накадзава Ринсэн, называющий его японским Тургеневым. С его точки зрения, этих двух авторов сближают две вещи: «Как тот, так и другой одновременно прозаики и поэты; оба просто описывают жизнь, схватывая в то же время ее самую суть; и у обоих все согрето теплым искренним чувством». Можно было бы добавить, что Тосон, так же, как и Тургенев, сумел найти социальные темы, исполненные общественного значения, сумел создать реалистический общественно-проблемный роман.

Таяма Катай (1871—1930, Катай — литературный псевдоним) — писатель, в реализме которого есть натуралистические нотки. Писать он начал с 1891 года. В этом году выходит его первый литературный опыт — рассказ «Урибатакэ» («Дынная бахча»). В 1896 году выходит его другой рассказ — «Васурэмидзу» («Вода забвенная»),

в 1899 году — «Фурусатó» («Родные места»). На этом заканчивается первый период его творчества, названный позднейшей критикой «романтическим»; так критики окрестили его наивные чувствительные любовные рассказы.

Поворот в его творчестве сопряжен с огромным впечатлением, которое произвели на него Флобер, Золя, Мопсан и Гюисманс, которыми он в эти годы зачитывается. В результате в 1902 году он пишет рассказ «Дзюэмóно сайгó» («Конец Дзюэмона»), которым открывается «натуралистический» период его творчества. Этот рассказ повествует об одном крестьянине, который за свой физический недостаток подвергается насмешкам и издевательствам со стороны своих односельчан. Ожесточенный этими преследованиями, Дзюэмон подговаривает свою сожительницу поджечь деревню. Выгорает половина деревни. Все знают, что настоящий виновник бедствия — Дзюэмон, но не могут привлечь его к ответственности, так как непосредственно поджег не он. Кроме того, боятся новой мести с его стороны. Кончается тем, что группа молодых парней деревни топит его в болоте. Тогда его сожительница поджигает оставшиеся дома и сама погибает в пламени.

Ободренный успехом этого рассказа, Таяма Катай продолжает идти дальше по избранному пути и публикует произведший сенсацию свой знаменитый «натуралистический» роман «Футóн» («Постель»), вышедший в 1907 году. Вот его содержание.

Некий писатель Такэнака Токио, имеющий жену и троих детей, поддается просьбам неизвестной ему почитательницы и берет ее, как это постоянно делается в Японии, к себе в дом в ученицы, чтобы руководить ее литературными опытами. Очень скоро он замечает, что молодость и красота Йóсико начинают привлекать его к себе. Он всячески старается подавить в себе это влечение. Со своей стороны, и жена его, заметившая это, всячески его предостерегает. Но вот обнаруживается, что у Йосико уже с давних пор есть любовник. Писатель, уязвленный в своей поздней страсти, придирается к этому случаю и отправляет ее к отцу. Йосико уходит из его дома, а писатель, оставшись один, невольно идет в ее комнату.

«Такэнака открыл ящик ее стола: там была брошена старая, со следами ароматического масла, лента. Он вынул ее и стал вдыхать ее запах. Через некоторое время он встал и открыл шкаф. Там стояли три корзины, перевя-

занные веревками и готовые к отправке. Около них лежал матрац, на котором постоянно спала Йосико, а на нем ее ночная одежда. Он вынул ее. Незабвенный для него запах душистого масла, смешанный с запахом пота, проник прямо в самое его сердце. Не обращая внимания на то, что воротник был засален и грязен, он приник к нему лицом и стал вдыхать запах дорогой женщины».

Этот роман доставил Таяма положение признанного вождя нового натуралистического направления литературы и сильнейшим образом способствовал его подъему. Тем более что он сам пропагандирует принципы натурализма не только творческими опытами, но и теоретическими статьями. Еще в 1902 году, то есть вскоре после «Дзюэмон-но сайго», он выдвинул принцип «плоскостного изображения». В 1904 году он заговорил о «неприкрашенном описании». После же «Футон» он, в качестве редактора собственного журнала «Бунсё-сэкай» («Литературный мир»), основанного в 1906 г., ведет в нем, а также и в других журналах интенсивную работу по разработке принципов того, что он называл натурализмом.

Если коротко передать его основные установки, то они сводятся к следующему.

Внутренний мир человека или внутренняя суть явлений — прямо, непосредственно писателю недоступны. Писатель видит только то, что лежит на плоскости, и именно это и должен изображать. Если при этом полностью отказаться от всякого привнесения в изображение чего-либо от себя, «писать только так, как видишь, как слышишь, как ощущаешь», если не исказить картину внесением в ее изображение какого-либо специально литературного приема, какого-либо искусства, мастерства, то в результате этого можно будет действительно адекватно показать явление и даже раскрыть его внутреннее содержание.

Несомненно, такие творческие установки уводят писателя от того, что мы называем критическим реализмом. И поскольку в своей творческой практике Таяма старался следовать им, в его творчестве и присутствуют известные элементы натурализма. Они находят свое выражение в том, что автор стремится работать главным образом методом описания и при описании чего-нибудь не пренебрегает такими чертами, которые считаются натуралистическими. Ни в чем другом натуралистический метод у него четко не проявляется, отчего и назвать его натуралистом в

том смысле, в каком мы называем натуралистами представителей известного литературного течения во Франции, никак нельзя.

В 1908—1919 годы выходят три крупнейших произведения Таяма — романы «Сэй», «Цумá» и «Эн».

Эти романы можно назвать почти полностью автобиографическими. В них писатель рассказывает историю своей жизни и жизни всей своей семьи. Художественно наиболее значительным произведением этой трилогии является роман — «Сэй» («Жизнь»). В нем автор рассказывает о том, как его мать, оставшаяся после смерти мужа одна с четырьмя детьми на руках, сумела «вывести их в люди»: один сын стал чиновником, другой — писателем, третий офицером; дочь — удачно «пристроена». Роман рисует весьма интересный тип властной женщины, деспотически распоряжающейся судьбами своих детей, суровой, придирчивой свекрови, мучающей своих невесток, и в то же время женщины, умеющей бороться с трудностями жизни. Вокруг этого центрального образа даны образы сыновей, их жен, дочери, и мы видим, таким образом, очень ярко и правдиво написанную картину, по-видимому, одной из часто встречавшихся тогда в Японии семей. Остальные две части трилогии рассказывают о судьбах семей сыновей и дочери, в первую очередь, конечно, о дальнейшей судьбе самого автора. В целом эта трилогия, наряду с известным романом Симадзаки-Тосон — «Иэ» («Семья»), служит лучшим для того времени изображением судеб большой японской семьи в обстановке складывающегося капиталистического общества.

В 1913 году в писателе начинают проявляться признаки душевного перелома, выражающиеся в постоянной тоске, неудовлетворенности, метаниях. Он начинает все больше и больше интересоваться буддизмом. Этот процесс постепенно развивается и приводит его к решительному повороту в своем творчестве. В 1917 году он отказывается от натуралистических принципов и всецело уходит в религиозную философию. Это приводит к значительному ослаблению художественной и общественной ценности его работ, уже не поднимающихся до уровня произведений среднего периода. В последние годы жизни он обращается к историческому жанру и пишет в 1924 году исторический роман «Минамото Йоситомо». Работать он продолжает до самой смерти (1930 г.), но эти новые работы уже не приносят ему новой славы.

Величайшая заслуга этих трех писателей, особенно Тосон, не только в создании новой литературной школы, не только в создании полноценной художественной литературы, но и в создании нового литературного языка. Было уже указано, что литературным языком в Японии всегда считался язык классический, в основе своей восходящий к языку X—XI веков. Уже с самых первых шагов новой литературы обнаруживается стремление заменить его языком, современным автору. Первым сделал этот революционный шаг Фтабатэй в своем романе «Плывущее облако». Однако преодолеть традиции было нелегко, и несмотря на то, что многие передовые писатели — как, например, Бимё и даже в последних своих произведениях Койо, также стали переходить на живой язык, он все еще никак не мог появиться окончательно. Удалось это сделать только реалистической школе. В руках ее мастеров живой язык, язык современной Японии, оказался настолько выразительным и художественным средством, что его творчество было утверждено окончательно, и притом не только в художественной литературе, но и в деловой. С этого времени преобладающее большинство книг, выходящих в Японии, написано этим языком. Реализм превратил разговорный язык японской буржуазии в литературный язык.

XI

Первое десятилетие XX века ознаменовано сильнейшим расцветом реалистического романа. Прочие течения, которые не без борьбы (группа в журнале «Синсёсэцу»), принуждены были либо сдаться, либо отойти на задний план. Этим своим расцветом реализм обязан ряду крупных писателей, выдвинувшихся в эти годы. Среди них наиболее значительными являются: Тóкуда Сюсэй (1871—1943, Сюсэй — литературный псевдоним) и Масáмунэ Хакутё (1879—1962, Хакутё — литературный псевдоним).

Творчество Сюсэй отличает особый присущий ему мрачный колорит. Он проявляется не только в специфической тематике — обращении к теневым сторонам жизни, но главным образом в отношении автора к своему материалу. Это соединяется и с особенностями стиля: у него нет и следа лирического воодушевления, теплого чувства, которые прорываются у Тосон и даже у Катай; он далек и от

всякой литературности; он отвергает ее, ставя своей целью только одно «человечество». Человек, показанный в литературе вне всякой особой литературности, — таково его творческое задание. В связи с этим он не старается драматизировать свои ситуации, не заботится о специальной художественности композиции; японские критики отмечают, что у него иногда неизвестно, где начало повествования, где середина или конец. Удивительная простота и безыскусственность — отличительные черты его писательской манеры.

Лучшее произведение Сюэй — роман «Плесень» («Каби»), изданный в 1911 году.

Этот роман характерен не только для творчества Сюэй, но и для всей той ветви натуралистической школы, которая проповедовала «объективное описание». Действительно, автор работает здесь почти целиком на автобиографическом материале; он дает образец не осложненного никаким литературным вмешательством повествования. Герой романа — писатель Сэмура, человек чрезвычайно слабый духом и волей. Поддаваясь влиянию обстановки, отнюдь не в виде каких-нибудь исключительных условий, а в форме самой обыденной, будничной жизни, — он сходится со своей служанкой о-Гин, простой необразованной женщиной. Через некоторое время она рождает ему ребенка и официально делается его женой. Начинается их семейная жизнь — серая, нудная, преисполненная всяческих трений и размолвок, с постоянно чувствуемой им разницей в их культурном и умственном уровне. Эта жизнь мешает ему и на поприще работы. Он ищет способ порвать с о-Гин, придираясь к факту наличия у нее связи до него. Болезнь ребенка на некоторое время сближает их, но в конце концов однажды, после глупой и скучной ссоры с женой, Сэмура бросает все и тайком бежит из дому.

Рядом с Сюэй стоит Масамунэ Хакутё. Из его биографии известно, что он усердно изучал Бальзака и Чехова. В его творчестве более всего отражены, однако, какие-то нигилистические настроения.

Лучший роман Хакутё носит символическое наименование «Куда?» («Идзуко-э», 1898). Вкратце его содержание заключается в следующем.

Герой романа Суганума Кэндзи — молодой человек, только что окончивший университет. Он уже на студенческой скамье приобщился к европейской культуре, правда, довольно поверхностно, познакомился с идейными веяния-

ми конца XIX века и вкусил от специфической атмосферы «конца века». Поэтому он выходит на арену самостоятельной жизни уже отравленный этой атмосферой, уничтожающей в нем подлинный творческий интерес к деятельности, к работе. Служба в редакции одного журнала, куда он пошел, его не удовлетворяет; дома в своей семье ему скучно. Товарищ по университету Ода, — как будто друг его, близок ему только внешне, никакого подлинного чувства дружбы он не знает. Критически он относится и к своему профессору, имевшему на него раньше большое влияние. Все ему кажется лишним интереса: жизнь семьи, судьба сестер, любовь. Он ничем не удовлетворен, но, с другой стороны, он ничего и не ищет. В конце концов ему становится невыносимой обстановка семьи, и под предлогом, что в доме отца сыро и пахнет плесенью, он готовится переехать на жительство в пансион. Его не удерживают ни огорчение матери, ни уговоры профессора; наоборот, он только смеется над ними. Постепенно он начинает искать каких-нибудь стимулов в собственных фантазиях, но и там ничего не находит. Родные хотят изменить его настроение женитьбой: заходит речь о его женитьбе на сестре Ода. Однако Кэндзи наотрез отказывается. И в конце концов уходит из родного дома. Но куда пойти? Поселиться в пансионе, как он думал? Но изменит ли это что-нибудь в его жизни? Вряд ли. В таком случае: «Куда?»

Особым путем шел крупнейший писатель второй половины натуралистической эпохи — Нацумэ Сосэки.

Расцвет творческой деятельности Нацумэ (1867—1916, Сосэки — литературный псевдоним) падает на последнее десятилетие его жизни — 1907—1916 годы, и эти же годы могут быть названы «годами Нацумэ» в японской литературе: настолько сильно было его влияние на умы японской интеллигенции тех лет — ее наиболее образованной, серьезной, независимой части. С 1907 по 1916 год японский читатель, раскрывая утром газету «Асахи», знал, что он найдет там следующую главу очередного романа своего любимого писателя. С 1907 года Нацумэ — профессор Высшей нормальной школы и доцент университета — порывает с этой деятельностью и переходит на службу в газетное предприятие «Асахи симбун», где ведет литературный отдел, а главное — и в этом, в сущности, и состояли его обязанности в газете — пишет для нее один за другим свои романы. Таким образом, в ежедневной массовой газете

в Японии утвердился крупнейший писатель своего времени, один из признанных классиков японского буржуазного реалистического романа.

Нацумэ по своему университетскому образованию — специалист по английской литературе. Над ее изучением он — с конца 1900 года по начало 1903 года — работал даже в самой Англии. Наряду с тем он занимался и проблемами литературы вообще. Продуктом такой работы явилась изданная им в 1907 году книга «О литературе» («Бунгакурон»). Таким образом он был одним из самых образованных представителей вполне европеизированной японской интеллигенции начала XX века. И вместе с тем он был типичным японцем. Его всегда называют «эдóкко» — «коренным эдосцем», то есть человеком, и по рождению, и по вкусам, и по характеру принадлежащим городу Токио, в столь недавнем прошлом — старой сёгунской столице Эдо. Для его времени быть «эдóкко» для интеллигента означало: быть влюбленным в старину родного города, в его традиционный быт, питать вкус к старой живописи и особенно к поэзии «хайку», этому своеобразному искусству поэтической эпиграммы. Эти склонности привели Нацумэ к известному в те годы поэту — реформатору хайку — Масаёка Сики, сделавшемуся его наставником в этом искусстве. Та же эдоская закваска — уже по другой линии — проявилась в нем в виде пристального интереса к буддизму Дзэн с его духом отрешенности и созерцания. Такое соединение в одном лице очень отличных друг от друга стихий — европейской образованности и чисто японских вкусов и настроений — было характерно для многих представителей японского общества того времени, что и делало для них Нацумэ особенно близким.

Творческий путь Нацумэ, как и большинства писателей мэйдзэйской Японии, шел пзгибами. В критике принято говорить о «романтическом периоде» в его творчестве; сюда относятся все произведения, написанные им до 1906 года. В самом деле, помимо ряда мелких вещей, в эти годы им написан роман «Кусамáкура» («В дороге», 1906), в котором действительно наличествуют элементы романтизма. В нем на фоне живописной горной природы, в атмосфере отзвуков старых легенд развивается трагическая история загадочной красавицы девушки, воспринимаемая глазами странствующего художника, оказавшегося участником этой драмы. Развертывание этого сюжета сопряжено при этом у автора с идеей, которую он обозначает

словом «хинндзё» — «отрешением от человеческих чувств» во имя единственной, по его мнению, реальности, каковой является для автора сфера искусства. Однако наряду с таким действительно романтическим произведением Нацумэ в эти же годы — в 1905-й и 1906-й — дал две повести: «Вагахай нэко дэ ару» («Я — кошка») и «Боттян» («Мальчуган»). Первым произведением, обратившим на себя всеобщее внимание, был роман «Вагахай нэко дэ ару». Этот роман принадлежит к числу сатирико-юмористических произведений Нацумэ. В нем выведен некий школьный учитель Кусями-сэнсэй, его семья, его близкие и все окружение. Необычный прием описывать все так, как это представляется взору домашней кошки, дает автору широкую возможность сатирического, насмешливого или же просто юмористического показа своих объектов.

Этот же учительский мир служит материалом для второго крупного произведения этого периода — повести «Боттян».

Школьный мир хорошо знаком автору по собственному опыту, — одно время по окончании университета он сам работал учителем в одной провинциальной школе. И это провинциальное учительство — уже в вполне конкретных образах выведено в повести «Боттян». Если раньше все подавалось через взоры кошки, теперь все изложение ведется от лица героя повести — юноши, только что окончившего школу и назначенного учителем в маленький городок далекого Сикоку. Этот юноша — настоящий «Боттян», то есть взрослый мальчуган — честный, прямодушный, искренний, органически не терпящий и не понимающий фальши, интриги. Среда же, в которую он попадает, состоит из хитрых интриганов, подхалимов, надутых невежд, косных чиновников. Если и есть привлекательные фигуры, то это — добродушные, но никчемные добряки или замкнувшиеся в себя тихони. Естественно, что Боттян не может ужиться в этом мирке. Плохо встречают его и ученики, — злые, мстительные, озорные дети, находящие высшее удовольствие изводить своих наставников. Боттян не выдерживает и бежит из школы.

Боттян — первый положительный герой Нацумэ. Нацумэ сначала считал, что главное в мире — простота и непосредственность. Однако жизнь, по-видимому, стала показывать ему, что таким людям приходится плохо. Бежать, как это сделал Боттян, тоже, в сущности, некуда: окружающий мир всюду в общем одинаков. Поэтому

Нацумэ в дальнейшем поворачивает на другой путь: становится изображателем человека, одолеваемого рефлексией, не знающего, куда ему идти. Таким людям посвящены три романа, составляющие как бы трилогию: «Санспро» (имя) — 1908 год, «Сорэкара» («Затем») — 1909 год, «Мон» («Врата») — 1910 год. К этому времени меняется и круг наблюдений Нацумэ: в 1907 году он бросает преподавательскую деятельность (в то время он был доцентом английской литературы в Токиоском университете и профессором Высшей нормальной школы) и поступает на службу газетной компании «Асахи», издающей две крупнейшие газеты «Асахи», одну в Токио, другую в Осака. Это значит, что он получает полную свободу распоряжения своим временем, может целиком отдаться писательской работе, но, с другой стороны, закабальет себя обязательством доставлять для этих газет ежегодно по одному роману. Таким образом началась полоса «газетных романов» Нацумэ, сделавшая его имя исключительно популярным.

Герой первого романа — молодой студент университета Огава Санспро, только что попавший в Токио из деревенской глуши Кюсю. Здесь он сталкивается с другими студентами, профессорами, с окончившим курс раньше его земляком Нономура; знакомится с двумя девушками, Мимико и Йосико.

Автор рисует, как этот юноша не знает, где ему искать себя: на далекой ли родине, где осталась его старуха мать, в тиши лабораторий и библиотек, что составляет центр жизни его старшего земляка — пыле кандидата естественных наук Нономура, или же в чудесном для него мире, где находятся обе девушки. В конце концов он женится на Мимико, но это не устраняет его колебаний и смятенности духа.

Герой романа «Сорэкара» — уже не юный мечтающий провинциал, а воспитанный столицей интеллигент Нагаи Дайскэ. Он встречает в Токио своего старого приятеля Хирабэка Цунэдзиро, близкого ему еще по университету, который приехал сюда из провинции, где он служил до этого. Жена этого Цунэдзиро — Митио, женщина, похожая на «старинную гравюру», давно уже служит предметом мечтаний Дайскэ, несмотря на то что он в свое время сам содействовал ее браку с Цунэдзиро. Встретив ее снова, Дайскэ чувствует, что любовь овладевает им с большей силой. Но его удерживает сознание своего долга перед приятелем; с другой стороны, досаждают с проектами дру-

гого брака его родные. Дайскэ не знает, как ему поступить. Однажды он не выдерживает и открывает Митио свое чувство. Потом, не будучи в состоянии действовать за спиной друга, он признается во всем и ему. В результате Дайскэ теряет и любимую женщину, и друга; от него отпштывается и его семья. Он остается один и не знает, как ему строить жизнь.

Заключительным звеном этого цикла является третий роман — носящий символическое название — «Мон» («Врата»). В нем герой выведен «стоящим у закрытых ворот и знающим, что он не может вернуться назад, но не знающим, как открыть ворота, как найти могучее слово, которое распахнет преграду и откроет дорогу в новую жизнь. У него нет больше сил, и знает он, что суждено ему так стоять и ждать, пока не подойдут люди сильнее его»¹.

«Сансиро», «Сорэкара» и «Мон» считаются как бы некоей трилогией, поскольку они раскрывают единый замысел автора: дать картину последовательного увядания сил в человеке. Это делается им на примере чувства любви. В «Сансиро» изображается чистое, светлое юношеское чувство; в «Сорэкара» — пылкая страсть зрелого мужчины, в «Мон» — угасающее чувство пожилого человека. Но автор с этим не мирится, он ощущает это увядание как трагедию и хочет найти выход, чувствует, что нужно войти в какие-то «врата», но не решается, да и сам не знает, что за ними.

Эта тема половинчатости, нерешительности, душевной слабости людей своего поколения и своего социального слоя становится одной из самых важных в дальнейшем творчестве Нацумэ. Отныне его задачей становится раскрытие душевной жизни своего поколения. Это делают произведения третьего, чисто реалистического, периода его творчества — с 1912 по 1916 год — год его смерти, произведения, считающиеся образцами психологического романа. Но эта тема духовной слабости соединяется у Нацумэ, особенно в последних его произведениях — трилогии «Кюкоро» («Сердце»), «Митигусá» («Дорожная трава»), и «Мэйан» («Свет и тьма»), с другой необычайно важной для него темой — темой эгоизма как основной силы, управляющей в конечном счете всеми действиями человека. Тема эта

¹ С. Елисеев. Японская литература.— «Литература Востока», вып. 1-й, с. 871.

раскрывается им в трагическом плане: начало эгоизма, действующее в человеке, приводит его не только к столкновению с окружающими, но и к конфликту с самим собой, к столкновению с другой мощной силой — моральным чувством, совестью.

Роман «Кокоро» вышел в 1914 году. В нем явственно обозначается стремление автора переводить конфликты своих героев в психологическую область, искать причин и путей разрешения этих конфликтов в человеческой душе, в сознании, в совести, воле или безволии. Весь сюжет «Кокоро» построен на таком чисто психологическом конфликте: на сознании обманутого доверия друга. И выход из положения диктуется герою также только одним его сознанием, без участия какой-нибудь внешней силы: велением его собственной совести. И если друг, честное сердце которого было вероломно обмануто, покончил с собой, то же должен сделать и обманувший его друг.

«Кокоро» — чисто психологический роман одной идеи — идеи непереносимой власти совести в человеке; все действие в нем происходит, собственно говоря, в человеческом сердце: недаром роман назван «Сердце». В следующем романе этого цикла — «Митигуса» («Дорожная трава»), изданном в 1915 году, дано как будто бы больше внешних событий, но это не означает, однако, возврата к прежнему: наоборот, стремление Нацумэ все сводить к человеческому сердцу здесь обнаруживается с еще большей яркостью: все эти события даются только как содержание души героя, проходят сквозь призму его сознания. И опять перед нами основной персонаж Нацумэ: не находящий себе пути в жизни интеллигент. Один японский критик так характеризует героя «Митигуса»: «У него есть прошлое, убежать от которого он не в силах; у него есть плоть, убежать от которой он не в силах; у него есть импульсы к достижению внутренней цельности и полноты, убежать от которых он не в силах; он хочет и то и другое отбросить и не может отбросить; он хочет любить до конца и не может любить до конца; он не может подойти ни к одному, ни к другому, он сознает это и одолеваяем страданьем, гневом, печалью, горечью». Именно этому, а не внешним событиям, и посвящен роман. И образ, выведенный в нем Нацумэ, представляет собой наилучшее изображение японского интеллигента эпохи империалистической войны и назревающих революций.

Последний роман Нацумэ «Мэйан» («Свет и тьма») им не закончен. Он был начат в начале 1916 года, а в декабре этого года Нацумэ умер.

Жизнь Нацумэ свидетельствует, что все эти проблемы и конфликты нравственного сознания глубоко переживались им самим. Его неприятие той среды, в которую поместило его полученное образование и первоначальная профессия, заставило его в 1907 году порвать с благополучно складывающейся карьерой. Его ненависть к погоне за положением, званием, сопряженной с прислужничеством правящим классам, побудила его в 1911 году в резкой форме отвергнуть присужденный ему министерством просвещения диплом доктора филологических наук («бунгáку хáкуси»). Это же возмущение распространенным среди интеллигенции и писателей сервизмом по отношению к правительству побудило его резко отклонить приглашение князя Сайондзи, «гэнрó», могущественнейшего человека в правящих кругах того времени, который, желая привлечь на свою сторону писателей, пригласил наиболее крупных из них в свою резиденцию для беседы. Нацумэ ответил, что для того, чтобы говорить о литературе, нужно не ему идти к Сайондзи, а Сайондзи к нему. Нацумэ всячески оберегал свою независимость. Стремление к такой независимости, духовной свободе заставляло его даже отвергать всякие привязанности, проповедовать «хининдзё» — отказ от чувств. Для того чтобы ничто в мире не смогло сковать свободный человеческий дух, он стремился смотреть на мир «гарасудó-но накá» — «сквозь стеклянную дверь». как названо одно из своеобразнейших его произведений.

Все это делало Нацумэ чрезвычайно характерной фигурой для Японии второго десятилетия нашего века, особенно годов первой мировой войны. Его чувства и переживания были чувствами и переживаниями очень многих представителей японской интеллигенции, у которых сознание и нравственное чувство не могли примириться с самодовольным и наглым духом капитализма, но которые могли предаваться только самоанализу, удостоверяющему их, что в них самих действует темная сила, с которой они борются не в состоянии. Отсюда и попытка найти выход в отрешенности, в укрытии за «стеклянную дверь». Конечно, это не выход, а, наоборот, тупик, но решить задачу — найти себе место в жизни эта часть японской интеллигенции не могла в силу своей столь явно выраженной классовой ограниченности.

К числу представителей «натуралистической школы», то есть «большой литературы» японской буржуазии должен быть отнесен упомянутый уже выше Токутоми Рока. Как уже было описано, в 1907 году он бросает город, отвергает цивилизацию, уходит в деревню и начинает жить на земле трудом своих рук, то есть стремится превратиться в того крестьянина, который представляется ему единственным праведником и чей труд ему кажется единственно достойным человека. Творческим памятником этого этапа его жизни является книга под причудливым названием: «Мимидзу-но тавагато» — «Бормотание земляного червяка», изданная в 1913 году. Эта замечательная книга представляет собою собрание рассказов о себе, о своей жизни в Касуя, о своей работе на земле; об окружающей природе — равнине Мусаси, о крестьянах, живущих на ней; описывается весь земледельческий год; даются картины взаимоотношений крестьян и близкого к ним города. Все это подается, конечно, в плане идеалистического преклонения перед «святостью крестьянского труда», в плане отрицания города и всей его цивилизации. Временами автор готов даже грозить городу чем-то вроде крестьянской революции, представляющейся ему в каком-то космическом плане — как сотрясение самой матери-земли. Утверждается извечность и вечность этого труда — притом именно в примитивном облике: в образе крестьянина с мотыгой. Иначе говоря, Токутоми здесь во многом повторяет Толстого и стоит на явно реакционно-идеалистических позициях.

Однако в одном он отходит от своего русского учителя. Если Толстой всерьез относится к своему собственному опрощению, к своей собственной работе за плугом, Токутоми никогда не утрачивает чувства реальности и сохраняет способность наблюдать себя как бы со стороны. И такое наблюдение со стороны заставляет его по существу дела относиться к себе, к своему «крестьянству» с некоторой иронией. «Эстетический мужик» — так он называет самого себя.

В этой книге Токутоми дает, по существу, настоящий эпос, с исключительной простотой и в то же время огромной выразительностью языка. «Мимидзу-но тавагато», — несомненно, одно из самых замечательных в художественном отношении произведений японской литературы и яркий идеологический документ, характеризующий состояние умов некоторых слоев японской буржуазии.

Превратившийся в «крестьянина» Токутоми не бросает

все-таки и чисто художественного творчества. В 1914 году он печатает роман «Куроп мэ то тяиро-но мэ» («Глаза черные и глаза карие»).

Юноша Кэйдзи поступает в колледж. Во время своего пребывания в нем он знакомится с племянницей жены своего директора. Начинается юношеская любовь. Они пишут друг другу письма, обмениваются фотографиями; наконец встречаются на тайном свидании. Но об этом узнает директор, и им приходится прекратить свои сношения. В горе Кэйдзи решает умереть; убегает из колледжа и направляется на Кюсю. Однако ему не удается выполнить свое намерение. Он едет в Токио и поступает здесь в редакцию газеты, которой руководит его старший брат. Печально и уныло течет его жизнь. Однажды утром, открывая почтовый ящик у дверей своего брата, он находит письмо, в котором его извещают, что любимая им девушка умерла.

Этот роман носит вполне автобиографический характер. Все персонажи его — хорошо известные лица. Токутоми вернулся в нем к дням своей юности и как бы вновь ее пережил. Благодаря этому в этом романе на всем повествовании лежит налет мягкого лиризма.

За этим романом следует в 1918 году сборник статей-рассказов под названием «Синсюн» («Новая весна»). Здесь собраны изложенные в беллетристической форме воспоминания автора о его поездке в Ясную Поляну, в Палестину, даны — опять-таки в полубеллетристической форме — морально-философские рассуждения по вопросам человеческой жизни. Последняя работа Токутоми — огромный, широко задуманный роман «Фудзи», первая часть которого вышла в 1925, а третья в 1927 году. Роман остался неоконченным: 18 сентября этого года Токутоми умер.

В рядах «натуралистической школы» оказался и еще один писатель — Фтабатэй. История новой японской литературы так коротка, что, несмотря на как будто бы столь сложный и извилистый путь, который она прошла, лет ей было все-таки не так много. В этом исключительное положение японской литературы, проделывающей все этапы, положенные буржуазной литературе, убыстренными темпами. Трудно себе как-то представить, что в эпоху расцвета «натуралистической школы» — этого конечного результата длинного развития новой литературы — оказался жив сам праотец ее. Еще трудней себе представить, что совсем недавно умер другой основоположник японской литературы — Цобути Сёё, с которого — вместе с Фтабатэем — от-

крывается самая первая страница новой литературы. И это в те дни, когда буржуазная литература переживает — вместе со своим классом — сильнейший кризис, когда бурно растет литература пролетарская.

Фтабатэй выступил с двумя большими романами: «Соно омокэгэ» — «Его облик» (1906) и «Хэибон» — «Обыкновенный человек» (1907). В первом рассказывается печальная история любви школьного учителя Оно Тэцую к его двоюродной сестре. Во втором маститый писатель повествует о днях своей молодости. Вскоре после окончания этого романа Фтабатэй уехал в Россию и на возвратном пути в 1909 году умер.

В лице Фтабатэя сомкнулись первый этап новой литературы и ее наивысший расцвет. И при этом оказалось, что эти два конца удивительно близки друг другу. Это бросается в глаза прежде всего в языке. «Плывущее облако», если не считать некоторых следов влияния русской речи и старого языка, написано почти так же, как «Нарушенный завет». От проблемной тематики романа Фтабатэя, данной им в форме столкновения старого и нового, в форме показа, что случается с человеком, не смогшим твердо решить, куда пристать, протягивается прямая линия к проблемной тематике Нацумэ, рисующего коллизию выросшего человеческого сознания с показом того, что может случиться с человеком, недостаточно отчетливо ступившим или не умеющим ступить на тот или иной путь. Начало японской литературы надолго опередило свою эпоху. Отсюда — малое признание Фтабатэя в те годы. Но зато через двадцать с лишним лет со всей явственностью обнаружилось, каким действительно правильным был путь, тогда им намеченный.

В то же самое время весь описанный процесс свидетельствует и еще об одном. Пути литературы, как пути истории вообще, развиваются чисто диалектически. Японская литература оттолкнулась от европейской, удачно пересаженной на родную почву; но для того, чтобы достигнуть своих вершин, она должна была сначала повернуть к старой национальной литературе, взять оттуда что можно и затем приступить к трудной работе по выковыванию своего художественного лица. Это было сделано в ту путаную, сложную по разнообразию действующих факторов эпоху, которая вошла в историю под общим названием «раннего реализма» и «романтизма». И только к началу XX века японская литература пришла к своей «классической поре», известной под общим названием «натурализма».

На «натуралистической школе», то есть в 12—15-е годы нашего столетия, кончается большая восходящая линия развития новой японской литературы. С этого момента начинается литература текущая, литература — в узком смысле слова современная¹. Это не значит, что перечисленных писателей уже нет: большинство из них не только живет, но и неустанно работает, оставаясь на передовых позициях. Не значит также, что реалистическая беллетристика сошла со сцены: ее линия продолжает существовать и даже в известном смысле развиваться. Однако первенствующее положение ею уже потеряно: она существует как один элемент очень сложного целого.

Кроме эпигонов и ответвлений реализма, здесь налицо целая масса течений, обычно очень громко именуемых. Из них наиболее сильными являются: неопреализм (иначе — гуманизм) — течение, идущее от Толстого и старой китайской философии и возглавляемое крупнейшим писателем Мусякбдзи Санэацу; неоромантизм — с Нагаи Кафу и Танидзэки Дзюнъитирё во главе, течение, у Нагаи Кафу близкое к французским парнасцам, у Танидзэки — к европейскому декадентству; неореализм, разветвляющийся на целую массу оттенков, с двумя очень талантливыми писателями во главе — Кйкути Кан и Акутагава Рюнбэ. И, наконец, широким фронтом идет так называемая пролетарская литература, как называют в Японии все те произведения, которые отражают жизнь и запросы «четвертого сословия», независимо от трактовки сюжета и характера постановки проблем. В составе пролетарской литературы одинаково и левобуржуазные писатели, и анархисты мелкобуржуазного типа, и интеллигентские социалисты гуманистического склада, вроде Акита Удзёку, и, наконец, подлинно пролетарские авторы — вроде Токунэга Сунэб и Кобаяси Такидзй. Этот лагерь в годы, следующие за великим японским землетрясением в 1923 году, обнаруживает настолько сильный рост, что наиболее крупных его представителей японская буржуазия начинает сажать в тюрьмы и всячески преследовать. В настоящее время эта литература принуждена была уйти в подполье.

1934

¹ Написано в 1934 г.

О ЯПОНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 20-х ГОДОВ

Однажды я прочитал в одной японской газете чрезвычайно поправившуюся мне своим своеобразием заметку из «великосветской хроники». Некий молодой человек возвратился только что из сельскохозяйственного вуза в Германии; на родине его сразу же женили; было устроено пышное свадебное пиршество, и, так как все это происходило в «большом свете», газеты не преминули оповестить об этом своих читателей, поместили портреты героев и даже послали к агроному-молодожену интервьюера, задавшего ему вопрос: «Что вы теперь думаете делать, после приобретения диплома германского вуза и очаровательной окусаи (жены)?» На это сей ученый агроном ответил: «Я привез с собою из Германии маленький автомобиль, специально приспособленный для разъездов по полям, и буду со своей молодой женой разъезжать по своему поместью, наблюдая работу крестьян».

В этой заметке мое внимание привлек не столько самый характер ответа, сколько та жизненная обстановка, которая из-за этого ответа проглядывает и которая типична для современной Японии. Представьте себе рядом друг с другом: европеизированный, германской выучки японец — и тут же крестьянин, живущий чуть ли не так же, как жили его предки в эпоху родового строя. Замысловатый автомобиль около полей — и примитивная мотыга на полях. Женщина на этих полях, у которой зубы еще по-старинному вычернены, — и молоденькая, парядная дамочка на автомобиле около полей, говорящая, конечно, немного и

по-английски. Два мира, песомцепно. Правда, исторически и всячески связанные друг с другом, но в последнее время разошедшиеся чрезвычайно.

Такова новая Япония. Япония последних десятилетий, вся наполненная контрастами, и прежде всего в области культуры. Впрочем, нужно сказать только одно, но оно существенно: эти контрасты идут не столько по линии одновременного существования нескольких исторически различных типов хозяйственного и культурного уклада, сколько по линии европеизации всей японской жизни. Европеизация идет интенсивнейшим образом, но один конец Японии идет по этому пути со скоростью экспресса, другой — товарного поезда. Отсюда и отставание одних элементов жизни и забегание вперед других. Отсюда и такое взаимное расхождение многих сторон японской действительности.

Наряду с этим очень типичным для современной Японии признаком является и другое: общее расхождение между двумя сторонами культурного развития: культура техническая идет вперед быстрее шагами, культура же духовная (в широком смысле этого слова) в общем, как правило, плетется позади. Если великолепно оборудованная фабрика типична для новой японской индустрии, то так же типичен спец, работающий на этой фабрике и совершенно удовлетворяющийся сентиментальными романами или примитивной историко-анекдотической повестью. Рядом друг с другом: ффорд и «Бедная Лиза», небоскреб и Загоскин.

Наряду с этим еще одно любопытное и крайне характерное явление. Если многие японские инженеры внимательно приглядываются к Европе и Америке, не появилось ли там новой модели какой-нибудь машины, то, с другой стороны, некоторые деятели литературы и искусства следят, нет ли там чего-либо нового и в их области. И что же? Услышали, что во Франции появился дадаизм — объявляется и в Японии школа дадаистов; в Советской России зарождается пролетарская литература — вдруг объявляется и в Японии целая плеяда пролетарских писателей. Рядом с традиционной, идущей чуть ли не «с века богов» тапка — новая поэтическая форма дадаистического стиха; рядом с семейным романом марлитовского облика — производственный роман. Другими словами, некоторые слои японского общества и в своем идеологическом развитии не только идут в уровень со своей технической культурой, но нередко

забегают даже вперед, ставя нас в тупик своими достижениями и в этой сфере.

Все это странно, конечно, только на первый взгляд. Для знающего историю этой удивительной страны все это очень понятно. Япония в пять-шесть десятилетий проделала как в своем хозяйстве, так и идеологическом развитии ряд таких этапов, которые в других странах потребовали бы целого столетия. И это опять-таки не в силу каких-то особенных свойств японского национального гения, но в силу объективной исторической обстановки. До открытия границ в 1868 году Япония внутренне совершенно созрела для перехода от феодальных форм к капиталистическим. Только внешние обстоятельства (искусственная изолированность страны от внешнего мира, крутой полицейский режим) препятствовали быстрому развитию этих приглушенных буржуазно-капиталистических сил; и стоило только этим препятствиям исчезнуть (толчок извне: американский ультиматум об открытии портов; вспыхнувшая в связи с этим революция, закончившаяся в 1868 г.), как сейчас же начался стремительный рост современного капиталистического хозяйства и сопряженного с ним общего режима. Образцы были налицо, Европа и Америка давали их в изобилии; изобретать вновь ничего не приходилось; нужно было только идти по хорошо проторенным дорогам да еще заранее знать из европейской истории, какие опасности на этих путях могут повстречаться. Заранее знать — значит уметь с гораздо большей легкостью с ними справляться. И вот Япония идет по новому пути так стремительно и так плодотворно, что удивляет весь мир.

И этой именно стремительностью и обусловлена пестрота и дисгармоничность современной японской культуры в целом. Целый ряд этапов пройден, но пройден не до конца. В современной японской действительности много «хвостов», много еще не окончательно ликвидированного из предыдущей стадии развития. Страна перешла на такую-то ступень, но не целиком, а частично, и хвост прежнего тянется, и тянется иногда еще довольно долго. Поэтому сейчас можно наблюдать одновременное существование многих этапов развития, правда, не равнозначных, но тем не менее ощутительных.

Если сюда добавить чувствующиеся еще во многих областях пережитки прежнего феодализма, рудименты прежних культурных эпох, то сложность современной японской обстановки как в области экономической, социальной и по-

литической, так и идеологической станет очень хорошо понятной.

Все это сказывается и на литературе. Наряду с давно для нас пройденными этапами мы обнаруживаем иногда то, чего и у нас нет; наряду с примитивностью приема и материала неожиданно новое формальное мастерство или четкий классовый подход к проблеме сюжета. К тому же — именно в литературе явственнее, чем во многих других областях, чувствуются традиции старинного литературного искусства, действие факторов, идущих от прежней, столь великой по своей ценности и богатству, литературы.

Разобраться в запутанной картине современной японской литературы дело очень нелегкое. Поэтому в дальнейшем я попытаюсь проделать только небольшой обзор того, что заметно на самой поверхности, сделать по новой японской литературе нечто вроде небольшой прогулки, подходя к ней с той стороны, с которой неподготовленный читатель чаще всего подходит, со стороны сюжета.

Если взять с полки книжного магазина десяток японских романов или пьес, то чуть ли не половина их при этом обязательно окажется историческими, что справедливо и по отношению к повествовательной прозе, а особенно по отношению к драматическим произведениям. Не будет преувеличением сказать, что весь тот цикл пьес, которые пишутся для традиционного театра Кабуки — главного театрального жанра в Японии, — почти целиком построен на исторических сюжетах.

Сюжеты для таких исторических романов и драм берутся из разных источников. Прежде всего неистощимый материал для них представляет историческое предание, то есть неофициальная, неканоническая, но популярнейшая в народной массе история, окружающая отдельные эпохи и отдельные персонажи этих эпох особым очень выразительным с какой-нибудь точки зрения ореолом. Сильно драматических эпох в японской истории не занимать стать; начиная с героической борьбы двух могучих домов Минамото и Тайра (XII в.), наполнившей своими отзвуками чуть ли не всю последующую японскую жизнь, весь период феодализма (XIII в. — середина XIX в.), с его бесконечными столкновениями честолюбий, долга, хитрости, предательств, с его героями и злодеями, с его самураями и горо-

жанами, изобилует такими красочными (чисто по-театральному) моментами, что они как будто сами напрашиваются либо на сцену, либо на страницу романа. И японские писатели этим материалом широко пользуются.

Вторым источником служат уже более подлинные исторические документы. Сейчас в японской науке идет самый серьезный и интенсивный пересмотр всего прежнего представления о японской истории. Взамен исторической хроники лиц и событий современные исследователи хотят дать историю развития, показать процессы, характерные для страны и ее жизни в целом, а не для отдельных лиц. Разработанного и опубликованного материала при этом не всегда бывает достаточно, поэтому идет усиленное разыскание нового: роются в старых документах, в фамильных архивах бывших феодальных домов. И если оттуда часто извлекаются свидетельства первостепенной важности для истории, то нередко там же обнаруживаются и любопытнейшие историко-бытовые документы. И именно за них ухватываются писатели, именно за них берутся, чтобы в литературно обработанном виде преподнести широкому читателю. Иногда даже не ученые, но они сами, эти писатели, рыщут по таким уголкам и извлекают оттуда любопытные материалы.

Примеров такой работы очень много, причем нередко авторы в предисловиях прямо оговаривают этот момент: факт заимствования сюжета из исторического документа; некоторые даже делают больше: публикуют в качестве приложения к своему произведению и сам документ. Так поступает, например, крупный писатель для театра Кабуки — Окамото Кидо, приводя в послесловии к своей пьесе «Оноэ и Идахати» полностью судебный документ, найденный в архивах феодального судилища за 1746 год, документ, представляющий собой следственный материал и приговор по делу о некоем самурае Харада Идахати, нарушившем свою дворянскую честь распутным поведением и кутежами в чайных домиках в Ёсивара, вступившем там в связь с куртизанкой Оноэ и за все эти проступки приговоренном вместе со своей соучастницей к выставлению у позорного столба с последующим изгнанием из своего сословия и низведением в разряд нечистых париев.

Третья категория авторов поступает иначе: материалы для своего произведения они черпают не из старинной эпопеи или хроники, не из подлинных документов, но из уже готовых литературных произведений какой-нибудь

прежней эпохи. Они берут его с тем, чтобы показать его в обновленном виде.

Такое обновление может идти по различному пути и преследовать различные цели. Одна из них — показать это произведение старой литературы в новой языковой оболочке. Это значит, что все произведение, так сказать, переводится со старого языка на современный. Все устаревшие термины, которыми раньше обозначалось какое-нибудь понятие или давался образ, заменяются новыми, дающими то же понятие и по возможности тот же образ. Устаревшие грамматические обороты заменяются современными, имеющими исторически то же применение¹. Словом, создается не столько буквальный, сколько эквивалентный по своему действию на читателя перевод.

Этот вид обработки пользуется большой популярностью. Нет почти ни одного сколько-нибудь значительного памятника древней японской литературы, который бы не был так обновлен. При этом некоторые такие переводчики или обновители принадлежат к крупным писателям новой Японии, и их работа пользуется признанием и высоко ценится как чисто художественная. Таковы, например, переводы старых классических романов «Повесть о Гэндзи» (X в.), «Повесть о Тайра» (XIII в.), «Повесть о славе» (XII в.) известной современной поэтессы Ёсано Акико, давшей действительно замечательную обработку этих знаменитых произведений и провозглашенной за это «современной Мурасаки», то есть как бы воплотившей в себе все прославленное искусство придворной дамы японского галантного века, автора «Повести о жизни и любовных приключениях блистательного Гэндзи».

Другая форма использования подобных произведений старой художественной литературы несколько иная. Если в описанном случае само произведение в своей основе, то есть фабула, сюжетное ее оформление, тематическая обработка остаются без всякого изменения, то в других случаях берущееся произведение подвергается коренной переработке. Зачастую меняется и тема, и сюжетная обработка. Более или менее постоянной оказывается только фабула. Такие явления чаще всего встречаются в драматической литературе, где прием новой обработки старой пьесы представляется не только очень распространенным, но почти

¹ Непонятные подробности обстановки и ситуации разъясняются вводимыми в фразу объяснительными словами.

само собою разумеющимся. Возобновление какой-нибудь пьесы на сцене театра Кабуки обычно сопровождается в большей или меньшей степени ее переработкой. Делается это отчасти в целях приспособления к условиям данного театра, отчасти же для того, чтобы показать избранную пьесу в наиболее доходчивом для нового зрителя виде. Для этого пьеса и перестраивается так, как диктует современное понимание данного исторического персонажа или события, с упором именно на те ситуации, которые могут современного зрителя затронуть.

II, наконец, третий прием использования старой литературы идет по линии фэбулистической. У произведения берется голая фэбула полностью или частично, и ей придается новое сюжетное оформление, соответственно новым запросам читателя и новым тенденциям в области литературного искусства. Иначе говоря, одно произведение дает жизнь одному или нескольким новым. Можно бы писать целое исследование по эволюции литературных сюжетов Японии; это было бы не только важной главой в истории японской литературы, но любопытным материалом для изучения литературного творчества вообще, настолько эта область и важна и значительна.

Таким образом, историческое предание, старый документ, старинное литературное произведение дают материал для этой «исторической» линии современного японского литературного творчества. Под каким же углом зрения все это берется, для чего, с какой целью? Каков подход автора к материалу? Таков второй вопрос, ставящийся в этой области.

Целый ряд авторов, строго говоря, почти не задаются никакими особыми целями. Для них достаточно просто показать найденный ими любопытный сам по себе и заслуживающий литературной обработки исторический материал. Если угодно, их цель — воспроизвести по возможности честно, без всяких обработок родную историю, где бы центр тяжести в ней ни лежал: в персонаже ли, в событиях или просто в историко-бытовой обстановке. Этот сорт авторов с историей никак «не мудрит». Их задача — простая художественная реконструкция прошлого. Таково, например, огромное большинство пьес вышеназванного драматурга Окамото Кидо. Он довольствуется тем, что рассказывает на драматическом языке какое-нибудь истори-

ческое происшествие, иногда просто анекдот, стараясь как можно лучше передать само событие и подлинный «дух эпохи». Такова его упомянутая пьеса «Оноэ и Идахати», в которой он старается добросовестно проследить дальнейшую судьбу низведенных в разряд нечистых париев двух преступных любовников — бывшего самурая Идахати и бывшей же куртизанки Оноэ. Они разлучены: он отдан в одну общину париев, она — в другую. Он, благодаря своему решительному нраву и привычке властвовать, быстро приобретает влияние на этих отверженных и занимает наиболее почетное для них положение, получает место главного палача. Неукротимый по природе вообще, а теперь вдобавок еще ожесточенный жизненной неудачей, самурай с наслаждением пригвождает ко кресту приговоренных, пригвождает тем способом, который был тогда принят в японской практике: привязанного ко кресту преступника пронзали со всех сторон дротиками и таким образом пригвождали к дереву. В положении отверженного развиваются окончательно и прочие его преступные инстинкты; он идет на новое преступление: похищает городскую девушку, убивает все еще любящую его, по мешавшую ему в новых похождениях Оноэ, обкрадывает свой родной дом, пока наконец не попадает в руки полиции. Вся пьеса точно передает не только то, что содержится в том судебном деле 1746 года, но и другие сохранившиеся свидетельства об этом персонаже, ставшем потом, как это ни неожиданно, известным музыкантом-флейтистом. В сущности, пьеса есть спенически рассказанная биография Идахати без введений какой бы то ни было социальной темы, осуждающего или оправдывающего вмешательства автора и т. п. Рассказ — по возможности самый добросовестный — о происшествии ради самого происшествия.

В таком же роде, например, пьеса и другого известного современного писателя — новеллиста и драматурга — Кикути Кан — «Любовь Тодзюро». Тодзюро — знаменитый актер XVIII века, персонаж, о котором слагались еще при жизни легенды. Тодзюро предстоит сыграть новую пьесу, написанную великим драматургом, его современником Тикамацу. В пьесе этой ему нужно исполнить роль обольстителя горожанки, чужой жены, причем пьеса показывает именно этот длительный и сложный процесс постепенного преодоления недоверия, робости, стыдливости, долга. Тодзюро мрачен: он долго уже работает над ролью, но у него ничего не выходит; он не может найти нужного тона

для всей гаммы этих переходов. И он решается на героическое средство: начинает обольщать одну попавшуюся под руку горожанку; искусно создает ситуации, близкие по характеру к выведенным в пьесе, ищет нужные приемы, вырабатывает рисунок всей роли и, когда все готово, приказывает объявить премьеру. Весь город Осака сбегается смотреть великого Тодзюро в новой роли, да еще в пьесе самого Тикамацу. Идет и счастливая от любви Тодзюро его новая возлюбленная. И вдруг она видит на сцене то, что только что было с ней... Видит и сразу понимает все. Когда Тодзюро, упоенный оглушительным успехом, проходит после спектакля к себе в уборную, он в ужасе останавливается на пороге: с потолка свешивается труп проникшей туда незаметно для всех обманутой им женщины.

Конечно, при всем своем стремлении к простой реконструкции авторы таких исторических пьес или романов не всегда остаются на высоте простого объективного рассказа. Нередко все их повествование, может быть, даже незаметно для них самих соединяется с той или иной дозой националистического любования родной стариной, своего рода эстетического переживания стильной древности. Такая националистическая или эстетическая тенденция сопрягается иногда с художественной стилизацией исторического материала. Эти тенденции иногда проступают настолько отчетливо, что образуют из литературного произведения пастоящий национально-патриотический продукт, долженствующий пробуждать в читателе или зрителе «любовь к отечеству» и чувство «народной гордости». Это особенно сказывается по мере приближения таких авторов к более близкому прошлому, особенно к тем временам, которые еще у многих на памяти. События близкого прошлого, послужившего материалом для историко-художественного творчества, очень часто именно в таком аспекте и подаются. Такова, например, нашумевшая недавно пьеса известного драматурга Мацуи, прославляющего знаменитого героя русско-японской войны, победителя Порт-Артура, прославившегося своим ритуальным самоубийством (харакири) генерала Ноги.

Если одни авторы гонятся главным образом за простой реконструкцией, другие ищут в историческом материале несколько другого — возможности создавать занимательный рассказ. Другими словами, под руками этих авторов историческое событие превращается в самый настоящий авантюрный роман или героико-малодраматическую пьесу.

Таковы, например, очень многие романы и рассказы так называемой «массовой литературы».

Течение, получившее название «массовой литературы» (тайсю-бунгаку), получило в последние годы совершенно исключительное развитие. Сейчас издаются одно за другим не только отдельные произведения этого жанра, но и целые многотомные серии; оно имеет и свои особые журналы.

Название это получилось оттого, что авторы такого рода произведений открыто и принципиально стремятся идти навстречу массовому читателю всеми способами: особым легко понятным шрифтом, удобным форматом, дешевой ценой (том около тысячи страниц в коленкоровом переплете с золотым тиснением — одна иена¹), занимательным содержанием. Принципиальность их позиции выражается в том, что эти писатели совершенно сознательно не пытаются воздействовать на читателя, так сказать — «поднимать» его до «своего уровня», навязывать ему свои приемы, вкусы, манеру письма; наоборот, они гибко следуют за внимательно наблюдаемыми вкусами и запросами читательской массы, той самой массы, которая больше одной иены платить за книжку не может, да при этом хочет, чтобы чтения в этой рублевой книжке было как можно больше и поинтереснее... Для таких писателей историческое предание — прямо клад: рыцарский эпос японского средневековья, народные повествования об отважных разбойниках, ловких плутах, о предприимчивых купцах, романтических куртизанках — неисчерпаемый источник для самых безудержных приключенческих романов или потрясающих драм. Писатели «большого стиля» пытались сначала бороться, но затем стихия победила: многие сами принялись за подобные авантурные или детективные романы.

Очень близко к этой группе писателей подходят те авторы, которые стремятся использовать исторический материал для создания не столько авантурных, сколько фантастических произведений, опять-таки как повествовательных, так и драматических. Фантастический сюжет очень любим широким читателем, пьесы с приведениями не сходят со сцены японских театров; романами с «духами», «призраками» и т. п. зачитываются. И опять-таки историческое предание, народная легенда представляют собой, во-первых, богатейший материал для такого рода сюжетов,

¹ Около одного рубля по золотому паритету (1927 г.).

во-вторых, — чрезвычайно удобны в том отношении, что обуславливают гораздо большую свободу оперирования с сюжетом, чем при пользовании материалом современным. В «добрые старые времена» все могло быть, да и сам фон был как будто гораздо более «романтичным» и подходящим для всяких диковинных историй, чем нынешний «прозаический» век тяжелой индустрии и социалистических движений.

Главными поставщиками таких фантастических сюжетов являются так называемые «кайдан», то есть рассказы о привидениях, которыми так изобилowała эпоха позднего феодализма (1600—1868 гг.). От этой эпохи до нас дошел целый ряд сборников таких рассказов со знаменитым зачинателем этого жанра сборником «Отоги-боко» (1666) во главе. Сюжеты этих сборников подвергались и подвергаются все новым и новым обработкам, причем эти последние выливались в самые различные формы: то в форму рассказа для эстрады, то в форму повести или целого романа, то песни-баллады, то пьесы. Популярный сюжет фигурирует в оболочке самых различных жанров, так сказать, на все вкусы и на любой случай.

Чтобы дать представление о таких «кайдан», передам содержание одного из них, небольшого, популярного и существующего во всех этих формах. Это так называемый «Пионовый фонарь» — «Ботандоро» (шелковый фонарь в виде пиона). Фабула его сводится к следующему.

В феодальную эпоху проживал однажды некий молодой самурай, рано оставшийся сиротой и воспитанный своим старым учителем конфуцианцем. Он жил без всяких развлечений, почти никуда не выходя из своего родного дома, в обществе этого старика воспитателя, молодого слуги и часто навещавшего его доктора — друга его покойного отца. Как-то раз с наступлением весны он заболел странной изнурительной болезнью. Кое-как поправился, но продолжал оставаться очень слабым. Старик — учитель его — и слуга всячески старались его развлечь, вызвать на свежий воздух, на прогулку и соблазнили его однажды поехать с ними на лодке поудить рыбу. Они поехали далеко за город. Проезжая по реке, юноша вдруг стал прислушиваться: на вопрос, к чему он прислушивается, он ответил: «Разве его спутники не слышат идущие откуда-то звуки цитры?» (кото). Те с удивлением заметили, что вокруг совершенно тихо и никаких звуков цитры ниоткуда не слышно. Юноша продолжал настаивать и обратил при этом вни-

мание на какой-то заброшенный дом, стоявший педалеко от реки. Вскоре от слабости он заснул и увидел во сне, как он вместе с другом своего отца доктором в каких-то странных, не теперешнего покроя, одеждах подходят к этому дому у реки и видят там на галерее прекрасную девушку, играющую на цитре. Доктор знакомит их: оказывается, это дочь хозяина дома, старого богатого самурая, сошедшего с ума из-за измены и покушения на его жизнь его наложницы в заговоре с любовником. Доктор проходит во внутренние покои к больному, молодые же люди остаются вдвоем, и в их сердцах вспыхивает любовь. В самый момент их взаимного признания в помещении врывается хозяин с окровавленным мечом в руке: в припадке безумия ему показалось, будто здесь его преступная наложница со своим любовником; он бросается сюда, по дороге убивает старающуюся его задержать служанку молодой барышни и, увидев дочь с молодым человеком, принимает их за ненавистную ему пару и убивает обоих.

Этот сон не оставляет с тех пор юношу в покое: он думает о нем и днем и ночью, пока наконец в одну прекрасную ночь не слышит за оградой своего дома легкие шаги; встает, выходит на галерею, присматривается: видит две женских фигуры, из которых одна освещает дорогу шелковым фонарем. Это она — девушка из сновидений, в сопровождении своей служанки. Они проникают к нему, и их любовь, начатая во сне, возобновляется с новой силой. С тех пор мерцающий огонек шелкового фонаря каждую ночь появляется около сада молодого самурая.

Скоро окружающие замечают, что юноша начинает худеть и бледнеть. В то же время по округе начинают ходить толки, что к молодому господину по ночам ходит какое-то привидение с пионовым фонарем — подойдет к дому и сразу исчезнет. Старик учитель со слугою решаются подстеречь и действительно замечают эту таинственную посетительницу. Не зная, что предпринять, они бегут за советом к мудрому буддийскому монаху, настоятелю одного храма, хорошо знавшему еще отца юноши. Тот открывает им, что Синдзабуро (так зовут юношу) пал жертвой судьбы: все, что он видел во сне, действительно было в предшествующем его существовании, и вот не удовлетворенная тогда любовь преследует его и в новом существовании. Он об этом уже давно догадывался, видя, как со старой могилы убитой тогда девушки, похороненной в давние времена на кладбище при его храме, еженощно исчезает повешенный

там песколько веков пазад кем-то страпный фонарь в форме пиона. Настоятель добавляет, что Синдзабуро на краю гибели,— эта любовь его может увлечь в тот мир,— и что нужно принять меры: порасклеить на всех входах в их дом заклиательные таблички, препятствующие проникновению в дом привидений, и убедить Синдзабуро в течение семи последующих почей до утра громко читать заклинания.

Старик учитель возвращается домой, и ему удастся сделать так, как сказал настоятель.

Наступает седьмая почь. Учитель проверяет, на местах ли все таблички, и уходит. Синдзабуро читает заклинания. И вдруг слышится за оградой нежный голос, горько упрекающий его в забвении. Синдзабуро сначала не хочет слушать, но слова девушки врываются ему в самое сердце. Он встает, подходит к ограде и собственной рукой снимает заклиательные таблички. Раздается радостное восклицание девушки, и они скрываются во внутренних покоях.

Учитель со слугой тем временем не спят, беспокоясь о том, как пройдет эта последняя ночь. Наконец они не выдерживают и решают выйти паружу последить. Обходя вокруг дома, подходят к ограде и видят: заклиательных табличек нет. В ужасе подбегают к дому и останавливаются как вкопанные: прозрачная бумага окна освещена изнутри светом шелкового фонарика, и на ней — два слившихся силуэта: один — Синдзабуро, другой, прильнувший к нему, — скелет. Вбегают внутрь, а там все кончено: юноша — мертв.

В последние годы этот сюжет, один из самых любимых среди ему подобных, был инсценирован известным писателем Нагата Хидэо для театра. Пьеса «Пионовый фонарь» обошла все сцены Японии и повсюду заставляла зрителя трепетать и волноваться за судьбу несчастного Синдзабуро.

Если авторы описательно-исторических, авантюрных и фантастических романов и пьес пользуются историческими материалами без претензий на какую-нибудь особую целевую установку, стремятся главным образом создать занимательное для читателя по сюжету произведение, то ряд других писателей поступает иначе: они берут эту историю либо в целях выявления вечного, общечеловеческого, заключающегося в каком-либо эпизоде прошлого, либо в целях его иронической переоценки, либо в целях, так сказать, поучения, с тем чтобы, показав какой-нибудь

кусочек прошлого, как бы сказать: «Имеющий уши слышать да слышит».

Предо мною два произведения, оба принадлежащие двум очень известным сейчас писателям: «Вишенка» — пьеса Курато Момодзо и «Птица милосердия» — роман Кйкути Кан. Оба они могут служить лучшим примером именно того, как исторический сюжет берется современным писателем, с тем чтобы показать заключающееся в нем актуальное и для современности, более того — «вечное» зерно.

В древней японской поэтической антологии «Манъёсю» (VIII в.) в качестве объяснительного предисловия к двум стихотворениям приводится простенький и наивный рассказ, настолько коротенький, что я его привожу целиком.

В древние времена жила одна молодая девушка. Прозывали ее Вишенкой. В это же время жили двое юношей, и оба они сватали эту девушку. Готовы были жизнью своею пожертвовать — так добивались они ее друг перед другом; готовы были на смерть пойти — так спорили они друг с другом. И девушка из-за этого очень горевала.

Не слыхивали еще ни разу со старых времен, чтобы одна девушка шла замуж за двоих. Сердца же юношей умиротворить трудно. Ничего не остается, как умереть, и тогда их спор навсегда прекратится! Сказав так, она пошла в лес, повесилась на дереве и умерла. Оба юноши печалились нестерпимо. И каждый из них, раскрывая все свое сердце, сложил по песне.

Первый:

«Придет весна, украшу
Я волосы себе цветком вишневым!» —
Думал я, и вот
Цветок осыпался, нет более
Вишни здесь со мной...

Второй:

«Лишь только расцветает
Вишни цвет, что имя дал
Моей подруге милой,—
Будет вечная весна,
Вечная любовь у нас», — я думал...

Таков этот простенький сюжет.

Он был любимым еще в старой Японии: уже в X веке мы находим целый рассказ, основанный на этом материале, впрочем, уже несколько более развитый, так сказать, с концом: юноши, сложив стихотворения, кончают с собой, следуя за нею в тот мир. Современный автор Курата строит

некоторых авторов заменяется показом определенно пародическим, иногда достигающим степени самой ядовитой иронии.

Пример такой иронической пародии, да еще в самой безудержной, граничащей с озорством форме, дает Акутагава в одном из своих исторических рассказов. Здесь такому пародированию подвергается наиболее блестящая по культуре, окруженная долгим историческим преклонением полоса жизни японского народа, так называемый Хэйанский период (IX—XII вв.), век аристократической цивилизации, японский галантный век; век утонченных кавалеров и изящных дам. Акутагава воспроизводит обстановку одного из произведений той эпохи — «Исэ-моногатари», где некий кавалер невероятно влюблен в одну из таких дам. К его прискорбию, в силу различных обстоятельств, его любовь не может завершиться успешным концом, и кавалеру ничего не остается делать, как постараться всеми силами эту любовь из своего сердца вырвать. Он действует и так и этак, но ничего не получается, любовь по-прежнему пылает в его душе. Тогда он решается на героическое и уже, несомненно, действенное средство: он решается пробраться тайком в дом к своей даме рано утром, увидеть ее в таком виде, который для тогдашних утонченных сердец был совершенно непереносим и мог разом убить какую угодно пылкую любовь. Акутагава доводит своего героя до самых дверей в спальню его дамы. И тут заставляет его столкнуться с выходящей оттуда служанкой, выносящей... сосуд, нужный в спальне по ночам. Кавалер в восторге: он попал на такое свидетельство о его даме, которое должно сразу же начисто изгнать ее облик из его сердца. Вне себя он вырывает из рук ошеломленной служанки роковой сосуд, закрытый, как полагается, крышкой, и бегом бросается домой. Едва придя к себе, он, чтобы окончательно и бесповоротно убить в себе всякую мысль о даме, решается даже... этот сосуд открыть. Открывает крышку и видит, что полагается видеть: желтоватую жидкость с плавающим среди нее коричневым предметом... Он хочет добить свою любовь до самого конца и решается на самое героическое: хочет ощутить запах... Нагибается и вдруг чувствует: из сосуда подымается какое-то тонкое благоухание: там в ароматическом масле плавал кусок душистой индийской смолы. И вышло, что, вместо изничтожения, любовь вспыхнула снова с неудержимой силой. Бедный кавалер!

Такое пародическое интерпретирование старой, окруженной всеобщим эстетическим восхищением литературной и, конечно, для той эпохи бытовой ситуации, такой удар по историческому гурманству может быть направлен одновременно как на сам материал, так и на форму, что, с литературно-исторической точки зрения, пожалуй, представляется еще более интересным. Причем очень характерно, что здесь такому ироническому пародированию подвергается иногда самый священный для японского эстетика-искусствоведа, признанный всеми самым прекрасным и высоким — известный японский театр Но.

Этот театральный жанр, возникший в XIV веке, расцветший в XV веке и с тех пор бережно культивируемый гипертрофированными, в культурном смысле, слоями японского общества, сначала, в феодальную эпоху, — высшим кругом феодального дворянства, теперь, в эпоху буржуазии и капитализма, стал цениться сохранившимися прежние традиции потомками прежних знатных самураев, а за ними буржуазными рантье, эстетами из интеллигенции, гурманами словесного, пластического и музыкального искусства, словом, самыми утопченными для Японии знатоками и ценителями искусства для «избранных».

Театр Но объединяет собой сложный комплекс различных элементов: художественное слово, движение и музыку. Все произнесение текста — декламационное или в виде пения — сопровождается определенными движениями, переходящими временами в танец.

Жанр этот возник в ту эпоху, когда буддизм пользовался особым значением в тогдашней культуре. Буддийские догматы широко распространялись, а их проповедники монахи проникали в самые высокие слои феодального общества, занимали здесь почетные места и в качестве чрезвычайно образованных для своего времени людей играли большую роль в культурной жизни. Не мудрено, что и Но оказался под сильнейшим их влиянием.

Это влияние сказалось прежде всего на тематике пьес. Пьесы проникнуты буддийским настроением, буддийские положения фигурируют чуть ли не в каждой строчке. Буддийский монах — один из самых обычных персонажей. Одна из самых распространенных для этих пьес схема содержания такова: на место какого-нибудь древнего сражения приходит странствующий монах. Он начинает вспоминать героя, особо прославившегося тогда и павшего на этом поле. Такие его мысли обуславливают появление из того

мира духа этого героя, который рассказывает ему о своих подвигах и героической смерти, о своем нерадостном существовании за гробом и просит монаха помолиться за его душу, сделать то, что до сих пор не сделано: отслужить на месте его гибели панихиду. Тот с охотой исполняет его просьбу, и, искупленный молитвой, грешный герой с благодарностью и надеждой скрывается из глаз.

Что делает из такой схемы современный писатель? Прежде всего он дает пьесу, композиционно абсолютно единообразную с традиционной схемой. Однако этим дело не ограничивается: вместо монаха на сцене появляется простолудин, старик ремесленник, желающий проведать своего ученика, живущего здесь. Ему навстречу попадает жена этого последнего, сметливая женщина, сразу же соображающая, что появление старика мастера в этих местах грозит серьезной конкуренцией его ученику — ее мужу. И она, желая спровоцировать старика обратно, заявляет, что ее муж умер, случайно появившегося мужа заставляет объявить себя духом с того света. Старик поражен и хочет почтить память своего ученика. Но чем? Молитвою? Но, по мнению старика, молитвы — для всяких там монахов. А дух умершего надо ублажать тем, что доставляло тому при жизни особенное удовольствие. А что любил Хэйроку (так зовут ученика)? Пение и пляску. И вот старик заставляет оторопевшую жену мнимого покойника играть на барабанах, а сам начинает весело плясать. Ока Китаро, автор этой пьесы, написанной по всем правилам и законам классических пьес театра Но, так и озаглавливает ее: «Танцевальная панихида».

Любопытно отметить, что в результате получается не простое шуточное пародирование старого материала, но именно создание особого иронического жанра. Гурман-зрителя, привыкшего к торжественным и возвышенным пьесам Но, прежде всего ударяет по сердцу такая дерзкая демократизация персонажей: шокирует издевательство над религиозным обрядом, оскорбляет высмеивание композиционной схемы Но. Но других зрителей это несказанно забавляет.

Таким сложным иногда путем некоторые писатели расправляются с прошлым, особенно с тем, что окружено ореолом эстетического поклонения. При этом такой прием иронической пародии как сюжета, так и формы может, как в описанном случае, привести даже к самостоятельным художественным результатам, к обновлению этой формы,

к призыву ее к новой жизни. Застывшая схема. Но с этим новым содержанием своеобразно оживает.

Наконец, идет последний ряд авторов, работающих с историческим материалом. Эти авторы подходят к нему уже с другими целями. С первой категорией описанных писателей, с писателями-реконструктивистами, их роднит стремление подать читателю по возможности подлинный исторический материал. Для этой цели они также роются в архивах, просматривают старые документы, перелистывают старые хроники, но все это делается не с целью простого воспроизведения в литературной оболочке. Цель этих писателей, так сказать, дидактическая; они хотят призвать читателя или зрителя не к любованию милой стариной, но к извлечению отсюда уроков и примеров. Поэтому из истории берется лишь тот материал, который может звучать и для современников, который может быть связан с проблемами сегодняшнего дня. И естественно, что в наш век — хотят ли этого или не хотят — одной из таких проблем не может не быть революция. И естественно, с другой стороны, что такие авторы нередко присваивают себе соответствующее наименование и слышат в обществе как пролетарские писатели.

У меня на столе сейчас два томика, изданные такими пролетарскими писателями современной Японии. Один из них — Фудзимори Сэйкити — крупнейший из них, чуть ли не глава всей школы, другой — Наканиси Иноскэ — очень заметный представитель этого течения, зарекомендовавший себя уже рядом романов и рассказов. Первый — как автор пьесы «Распятый Модзаэмон», второй — как автор тоже пьесы — «Бупт Будзаэмона». Любопытно отметить попутно, что на обложке первой книжки изображены сотни мозолистых рук, тянущихся к солнцу, а на второй — разорванная цепь и сияющая вдали красная пятиконечная звезда. Ориентация авторов как будто не оставляет никаких сомнений.

Чрезвычайно характерно, что оба писателя останавливают свое внимание на одной и той же эпохе — так называемом периоде Токугава (1600—1868 гг.), то есть на тех столетиях, которые представляют собой заключительную стадию в развитии японского феодализма, когда этот последний подрывался внутри сильнейшим ростом торгового капитала, распадом феодально-земельного хозяйства, вырождением господствующего воинского класса. На этом фоне в течение почти всех двух с половиной столетий

разыгрываются очень знаменательные для судьбы всего режима явления: повышенная активность торговой буржуазии, выступления крестьянства. С точки зрения последующей истории, закончившейся в 1868 году так называемым переворотом Мэйдзи, то есть буржуазной революцией, большое значение имеет проявление мощи торгового капитала, того внутреннего фактора, развитие которого привело к революции. Но с точки зрения будущей истории, может быть, больший интерес представляют не эти проявления буржуазной революционности, но именно второе: проявления активности крестьянства. Тем более, что, если обратиться к Японии сегодняшнего дня, трудно найти в ней более значительное с точки зрения социально-политической явление, чем эти крестьянские бунты. Достаточно припомнить хотя бы так называемые «Рисовые беспорядки» 1918 года, так сильно встряхнувшие Японию. Естественно, что на фоне этих почти не прекращающихся все последние годы аграрных волнений получают особое значение крестьянские восстания в феодальную эпоху и как аналогии, и как урок, и как пример.

Крестьянские восстания эпохи Токугава вызвали к жизни один очень яркий образ: образ крестьянского героя — вождя и представителя своего класса. Это так называемый «Гимин», буквально — «Справедливый». Такие «Справедливые» обычно или являются предводителями крестьян во время вооруженных восстаний, либо же выступают как ходоки за них перед верховной властью. Обычно крестьяне прибегают к открытому возмущению лишь тогда, когда чаша их терпения действительно переполнилась. Очень же часто они делали сначала попытки мирно апеллировать: в Эдо (Токио), в правительственный центр, посылался такой ходок, который должен был довести до сведения высшей власти страны о тех беззакониях и насилиях, которые чинит тот феодал, во владениях которого они живут. Токугавское правительство поступало в таких случаях обычно очень мудро — чисто по-восточному: чтобы предупредить волнения в дальнейшем, так или иначе потрясавшие страну, феодала обычно наказывали: отнимали у него его владения либо же переводили его в другое место; но, с другой стороны, дабы не поощрять в крестьянстве охоты к таким жалобам на будущее время, такого ходока обыкновенно казнили: распинали на кресте.

Драма Фудзимори так и называется — «Распятый Модзаэмон», — великолепная аллегория, кстати сказать, поло-

жения японского крестьянства в ту эпоху. Вся пьеса Фудзимори построена на фактических происшествиях, случившихся в промежуток времени между 1680—1686 годами, в клане Нумада, где из-за невероятных притеснений и жестокостей князя готов был вспыхнуть крестьянский бунт, предотвращенный только геройским самопожертвованием Модзаэмона, взявшего от лица всех семидесяти семи деревень, входивших в состав этого владения, довести до сведения правительства о положении крестьян. Пьеса распадается на пять актов, причем верность истории соблюдается настолько, что для большей части актов автором дана даже точнейшая дата — год, месяц и число самого события. Автор внимательно изучил архив клана и добросовестно следует его данным. Первый акт рисует картину принудительных работ крестьян, согнанных со всех деревень для постройки моста через реку. Из разговоров их выясняются все их несчастия: регулярное забирание за несколько лет вперед податей, постоянное введение новых налогов, причем изобретательность князя не знает пределов. Обложению подлежит каждый колодец, каждый проделанный в избе выход, каждое окно, свадьбы, похороны, рождения и т. п. Кончается акт тем, что появившийся проездом князь убивает посмевшую в общей суматохе, вызванной его появлением, перебежать ему дорогу маленькую крестьянскую девочку.

Второй акт — крестьянский сход почью в горах. Идет совещание о том, что делать. Предлагаются различные средства: выждать, пока бесчинства князя сами обратят на себя внимание правительства и его накажут; идти к князю и просить его и, наконец, восстать и разгромить. Побеждает мнение Модзаэмона, советующего прибегнуть к методу апелляции и берущегося доставить петицию самому верховному правителю. Третий акт в своей первой картине рисует неудачную попытку Модзаэмона, уже достигшего столицы, подать петицию: он подстерегает на улице поезд первого министра, но телохранители его, естественно, не допускают и близко к носилкам сановника. Вторая картина объясняет, как петиция все же дошла до своего назначения: сложным маневром Модзаэмон сумел устроить так, что она попадает в руки родственника правителя — буддийского архиепископа, который решает дать делу ход.

Действие четвертое рисует картину заседания совета при правителе — суд над вызванным на допрос князем. Приговор гласит: владения у него конфисковать, но Мод-

заэмопа пайти и казнить. И, наконец, пятый акт даст самую картину казни. На холме, у того самого места, где все дело началось, воздвигнуты два креста — один для Модзаэмона, другой для его жены: родственники такого преступника, по обычаю, казнилились вместе с самим преступником. Крестьяне, толпящиеся вокруг, не знают, что им делать. Они послали новых ходоков в Эдо просить помилования своего вождя, но ответа все нет, а срок казни уже наступает. Приводят Модзаэмона с женой. Их прикрепляют ко кресту — на фоне волнующихся и готовых каждую минуту ринуться на стражу крестьян; первой умирает жена; вонзают первый дротик в тело Модзаэмона. Как вдруг гонец из Эдо является с помилованием. Поздно. Толпу охватывает взрыв неопишуемой ярости; она в мгновение ока разносит всю ограду, вооружается и бросается на стражу. Разразился бы бунт, если бы не один авторитетный вожак крестьян, которому удается остановить толпу доводами: «Одним нам ничего сделать не удастся. Нужно всем крестьянам всей Японии объединиться, и тогда уже ничто не будет страшно». Пьеса кончается общей клятвой всех крестьян перед убитым Модзаэмоном, что «он не останется не отомщенным».

Модзаэмон пока еще не отомщен, по крайней мере, так, как это звучит между строк всей этой чрезвычайно протокольно написанной, но в своей протокольности столь потрясающей пьесы. Но путь к этому отомщению намечен, и второй наш автор, Наканиси, дающий в своей пьесе историю другого такого случая, уже приведшего к открытому жестокому бунту, разразившемуся в 1793 году в клане Ёсида, прямо посвящает свою пьесу «всем пионерам крестьянского движения... всем односельчанам Будзаэмона» (героя восстания) и ставит тут же выразительную дату: «В день первого мая 1927 года».

Выше было сказано, что половина книг по беллетристике, взятая с полки книжного магазина, окажется посвященной историческим сюжетам; вторая половина, конечно, есть и должна быть основана на сюжете современном. Японская современность — окружающая жизнь и действительность — вот второй и громадный резервуар, откуда авторы заимствуют фабулу для своих произведений.

Эта современная действительность, как было уже указано выше, в силу особых условий развития современной

японской культуры отличается чрезвычайной сложностью, гораздо большей, чем то мы наблюдаем в других странах. Современное общество настолько многолико по своей структуре, и его жизнь сопровождается возникновением стольких различных проблем, что писатели не могут не принимать участия в их постановке, освещении и разрешении. Сложность японской общественной жизни выражается прежде всего в том разнообразии и обилии различных общественных слоев, из которых современное японское общество складывается. Эти слои по-разному связаны со своей исконной культурой, по-разному к ней относятся; равным образом различно их отношение и к культуре европейской. Гамма переходов от живущего и думающего еще по-токугавски японца к японцу, ничем — ни образом жизни, ни способом мыслить — не отличающемуся от любого американца или немца, — эта гамма дает столько различных тонов, что одно исследование именно их составило бы одну из интереснейших проблем в изучении современной Японии.

Как известно, после буржуазной революции 1868 года, взамен прежнего феодального общественного устройства, в Японии были установлены три новых сословия: аристократия, дворянство и «простолюдины». Исторически в первую категорию попали представители прежних феодальных княжеских фамилий, а также заслуженные деятели переворота, бывшие нередко из очень незнатных самураев; во вторую перешла вся масса рядового феодального самурайства, бывшие вассалы этих князей; и, наконец, третью категорию составило все прочее население страны, раньше, в феодальную эпоху, строго подразделявшееся на три сословия: крестьянство, ремесленники и торговцы. Это сословное устройство, существующее и в настоящее время, естественно, не совпадает полностью с тем классовым строем, который характерен для современной буржуазно-капиталистической Японии. Это является естественным уже потому, что революция Мэйдзи в конечном своем счете производилась не для того, чтобы перенести прежние социальные отношения под новым названием в новую экономическую и политическую обстановку. Поэтому классовая конфигурация отдельных элементов японского общества, конечно, другая.

Очень характерным в этом процессе социальной перегруппировки после 1868 года нужно признать то обстоятельство, что верхнее сословие — титулованная ари-

стократия — уже с давних пор стало пополняться представителями того общественного слоя, который по своему прежнему происхождению никак бы не мог претендовать на это: представителями третьего сословия — «простолюдинами». Ввиду того, что эти «простолюдины» искони были представителями капитала, то, получив с переворотом Мэйдзи большую экономическую и политическую свободу, они не могли не занять нередко самые высокие командующие позиции в современном капиталистическом укладе, и отсюда, как неизбежное следствие, не могли не войти в состав и высшей сословной группы. Императорское пожалование — вот путь для проникновения таких парвеню в верхушки японской знати.

Следует отметить, что в эту высшую касту попадают не только такие потомственные представители капитала в Японии. Туда проникают и современные «новые люди», то есть люди без роду, без племени, но сумевшие в новой обстановке после падения феодальных пут быстро найтись и благодаря своей предприимчивости и энергии занять почетное положение в капиталистическом мире. Лучшее представление о таких людях дает личность известнейшего Сибусава, теперь виконта, а когда-то простого приказчика в торговом доме, сумевшего быстро понять значение банковского дела в новой экономической обстановке и своею деятельностью в этой области завоевавшего себе высокое положение. Таких Сибусава в новой Японии немало, и японской родовой знати, действующей в условиях капитализма, неизбежно приходится раздвигать свои ряды, пропуская туда таких «выскочек».

Разумеется, этот слой крупной капиталистической буржуазии, играющей такую роль в современной Японии вообще, не мог не привлечь внимания писателей, и сюжеты, заимствованные из их жизни, пользуются большим распространением. Нужно, однако, отметить, что в своей большей части литература, оперирующая с такими сюжетами, не блещет особенно крупными художественными достоинствами. Большинство таких произведений относится в лучшем случае к литературе «салонной», или к *geisroman* ¹, очень же часто она прямо скатывается к обыкновенному бульварному роману «из великосветской жизни». Таковы, например, все эти многочисленные романы, где действие происходит «на даче в Камáкура», в этом

¹ Романы-путешествия (нем.).

фешенебельном *super-resort*¹ всего японского бомонда, или на аристократических курортах — горячих источниках или климатических станциях, где японская буржуазия не столько лечится, сколько развлекается.

Далее ряд авторов уделяет большое внимание не этим верхам капиталистического общества и плотно примыкающему к нему слою средней буржуазии, но быту японской мелкой буржуазии — всем этим мелким лавочникам, мастерам-ремесленникам, мелкому чиновничеству, младшим служащим частных предприятий, отчасти приказчикам и т. п. Сюда относятся и тот специфический люд, который или обслуживает их досуги, удовлетворяет их культурные потребности, как рассказчики, эстрадные музыканты и певцы, декламаторы, или же те, кто с ними кровно связан происхождением, вроде, например, гейш, большая часть которых извлекается именно из этих «мещанских» кругов японского общества. Сюда же присоединяются частично и некоторые слои рабочего населения городов, особенно более хорошо оплачиваемые группы. Вся эта очень многочисленная и разношерстная масса живет своей своеобразной жизнью, очень отличной от всего прочего в Японии, меньше всего — среди городского населения — затронутая европеизацией, и представляет собою чрезвычайно занимательную среду, и из этой среды извлекаются нередко очень любопытные сюжеты. Такие сюжеты иногда носят наименование сюжетов «Ситамати» — «Нижнего города». «Нижний город» — название некоторых кварталов в Токио, где сосредоточено именно такое население столицы — отчасти мещанство, отчасти рабочие.

Существует ряд авторов, посвятивших себя быту этого «Нижнего города». Есть ряд интереснейших произведений в этой области, вроде сборника Кубота Мантаро — «Рассказы из Нижнего города», чрезвычайно характерные для всего этого течения. Герои этих рассказов — типичные персонажи Ситамати. Когда-то популярный рассказчик, теперь доживающий свои дни, всеми забытый; гейша, легко и просто меняющая свои привязанности; старушка, разыскивающая свою пропавшую где-то в домках гейши дочь; маленькая семья, вспоминающая двух рано умерших дочерей. Целый калейдоскоп образов этих людей и картинок из их жизни — непритязательный, но очень яркий в своей простоте: несложна и жизнь их вообще.

¹ Летний курорт (англ.).

От этих очень специфических кругов японского общества писатели переходят к другим, совершенно от них отличным: к японской интеллигенции, к тому слою, который неминуемо должен был создаться в условиях буржуазной общественности и который играет ту же роль, что и везде. Множество авторов специально посвящают себя работе над сюжетами из этой области и создают иногда очень значительные по своему и общественному и литературному значению произведения. В центре таких произведений часто ставится тип интеллигента-ученого, нередко — интеллигента-писателя, большею же частью героем является интеллигент «вообще», представитель свободных профессий, в своем роде «свободный мыслитель», задающийся мировыми вопросами, страдающий специфическим проблематизмом, часто психологическим раздвоением. Словом, очень хорошо знакомые нам по прежней интеллигентской полосе русской литературы типы. Нужно сказать, что это сюжетное течение играет в новой Японии серьезнейшую роль, действуя главным образом на молодежь, в первую очередь, конечно, студенческую. Такими произведениями зачитываются, о них спорят, выводимым в них героям подражают, прокламированные в них идеи пропагандируют словом и делом. Иначе говоря, в умственной жизни японца эти авторы занимают большое и ответственное место; под знаком их влияния проходят целые поколения новых японцев. Пожалуй, не будет большой ошибкой сказать, что большая часть наиболее крупных и серьезных писателей современности примыкает именно к этому течению. Они, так сказать, соль современной японской духовной культуры. Они наиболее репрезентативны для Японии нынешнего дня вообще; с другой стороны, они наиболее близки европейцам, в частности нам, русским, тем более что очень многие из них воспитались на нашей классической литературе. Наши Тургенев, Толстой, Достоевский, Горький, а за ними и многие другие имеют среди них очень много учеников и последователей. Именно через них лучший ход к познанию новой Японии, ход, совершенно гарантирующий от всякого экзотизма, столь характерного для подхода к этой стране у большинства европейских писателей о Японии и столь унижительного для японцев, имеющих полнейшее право претендовать на обращение к себе не как к любопытному раритету, стране вееров и гейш, но как к великому народу, живущему той же сложной жизнью, как и весь прочий цивилизованный мир.

В произведениях этой группы писателей можно наметить одну, очень отчетливую сюжетную линию, стоящую несколько особняком: немало внимания уделяется жизни и быту японской богемы, всем этим писателям, журналистам, газетным репортерам, художникам всяких видов искусства, работникам новых театров и т. п. Это не тот актерский люд, представители малых жанров искусства, которые обслуживают вышеназванные кадры японской городской обывательской массы, но именно интеллигентская богема, в высокой степени европеизованная, следящая за всеми новинками Европы и Америки. Именно среди них и появляются японские дадаисты, японские Матиссы, японские Станиславские и т. д. Многие из них — особенно художники — прошли через художественные студии Парижа, Мюнхена, соприкоснувшись и в значительной мере сроднившись с европейской богемой, и характеризуются во многом теми же чертами, что и эта последняя. Очень часто именно здесь мы сталкиваемся с различными революционными течениями в искусстве и общественной мысли, означающими, строго говоря, лишь проявления левого либерализма и радикализма. Персонажи из этого мирка — частые герои японских романов и пьес для новых театров; однако отношение к ним массового зрителя и читателя приблизительно то же, что и у нас: чрезвычайный интерес, но не без примеси экзотики.

Далее идет ряд писателей, ищущих сюжетов в последнем общественном слое, который заполняет японские города, — в пролетариате. Нечего и говорить, что этот класс в связи с эволюцией капиталистического хозяйства растет и численно и политически. Даже в условиях современной буржуазной государственности он смог уже проявить себя достаточно явственно; существуют так называемые пролетарские партии, стремящиеся, — правда, в рамках буржуазной легальности и японского конституционализма, — добиться права известного участия в руководстве судьбами страны. Блок этих партий в последних (февральских) выборах в парламент¹, происходивших, как известно, на основе чрезвычайно расширенного избирательного права, именуемого в Японии «всеобщим», пытался даже воевать с буржуазными партиями за места в нижней палате. Правда, это не привело к очень заметным результатам,

¹ В 1927 г.

по как проявление возможности активно конкурировать с буржуазией это очень характерно.

При всем различном отношении к сущности и программам этих партий, называющих себя,— не всегда, впрочем, с нашей точки зрения, по праву,— пролетарскими, уже одно их существование, равно как и существование очень большого числа профсоюзов, свидетельствует о наличии кадров организованного пролетариата, не говоря уже о широких пролетарских массах. Существование этих масс в последние годы дает себя чувствовать все больше и больше, причем иногда достаточно ощутительным образом.

По своему составу этот пролетариат складывается из трех довольно резко различающихся друг от друга слоев. Основной слой — это широкие рабочие массы, слабо организованные в профсоюзы. Этот слой находится еще в сильнейшем плену идеологии японского мещанства и теснейшим образом связан с ним в бытовом отношении. Вторую ступень составляют рабочие, организованные в профсоюзы. Этот слой отличается уже гораздо большей классовой сознательностью, проявляет себя активно и по профессиональной линии, и по линии политической. И, наконец, третий слой — наиболее передовые слои рабочего класса, вожди рабочего движения, активные организаторы масс.

Ко всем этим трем основным слоям пролетариата, в частности к его верхушке, примыкает значительный кадр «выходцев» из другого класса: из буржуазной интеллигенции, экономически достаточно пролетаризованной, но пришедшей к пролетариату так или иначе извне. Любопытно отметить, что именно эти группы левой интеллигенции и играют роль первых вождей пролетариата; именно они возглавили на первых порах рабочее движение и способствовали оформлению его классового характера.

На всем этом фоне вырастает японская пролетарская литература. Течение это не только уже определившееся, но уже играющее заметную роль в японской литературной общественности. Поскольку же оно зародилось в политических условиях, не так уж благоприятствующих такого рода явлениям, оно может считаться чрезвычайно жизненным и по праву претендовать на большое внимание. Наиболее отчетливое свое бытие эта пролетарская литература получила в последние годы, главным образом после великого японского землетрясения 1923 года. С тех пор она идет вперед, развивается очень быстрыми шагами и числит в своем составе ряд очень крупных писателей. Однако

само понятие «пролетарская литература» все же не совсем выдержано и отличается некоторой расплывчатостью в своем содержании. Под понятие «пролетарская литература» одинаково подводится и любое произведение с сюжетом из жизни и быта пролетариата, и произведение, написанное автором-пролетарием. Нечего и говорить, что первая группа произведений — наиболее многочисленна и наиболее художественно значительна, но, с другой стороны, в высшей степени характерно то, что наиболее подлинное пролетарское литературное произведение создали писатели из рабочего класса, не порвавшие, ради писательства, с производством. Таков, например, известный рабочий-текстильщик Хосои, создатель любопытнейшей литературной формы: производственного романа. Его первое произведение, сразу обратившее на него всеобщее внимание — «Печальная история работницы» («Дзёко айси»), не только может считаться новым явлением в японской литературе по своему содержанию (оно посвящено описанию условий жизни и работы японских текстильщиц), но и по форме. Хосои дает, в сущности, не более как подробный отчет о жизни на фабрике, с приведением правил, инструкций, описаний устройства, оборудования производства, с сообщением статистических сводок в виде таблиц, диаграмм и т. д. И этот как будто бы сухой отчет, благодаря исключительной значительности многих данных, благодаря искусному построению его на базе живых человеческих жизней, составляющих подоплеку всех этих цифр и выкладок, приобретает характер потрясающего художественного произведения.

За пролетарскими писателями идут те авторы, которые свое творчество посвящают следующему слою японского общества, наиболее многочисленному — крестьянству. Крестьянские писатели — следующая очень заметная группа в японском литературном мире.

Нужно сказать, что в Японии принято и этих писателей относить к пролетарским, подобно тому как под понятие пролетарских партий подводится и японская крестьянская партия.

Все это, конечно, понятно и обусловлено современной конфигурацией социальных сил: объединенному блоку различных группировок буржуазии, естественно, противопоставляется объединенный же блок пролетариата, передового крестьянства и радикальной интеллигенции. К тому же многие создатели как чисто пролетарских, так и крестьян-

ских произведений — тоже интеллигенты. Поэтому все эти элементы пока и рассматриваются под одним углом зрения. Впрочем, иногда попадаетесь особый термин, обозначающий именно эту струю в литературе, термин — «литература земли». Чуть ли не первым представителем этого жанра, давшим ему наименование, был роман «Земля» Нагацука, сделавший тогда молодого автора сразу известным. С тех пор романы и повести из крестьянской жизни не переводятся. Предо мною даже целая «Антология крестьянских рассказов», собравшая лучшее, что есть в этой области, и объединившая не более не менее, как около двух десятков авторов. Правда, сюда попали и авторы, несомненно, буржуазно-интеллигентского типа — вроде Кикучи Кан, но это только доказывает распространенность и привлекательность для японских писателей крестьянских сюжетов и тем.

Разумеется, эти крестьянские сюжеты очень многообразны, как многолика, в сущности, и японская деревня: тут и крестьянин-собственник, тут и крестьянин-арендатор — крупный или мелкий, тут и батрак. Взаимоотношения в японской деревне очень сложны и своеобразны, конфликты, рождающиеся там, многообразны и часты; с другой стороны, все, что делается в деревне, находит очень ощутительные отзвуки в городе. Все это как нельзя лучше подогревает интерес к «литературе земли» и обеспечивает ее дальнейшее развитие.

Как же подходят все эти авторы к своим сюжетам? Что они хотят от них? И что они стремятся предъявить своим читателям? Иными словами, какова целевая установка авторов с точки зрения социологической?

Подобно тому, как это наблюдается и по исторической линии японской художественной литературы, и здесь ряд авторов особенными целями не задаются; они довольствуются лишь рассказом о том, как «оно было», лишь добросовестным описанием. Это течение порождает главным образом реалистический роман или пьесу, конечно, разной художественной ценности. При этом одни гонятся за занимательностью сюжета, другие довольствуются занимательностью самого привлеченного материала; третьи вообще о занимательности не думают, считая художественное выявление всякого материала ценным и важным. Иначе говоря, здесь мы встречаем и отзвуки авантюрного романа, и сентиментальные новеллы, и лирическую повесть; тут же рядом и натуралистическую беллетристику.

В плане именно такого бесхитростного показа быта японского «Нижнего города» работает вышеупомянутый Кубота. Вот схема его рассказа «Перед праздником Бон» из указанного сборника.

«Бон» или «Урабон» — праздник в Японии происхождения, может быть, синтоистического¹, но с течением времени получивший определенно буддийскую окраску. Приходится он на лето, средину июля, занимает три дня и представляет собою одно из самых популярных, оживленных народных празднеств в Японии. Он совпадает или, вернее, сопровождается отпуском, получаемым от своих хозяев всем людом наемного труда: ремесленниками, приказчиками всяких рангов, мастерами и т. п. Это — дни, когда широкие народные массы в Японии, от крестьян до мелкой буржуазии, знают только одно: отдых и празднества. Один лишь Новый год может в этом смысле сравниться с праздником Бон.

Праздник Бон, собственно говоря, «праздник мертвых». Но это отнюдь не «поминовение усопших», сопряженное с горестными воспоминаниями о них, печальное и скорбное, наоборот: радостное переживание общения с ними. В эти дни усопшие «оттуда» на время возвращаются к своим оставшимся здесь друзьям.

Праздник предваряет «кануп». Это — день ярмарки, оживленнейшего базара, где всякий может и должен купить все то, что требуется специальным ритуалом. Улицы и площади заставляются ларьками, лавочками, заполняются бродячими торговцами, и вечером — при свете тысяч фонариков и электрических лампочек — все это гудит, шумит, в разные стороны движется и оживленно торгуется.

За «кануном» идет день «встречи». Дома украшаются фонариками, на набережной морей, рек, речек, ручейков устанавливаются факелы, плошки, фонари. Это приветственные огни, долженствующие встретить возвращающихся на землю отошедших друзей и показать им, что здесь их по-прежнему любят и ждут.

За «днем встречи» наступает радостное общение. Толпы народа переполняют храмы, кладбища. Возжигаются благовония, дымят курительные свечи, блистают цветы — все это в честь тех же возвратившихся теней, как символ радости свидания с ними.

¹ Синтоизм (синто) — японская национальная религия.

И, наконец, «день проводов». На этих же побережьях всюду у воды — тысячи игрушечных лодочек и корабликов, сделанных из соломы или бамбука, которые спускаются на волны и постепенно уходят вдаль. На каждом из этих суденышек горит огонек — плашка, фонарик, свеча, и с этими огоньками скрываются вдали и тени прошедшего, тени потусторонних гостей — до следующего года.

В такую обстановку автор помещает свой рассказ, свою повесть об одной женской судьбе, печальной судьбе, выпавшей на долю молодой девушки о-Тисэ. И наряду с ней в том же повествовании выступает для большего оттенения и вторая подобная же судьба — другой девушки, о-Син. Так что в результате получается рассказ о двух отвергнутых девушках.

Все их несчастье состоит только в том, что они отвергнуты женихами, что у обеих расстроилась помолвка: у одной — давнишняя, у другой — неожиданная; от одной ушел тот, в ком она с давних пор привыкла видеть своего будущего мужа, от другой — тот, кто ей недавно полюбился, или, вернее, кому недавно полюбилась она, ибо так ставится в Японии вопрос и по сию пору.

Нужно знать, чем живут еще эти круги японского общества, чтобы понять всю катастрофу, разразившуюся над ними. Отвергнутая невеста — это клеймо, эта печать вечным позором ложится на девушку. Она отвергнута, рассуждают кругом, значит, есть на то причины; начинаются разговоры, сплетни, пересуды об этих причинах, и вокруг девушки воздвигается такая гора всего, что она не в силах дальше выносить этого ужасного бремени. Волны или полотно железной дороги приобщают к своей печальной хронике еще один эпизод.

И во всей подобной истории почти всегда мужчина занимает самую выгодную позицию. Он выбирает, он отвергает; он дарит свою благосклонность, и в любой же момент он ее отнимает. Девушка только принимает и счастлива, если эта благосклонность поконится на ней долго и нерушимо. И если она даже покинута, в ней все же теплится надежда на то, что вдруг, может быть, что-то произойдет и ушедшая любовь к ней вновь возвратится. А вместе с тем и грезы о счастье, о жизни.

Покинута о-Тисэ перед праздником Бон — возвращения теней прошлого, и вся обстановка вызывает в ней воспоминание об этом ушедшем счастье. Она слышит печальный рассказ соседки о такой же грустной участи, по-

стигшей знакомую девушку, такую, казалось, хорошую и достойную. Она узнает о причинах разрыва помолвки там, сравнивает все происшедшее с тем, что было с нею самой. Погружается в печальное воспоминание. Но подобно тому, как праздничный фонарик в ее доме, по традиции зажженный для встречи отошедших теней, знаменует собою, что все может вернуться, даже отошедшие в тот мир, так и в ее душе все еще теплится надежда, и неожиданный приход дяди, о котором она знает, что тот всячески способствует их браку, зажигает в ее сердце яркий факел ожидания — возвращения жизни и счастья. Но смутна эта надежда, ненадежна она, и тускло мерцают для о-Тисэ яркие огни Бона. И совсем почти гаснут они для нее, когда она уже после того, как надежда оказалась напрасной, после того, как около нее пронеслось дыхание смерти (кончина родственника), окончательно все сковавшее, — вновь вступает в вынужденную жизнь на людскую ярмарку.

Таков этот бесхитростный рассказ, переданный не без легкого сентиментального уклона: рассказ, собственно, лишенный особой фабулы, построенный на одной коллизии, но тем не менее необычайно метко обрисовывающий кусочек жизни этих кругов японского общества. Любопытно отметить, что такое быто- и нравоописательное течение часто скатывается совершенно к статическому сюжету. Таков, например, маленький рассказ большого писателя, признанного эстета, Нагаи Кафу — «За деньгами», просто, но детально описывающий день одной служанки в «доме свиданий». Описывается, как она встала, пачала уборку, как потом хозяйка послала ее со счетом на дом к гостю, который был в этом домике и оставил счет неоплаченным; описывается, как она вышла на шумную улицу, запуталась в трамваях, наконец доехала до нужной остановки, с трудом отыскала нужный ей дом и наткнулась на отсутствие искомого лица в данную минуту дома. Кончается рассказ словами: «Когда она возвращалась обратно, на улицах уже зажигались фонари». В сущности, ничего, кроме путешествия этой недалекой девицы, в этом рассказе нет, и автор этим довольствуется, как довольствуются, по-видимому, и читатели, для которых это все написано.

Такой уклон в бессюжетность становится особенно заметным с постепенным усилением в японской беллетристике натуралистических тенденций. Здесь часто мы сталкиваемся с такими произведениями, которые прямо поражают этой своей стороной. Таково, например, одно произведение

Нацумэ, знаменитого романиста, одно время кумира японской молодежи, произведение, которое трудно даже отнести к привычному для нас жанру. Оно называется «Через стеклянную дверь» и описывает чрезвычайно несложную ситуацию: герой сидит у себя в комнате и смотрит через стеклянную дверь. Далее идет описание отдельных предметов и изложение его мыслей по их поводу или без особого повода. И все. Между прочим, тот же Нацумэ может быть назван отчасти представителем того своеобразного течения в литературе, которое приходится охарактеризовать как психоаналитическое, то есть целиком построенное на выявлении своих мыслей и переживаний, на копательстве в своих собственных и чужих душах. Иными словами, полное погружение в душевный мир одиночки-интеллигента и старательное выставление всего, что там есть замечательного и незамечательного. Есть ряд произведений такого типа, которые обладают огромной силой, достигают сильнейшей выразительности; есть произведения, овеянные дыханием некоторых страниц Толстого и Достоевского. Но рядом с ними нарочитое копательство, доведенный до самоцели анализ.

Таково это реконструктивное в разных смыслах и в разной степени течение современной беллетристики, превращающееся через «психоаналитический» уклон в бессюжетную новеллу. Рядом с ним идет течение, стремящееся как бы подслушать современность, отозваться на возникающие в ней процессы, ответить на вопросы или же пойти дальше: подхватить намечающееся и поставить как проблему.

Если бегло просмотреть книги этих писателей, мы с легкостью подметим наиболее часто встречающиеся, доминирующие темы; иначе говоря, можем судить о том, какие проблемы существовали и существуют в последние годы жизни японского общества.

Наличность большого количества романов и драм, посвященных семейным конфликтам, свидетельствует о том, что проблема семьи, вопросы семейного уклада очень сильно занимают современное общественное мнение. Не так давно появилась пьеса Нагата Хидэо «В снежную ночь». Она вызвала большие толки не столько остротой своего содержания или сложностью и выразительностью материала, сколько тем, что она очень просто, без всяких претензий рассказывает об одном из очень частых событий, разразившихся одно время в японской семье. Пьеса эта поэтому, на наш взгляд, необычайно элементарна. Схема ее такова:

существует честная, добрая буржуазная семья. Муж — адвокат, жена — женщина из самой порядочной семьи. Но, как на грех, в эту семью вторгается третье лицо — помощник мужа, молодой присяжный поверенный. Мати́ко (так зовут героиню) поддается чувству охватившей ее любви и изменяет мужу. Но, с точки зрения современной японской буржуазной морали, это преступление, и обоим любовникам ничего не остается делать, как разрубить завязавшийся узел самоубийством. Они едут тайком в один уединенный курорт и там кончают с собой. Когда уже все кончено, в гостиницу, где произошло это все, приезжает открывший их следы муж и оплакивает бедную падшую, но прощенную им Мати́ко. Любопытно отметить, что оба героя, сидя в комнате гостиницы и предаваясь горестным излияниям, решаются на самоубийство под влиянием, помимо прочего, следующего соображения: «Подумай, — говорит он, — о нас напишут в газетах». — «Какой ужас! — вторит она. — И все прочтут. Какой позор!» Штрих, достаточно характерный для обрисовки одной из сторон современного японского быта.

Наряду с проблемой семьи такая литература большое внимание уделяет и проблеме ценности человеческой жизни. И так как наиболее выгодная и легкая форма для привлечения общественного мнения к таким вопросам — это сцена, то и эта проблема дается в ряде пьес. Одна из пьес подобного сорта, принадлежащая Таяма, носит название — «У большой реки». Содержание ее сводится к следующему. В провинции на севере Японии проживает семья одного врача, местного старожилы. С ним вместе живут младший брат его жены — студент медик — и младшая сестра — ученица старших классов средней школы, учащаяся в другом городе. Все идет по-хорошему, как вдруг ничего не подозревавшие супруги получают от только что уехавшей после каникул молодой девушки письмо, начинающееся словами: «Когда вы будете читать это письмо, меня уже не будет на этом свете...» И дальше — мотивировка задуманного самоубийства: «Хочу в тот светлый мир, хочу быть всегда чистой, как небесные ангелы...» Оказывается, что у нее уже давно существовал такой сговор с любимой подругой — расстаться с этим миром. Опекунам этих молодых девушек удастся проследить их путь, и в маленький городок, куда они скрылись, летит телеграмма, призывающая полицию разыскать и взять их под надзор до прибытия родственников. Телеграмма достигает своей

цели: девушек задерживают и препровождают в полицейский участок. Наступает ночь. Стороживший их дежурный надзиратель не выдерживает и засыпает. И вот обе девушки, воспользовавшись этим, потихоньку ускользают и добиваются своего: бросаются в реку. Последующая картина рисует прибытие родственников, директора гимназии; затем поиски и нахождение тел; перевоз этих тел утопленниц в родной город и реакцию на это событие различных кругов населения. Пьеса эта также чрезвычайно примитивна и по технике развертывания сюжета напоминает скорее рассказ, чем драматическое произведение. Тем не менее она достаточно симптоматична, так как дает отклик на очень распространённую одно время и очень беспокоящую японскую общественность эпидемию школьных самоубийств на почве недовольства жизнью и по подобным причинам идейного порядка.

Много места в такой беллетристике занимает проблема совести, причем произведения, посвященные ей, в значительной своей части относятся к разряду той психоаналитической литературы, которая была обрисована выше. Любопытнейший образчик такого рода творчества дает роман того же Нацумэ — «Сердце».

Уже одно название очень характерно для всей этой полосы вообще и для самого данного романа в частности. Автор, строго говоря, ни о чем другом в этом романе не говорит, как только об одном человеческом сердце, и еще точнее: об одном чувстве, которое это сердце переполняет, об одной только мысли, сверлящей мозг. Мысль эта — сомнение в своей моральной правоте, в своей честности перед собою и другим человеком.

Нацумэ с присущим ему великолепным натуралистическим искусством письма рисует перед читателем такого интеллигента, имеющего возможность, благодаря маленькой ренте, нигде не служить и поэтому могущего свободно думать и размышлять. Он живет вдвоем с любимой и любящей его женой, живет внешне совершенно спокойно, без каких бы то ни было происшествий, неудач, внешних волнений. И тем не менее он, очевидно, несчастен. Проходят годы, и вдруг его друг узнает, что он неожиданно покончил с собой. В чем дело? Причину открывает письмо-исповедь, посланное этому другу перед самой смертью. Оказывается следующее. Когда-то, в студенческие еще годы, этот человек был очень дружен с одним своим школьным товарищем. Они решили даже поселиться вместе и сняли совмест-

по помещению у одной вдовы. У той была дочь, молодая девушка. Друг этого человека полюбил ее и сейчас же открыто посвятил в свою любовь своего приятеля. Однако, не желая компрометировать девушку, он ей самой ничего пока не говорил, довольствуясь ежедневными встречами с ней и разговорами. Тем временем и сам герой произведения почувствовал любовь к этой девушке и, заметив, что и она к нему равнодушна, признался ей и узнал, что она его давно уже любит; сделал предложение и получил согласие. Наступил день объявления, и друг все узнал. Он ничего не сказал, только ночью наш герой, почувствовав что-то недоброе, вошел в его комнату и застал его мертвым. Вот и все. И это легло тяжелым бременем на всю последующую жизнь этого человека. Он, конечно, женился, стал жить со своей женой очень дружно и мирно, но благополучие было только по видимости. Сердце его надрывалось сознанием своего преступления перед другом, доверчиво открывшимся ему, и в конце концов не выдержало: он последовал вслед за ним. Таков этот очень сильно написанный роман, ставящий очень ярко проблему совести. Некоторые страницы письма-исповеди производят могущественное впечатление своею искренностью и внутренней напряженностью. Конечно, это все обусловлено тем, что Нацумэ — один из самых крупных писателей новой Японии (он умер в 1916 г.) и создателей целой литературной школы.

Занимает японских писателей этой категории и проблема социальной несправедливости, главным образом в моральном плане. Многие авторы берутся за перо со специальной целью с какой-нибудь стороны эту несправедливость выявить, какой-нибудь уголок ее обрисовать. Подобных произведений много, и представление о них может дать один маленький этюд с натуры, «У моста», знаменитого Токутóми Рока, этого Льва Толстого новой Японии по общим тенденциям своего творчества и по образу своей жизни. Этот интереснейший — особенно для нас — представитель японской общественной мысли и крупнейший писатель (умер в 1927 г.) развился под сильнейшим влиянием Льва Николаевича, ездил к нему в Ясную Поляну и, возвратившись на родину, бежал из города, удалился в деревню, стал крестьянствовать и начал проповедь — печатно, своими произведениями, и устно, беседами с проходящими к нему со всех сторон жаждущими совета и участия. Однажды он проходил мимо одного моста в Токно. Видит: стоит кучка людей. В центре ее какая-то

бедно одетая женщина с ребенком на руках и двумя другими, цепляющимися за ее платье. Около нее полицейский, о чем-то ее допрашивающий. Токутоми подошел и прислушался. Оказалось: у нее умер муж, она осталась без всяких средств, ничего не могла найти, дети же были голодны. Она и захотела разом покончить все — в спасительной реке, но была замечена полицейским. Токутоми молча выслушал и, когда городской увел женщину с собой, поднял голову и увидел: тут же за мостом возвышалось громадное здание банка. И у него мелькнула одна неотвязная мысль: но ведь там, в банке-то, денег же много, очень много...

Тот же Токутоми выступает иногда и по иной, особой линии японской литературы, в области литературы, которая по своему значению может быть названа, пожалуй, лучше всего обличительной. Им написан, например, коротенький рассказ — «200 иен», передающий тоже реальный человеческий документ, исповедь некоего человека, неожиданно явившегося в домик автора в деревне и спросившего его, что ему делать, чтобы внести мир в свою душу, и при этом рассказавшего свою незамысловатую историю. Он бедняк, но у него есть жена, которую он любит. В поисках службы они забрели однажды в Маньчжурию, в Дайрен. Здесь оба поступили на службу к одному директору крупного предприятия. Он — каким-то служащим, она — горничной. И случилось, что он застал своего директора вместе со своей женой. Директор вынул тогда двести иен, протянул их ему и сказал: «Убирайся на все четыре стороны!» И он взял эти двести иен и ничего не сказал из того, что хотел. С тех пор они как будто мирно живут с женой, открыв на эти деньги маленькую лавочку. Но нет мира на душе этого человека, и в поисках ответа на вопрос, что же ему делать, он и пришел к Токутоми. Обличение, может, здесь в отчетливой форме и не дается, но оно скрывается за каждым словом этого коротенького повествования.

Нужно сказать, что обличительные тенденции в большинстве случаев преподаются авторами именно в такой скрытой форме. Причина ли этому цензурные условия, или здесь играет роль художественный вкус самих писателей, избегающих откровенных агиток и зазвонистых фраз, — сказать трудно, только в огромном большинстве подобных произведений наблюдается чрезвычайно корректный, чисто литературный тон. Даже такое обличи-

тельное по своему содержанию произведение, как роман вышеупомянутого Хосои «Фабрика», и тот не нарушает общего правила. Автор довольствуется только тем, что умело подает подобранный им материал, причем этот материал и его подбор настолько сами по себе выразительны, что не требуют никаких агитационных отсебятии. Этот простой рабочий-текстильщик, писатель-самоучка, пламенный нечальник о судьбе своего класса, ненавидящий капиталистический режим так, как только может ненавидеть подлинный пролетарий, остается тем не менее удивительно корректным и объективным.

Роман «Кодзи»¹, как и описанное выше первое произведение Хосои «Печальная история работницы», также посвящается жизни японских текстильных рабочих. Объясняется это главным образом тем, что эта область ближе всего знакома самому автору, но отчасти и тем, что условия труда на текстильных предприятиях, действительно, как нельзя лучше рисуют картину капиталистической эксплуатации. Работницы получают за свой труд гроши; они принуждены жить в общежитиях при фабриках, то есть отдавать большую часть заработка тому же капиталисту в качестве платы за содержание; их жизнь в этих общежитиях обставлена самыми строжайшими правилами внутреннего распорядка, регулирующими всякий их шаг; работницы с трудом отпускаяются от станка даже в случаях сильного недомогания, а попадая в фабричную больницу, не получают ни надлежащего ухода, ни лечения; и если они умрут, с их телом обращаются, как с трупом животного. С другой стороны, вне фабрики работницы всячески улавливаются специальными вербовщиками, получающими от предприятия плату с головы и поэтому ожесточенно конкурирующими друг с другом и в погоне за работницами не брезгующими никакими средствами: обманом, угрозой, обольщением, прямым насилием. На случай возможных волнений среди рабочих предприниматели держат специальных молодцов, большей частью выходцев из той же рабочей среды, которые то выступают в качестве штрейкбрехеров, то в роли непосредственных усмирителей, нещадно избивающих строптивых. Все это — горькая действительность, настолько выразительная, что одно ее протокольное изложение говорит лучше всяких громогласных фраз.

¹ Вакидзо Хосои. Кодзи. Изд-во «Прибой», 1927.

Точно такой, пожалуй, еще более сдержанный характер носит один интереснейший, вышедший совсем недавно роман, посвященный быту японского крестьянства, — «Смерть Кихэй» Наканиси¹. Это произведение, несомненно, относящееся к отделу «литературы земли», рисует картину постепенного распада одного крестьянского хозяйства, исчезновение одной бедной крестьянской семьи.

Старик Кихэй весь свой век трудится над своим клочком рисового поля. Его один сын в солдатах, другой еще подросток. Жена и взрослая дочь также работают без отдыха. Ко всему этому присоединяется то, что он эту землю арендует, а условия труда и арендная плата таковы, что он вечно остается перед хозяином в долгу. Чтобы выпутаться из положения, ему приходится прибегнуть к частому в Японии средству — продать дочь в публичный дом. Но и это не помогает: комиссионер по продаже дочери нещадно его надувает, и полученная сумма так мала, что бесследно растворяется в общей сумме долга. За первым несчастьем идет второе: у него отнимают и участок земли. Тем временем происходит русско-японская война, и его старший сын погибает в сражении. В конце концов старый Кихэй, все время крепившийся и боровшийся со своей судьбою, бросается в пруд; его младший сын бежит из деревни в город на фабрику; что становится с его старухой женой, предлагается читателю самому догадаться по аналогии с выведенными образцами деревенских нищих. Дружной крестьянской семьи нет, хозяйство разрушено; кулак торжествует.

Такова эта простая история, одна из многих среди японского крестьянства, рассказанная самыми простыми словами. Автор выдерживает до конца свой чисто эпический тон, тон объективного повествователя и тем сильнее действует на читателя той внутренней искренностью и правдивостью, которая чувствуется в каждой приведенной им ситуации.

Крестьянская литература в Японии иногда звучит не только вскрытием картины тяжелого положения японского крестьянства. Она не всегда рисует только такие типы крестьян — покорно подчиняющихся своей судьбе как неминуемой. Есть и другие мотивы в этой литературе. Чтобы дать о них понятие, закончу этот очерк одной толь-

¹ Иябусэ Наканиси. Смерть Кихэй. ГИХЛ, 1963.

ко цитатой — одним абзацем из поэмы не раз уже упомянутого Токутоми — «Земледелец».

«Нет существа более робкого, чем земледелец. Нет существа более несопротивляющегося, чем земледелец. Перед силою он не поднимает головы. Но его преклонение перед силой и властью есть в действительности отделение ее от себя. Свою подать... он стонет, но платит; при наборе в армию... он плачет, но выставляет. Коль скоро то приказ власти, обычно он льет слезы, но молча его принимает. Однако, если он так поступает, это не значит, что он в действительности подчиняется этой власти. Он следует велениям правительства так же, как отдает деньги грабителю.

Земледелец покорен. Но он покорен так же, как покорна земля. Земля кажется лишенной каких бы то ни было ощущений. Когда видят весь облик земледельца, такой же равнодушный, как и земля, полагают, что его можно беспредельно топтать ногами. Но не следует забывать, что на этой, кажущейся такой бесчувственной, земле бывают страшные обвалы, ужасные землетрясения; в глубинах ее сердца пылает огонь, кипит вода, струится прохладный источник жизни, сверкают мощные при горении черные бриллианты — каменный уголь, сокрыты драгоценные камни. Колье из бамбука и знамя из рогожки с давних времен являются последним средством земледельца... Гнев земледельца терпит до самого конца. Но, однажды вспыхнув, вырвавшись наружу, он сотрясает все основы. Что может устоять на широкой земле, когда она сотрясается?»

РОМАН Т. ТАКАКУРА
«ВОДЫ ХАКОНЭ»
И ВОПРОСЫ
ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Советский читатель, следящий за переводами зарубежной литературы, появляющимися у нас, уже мог встретиться с именем современного японского писателя Такакура. В начале 1953 года был напечатан перевод его рассказа «Песенка свиньи»¹. В конце 1954 года появился перевод другого произведения Такакура — романа «Воды Хаконэ»².

Такакура принадлежит к старшему поколению японских писателей. В прошлом у него около трех десятков лет литературной и публицистической работы и почти столько же лет общественной деятельности в первых рядах борцов за права, достоинство и лучшее будущее трудящихся своей страны. Три тюремных заключения, перенесенные писателем, были ответом японской реакции на эту деятельность. Военный разгром и политический крах японского империализма в 1945 году открыл писателю двери тюрьмы, и он снова мог вернуться к работе. Правда, в 1948 году Такакура снова оказался в тюрьме, но ненадолго. Как ценят общественную деятельность писателя трудящиеся его родины, показывает факт избрания в 1950 году его, кандидата от Коммунистической партии Японии, в палату советников, верхнюю палату парламента послевоенной Японии. Правительство, продолжавшее преследование демократических деятелей и групп, добилось, однако, тогда лишения депутатов-коммунистов их

¹ Т. Такакура. Песенка свиньи.— «Новый мир», 1953, № 2.

² Т. Такакура. Воды Хаконэ. Исторический роман, 1954.

парламентских мандатов. Такакура потерял возможность говорить с парламентской трибуны, но продолжал свою деятельность как передовой публицист и писатель-художник. Роман «Воды Хаконэ»¹, появившийся в Японии в 1951 году,— яркое свидетельство этой его работы.

У нас есть все основания для того, чтобы обратить внимание советского читателя на это последнее по времени крупное произведение Такакура. Оно интересно для нас многими своими сторонами.

Материал для романа взят из прошлого Японии: события романа развиваются в 67—70-х годах XVII века. В основу фабулы положен исторический факт: проведение подземного канала сквозь гору, отделяющую воды горного озера от жаждущих влаги рисовых полей на равнине за этой горой. Озеро это — Асиноко, расположенное в горах Хаконэ, на границе между Канто и Кансай, восточной и западной половинами острова Хонсю. Равнина, поля которой орошаются водой озера, спадающей по этому подземному водостоку,— часть префектуры Сидзуока, расположенной к западу от гор Хаконэ.

Конечно, существование этого подземного водостока хорошо известно. Его обозначают на картах. Его воды по выходе из тоннеля в настоящее время используются для трех небольших гидроэлектростанций. Знают в Японии и то, что этот подземный канал проведен почти триста лет назад.

Прорытие канала само по себе ничего необыкновенного не представляет. Всякого рода ирригационные сооружения на Востоке в обширных земледельческих странах Азии известны еще в древности. Если говорить о наземных сооружениях, достаточно вспомнить обширную оросительную сеть, связанную с Великим каналом в Китае — этой огромной транспортной магистралью, в своем первоначальном виде сооруженной еще в начале VII века. Общая протяженность крупных и мелких каналов, входящих в систему Великого канала, в настоящее время превышает тысячу восемьсот километров. Хорошо известны на Востоке, особенно на Ближнем и Среднем, и кяризы — подземные каналы, проводящие на равнину воду горных водоемов. Протяженность кяризов иногда может достигать

¹ Заглавие «Воды Хаконэ» дано роману переводчицей И. Льво-вой. Японское заглавие — «Хаконэ ёсуй» («Канал Хаконэ») — так именуют этот канал в обиходе, так он обозначается на картах.

до многих километров. Кяризы знали еще парфияне, а они, вероятно, не были первыми, кто открыл этот способ водоснабжения.

Поэтому появление канала Хаконэ в Японии XVII века не является неожиданным. Сам автор отмечает, что в тот же период в Японии строились и другие подземные каналы для орошения, например, каналы сквозь горы Такидзава и Хакияма.

И все же писатель имел основания обратить на канал Хаконэ особое внимание. Протяженность тоннеля — 1280 метров; это самый крупный в Японии того времени искусственный подземный водосток. Очень велик был поэтому и объем работ: как указывает Такакура, на постройку канала потребовалось 833 586 человеко-дней. Строительные работы почти без перерывов продолжались около десяти лет. Уже это одно могло привлечь внимание любого историка японской культуры.

Однако не этот — необычный для Японии XVII века — масштаб постройки заставил писателя заинтересоваться каналом Хаконэ. Еще в 40-х годах он обнаружил некоторые документы, относящиеся к сооружению канала, и именно они вызвали у Такакура живейший интерес к этому делу. Изучение материалов открыло писателю, что сооружение канала Хаконэ было предприятием особого рода.

Как отмечает в романе сам автор, в Японии XVII века устройство крупных оросительных сооружений находилось в руках господствующего класса, представленного либо правительством феодального государства, либо местными феодалами. Такой порядок установился искони и притом не в одной Японии. Во всех земледельческих странах Азии, сельское хозяйство которых зависело от искусственного орошения, устройство и поддержание оросительной сети,— во всяком случае, тогда, когда дело шло о крупных сооружениях,— находилось в руках правящего класса. Это объяснялось тем, что оросительные сети, как правило, по своему масштабу далеко выходили за рамки хозяйства небольших земледельческих общин и тем более отдельных крестьянских дворов, да такие сети и не могли сооружаться усилиями отдельных общин: требовалась более мощная сила. Ею стало государство: в древности — государство рабовладельцев, в средние века — феодалов. При меньших масштабах подобные сети строились отдельными владениями, управляемыми местными феодалами.

лами. С другой стороны, захват оросительной сети или контроль над ней давал в руки феодалов могущественное средство власти над сельскохозяйственным населением своей страны, служил одним из орудий эксплуатации. Поэтому феодалы всегда стремились держать в руках сколько-нибудь значительные оросительные сооружения.

Так было всюду в феодальной Азии, так было и в феодальной Японии в годы сооружения канала Хаконэ. Такакура сообщает, что сооружение подземного канала сквозь гору Такидзава собиралось осуществлять само центральное правительство. Инициатором проведения канала сквозь гору Хокияма был, правда, Ноака Кэндзан, принадлежавший к феодальному дворянству, сам, однако, не бывший владетельным феодалом; но вся работа и в этом случае должна была вестись средствами княжества Тоса, то есть находиться под контролем феодального князя и аппарата его управления.

Иная картина открылась писателю, когда он стал изучать материалы постройки канала Хаконэ. Оказалось, что сооружение этого канала было результатом проявления трудовой энергии народа, самих крестьян. И это в Японии XVII века, в эпоху Токугава — в период феодального абсолютизма, когда трудовые массы, в первую очередь и больше всего крестьяне, находились в тисках всякого рода феодальных стеснений и ограничений, препятствовавших проявлению их инициативы и развитию их самостоятельной деятельности.

Писатель остался верен исторической правде: он не изобразил дела так, будто бы крестьяне с самого начала прониклись пафосом строительства и воодушевленно отдались ему. Крестьяне бедствовали на своей плохо орошаемой земле, бились в безысходной нищете. Неожиданно из города явился некий купец, который сообщил, что хочет прорыть гору и через подземный водосток пустить на их поля воду из озера, лежащего в горах, и предложил им пойти работать на строительство этого канала, пообещав хорошую для тех времен плату. Вначале крестьян больше всего привлекала именно эта плата, и даже не столько ее размер, сколько то, что они получали возможность в течение нескольких лет иметь постоянный заработок. Этим штрихом Такакура хорошо показывает общую небезопасность крестьянского хозяйства, полную неустойчивость материальной основы жизни крестьян. Эта сторона дела в

первое время заслоняет от крестьян даже главное — перспективу полного изменения условий самого их хозяйства. Но по мере того как работы подвигались, крестьяне все отчетливее осознавали общественное значение своего труда, и их труд ради заработка превратился в собственное кровное дело, целью которого было благо их всех. Именно это сознание оживило в них скованную феодальным гнетом инициативу, удесятило их энергию, породило настойчивость, обусловило самоотверженность в труде и привело к успешному завершению строительства.

Изображая дело так, автор не погрешил против истины. Он сумел правильно оценить факты. То, что канал Хаконэ был построен не по повелению правительства феодальной Японии, не по приказу местного феодала, а по инициативе горожанина-купца, то есть представителя сословия, бывшего в токугавской Японии ограниченным в правах, — исторический факт. Но при тех препятствиях, которые чинили этому предприятию феодальные власти, подозрительно и опасливо относившиеся ко всякому проявлению инициативы «снизу», без подлинной самоотверженности и руководителей стройки, и ее участников осуществить это предприятие было бы невозможно. А самоотверженность могла быть порождена только сознанием важности дела, направленного на общее благо.

Чувство правды не покидает писателя и в конкретных деталях восстанавливаемой им картины стройки. Он не нивелирует всех ее участников-крестьян. Наряду с энтузиастами, уверенно идущими через все препятствия, есть и колеблющиеся, есть и отступающие при столкновении с серьезными затруднениями, есть и поддающиеся на провокационные уловки властей, направленные на срыв работы. Но основная масса остается верной делу и доводит его до конца.

Автор исторически правдив и в изображении инициатора и «главного инженера» стройки. Томоно Йоэмон не крестьянин и не самурай: он — купец, и притом богатый. У него собственное торговое дело, он — пайщик крупной оптовой организации, у него в Эдо, столице страны, земельный участок, дом. Вдобавок он — старшина своей гильдии. Ему даже разрешено носить два меча, то есть присвоены некоторые внешние привилегии дворянства. Короче говоря, Томоно — из верхнего слоя купеческого сословия времен феодализма. И что же, этот богатый купец — герой стройки? Да, герой и вместе с тем жертва.

Такакура изображает его именно так, и в этом опять-таки сказывается чувство исторической правды.

Томоно — представитель буржуазии на том этапе ее истории, когда она развивалась еще в условиях феодализма. Но ее развитие в Японии XVII века происходило уже в эпоху первоначального накопления, то есть когда роль буржуазии в хозяйственной жизни страны становилась все более и более значительной. Такакура правильно заставляет Номура, паместника центрального правительства в районе, где происходит постройка канала, понять, что «среди чиновников феодального правительства, начиная от самых высокопоставленных и кончая самыми низшими, не найдется сейчас ни одного, кто в большей или меньшей степени не был бы связан с горожанами». Номура видит, что «порвать эти связи — значит до основания разрушить весь жизненный уклад чиновничества». Автор романа нисколько не отошел от исторической правды, нарисовав образ князя Ута, всемогущего правителя того времени, понимавшего, что «горожане, которые исподволь, снизу, подтачивали власть центрального правительства, оказались намного могущественнее, чем мог предполагать князь Ута». Однако в эпоху первоначального накопления растущая японская буржуазия была неоднородна: одна часть ее паразитически обогащалась с помощью феодальных способов эксплуатации, это были ростовщики; другая часть стремилась к созданию своего «дела», это были кушцы и вместе с тем промышленники, организаторы производства, вводившие новые, уже не феодальные методы эксплуатации. Именно к этим последним и принадлежит Томоно.

Томоно жаждет «большого дела». В привычной ему сфере он его не находит. Поняв, что с проведением воды из горного озера на поля в равнине оживет большой район, что этот район из бедствующего и нищего превратится в богатый и процветающий, он почувствовал, что это и есть то большое дело, которого ищет его энергия.

Такакура тонко ведет линию этого героя. Писатель показывает, что в первое время замысел постройки канала сопряжен у Томоно с чисто коммерческим интересом: перспективой извлечения прибыли из этого сооружения. Но когда он входит в соприкосновение с крестьянами, начинает работу с ними, перед ним выявляется другая сторона предприятия: все сильнее и сильнее на первый план начинает выступать его общественное значение. И только

это сознание дает ему в дальнейшем силы для преодоления постоянно возникающих трудностей, для борьбы с противодействием властей, крайне неблагоприятно наблюдавших за этой инициативой двух «низших», с точки зрения феодального дворянства, сословий: крестьянства и купечества. В конце концов Томоно гибнет: власти убивают его. В тех условиях большое народное дело могло быть осуществлено только ценою жертв. Поэтому такой исход судьбы Томоно исторически закономерен. Но поистине воодушевляющим концом этой трагической судьбы является награда герою. Она так проста, эта награда,— всего лишь рисовая лепешка. Но эта лепешка испечена из первого урожая риса, взошедшего на когда-то бесплодных, а ныне расцветших полях; и послали эту лепешку те самые крестьяне, с которыми Томоно строил канал; послали, чтобы он увидел, что его труды не напрасны, что дело сделано. А то, что нашелся человек, который взялся разыскать, где томится Томоно, и доставить ему в темницу этот дар, хотя и знал, что рискует при этом головой, показало Томоно, как ценят его труд крестьяне и как любят его. Поэтому трагический исход судьбы героя не только не ложится мрачной тенью на сделанное им, а, наоборот, окружает его деяния и его самого светлым ореолом, пробуждающим чувство великого душевного подъема.

Одним из героев повествования является Отомо Укиё — старик, живший сначала почти отшельником в хижине, затерянной в горах Хаконэ, но потом покинувший свой одинокий приют и присоединившийся к строителям канала.

Фигура Отомо может несколько удивить нашего читателя. Оказывается, Отомо побывал в Испании и Португалии, в Голландии и Англии. Он знает имена Галилея и Кеплера. Он видел в Европе подзорную трубу, через которую «заглядывают в мир звезд». У него в хижине «на верхней полке — довольно большой глобус, на нижней — ряд прекрасных книг, на кожаных корешках которых вытиснены европейские буквы».

И это в Японии — Японии второй половины XVII века? — скажет читатель. В стране, опустившей между собой и остальным миром как будто такой непроницаемый занавес? Ведь рядом указов в 20—30-х годах XVII века правительство феодальной Японии запретило японцам под страхом смертной казни покидать свою страну; заперло

дверь и для иностранцев. Оставалась лишь одна маленькая щелочка: раз в год в Нагасаки мог явиться голландский торговый корабль; мог явиться и китайский. Как мы знаем из истории, эта щелочка дала себя знать: через нее все интенсивнее и интенсивнее просачивались в Японию сведения о таинственном западном мире; пропикала оттуда и наука.

Но это проявилось гораздо позже. Во второй половине XVII века, когда происходит действие романа, еще строго следили за тем, чтобы через эту щелочку не проникало ничего, кроме допущенных к ввозу товаров. Откуда же могли появиться в Японии люди, подобные Отомо? Для ответа на этот вопрос надо вспомнить одну страницу всемирной истории, притом страницу очень важную, в некотором отношении знаменующую даже поворот в этой истории.

Вспомним XVI век. На самой грани этого века, в 1498 году, араб-лоцман проводит корабль Васко да Гама вокруг Африки в Каликут, в Индию. Происходит событие, которое на Западе назвали открытием морского пути в Индию. В Индийском океане появляются первые корабли людей с Запада. Этими людьми были португальцы.

Индийским океаном дело не ограничилось. Португальцев неудержимо влекло дальше. Их манил к себе «Дом сокровищ», как давно называли на Востоке островной мир Индонезии. Создав себе в 1510 году в Гоа, в Индостане, опорный пункт, португальцы стали отсюда двигаться дальше на Восток — в Малакку, на Яву, и в 1516 году они уже в Кантоне, а в 1543 году один из кораблей заносится бурей и к берегам Японии. Так начинается проникновение европейцев в Тихий океан. Оно идет с двух сторон: португальцы идут с Запада — через Индийский океан; с Востока — со стороны Америки — идут испанцы. После закрепления в 1519—1521 годах в Мексике испанцы начинают продвижение в островной мир Тихого океана и в 1549 году доходят до Японии. В 1571—1575 годах они захватывают Филиппинские острова, которые и становятся их опорным пунктом в этой части мира.

С начала XVII века картина усложняется; следом за португальцами начинают двигаться на Восток и другие люди Запада — голландцы и англичане. На первое место выходят голландцы — представители страны, где в 70-х годах XVI века произошла первая победоносная буржуаз-

ная революция. Голландцы идут по следам португальцев и испанцев, постепенно вытесняя их. В 1619 году они утверждают в «Доме сокровищ» — на острове Ява, где построенная ими Батавия становится главным опорным пунктом для их действий как в Индийском, так и в Тихом океанах. В 1622 году голландцы уже в Китае. В 1624 году они захватывают у берегов Китая большой остров, который из европейцев первыми узнали португальцы, назвав его «Формоза» (по-португальски — «Прекрасная»), но который давно был известен китайцам под названием «Тайвань». Еще до этого, в 1609 году, голландцы добираются и до Японии.

Одновременно с голландцами двигаются в Индийский, а затем и в Тихий океан англичане. В том же 1609 году они впервые появляются в Японии.

Всю эту историческую полосу называют то «эпохой великих географических открытий», то «началом колониальных захватов». Так называть можно, но только с одной оговоркой: если подходить к этому времени с точки зрения истории стран Запада, истории Европы. Если же подойти к этой эпохе и со стороны истории стран Востока, стран Восточной Азии, то исторический процесс представит в гораздо более полном виде.

Страны Индокитая и Индонезии были известны китайцам и индийцам с очень давних времен, еще задолго до нашей эры. Давно известны были они и арабским мореплавателям. В XIII веке монголы, на время подчинившие своей власти Китай, снарядили целую экспедицию для завоевания некоторых стран Индокитая и Индонезии. Монгольский флот подходил к берегам Суматры и Явы. Завоевательные цели экспедицией достигнуты не были, но на развитие мореплавания в Южных морях этот морской поход оказал большое влияние. В XV веке, между 1405 и 1431 годами, китайцы, освободившиеся уже более полувека назад от ига монголов, организуют несколько больших и превосходно снаряженных экспедиций в южную часть Тихого океана и в Индийский океан.

Всемирная история обычно сообщает нам все подробности о плавании Васко да Гама и в то же время ничего не говорит о плаваниях Чжэнь Хэ, а они заслуживают не меньшего внимания. Ведь 11 июля 1405 года из устья Янцзыцзяна вышла целая флотилия двух- и трехмачтовых кораблей. На каждом корабле было по несколько сот

человек, в ряде случаев — по четыреста, по пятьсот. Всего в плавании участвовало более двадцати тысяч человек. И это были не только моряки и солдаты; на кораблях Чжэнь Хэ были оружейные мастера и механики, кузнецы и плотники, бондари и шорники, лекари и астрономы-навигаторы, писцы и переводчики с разных языков народов Южных морей. Находились на этих судах и купцы — представители богатых торговых домов. При ветре шли на парусах, при безветрии — на веслах. Шли по компасу, давно уже известному китайским мореплавателям. По числу судов, по снаряжению, по числу участвовавших и их подбору с этой китайской экспедицией не может даже в отдаленное сравнение идти никакая морская экспедиция ни португальцев, ни испанцев, ни голландцев.

Флотилия Чжэнь Хэ зашла в Фучжоу, остававливалась в одной из гаваней страны Чампа в Индокитае и оттуда дошла до Индии, до самого города Каликут. Так почти за сто лет до Васко да Гама китайцами был освоен морской путь в Индию с Востока. Само же описание этого пути появилось в Китае еще в VIII веке.

Семь раз на протяжении тридцати лет Чжэнь Хэ предпринимал свои морские экспедиции. Его корабли появлялись у берегов Индокитая — в гаванях Чампа (часть современной Камбоджи), Малакки, Сиам; они проникли на Яву, Суматру, побывали на Цейлоне, в Индии, в районе Персидского залива — у знаменитого острова Ормуз, этого перекрестка великих торговых путей с Запада на Восток, старинного центра мировой торговли. Корабли Чжэнь Хэ побывали и в Адене, у входа в Красное море. Во время седьмого похода, в 1430—1431 годах, Чжэнь Хэ смело направил свой флот на юг вдоль восточного побережья Африканского континента, и китайские корабли достигли берегов Мозамбика.

Это были экспедиции торгово-политические, целью которых было установление сношений со странами южной части Тихого океана, странами Индийского океана, сношений торговых прежде всего, но одновременно и политических. Экспедиции Чжэнь Хэ обогатили китайцев новыми и разносторонними сведениями об этих странах, открыли новые торговые пути и упрочили старые. В результате их в Индокитае, на островах Индонезии появилось многочисленное китайское население. Малакка превратилась во второй центр мировой торговли, процветавший даже более, чем старый центр в Персидском заливе.

С XIV века начинают продвигаться на юг от берегов своих островов и японцы, «японские пираты», как называли их тогда китайцы. В XV веке пиратская торговля распространяется на все побережье Китая; пираты оперируют у берегов Тайваня, Филиппин, Индокитая. Морские суда появляются у побережья Малакки, Явы, Суматры. Во многих пунктах этих стран возникают японские торговые фактории, образуются пиратские базы.

Таким образом, мировая эпоха великих географических открытий — XV—XVI веков — эпоха двустороннего движения в страны Южных морей, к «Островам пряностей», как называли район Индонезии в Европе, к «Дому сокровищ», как называли эти места на Востоке. С одной стороны, с Запада, шли португальцы, за ними — несколько позднее — голландцы и англичане; с другой стороны, с Востока, — испанцы, двигавшиеся из Мексики; из своих стран — китайцы и японцы. В странах Южных морей произошла встреча этих двух великих исторических движений. Открылась новая всемирно-историческая эра: эра широкого международного общения, в которое были вовлечены народы Дальнего Запада — португальцы, испанцы, голландцы и англичане — и народы Дальнего Востока — китайцы и японцы. Это общение было прежде всего торговым. Было оно и политическим, приводившим к основанию опорных пунктов в чужих землях. Было оно и культурным. На Западе лучше узнали культуру Дальнего Востока и Индии, на Востоке — культуру стран Дальнего Запада.

Поэтому нет ничего удивительного в том, что в результате почти столетних сношений с португальцами и испанцами, а затем с голландцами появилось много японцев, знавших культуру этих западных народов. Не только европейцы побывали за это время в Японии, но и японцы побывали на Западе. Отправка посольств из Японии в 1582—1590 годах в Испанию и Рим, в 1613—1620 годах в Мексику, к испанскому вице-королю — достаточное свидетельство оживленности этих сношений. Следовательно, в личном знакомстве японцев со странами Запада нет ничего невероятного. Такие люди, как Отомо Укиё, действительно могли существовать. И то, что некоторые из них — уже, конечно, старики — могли дожить и до 60-х годов XVII века, вполне возможно: ведь окончательно страна была закрыта для внешних сношений только в 1639 году.

Старик Отомо занят в своем уединении в горах разведением лекарственных растений. К строителям тоннеля он присоединяется как врач. В условиях того времени он — естественник.

Автор романа не случайно сделал его естественником. Отомо, как рассказывается о нем в романе, получил знания в Европе. А в Европе того времени на передовых позициях стояло именно естествознание. «Современное естествознание, — писал Энгельс, — единственное, о котором может идти речь как о науке... начинается с той грандиозной эпохи, когда бюргерство сломало мощь феодализма, когда на заднем плане борьбы между горожанами и феодальным дворянством показалось мятежное крестьянство, а за ним революционные предшественники современного пролетариата, уже с красным знаменем в руках и с коммунизмом на устах, — с той эпохи, которая создала в Европе крупные монархии, сломала духовную диктатуру папы, воскресила греческую древность и вместе с ней вызвала к жизни высочайшее развитие искусства в новое время, которая разбила границы старого orbis и впервые, собственно говоря, открыла Землю»¹. Вкладывая в уста Отомо имена великих людей второй половины XVI века и первой половины XVII века — Иоганна Кеплера и Галилео Галилея, автор связывает Отомо именно с этим естествознанием.

Такакура не грешит против исторической правды, надеяя Отомо при этом верой в исторический прогресс. «Бывают периоды, когда кажется, будто жизнь становится хуже. Но это только кажется так, а на самом деле даже в тяжелые времена жизнь идет вперед, становится лучше» (с. 55). Действительно, твердое убеждение в том, что человечество неуклонно идет вперед, что в этом поступательном ходе важнейшим двигателем является именно наука, представленная естествознанием, математикой, — характерная черта мировоззрения великих умов того времени. Но Такакура допустил некоторую ошибку, видя развитие этих наук только на Западе, в Европе.

Следует сказать, что и в этой области исторический процесс был двусторонним. Естествознание в Китае еще в XII—XIII веках сделало огромный шаг вперед. Это проявилось главным образом во врачебной науке, заставившей пристально изучать человеческий и вообще животный

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, с. 508.

организм. В связи с врачеванием развивалось и изучение лекарственных растений, что и привело к расцвету ботанической науки.

Еще в середине VII века появился чрезвычайно обстоятельный труд «Синьсю бэньцао» («Описание лекарственных растений»). Эта китайская лекарственная ботаника перешагнула границы своей страны. Марко Поло отмечает, что эта ботаника с XIII века стала известной даже в Европе. В связи с этим усилился вывоз из Китая лекарственных растений, с XV века припавший значительные размеры. А это способствовало дальнейшему развитию ботаники в Китае.

Сводом всех знаний, достигнутых китайцами в этой области, явилось «Бэньцао ганму» («Основы фармакологии») — знаменитый труд величайшего ботаника и фармаколога средневекового Китая Ли Ши-чжэня (1518 — 1593). В этом труде, изданном в 1596 году, детально описаны 1892 лекарственных вещества главным образом растительного происхождения. Но значение этого описания не ограничивается одной фармакологией и медициной: описывая лекарственные растения, автор, по существу, дает и свою классификацию растений.

Уже в 1659 году, то есть через шестьдесят с небольшим лет после появления труда Ли Ши-чжэня в Китае, вышел частичный перевод его на латинский язык, сделанный польским медиком Бумигэ. Перевод двух глав из «Бэньцао ганму» помещен в книге Дью Хэлда «Облик китайской империи», изданной в 1735 году.

Этот труд в 1606 году, то есть вскоре после своего появления в Китае, попал и в Японию, а в 1637 году был там даже переиздан. Таким образом, ботанические и врачебные знания Отомо могли питаться не только одними западными источниками. На полке в его хижине рядом с книгами, на кожаных корешках которых были вытиснены европейские буквы, автор мог бы поместить и китайские ксилографы в застегивающихся костяными застегжками картонных папках, оклеенных синей материей.

Вместе с тем не следует забывать, что и в самой Японии в это время шло развитие естествознания. Основной толчок этому развитию дала, как и в Китае, медицина, требовавшая изыскания лечебных средств. Эти средства искали прежде всего в растениях, почему сначала стала развиваться ботаника. Однако при всем прикладном направлении ботанических исследований многие работы по

необходимости касались и морфологии растений, и мест их произрастания; изучалась и номенклатура. В 60—70-х годах XVII века, когда происходит действие романа, уже работал над своими ботаническими сочинениями Каибара Эжикэн (1630—1714). Изучались уже с теми же целями и животные, птицы, рыбы. Таким образом, и Япония в это время не отставала от общего процесса развития естествознания.

Описывая работу главного инженера постройки тоннеля — Томоно и его помощников, автор, естественно, говорит о производимых ими математических вычислениях, необходимых для правильной планировки тоннеля. Автор и тут указывает на то, что математические знания также почерпнуты из общения с европейцами. Значение этих новых знаний, конечно, велико, но не следует при этом забывать, что искусство проведения каналов, сооружения всякого рода оросительных систем возникло на Востоке, в частности в Китае, еще в древности. Достаточно указать на знаменитую оросительную систему Дунцзян в провинции Сычуань, построенную более двух тысяч лет назад. Проведение подземных каналов само по себе требовало умения производить различные математические вычисления. «Для того чтобы вести проходку тоннеля одновременно с двух сторон и встретиться посередине, тебе придется определить высоту уровня воды в озере, со всех сторон окруженном горами», — справедливо указывают строителю канала правительственные чиновники. Томоно подтверждает это и в своем ответе объясняет, как он будет эту высоту определять, обнаруживая солидные познания в геометрии. Автор романа показывает, что все эти знания приобретены в Европе; между тем следовало бы помнить и о математической науке, «правилах вычислений» («Суаньфа»), развившихся в Китае. Достаточно указать хотя бы на то, что в Китае очень давно, во всяком случае, не позже VI века, был выработан способ решения в целых числах систем неопределенных уравнений первой степени. Этот способ описан в труде «Шусюэ цзю чжан» («Девять отделов математики») Цинь Цзю-шао, появившемся в 1247 году. Способ исчисления размеров недоступных предметов и расстояний до них был разработан еще в III веке Лю Хуэем. В первой половине VII века Ван Сяотун предложил решение геометрических задач, приводящих к уравнениям третьей степени. В середине XI века появилась работа «Цзю чжан суаньфа» («Правила

вычислений в девяти главах»), принадлежащая математике Цзя Сяню. Китайские математики уже в XI—XIV веках знали свойства биномиальных коэффициентов и были знакомы с арифметическим треугольником. Совсем близко ко времени, описываемому в романе, в Китае появился знаменитый комpendиум математических знаний — «Суаньфа тунцзун» («Основы правил вычислений»), вышедший в 1592—1593 годах. Это был труд великого математика старого Китая Чэн Давэя. Следует помнить и о японском математическом трактате «Дзингоки» («О вещах и времени»), составленном в 1627 году математиком Иосида Мицуёси.

Иосида Мицуёси — только один из представителей математической школы, основоположником которой был Иосида Соан (умер в 1631 г.). Соан был широко известен своими познаниями в области гидротехнических сооружений, вследствие чего именно его привлекали к работам по проведению канала из Фусими в Киото, предназначенного для транспортировки строительных материалов; на этом канале им было построено более десяти плузов, были устроены водоподъемные сооружения. Следовательно, и в этой специальной области Отомо мог найти материал в науке своей страны.

Таким образом, в изображении Отомо Томоно исторически более правильным было бы показать соединение двух великих потоков развития положительных знаний: одного — идущего с Дальнего Запада, другого — с Дальнего Востока. Первый поток хорошо известен и по справедливости высоко оценен историей. Второй мало известен, и его значение поэтому пока еще в тени. Но кому же, как не представителю Востока, показать нам величие человеческого разума и в той половине мира? Тем более в наше замечательное время, когда Восток предстал перед нами во всей своей интеллектуальной и культурной мощи.

Что же заставило токугавское правительство прервать великий процесс сближения культур Дальнего Запада и Дальнего Востока, развернувшийся в XVI веке? Что побудило правительство феодальной Японии 30-х годов XVII века закрыть страну? В романе об этом говорится с горечью. Упоминается и то событие, которое положило конец всяким колебаниям правительства в этом вопросе. Это событие — восстание в Симабара на острове Кюсю,

вспыхнувшее в 1637 году. Это восстание называют крестьянским. И действительно, крестьяне представляли его основную силу. Но в нем участвовали и самураи, среди них особенно вассалы Кониси Юкинага, который был одним из военачальников во время японского вторжения в Корею в 1592—1593 годах. Сопротивление корейцев и вступление в войну на стороне Кореи китайцев привело к провалу плана захвата полуострова, который должен был, по замыслу Хидэёси, диктатора Японии того времени, составить только первый этап завоеваний. Эта неудача обострила борьбу против диктатора других князей, и вскоре после его смерти, в 1598 году, власть перешла в руки Токугава Ияэсу, дом которого после этого управлял Японией до 1868 года. Были устранены все сторонники диктатора, в том числе и Кониси Юкинага. Таким образом, самурай-вассалы этих феодалов превратились в ронинов-изгоев. Это положение и привело их в лагерь восставших против дома Токугава.

Кониси Юкинага называли христианским генералом. Он был христианин. Христианами было и большинство его вассалов. Почти все крестьяне, участвовавшие в восстании, также исповедовали христианство. Поэтому историки часто называют восстание в Симабара в 1637 году «восстанием японских христиан».

Появление христианства в Японии XVI—XVII веков не должно нас удивлять. Хорошо известно, что вместе с конкистадорами шли и патеры. Португальцы и испанцы, попав в Японию, не только торговали, но и насаждали христианство. В новую веру обращались феодальные князья, рассчитывая этим путем привлечь торговые корабли чужеземцев именно в свои владения. Вместе с бархатом, стеклянными изделиями, часами и всякими прочими диковинками эти корабли привозили и огнестрельное оружие, которое было очень нужно феодалам.

Князья крестили своих вассалов. Принимали новую веру и крестьяне. Но крестьяне принимали эту веру не из-за торговых выгод и пушек. Как известно и из истории Запада, крестьянские восстания в средние века обычно соединялись с той или иной религиозной идеологией, всегда сектантской с точки зрения господствующей церкви. В Японии до той поры такую идеологию поставляли различные секты и толки буддизма. Но постепенно буддизм перестал удовлетворять поднимающиеся на борьбу крестьянские массы. Требовалось что-то иное, новое, и это

повое крестьяне пытались пайти в христианстве. Таким путем фантастически понятое, по-своему осознанное, христианство в начале XVII века соединилось с борьбой крестьян и прочих недовольных против угнетателей-феодалов.

Главным местом, где соприкасались европейцы с японцами, были южные и западные районы острова Кюсю. Поэтому именно на Кюсю и появились «христианские князья». Там же особенно распространилось христианство и среди крестьян. Симабара, где разразилось восстание,— один из районов северо-запада Кюсю.

Однако для того, чтобы представить себе более полно значение этого восстания, необходимо сопоставить это восстание с некоторыми другими событиями.

Восстание в Симабара в Японии вспыхнуло в 1637 году. В это время в соседнем Китае уже с 1628 года шла великая крестьянская война — «Восстание Ли Цзы-чэна», как его обычно называют. Эта война, в которой вместе с крестьянами против феодалов поднялись и плебейские массы городов и даже часть торгово-ремесленного класса, привела в 1644 году к падению правившего дома — династии Мин — и заставила зашататься весь установившийся строй феодальной эксплуатации.

Пройдем далее на Запад. Несколько ранее, в 1599—1603 годах, произошло крестьянское восстание Кара-Ясыджи в Османской Турции. В начале века, в 1607 году, вспыхнуло восстание Болотникова в Московском царстве, в 1648—1654 годах — крестьянское восстание на Украине, в 1629 году началась крестьянская война в Германии, в 1639 году — крестьянское восстание в Нормандии. Одних этих фактов достаточно, чтобы увидеть, что в первой половине XVII века почти на всем протяжении феодального мира — от Японских островов до Британских — бушевал огонь крестьянской борьбы, всколыхнувшей и плебейские массы городского населения. Мы знаем, чем все это кончилось: восстания были подавлены, эксплуатация крестьян приобрела еще более жестокие формы. Некоторые историки считают даже возможным рассматривать этот процесс как «вторичное закрепощение крестьян». Но вместе с тем эти могучие народные движения сделали важнейшее историческое дело: они перевели феодализм — в разных странах в различное историческое время с различной степенью полноты — на последний этап его истории, этап, закончившийся распадом системы мирового

феодализма. Критическим моментом этого перехода в Японии, конечно, со своими местными историческими особенностями, и было восстание в Симабара.

Почему же в Японии переход к феодальному абсолютизму, олицетворявшемуся в режиме Токугава, сопровождался изгнанием европейцев и закрытием страны? Это заставили сделать сами португальцы и испанцы, с помощью христианских князей выкачивавшие из страны ее богатства; это заставили сделать португальцы и испанцы, начавшие вмешиваться во внутреннюю борьбу в стране для подчинения этой страны своему влиянию, может быть, даже при удаче и для превращения ее в свою колонию. Свою роль сыграло и то, что — хотели этого европейцы или не хотели — новые веяния, приносимые ими, всколыхнули Японию. Выше мы говорили о пропикавшей в Японию новой науке — естествознании. Энгельс назвал эпоху Возрождения, охарактеризованную им в вышеприведенных словах, величайшей из революций, какие до того времени пережила земля. Поэтому, говорит он, «и естествознание, развивавшееся в атмосфере этой революции, было насквозь революционным, шло рука об руку с пробуждающейся новой философией великих итальянцев, посылая своих мучеников на костры и в темницы»¹. Именно этот дух нового позитивного знания заставил пресечь доступ этого знания, этих идей в Японию. Было строжайшим образом запрещено и христианство. Вынуждаемые к отречению от него должны были доказать искренность своего отречения «попиранием икон» (фумиэ), то есть публичным осквернением изображений, считавшихся священными; тех же, кто не хотел отказываться от своей веры, распинали на крестах. Такими крестами при подавлении восстания в Симабара были уставлены все дороги и перекрестки. В некоторых странах Европы после полосы крестьянских восстаний воцарилась католическая реакция; в Японии после расправы с крестьянами в Симабара установилась реакция конфуцианская.

В своем предисловии к роману Такакура пишет: «Я хотел показать сами устои феодального строя времен Токугава, строя, существовавшего в условиях «закрытой

¹ К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, т. 20, с. 508.

страны». Этим путем я стремился вскрыть то, что течет в глубинах японского общества и в наше время».

Эти слова свидетельствуют, что Такакура, создавая произведение о далеком прошлом, имел в виду настоящее. О чем же он написал для своих соотечественников нашего времени?

Есть одна линия романа, которая, как нам кажется, дает возможность ответить на этот вопрос. Эта линия представлена Кайтё.

Кайтё — буддийский прелат. Он один из представителей уцелевшей ветви стариннейшего аристократического рода Фудзивара. Он настоятель храма, расположенного в горах Хаконэ, недалеко от места стройки. Храм этот посвящен «Хаконэ гонгэн», «божеству, явленному в Хаконэ», то есть божеству этих мест.

Кайтё — служитель буддийской церкви, но вряд ли его можно назвать верующим буддистом. Он стал монахом не по своей воле: издавна повелось, что младшие сыновья знатных семей становились духовными лицами. Все его отношение к религии заключается только в том, что он перечитал положенные книги и стал носить соответствующий духовный сан. А в прошлом у него совершенно земная, большая и счастливая любовь, закончившаяся, однако, неизбежной в его положении разлукой. Он потерял любимую женщину и вместе с нею весь мир. Много лет провел он в монастыре в горах, укрываясь от всех в своем покое.

Но из этой неподвижности, из состояния самоизоляции от мира его выводит тот же канал Хаконэ. Заметив, что около его убежища что-то происходит, он постепенно начинает понимать, что тут ведется большое и настоящее дело, какого он до сих пор никогда в своей жизни не наблюдал. И работа по сооружению канала увлекает и его.

Кайтё начинает принимать участие в сооружении канала. В необходимых случаях он пускает в ход свое влияние прелата для устранения помех, чинимых властями. Ему даже удается вызволить Томоно из тюрьмы, когда власти в первый раз пытаются устранением руководителя сорвать работу. Все его мысли, все действия целиком отданы делу проведения канала.

Наступает великий день для строителей. Канал прорыт; предстоит его испытать. Пойдет ли вода? Медленно раскрываются ворота шлюза, и на жаждущие поля бурным

потоком, беспрепятственно, свободно хлынула доселе бесполезная вода.

Конечно, на церемонии присутствует и Кайтё во всем блеске своего облачения. Он должен освятить эту воду. Но что же? Мальчик-послушник, стоящий подле своего настоятеля, вдруг вместо мудреных, книжных слов молитвы, вместо имени Хаконэ гонгэн слышит такие простые, совершенно понятные, разговорные слова: «Замечательно! Великий светлый бог Томоно! Хорошо ты сделал!»

Эта сцена — и сюжетная и идейная кульминация всего произведения.

Кайтё понял, кто действительный Хаконэ гонгэн. Это — человек, отдавший свой труд и свою жизнь общему делу; это — человек, слившийся воедино с народом, с бедняками и угнетенными, это — люди, крепко верящие в правоту и конечный успех дела, которое имеет своей целью счастье и благо угнетенных; это — люди, которые, воодушевленные уверенностью в своих силах, и подчиняют себе природу, и побеждают все препятствия, которые ставятся на их пути угнетателями. Такова та большая идея, которая заложена в повествовании о давно случившемся событии, та идея, которую писатель в художественных образах хотел показать своим современникам в своей стране.

СОДЕРЖАНИЕ

Б. Сучков. Автор и его книга (Вступительная статья)	3
Японский народ в его истории	19
Культура эпохи Нара	45
«Предисловие» Ясумаро	54
Культура эпохи Хэйан	80
«Предисловие» Цураюки	90
«Исэ-моногатари» и «Ямато-моногатари»	131
Роман Мурасаки сикибу	151
Культура эпохи Камакура	181
Ходзёки	189
Жанр «гунки» и «Повесть о Тайра»	214
Культура эпохи Муромати	231
Лирическая драма	240
Культура эпохи Эдо	282
Тикамацу Мондзаэмон	297
Лекции по японской литературе периода Мэйдзи	306
О японской литературе 20-х годов	401
Роман Т. Такакура «Воды Хаконэ» и вопросы японской культуры	442

Очерки японской литературы. Статьи и исследования. Вступ. статья Б. Сучкова. М., «Худож. лит.», 1973.

с. 462

Труд выдающегося советского ученого-востоковеда Н. И. Конрада (1891—1970) — по сути, первая у нас история японской литературы, содержит характеристику ее важнейших этапов с момента зарождения до первой трети XX века.

Составленная из отдельных работ, написанных в разное время (1924—1955), книга при этом отмечена цельностью научной историко-литературной концепции.

Вводя читателя в своеобразный мир художественного мышления японцев, Н. И. Конрад вместе с тем прослеживает историю японской литературы неотрывно от истории литератур всего мира. Тонкие наблюдения над живым художественным текстом, конкретный анализ отдельных произведений сочетаются в книге с широкими типологическими обобщениями, выявляющими родство культурообразующих процессов Японии с литературами других стран Азии и Европы.

8И (ЯП)

7-2-2

232-73

*Николай Иосифович
Конрад*

ОЧЕРКИ
ЯПОНСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ

Редактор

С. Лейбович

Художественный редактор

Г. Масляненко

Технический редактор

В. Иващенко

Корректор

Д. Эткина

Сдано в набор 7/VIII-1972 г. Подпи-
сано в печать А 04061. 27/II-1973 г.
Бумага типографская № 1. 84×108¹/₃₂.
14,5 печ. л., 24,36 усл. печ. л., 25,613+
1 вкл.=25,663 уч.-изд. л. Заказ 430.
Тираж 6 000 экз. Цена 1 р. 32 к.

Издательство. «Художественная ли-
тература». Москва, Б-78, Ново-Бас-
манная, 19.

Тульская типография «Союзполиграф-
прома» при Государственном комите-
те Совета Министров СССР по делам
издательств, полиграфии и книжной
торговли, г. Тула, проспект имени
В. И. Ленина, 109.