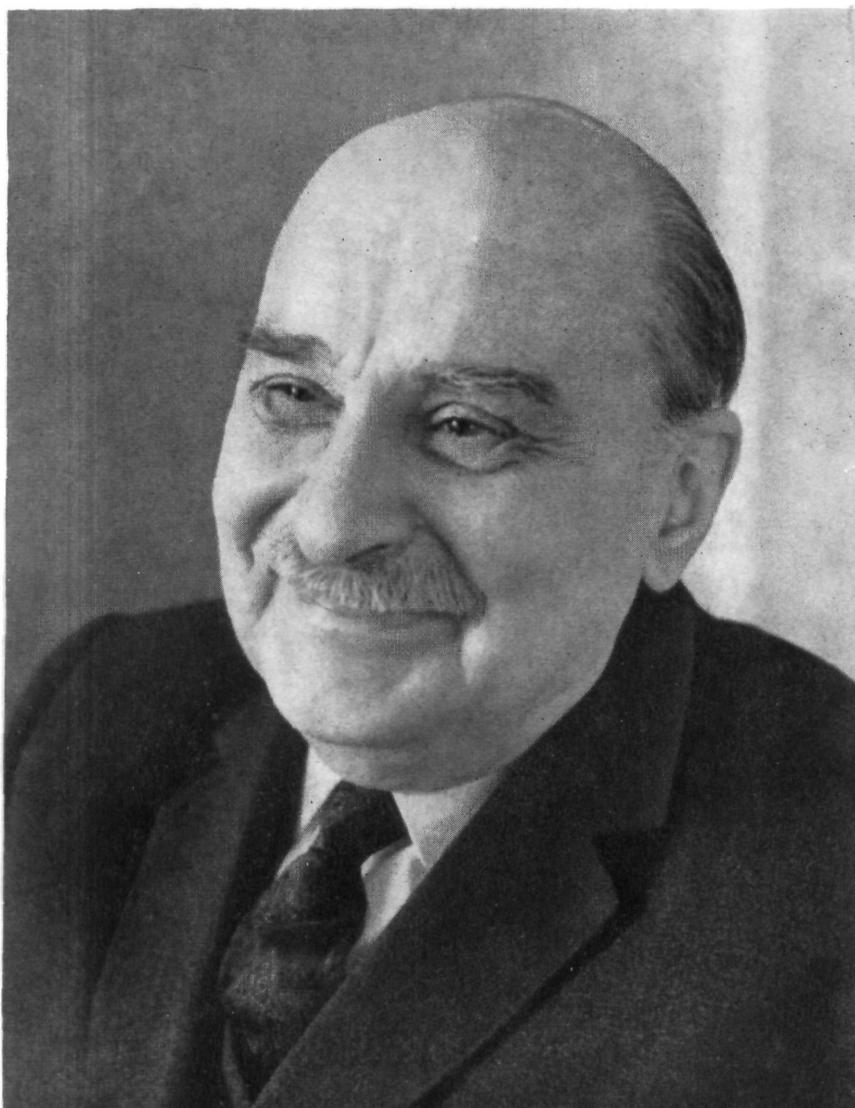


Н.И. КОНРАД

—
избранные
труды

—
ЛИТЕРАТУРА
И ТЕАТР

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ОТДЕЛЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА



НИКОЛАЙ ИОСИФОВИЧ
КОНРАД

Н.И. КОНРАД

избранные
труды

ЛИТЕРАТУРА
И ТЕАТР



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА» • МОСКВА 1978

Настоящая книга завершает посмертное издание избранных трудов академика Н. И. Конрада. Она включает работы по проблемам мировой литературы и сравнительного литературоведения; специальный раздел посвящен японской литературе и театру.

Редакционная коллегия:

М. Б. ХРАПЧЕНКО (ответственный редактор)

Е. М. ЖУКОВ, Б. Л. СУЧКОВ, В. Н. ЯРЦЕВА, И. М. ОШАНИН,

Н. И. ФЕЛЬДМАН-КОНРАД, И. С. БРАГИНСКИЙ

Ответственный редактор тома
академик М. Б. ХРАПЧЕНКО

Составитель тома
А. И. ВЛАДИМИРСКАЯ

Подготовка текстов и указателей
О. Л. ФИШМАН и В. С. САНОВИЧ

К $\frac{70202-073}{042(02)-78}$ 375—78

© Издательство «Наука», 1978 г.

I
ОБЩИЕ ВОПРОСЫ
ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ
И КУЛЬТУРЫ

О НЕКОТОРЫХ ВОПРОСАХ ИСТОРИИ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В последние два-три десятилетия в различных странах мира под теми или иными названиями появились труды, излагающие историю литератур всех народов¹. Эти работы очень различны и по объему материала, и по его расположению, и по форме его подачи, не говоря уже о различиях в трактовке как отдельных частей материала, так и общего процесса исторического развития литературы. Ведется такая работа и у нас.

Сама устойчивость стремления обобщить и осветить мировой историко-литературный процесс говорит, как мне кажется, о том, что подобная работа подсказывается самим ходом развития нашей науки. За последнее полу столетие чрезвычайно возросло наше знание литератур различных народов мира. Не говоря уже о давно и хорошо изученных литературах Европы, мы в настоящее время достаточно хорошо знаем и литературы стран Азии и Африки; знаем их благодаря трудам ученых этих стран и ученых различных стран Европы. Можно сказать даже, что сейчас мы знаем историю литератур многих народов Востока не хуже, чем историю литератур народов Запада. В связи с этим и возникло вполне естественное желание этот огромный материал как-то обобщить. Традиции старой, заслуженной культурно-исторической школы давали при этом удобную почву для подобного обобщения. Так возникли историко-литературные своды, излагающие истории различных литератур в рамках общей истории культуры человеческого общества. Эти своды-обзоры, если они достаточно полны, уже самой своей полнотой материала представляют очень большую ценность.

Но на этом дело не остановилось. Сводка материала со всей ясностью показала наличие многосторонних и разнообразных связей между многими отдельными литературами. Связь эта была понята в аспекте влияния одной литературы на другую, и на этой основе, как известно, возникло множество работ, раскрывающих случаи подобного влияния. На этой почве возникла даже целая школа сравнительного литературоведения, ведущее место в которой с начала века заняла французская *littérature comparée*². Само по себе влияние, т. е. активная роль чего-либо в литературе одной страны в какой-либо области литературы другой, — факт несомненный, наблюдаемый в истории очень многих литератур. Поэтому работы, раскрывающие такие явления, не только законны, но и просто необходимы.

Наличие связей, однако, было понята и в другом аспекте — как показатель известной общности истории двух или нескольких литератур,

¹ Упомяну лишь важнейшие: *Laaths E. Geschichte der Weltliteratur. Eine Gesamtdarstellung.* München, 1953; *Truc G. Histoire illustrée des Littératures.* Paris, 1952; *Tunk E. Illustrierte Weltliteraturgeschichte.* In drei Bänden. Zürich, 1954—1955; *Prampolini G. Storia universale della letteratura.* Torino, 1959; *Eppelsheimer H. W. Handbuch der Weltliteratur.* Bd. 1, 2. Frankf./Main, 1950; *Lavalette R. Literaturgeschichte der Welt.* Zürich, 1948.

² О ней см.: *Guyard M.-F. La littérature comparée.* Paris, 1951.

обычно народов-соседей. На этой почве родилось представление о зональных литературах, например о литературах народов Западной Европы, славянских народов и т. д.

Тесная связь истории литератур некоторых народов — факт несомненный, неоднократно наблюдавшийся в истории. В правильном, конкретно-историческом понимании такого явления открытие зональных литератур составляет большое достижение литературоведения. Французская компаративистика показала общность литератур в пределах одной зоны, той, в которую входят литературы народов Западной Европы и Америки, притом в определенное историческое время, главным образом в масштабе XVII—XIX вв., максимально — с Ренессанса³. Этого, конечно, недостаточно, но и за это литературоведение может быть весьма обязано французским компаративистам. Во всяком случае идея зональных литератур несомненно отразилась, и весьма плодотворно, на некоторых из вышедших всеобщих историй литератур.

И этим, однако, дело не ограничилось. Идея зональных литератур естественно породила идею мировой общности литературы. В свете этой идеи выражение «мировая литература» получило особый смысл — не совокупности отдельных явлений, пусть и тесно связанных между собой, а явления самостоятельного. На этой почве возникла даже особая отрасль компаративистической школы, развивающаяся главным образом в США⁴.

Несомненно, аспект этот новый и безусловно важный. Он необходим для понимания историко-литературного процесса. Но только при правильном его понимании. Понятие «мировая литература» в американском сравнительном литературоведении образовалось в сущности путем распространения понятия «зональная литература» на всю совокупность литератур. Иными словами, принцип связей, лежащий в основе концепции зональных литератур, остается краеугольным камнем и этой концепции.

Разумеется, и тут налицо некая историческая реальность; американские компаративисты говорят о литературе новейшего времени, главным образом даже о литературе современности, конечно, в широком смысле этого слова, а известная общность всех литератур, во всяком случае с середины XIX в., факт несомненный. Но если оперировать только признаком связей и создаваемой ими общности, по необходимости придется ограничивать историю мировой литературы одной новейшей эпохой, т. е. превратить понятие «мировая литература» из общего в частное, применимое лишь к одному определенному историческому этапу.

Мы назвали создаваемую ныне историю литератур всех народов и за все историческое время «историей мировой литературы». Из этого явствует, что мы понимаем выражение «мировая литература» иначе. Наша работа должна раскрыть это иное понимание и его оправдать.

Но на этом пути необходимо сначала наметить несколько частных вопросов; частных по отношению к общему — вопросу о существовании «мировой литературы» и ее судьбах, но самих по себе достаточно общих.

³ См. *Tieghem P. van. Histoire littéraire de l'Europe et l'Amerique de la Renaissance á nos jours. Paris, 1946.*

⁴ См. *Friedrich W. P. Outline of comparative literature from Dante Alighieri to Eu. O'Neil. Chapel Hill, 1954.*

Приступая к обозрению истории мировой литературы, мы прежде всего сталкиваемся с одним вопросом, старым и элементарным, — с вопросом о составе литературы.

Факт разного состава литературы в разное историческое время совершенно очевиден. В составе древнегреческой литературы мы находим «Пир» Платона, но «Так говорит Заратустра» Ницше в составе немецкой литературы нового времени не значится, «История» Тита Ливия и «История» Сыма Цяня входят в состав литературы, первая — древнего Рима, вторая — древнего Китая, но «Величие и падение Рима» Ферреро в составе итальянской литературы нового времени не числится, как не числится в составе английской литературы того же времени «Герои и героическое в истории» Карлейля — при всем бесспорно блистательном, именно литературном, качестве этих двух произведений. «Исповедь» Аврелия Августина безусловно памятник литературы поздней античности в греко-римском мире (это произведение даже называют первым по времени автобиографическим романом), но вот «Исповедь» Жан-Жака Руссо то упоминается в истории французской литературы своего времени, то нет; также и «Исповедь» Льва Толстого в обычных историях русской литературы не рассматривается: о ней говорят только в плане общего изучения творчества ее автора. Таким образом, очень сходные по теме, характеру, несомненно замечательные по литературным качествам произведения в более раннее историческое время входят в состав литературы, в более позднее — нет.

Бывает и обратное. «Троецарствие» и «Речные заводы» — произведения типа больших романов — эпопей, появившиеся в средние века в Китае, долго находились в китайском литературоведении за пределами того, что считалось литературой, а вот публицистическая статья, философский трактат тогда были литературой, да еще самого высокого плана. И только позднее, примерно с XVII в., они стали признаваться литературными произведениями. Следовательно, общественно признаваемый состав литературы зависит и от представлений о литературном произведении, а эти представления всегда историчны, т. е. определяются общим положением литературы в данную историческую эпоху: ее местом в культурной жизни страны, ее ролью в этой жизни; определяются отношением общества своего времени к вопросам темы литературного произведения, его материала, формы, жанра, назначения.

Все это известно, но сейчас при нашем выросшем знании материала и лучшем понимании его становится ясным, что исторический состав литературы — одно из важнейших явлений истории литературы. И чего более всего приходится опасаться — это трафаретных представлений о ходе литературного развития: о первоначальном недифференцированном составе литературы и о последующем процессе его дифференциации; о постепенном складывании особого явления, наименованного художественной литературой и т. п. Опасность оперирования только этими положениями — в том, что при таком подходе исчезает цельность, законченность в их неповторимом своеобразии литературных систем каждой большой исторической эпохи, качественная полноценность каждой из них для своего времени и для своего общества. Именно поэтому нам снова следует вернуться к вопросу об историчности состава литературы.

Непосредственно с этим связан вопрос о представлениях о литературе как об элементе ее истории. Забыть об этом элементе просто нельзя: сам наш материал настойчиво напоминает о том, что история литературы есть вместе с тем и история представлений о ней. Хорошо известны, например, всевозможные поэтики — трактаты о поэтическом искусстве, его формах и приемах, о существе и задачах поэзии. Подобными поэтиками усеяна чуть ли не вся история поэзии индийской, японской, китайской, арабской. Среди них особенно выделяются те, которые возникают в какие-либо особо значительные моменты, например, такой, какой запечатлен в «Мейстерзингерах» Вагнера. Закачивается поэзия мейстерзингеров. Стар становится сам знаменитый мастер Ганс Закс. На смену ему приходит Вальтер, у которого звучит совсем иная песня. Она очень не нравится Бекмессеру: ведь Вальтер поет не так, «как положено», т. е. не по табулатуре, а табулатура — закон. Закс же понимает, что пришло время именно такой песни. И оказывается, что на нюрнбергском фестивале поэтической самодеятельности цеховых мастеров и подмастерьев эта песня побеждает, табулатуре же, как и всякой табулатуре, которая начинает воображать себя единственной истиной на свете, предстоит сойти со сцены и даже еще хуже — превратиться, как это получилось у жреца табулатуры Бекмессера, в карикатуру на самое себя.

Вот такой песней Вальтера в один из важных переломных моментов истории поэзии народов Запада прозвучали стихи дю Белле, а вместе с ними заговорил и его знаменитый манифест — «Защита и прославление французского языка», в котором даны новые для французской поэзии, уже выходящей из средневековья, представления о поэтическом искусстве. В очень сходный момент истории поэзии в Японии на рубеже XVII—XVIII вв. своей «песней Вальтера» прозвучала поэзия Басё, а вместе с нею и его мысли о сущности и задачах новой поэзии, которая шла на смену поэзии *хайкай* — творчества цеховых мастеров и гильдейских купцов. Подобное соединение нового литературного явления с новыми представлениями о литературе можно обнаружить почти в каждой отрасли литературного творчества, притом как на Западе, так и на Востоке.

Таким образом, история литературы слагается из двух переплетающихся явлений — самой литературы, т. е. совокупности литературных произведений, и мыслей о ней, т. е. представлений о ее сущности, ее задачах и видах. Отсюда и вопрос о том, как и в чем выражается взаимодействие этих двух явлений, каково значение этого взаимодействия и чем определяется оно в жизни самого общества. Но само взаимодействие — факт несомненный и всеобщий.

3

Если считаться с историческим характером состава литературы и допускать, что каждая большая эпоха имеет свою литературу как нечто цельное, общественно и эстетически для своего времени полноценное, естественно возникает вопрос об исторических системах литературы. Мы достаточно ясно видим удивительную устойчивость однородных или очень близких явлений в литературах разных народов одного и того же исторического времени. Вряд ли простой случайностью следует считать, например, факт одновременного существования в древнегреческой и древ-

некитайской литературе такого литературно-исторического жанра, как «прагматическая история», и параллельно с ним такого, как «исторические жизнеописания». В Греции это — «История» Полибия, в Китае — «История» Сыма Цяня, «Сравнительные жизнеописания» Плутарха и «Жизнеописания» Сыма Цяня. Последние хотя и не названы «сравнительными», но точно так же, как и у Плутарха, построены на сопоставлении, казалось бы, разных и в то же время в чем-то сходных фигур и судеб. В средневековой Европе мы находим, с одной стороны, мистерии и миракли, с другой — фарсы и фастнахтшпили. И в средневековой Японии были свои мистерии — *ёкёку*, свои фарсы — *кёгэн*. Если учесть, что подобные же произведения в своей жанровой форме встречаются в средние века и у некоторых других народов Востока, невольно возникает мысль о закономерности параллельного возникновения и развития двух противоположных видов драматургии и о принадлежности их к одной системе. То же можно сказать о куртуазной лирике и куртуазном эпосе: в том или ином виде они представляют принадлежность системы литературы своего исторического времени. Вряд ли случайно существование в средневековой литературе рядом с изысканно-галантной поэмой — новеллой вроде «Окассен и Николет» и самого беспшабашного шванка. Или так уж случайно одновременное появление обличительного романа и слезливой мелодрамы, что очень показательно для литературы последней поры феодального общества и во Франции и в Китае? Едва ли вероятно, чтобы литературные формы романтизма и реализма — так, как они даны в художественных произведениях и в соединенных с ними манифестах, памфлетах, полемических статьях — не были бы взаимозависимы и чтобы эта взаимозависимость не являлась одним из важнейших признаков системы литературы капиталистического общества в пору его расцвета. Ведь именно эти формы мы неизменно находим как в литературах XIX в. Франции, Англии, России, так и в литературах XX в., — исторически сходного времени — в Японии, Турции. Объяснять такие совпадения одним литературным влиянием нельзя. Влияние может ускорить какой-либо процесс или замедлить его, может направить его в какую-либо сторону, но вызвать процесс, притом такой, который имеет кардинальное значение для всей литературы данного народа, оно не может. Вопрос об исторических системах литературы встает сам собой, и на него необходимо так или иначе ответить.

4

Видимо, основные типы литературных систем придутся на такие большие эпохи человеческой истории, как Древность, Средние века, Новое время. Эти эпохи, конечно, сопряжены с определенными социально-экономическими системами — рабовладельческой, феодальной, капиталистической, но только в самой основе. Все системы всегда находятся в движении: конец одного большого этапа вливается в начало другого; начало нового этапа вытекает из последней стадии прежнего. Поэтому «чистую» форму общественно-исторической системы создает, по-видимому, средний период ее истории, когда развитие всех элементов системы идет в возможно гармоническом порядке.

Очень явственно этот факт обнаруживается в истории рабовладельческого общества. В какую свою пору эллинская цивилизация создала самое великое, что она дала миру, ставшее классическим наследием для всех народов Европы? В среднюю пору своей истории: в эпоху полисов,

городов-государств. Именно тогда действовали Сократ, Платон, Аристотель, Эсхил, Софокл, Еврипид, Фидий и т. д. В какую свою пору древний Китай создал культуру, ставшую классическим наследием для всех народов Восточной Азии? В свою среднюю пору — в эпоху *лего*, городов-царств. Именно тогда действовали Конфуций, Лао-цзы, Чжуан-цзы, Ле-цзы, Сюнь-цзы, Гуань-цзы и т. д. На такую же свою среднюю пору приходится и расцвет средневековой цивилизации — в форме, типичной для нее, только искать ее наиболее показательную форму следует в истории не старых, а молодых для того времени народов — тех, которые шагнули к феодализму, миновав самостоятельный этап рабовладельческого строя: они пришли к феодальному строю свободными от огромного груза античного наследия, которого у них просто не было. В Италии, например, переход к феодализму был процессом сложным, перегруженным всевозможными элементами, идущими из прошлого, и прошлого великого. То же можно сказать и о других народах, в истории которых был этот всесторонне развитый этап рабовладельческого общества. Таких народов мы знаем в истории человечества не более пяти: эллины, латиняне, иранцы, индийцы, китайцы. Они вместе с евреями древности создали то, что составляет мировое «классическое» наследие. Поэтому моделировать систему средневековой литературы следует скорее по литературе франков, англосаксов, японцев, арабов, чем по литературе средневековых итальянцев или китайцев. «Классическая», или средневековая, поэзия сложилась у провансальских трубадуров; германских минезингеров, арабских и японских певцов. То же можно сказать о рыцарском эпосе. Он создан именно исторически более молодыми народами. Вспомним «Песню о Роланде» и «Слово о полку Игореве», «Песни о Сяде» и «Сказание о Тайра».

5

Если вопрос о типичных для больших исторических эпох системах литературы имеет решающее значение для раскрытия общего хода литературной жизни человечества, то для понимания перехода литературы одной большой эпохи к другой исключительную важность приобретают литературы переходных эпох, так сказать «крайних» для каждой общественно-исторической формации: выведивших из одной формации и вместе с тем подводивших к другой.

В истории Западного мира такие переходные эпохи выявлены с чрезвычайной ясностью. Первая из них — время перехода от древнего общества к средневековому, эпоха эллинизма, как ее обычно называют; вторая — время перехода от Средневековья к новому времени, ей присвоено название эпохи Ренессанса; третья — время перехода от нового времени к новейшему, общепринятого наименования у нее пока нет, но дата ее рождения известна всем: время Парижской Коммуны и «Интернационала».

Огромное значение этих трех переходных эпох для истории литературы можно усмотреть хотя бы из того, что каждая из них открывается гениальным литературным произведением, возвестившим ее наступление. О первой возвестил «О граде божием», о второй — «Божественная Комедия», о третьей — «Коммунистический Манифест».

Наличие в истории Запада этих столь важных для истории литературы переходных эпох сразу же ставит нас перед вопросом: что же, они принадлежность только народов Европы? Иначе говоря, исторически они явление локальное?

История народов Запада — один из важнейших массивов мировой истории. Как много, она дала науке для понимания общеисторического процесса в целом, видно хотя бы из того, что такие категории, как рабовладельческий строй, феодализм, капитализм, открытые исторической наукой в истории европейских народов, оказались категориями общеисторическими. Поэтому вполне законна мысль о том, что переходные эпохи подобного же значения должны быть и в истории тех народов, которые, как греки и итальянцы, имели свою древность со столь же великой разносторонней культурой. Такими народами были иранцы, индийцы, китайцы. И они так же, как греки и итальянцы, перешли к феодализму. Переходная эпоха у них, конечно, была.

Эпоха перехода от Древности к Средневековью — это уже не рабовладельческий строй в его классической форме, но еще и не феодальный также в его классической форме. Однако поворот намечался и отразился в сознании людей. Эпоха эллинизма возникла и развернулась в истории старых цивилизованных народов восточного Присредиземноморья — всех трех его частей: европейской, африканской и азиатской. Революция умов, происшедшая здесь, состояла в крушении прежнего мировоззрения, языческого, как тогда говорили, и замене его новым, христианским. Разумеется, и то и другое наименование — лишь самые общие обозначения, сами же комплексы явлений, которые этими наименованиями покрываются, весьма сложны, разнообразны и противоречивы, но все они равным образом вступили в борьбу со старым миром. И это новое пришло в мир Римской империи как бы извне — с Востока: иудейского, сирийского, египетского — Римского Востока, как называют этот Восток историки. Собственно говоря, революция умов началась и развернулась прежде всего именно на этом Римском Востоке, но она захватила и греко-латинскую часть «римского круга земель», в котором шел свой кризис старого сложившегося мировоззрения.

Переход от Древности к Средневековью у китайцев и иранцев также сопровождался своей революцией умов. Такая революция в первую очередь питалась собственными внутренними источниками — далекими от идеологической ортодоксии идейными течениями: тем, что в Китае суммарно называют даосизмом, в Иране — манихейством. Сюда присоединялся и внешний фактор: система идеологии, происшедшая извне. В Китае это был буддизм, в Иране — ислам. Под воздействием этих двух сил и совершалась в этих частях мира перестройка умов в эту первую великую переходную эпоху.

Вторая переходная эпоха — от Средневековья к Новому времени — в Европе развернулась раньше всего в Италии; и то, как она происходила в этой стране, раскрывает ее содержание. Это была также революция умов, и она также черпала свое воодушевление из двух источников. Первый — то, что в кругах ортодоксальной идеологии называлось ересями; второй — то, что шло из греко-римской древности, своей древности. Конечно, кое-что пришло и извне: отчасти — из возникшего рядом арабского мира, отчасти — из мира средневекового еврейства, но главными факторами умственной революции были несомненно два слоя: один — из своей современности, другой — из своего прошлого.

Развитие событий, однако, показало, что второй фактор вышел на первое место, во всяком случае в глазах деятелей этой второй переходной эпохи. Участию Древности в перестройке их собственного времени они придавали такое значение, что даже все свое движение назвали «Возрождением». Разумеется, никакого восстановления древности не было и не могло быть; фактически создавалась новая философия, новая по-

литическая и правовая наука, новая литература, новое естествознание, но древность, конечно, по-своему была призвана содействовать этому.

Совершенно такую же картину мы наблюдаем в IX—XII вв. в обширном индо-иранском и среднеазиатском мире. И там в эти века происходила своя революция умов, приведшая к расцвету философскую мысль, литературу, науки — как гуманитарные, так и естественные. И, как и в Италии, это движение питалось из двух источников: из своей современности — различных антиортодоксальных течений в исламе, и своей древности. Насколько велико было значение этого движения в глазах его деятелей, видно хотя бы из того, что они назвали происходящее «Обновлением».

В VIII—XIII вв. подобное же движение со всей ясностью обрисовалось и в Китае. Оно привело к созданию новой философии, новой исторической науки, новой литературы. Питалось оно также из двух источников: из своей современности — различного рода умственными течениями, противопоставлявшими себя официальной идеологии, и из своего прошлого — древности. Сколь значителен в глазах представителей этого движения был второй источник, видно из того, что они назвали свое дело «возвращением к древности» (*фугу*).

Таким образом, перед историками мировой литературы встает вопрос: как исторически расценить эти факты? Видеть в них некую случайность или закономерность? И далее: закономерность общего исторического хода, в своих собственных чертах проявившуюся в истории во всяком случае трех великих и, несомненно, тогда в культурном отношении ведущих народов? Избежать этого вопроса невозможно. Без его решения нельзя просто понять хотя бы того удивительного расцвета лирической поэзии, который связан с именами Ли Бо, Ду Фу, Бо Цзюй-и, Рудаки, Саади, Хафиза, Петрарки, Ронсара, дю Белле.

Я не касаюсь здесь третьей переходной эпохи — нашей, но думаю, что внимательное изучение двух первых, и именно во всемирно-историческом аспекте, поможет нам лучше понять и современную, а тем самым и процессы, которые происходят с конца прошлого века в мировой литературе.

6

Все эти факты, когда удастся раскрыть их с должной полнотой и пониманием существа дела, позволят нам со всей ясностью увидеть движение в литературах отдельных народов. Вместе с тем они же, эти факты, позволят увидеть движение в литературе и в общемировом плане. А для истории мировой литературы, — если не подменять ее простой сводкой историй отдельных литератур, — вопрос о таком общем движении, пожалуй, и есть главный.

Поясню эту мысль двумя примерами. Приняв положение о возникновении своей, назовем ее «ренессансной», литературы у старых народов — Китая, Ирана и Италии, мы тут же увидим, что в дальнейшем соответствующие ренессансные явления зарождаются и у более молодых народов: в зоне Китая — у корейцев, японцев; в зоне Ирана — у народов Северо-Западной Индии, у среднеазиатских тюрков; в зоне Италии — у народов Западной, Центральной и даже Восточной Европы. Таким образом, придется констатировать, что ренессансные явления становились уже фактами мировой культуры. Но одновременно выяснится, что в ряде случаев центр их перемещался: с течением времени наиболее блистательные явления Ренессанса в некоторых областях культуры обнаружались

не на родине Ренессанса в данной культурной зоне, а в другом месте. Так, например, своего кульминационного пункта ренессансная драматургия на Западе достигла не в Италии, а в Англии — в творчестве Шекспира, на Востоке — не в Китае, а в Японии — в творчестве Тикамацу Мондзаэмона.

Следовательно, ренессансные явления начинаются, продолжают и заканчиваются всюду, и раньше всего — на своей родине. Беря в качестве примера Европу, это можно сказать по отношению к Италии, которая стала отставать как в своем социально-экономическом, так и в культурном развитии от более молодых стран — Нидерландов, Англии и Франции. История мировой литературы должна иметь дело с этим процессом.

Но помимо движения в каждой отдельной зоне есть и общемировое движение. Если основываться на хронологии Ренессанса в каждой зоне, обнаружится, что сначала этот процесс обозначился в Китае — в VIII в., затем — в Средней Азии, Иране и Северо-Западной Индии — в IX в.; наконец — в Италии — в XIII в. Закончился же он в XVII в. на дальних окраинах Старого Света: в Англии — на Западе, в Японии — на Востоке.

Возьмем другой пример. Литература нового времени — литература капиталистического общества — в наиболее ярких формах развилась не в старых странах, а в новых; не в Италии, а в Англии и Франции, не в Китае, а в Японии. Потом этот процесс стал захватывать и другие страны. Тем самым устанавливается и хронология процесса образования мировой системы литературы нового времени — с XVII по конец XIX в. При этом движение этого мирового процесса оказалось обратным первому, ренессансному: с Запада на Восток. Гребень этой волны наибольшей высоты достигает не в той стране, где процесс начался, а в другой: на Западе — в России, в творчестве Достоевского, Толстого, Чехова; на Востоке — в Японии, в творчестве Симадзаки Тбсона, Нацумэ Сосэки; разумеется, с совершенно различными уровнями — и художественными и общественными.

К этим двум примерам можно добавить и третий. Начало литературы новейшей, т. е. современной, эпохи обозначалось явственнее всего на Западе — в России, в творчестве Горького и Маяковского; на Востоке — в Японии, в творчестве Кобаяси Такидзи и Исикава Такубоку; разумеется, на очень разных уровнях в художественном плане, но однородных по общественному звучанию для своей страны.

Так обрисовывается существо чуть ли не главного вопроса истории мировой литературы: вопроса о движении в ней; о содержании этого движения; наконец, о толчках, создающих само движение, направляющих его и стимулирующих — откуда, когда и как они, эти толчки, шли. Осветить это движение — одна из важнейших научных задач нашей «Истории мировой литературы».

Существует ли все-таки «мировая литература» не в том ограниченном понимании, в каком это наименование прилагают к литературе современного мира, а как некое особое явление, бывшее во все времена? Ответить на этот вопрос можно, как мне кажется, следующим образом.

Выше говорилась, что состав литературы исторически менялся: его определяло реальное состояние литературы данного времени и сопряженное с ним представление о литературном произведении. Факт этот

наблюдался в истории всех отдельных литератур и в своих важнейших чертах является общим для них всех.

Мы наблюдаем также, как постепенно в процессе указанных исторических изменений состава литературы обрисовывается, принимает все более и более определенное очертание и получает самостоятельное бытие то, что человечество назвало «литературой», т. е. особая категория духовной творческой деятельности общества, отличная от философии, науки, искусства и вместе с тем сопряженная с ними, поскольку она пользуется всеми их средствами: понятиями, символами, образами, метром, ритмом, эвфонией. Процесс этот неизменно наблюдается в истории всех отдельных литератур, т. е. носит всеобщий характер.

В каждую большую историческую эпоху явления литературы, на какой бы ступени ни находилось само ее формирование, всегда складывались в некое целое, получающее значение системы, отдельные части которой связаны друг с другом различными отношениями. Наличие таких систем наблюдается в истории всех литератур, причем — и это особенно важно — в своих главных чертах характер этих систем и даже их состав воспроизводится в истории всех отдельных литератур; конечно, в однородные по своему общественно-историческому содержанию эпохи.

История литературы состоит в движении этих систем — в складывании, развитии и затем отмирании одних и появлении на их месте других с той же последующей судьбой. Этот процесс со своими особенностями также повторяется в истории всех отдельных литератур.

Однако смена литературных систем не означает полной утраты того, что сменяется: смена означает процесс пополнения наличествующих эстетических ценностей новыми. Понятие «наследие» — совершенно реальное, и «наследие» это не только в том, что продолжают оставаться живыми и для новых эпох многие произведения эпох ушедших, но и в том, что эстетические ценности, воплощенные в этих произведениях, обогащают сознание последующих поколений. Такая протягиваемая через века связь и преемственность образуют реальный субстрат всего литературно-исторического процесса. Эстетическое накопление и составляет суть прогресса, создаваемого средствами литературы.

Сменяющие друг друга литературные системы связаны между собой и в ином отношении: в генетике литературных видов и жанров. Каждый вид литературы данной исторической системы, каждый жанр бывает как-то связан со своим предшественником в прежней системе. И даже тогда, когда в новой системе возникают совершенно новые виды и жанры, изучение открывает их зависимость от старых. Разумеется, зависимость отнюдь не обязательно в смысле прямого продолжения или развития их; зависимость может проявляться и в полном отрицании их. И это также наблюдается всюду и всегда.

Различного рода отношения между литературами — факт, присутствующий в истории всех литератур; конечно, в различных в разное историческое время пространственных и временных рамках. Поэтому и те литературные общности, о которых говорилось выше, отнюдь не создаются раз навсегда. Вспомним хотя бы историю литератур народов Средней Азии: в Средние века эти литературы входили в состав общности, охватывавшей литературы народов Средней Азии, Ирана и Северо-Западной Индии; в наше время они входят в состав литературной общности народов Советского Союза. Факт существования своих для каждого исторического времени зональных литератур засвидетельствован всей историей. Исторические же изменения в числе, составе и границах зон составляют один из элементов общеисторического процесса.

Всюду, где только появляется литература, ее характер отражает социальную природу ее создателя. Природа эта меняется: возникают племена, племена соединяются в народности, в составе народностей формируются нации. Поэтому есть литература, характерная для эпохи племени, для эпохи народности, для эпохи нации. Национальная литература в точном социально-историческом смысле этого понятия — категория особая, возникшая лишь в новое время и в настоящее время безусловно господствующая. Самый факт исторического изменения социального субстрата литературы, определяющего характер, формы и границы существования литературы, — принадлежность истории всех больших, длительно существующих литератур.

Таким образом, в истории известных нам отдельных литератур есть присущие им всем одни и те же черты; в движении их истории наблюдаются одни и те же процессы, получающие значение определенных закономерностей. Но наличие общих закономерностей у ряда развивающихся явлений свидетельствует, что по своей природе эти явления едины. Поэтому сама история отдельных литератур удостоверяет, что все они при всех своих индивидуальных различиях — одно и то же явление: литература.

Но отдельные литературы соединяются в единое целое не только на основе, так сказать, своего субстанционального единства. Связывает отдельные литературы и общее движение истории. Как известно, история разворачивается неравномерно: на общем пути социально-экономического развития одни народы выходят вперед, другие отстают. Такая неравномерность — одна из движущих сил исторического процесса. Поэтому в каждую большую эпоху толчок вперед создается в каком-нибудь одном районе мира и под влиянием этого толчка возникает соответствующее движение и в других районах. Так наблюдалось в социально-экономической истории, так наблюдалось и в литературной истории. Тем самым создается и общая история литератур всего мира.

Существование историй отдельных народов не исключает существования истории и всего человечества как явления *sui generis*.

Точно так же и существование отдельных литератур не исключает существования и мировой литературы. Каждая отдельная литература есть явление индивидуальное и вполне самостоятельное, но также вполне самостоятельным явлением уже высшего порядка является и мировая литература.

8

Остается последний вопрос, которого я хотел бы коснуться, — вопрос, возникающий перед нашим литературоведением именно в связи с принятой работой по составлению «Истории мировой литературы». Стоит ли нам всю эту работу производить? А если стоит, то для чего? Для того чтобы узнать, как протекал процесс зарождения и развития литературы у разных народов? Несомненно и для этого. Чтобы увидеть этот процесс во всем его действительно мировом масштабе? Да, и для этого. Это — научные цели нашего труда.

Но есть и другие цели — общественные. История мировой литературы может способствовать введению в круг сознания нашего общества многого из того в мировой литературе, что этого достойно. Конечно, нашими переводчиками и литературоведами в этом направлении уже проделана огромная работа. Широкому читателю нашего времени теперь известны: Медея, Ромео и Джульетта, Фархад и Ширин, Петрарка, Ли Бо,

Басё, Омар Хайям и очень многое другое. Но пусть молодой человек нашего времени знает не только Беатриче и Лауру, но и Ян-гуйфэй и Суламифь. Пусть зазвучит для него героика не только «Песни о Роланде», но и «Сказания о Тайра». И пусть звучит,— потому что и это нужно,— для нас не только Монтень, но и Экклезиаст. Одной из существенных задач «Истории мировой литературы», впрочем, является не столько введение в сознание нашего общества новых литературных фактов, сколько распространение надлежащего понимания эстетической ценности их.

Другая общественная задача нашей работы — показать, что «История мировой литературы» — продукт совместной деятельности всего человечества. Мы хорошо знаем большие культурные зоны. Издавна народы Восточной Азии и Индии находились во взаимной связи. Буддизм,— а это далеко не только религия, не только философия, но и литература и искусство, причем последнее — во всех своих отраслях,— такой буддизм соединил в культурном комплексе страны Центральной, Восточной и Юго-Восточной Азии. В другом направлении индийская цивилизация соприкасалась со Средней Азией, Средним и Ближним Востоком и даже грекеским миром как времен Эллады, так и Византии. Византийская цивилизация распространилась на Юго-Восточную и Восточную Европу, а сама она входила в круг общеевропейской цивилизации. Римская культура, другая часть этой общеевропейской цивилизации, охватила Центральную и Западную Европу. Восточносредиземноморский мир с его разноплеменным и разноязычным населением — европейским, азиатским, африканским — превратился в одну огромную культурную зону еще в эпоху эллинизма. Арабская культура со своим исламом в разных его толках распространилась по необъятному пространству от Испании до Индонезии. Одна из целей «Истории мировой литературы» — раскрыть эти многосторонние связи через сферу литературы и, самое важное, помочь правильно понять эти связи: понять, что разные части человечества, при всех своих расприх, в области культуры всегда были в общении друг с другом и без этого общения обойтись не могли.

Возможно, как мне кажется, думать и еще об одной задаче «Истории мировой литературы»: она должна содействовать укреплению в общественном сознании представления о подлинном критерии исторического общественного прогресса.

Существовали и существуют различные представления о том, что надлежит считать прогрессом в культурной жизни человечества. Весьма распространено мнение, что прогресс следует видеть только в повышении уровня материально-технической культуры. Но даже тот отрезок истории, который четверть века назад прошел на глазах ныне живущего поколения, со всей наглядностью показал, что в одной из европейских стран едва ли не самый высокий для того времени уровень материально-технической культуры оказался совместимым с едва ли не самым низким для цивилизованного человечества того времени уровнем морального сознания. Вполне понятно, что этот факт, воспринятый во всей его глубине и серьезности, многих привел к историческому скептицизму, а некоторых и к еще более горькому — к историческому пессимизму. Однако и это не было еще самым тяжелым: ведь и скептицизм и пессимизм все-таки движение человеческого разума, не могущего равнодушно пройти мимо всего происшедшего. Гораздо страшнее, что одновременно распространился цинизм, равнодушие, безразличие ко всему, кроме материальных благ, отказ от всякой думы о будущих путях человечества.

Спор со скептицизмом, пессимизмом, с одной стороны, и борьба с цинизмом, духовной инертностью — с другой, и являются в настоящее

время особенно необходимыми. И прежде всего следует восстановить истинность простого положения: исторически прогрессивно только то, что сочетается с гуманизмом и оправдывается им.

Мне кажется, что литература является одним из наиболее мощных средств для того, чтобы утвердить в человеческом сознании императивность этого положения.

Есть различные формы мышления. Одна действует в той области, которую мы называем наукой; другая — в той, которую мы называем философией; третья — в той, которую мы именуем искусством. Материал, с которым работает наша мысль, вызывает существование многих специфических отраслей как науки, так философии и искусства, но все они для общественного сознания человека представляют своеобразное целое. Это целое, отлившееся в понятия, образы, символы, воплощено в языке, как «в непосредственной действительности мысли»; а через язык, возведенный в план искусства, — в литературе. Именно это и делает литературу синтезом элементов философии, науки и искусства. Именно этот синтез и делается достоянием общественного сознания.

Если это так, то не является ли литература самым прямым и самым мощным средством восстановления в общественном сознании действительности представления о гуманизме как высшем критерии общественного и культурного прогресса?

Конечно, в нашем социалистическом обществе, призванном всемерно повысить прежде всего этический уровень общественного сознания, заботиться о восстановлении значения гуманистической концепции общественного и культурного прогресса не требуется: эта концепция лежит в самой основе нашего строя. Но все же напомнить об этом еще раз нужно, поскольку огромный материально-технический прогресс настоящего времени с сопровождающим его великим взлетом теоретической мысли в этой области при недостаточном развитии теоретической мысли в области духовных ценностей общественного существования вызывает у многих переоценку значения первого прогресса и недооценку важности второго. Вот почему указанная задача литературы в известной мере действительно и для нашего общества.

Если литература как таковая может наиболее ощутимо ввести в общественное сознание гуманистическую концепцию прогресса общественной жизни и культуры, то разве может какая-нибудь иная отрасль знания лучше, чем история литературы, показать, что этот критерий был действителен для цивилизованного человечества во все времена его истории? Именно поэтому такая работа получает особый смысл: она не просто очередное, пусть и очень важное, научное предприятие, а большое общественное дело.

9

И, наконец, последнее — о том, что нужно нам самим. Что мы можем извлечь из истории мировой литературы? Мы — люди третьей великой переходной эпохи. И нам ближе всего именно переходные эпохи прошлого. Что же мы можем извлечь из них?

Я назвал три великих произведения, звавшие к созданию нового — для каждого исторического времени — своего будущего: «О граде божием», «Божественная Комедия», «Коммунистический Манифест». Как обрушился Августин на свой век! Как беспощадно бичевал его пороки! А что сделал Данте? Подверг прошлое и все свое время настоящему страшному суду: кого поместил в ад — каждого со специализированным

для него наказанием; кого нашел возможным подвергнуть только чистке; кого же *счел достойным рая*. Следует ли напоминать, как обрушились авторы «Коммунистического Манифеста» на зло своего времени, своего общества.

Все эти эпохальные произведения прежде всего — книги великого гнева.

Но как пламенно верил Августин в свой идеал, названный им «Градом божиим», т. е. мыслимый в категориях общественного сознания своего времени! Как страстно верил Данте в то, что можно построить такое общество, которое было его идеалом! Как было велико убеждение авторов «Коммунистического Манифеста» в необходимости и достижимости нового общественного строя! Все эти три произведения не только книги великого гнева, но и великой веры, великой убежденности в высшей этической природе того, к чему эти книги призывали.

И, наконец, эти три произведения есть книги и великой любви. К человеку, к человечеству. Ведь о нем думали авторы этих произведений, о нем страдали, за него боролись, для него хотели создать то новое, лучшее, что им рисовалось. Без этой великой любви были бы бесплодны и гнев и вера. Вот это, как мне кажется, также может показать история мировой литературы. И вряд ли это — последнее из того, что нам нужно.

1965 г.

О ВСЕМИРНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ В СРЕДНИЕ ВЕКА

I

1. То историческое время, которое в европейской историографии принято называть «Средними веками», имеет свой особый индивидуальный облик. В общем это — феодальный этап исторического пути человечества, но каждый народ приходил к этому этапу в разное историческое время, глубоко по-своему, приходил, отталкиваясь от своего прошлого, а это прошлое было разным: у одних это был многовековой период «древнего общества», как мы говорим, с его сложной, богатой культурной жизнью — литературой, наукой, искусством; у других — племенной союз с только оформлявшимися в нем элементами цивилизации. Поэтому и формы, которые принимали феодальные отношения у тех и других, были различны, а от этого зависели и судьбы этих народов, и создаваемые ими культуры.

Все же мы даем этому отрезку исторического пути человеческого общества одно общее наименование, следовательно, видим в нем какую-то целостность. Это объясняется тем, что все народы, из деятельности которых сложилась история Средних веков, входили в определенную мировую систему, которую мы называем феодальной.

2. Что значит в этом случае «система»? То, что все части, которые входят в состав чего-нибудь, как бы ни были они различны, подчинены чему-то одному, а это одно составляет ведущее начало социально-экономического и культурного процесса в его общеисторическом масштабе. Например, мы называем XIX в. веком капитализма, но это отнюдь не означает, что капиталистический строй был тогда решительно во всех странах мира. Век этот был капиталистическим потому, что капиталистическое направление на общем пути экономического и социального развития человечества было тогда главным, твердо установившимся и уже показавшим свою эффективность в нескольких странах, ставших тем самым для своего времени передовыми. Отстававшие страны, пусть и с запозданием, либо переходили на тот же путь, а это значило войти в систему капитализма, либо оставались при своем старом строе, но подчинившись ведущей исторической силе, а это значило также войти в систему мирового капитализма, только с особым местом в ней.

В свете феодализма, как мировой системы именно в таком смысле, мы и можем видеть в Средних веках определенную историческую целостность, учитывая, что в этой системе были и свои ведущие страны, и свои отстававшие, не говоря уже о разных уровнях и формах феодализма даже там, где он утвердился. Нельзя также упускать из виду и то, что вся эта система находилась в непрерывном движении, причем движении отнюдь не прямолинейном и равномерном. Это проявлялось отчетливо хотя бы в том факте, что в течение четырнадцати веков общей истории феодального мира опережающие и отстающие страны менялись своими местами. Поэтому единство в Средних веках — это также и общность самого исторического процесса, его направления и составляющих его экономических, социальных, политических и культурных сил, и эта

общность определяла, пусть и меняющийся, но все же глубоко свой облик всей этой большой исторической полосы.

3. Сложен вопрос — с какого времени начинать историю Средних веков. Если ставить этот вопрос во всемирно-историческом аспекте, ответить на него следует так: с того времени, как феодализм начал складываться как мировая социально-экономическая система.

Когда это произошло? Ответ нам кажется ясен: в III—IV вв. В эти века на феодальный путь стали переходить ведущие страны Древнего мира: в Восточной зоне его — Китай (со II—III вв.); в Срединной зоне — Иран (с III—IV вв.); в Западной зоне — Рим (с III—IV вв.). Знаменаниями этого перехода были в Китае — восстание «Желтых повязок» и крушение Ханьской империи, в Иране — народные движения, приведшие к падению Парфянского царства и к установлению державы Сасанидов, в Риме — ряд восстаний в разных частях империи, экономические реформы Диоклетиана и переход к режиму Домината.

Не менее ясно вырисовывается и время конца феодализма как мировой системы: это — XVII век. Потому что в 70-х годах XVI в. произошла первая в истории буржуазная революция — в Нидерландах, разумеется, и на своем уровне и со своими особыми историческими задачами, а за нею последовали такие же революции в Англии, в ее Северо-американских владениях, во Франции; каждая — на своем уровне, в своей форме и со своими задачами и последствиями. Таким образом XVII век является отчетливым рубежом между уходящим миром феодализма и устанавливающимся миром капиталистическим.

II

1. Однако, такое понимание термина «Средние века» не единственное: с ним соединяется и другое.

Четырнадцать столетий Средних веков были не неподвижностью, а движением, движением великим, разносторонним, — конечно, далеко не прямолинейным, но все же движением, имеющим целенаправленное содержание. На всяком же пути всегда бывают его отрезки, со стороны времени — периоды, в аспекте содержания — этапы. Человечество за время своих «Средних веков» прошло через несколько этапов. Если взять историю тех народов, историческая и культурная жизнь которых началась в Древности и в Средние века продолжалась с такой же полнотой (а так было, например, у китайцев, персов, индийцев, греков, латинян), в их Средние века явственно различаются три этапа: первый был переходным, на нем шла борьба за утверждение новых порядков, за создание новой культуры — той культуры, которая начинала обрисовываться еще в конце Древности; второй этап был временем наиболее своеобразного для феодализма социально-экономического развития и расцвета новой культуры; третий — время выхода этих старых народов на новые рубежи, сопряженного с перестройкой некоторых форм общественной жизни без утраты ее феодальной социально-экономической основы, но, что для культурной истории было особенно важно, — с освобождением от власти идеологических догм, связывающих мысль и деятельность человека, осознавшего самостоятельную ценность своей личности.

Лишь отправляясь от этих новых рубежей, средневековое общество могло подойти к своему «Новому времени», а в нем — к той поворотной эпохе, которая в истории Европы получила наименование «Просвещения». Как известно, первый из перечисленных этапов, который был

определен как «переходный», часто именуется «Эпохой раннего феодализма»; третий — «Ренессансом», во всяком случае — в истории Италии,

2. Из сказанного, однако, вытекает, что этапом, наиболее репрезентативным для Средних веков, своего рода классическим для них, был средний — время наибольшего расцвета феодального строя, как прогрессивной для той полосы мировой истории общественно-экономической формы, и сопряженной с этим строем специфической культуры. Отсюда вытекает, что приходится употреблять термин «Средние века» двояко: в широком смысле, как общее обозначение одного из крупнейших отрезков пути всемирно-исторического развития человечества и его культуры, и в узком смысле, как наименование одной части этого большого отрезка, когда и сам феодальный строй и его культура выступили в своем как бы «чистом» виде, т. е. не осложненные ни отзвуками Древности, что составляет отличительный признак первого, переходного этапа, ни предвестниками Нового времени, что является характерной чертой третьего, ренессансного, этапа. С таким двояким употреблением термина «Средние века» считаться приходится; необходимо только, чтобы всегда было ясно, что именно мы имеем в виду, когда говорим о «Средних веках».

III

1. Предложенное моделирование исторического процесса Средневековья относится к истории «старых» народов, т. е. народов, имевших в прошлом свою многовековую Древность с высокоразвитой общественной и культурной жизнью, но отличительной чертой той большой полосы истории человечества, которую мы называем «Средними веками», было именно то, что к старым деятелям истории присоединились молодые и притом в высшей степени активные — те, которые до этого в своей массе составляли принадлежность так называемой «варварской периферии» старых культурных стран — Китая, Индии, Ирана, Греции, Рима. Учитывать этот факт во всем его огромном историческом значении необходимо — в интересах того же моделирования исторического процесса, особенно — в аспекте создавшейся в нем культуры, а в ее составе — литературы.

2. Молодые народы вошли в историю Средних веков. И даже не просто вошли, а существенно повлияли на нее. Вторжение этих народов в пределы старых во многом определило даже самый переход старых народов от Древности к Средневековью, не говоря уже о последующем течении их судьбы. Но молодые народы строили и свою собственную историю; одни — на собственных землях и на собственной этнической основе, другие — на территории старых стран, смешавшись с их населением. В последних случаях некоторые из них не только сохранили свою этническую индивидуальность, но и подчинили ей исконное население. Так было, например, с вестготами, вторгшимися в Испанию; позднее — с арабами, захватившими Сирию и Египет. Другие, наоборот, смешавшись с местным населением, растворились в нем и утратили свою этническую самобытность. Так было, например, с сяньбийцами, в начале китайского Средневековья захватившими северную часть страны и создавшими свое государство на обширнейшей территории от Желтого моря до подступов к Средней Азии; так было с тохарами, вторгшимися в старую культурную Среднюю зону Старого Света; так было с остготами, занявшими значительную часть Италии

и создавшими на ней одно время могущественное государство. Все это не только расширило орбиту цивилизованного мира, не только внесло существенные изменения в его этнический состав, но и оказало решающее влияние на течение всего исторического процесса и на его содержание.

3. Присутствие этих молодых народов мы явственно замечаем в истории старых народов уже на первом из трех намеченных выше и характерных для них этапов — на том, который мы предложили называть переходным. Они, эти молодые народы, сыграли в этом переходе весьма ощутительную роль. И все же этот первый этап культурно-исторически принадлежал старым народам. Достаточно указать хотя бы на то, что языком науки, философии, публицистики продолжал оставаться исконный литературный язык старого народа: китайский, санскрит, персидский, арамейский, коптский, греческий, латинский; оставались те же системы письма — старые, испытанные, заслуженные; своего письма молодые народы в тот старый мир, в который они вторглись, тогда не внесли. Исключение составили арабы, создавшие свое письмо и навязавшие его покоренным ими народам, но арабское нашествие — явление относительно позднее, как и другие, еще более поздние вторжения — тюркское и монгольское, — имело место на другом этапе истории старого мира: арабское нашествие произошло тогда, когда переходный этап у старых культурных народов Средней и Западной зоны Старого Света уже закончился, и арабы могли повлиять только на некоторые стороны второго, «классического» для этих народов, этапа Средневековья. Первый же этап, переходный, принадлежит — во всей полноте своего всемирно-исторического смысла — истории старых народов.

4. Иначе обстоит дело со вторым этапом: он принадлежит и старым и молодым; создавали его и те и другие. Но главную роль тут сыграли именно молодые. Разумеется, и у старых народов появилась своя репрезентативная для этого этапа культура, своя средневековая литература, но для человечества наиболее новое в классической культуре Средневековья создали народы молодые. Разве можно сравнить яркость такого подлинно классического для средневековой литературы вида поэзии, как любовная лирика японцев, арабов, провансальцев, с такой же поэзией китайцев и итальянцев? Разве можно сравнивать куртуазный эпос, т. е. другой столь же классический для Средневековья вид литературы, у японцев и новых западноевропейских народов с такой же прозой у какого-нибудь старого народа? Даже у такого, у кого подобный эпос был сравнительно хорошо представлен, — у персов? Это не значит, конечно, что и на этом втором этапе у старых народов не появилось ничего яркого, свежего, показательного для этого времени, но все же, с точки зрения всемирной истории литературы, наиболее типичные для классического Средневековья литературные произведения были созданы молодыми народами, обретшими к тому времени и свое письмо и свой литературный язык.

IV

1. Остается сказать о третьем, последнем этапе Средневековья в широком смысле этого слова, о том этапе, который на Западе назвали «Возрождением». Особенности развития науки в Европе привели к тому, что явление, обнаруженное в исторической жизни одного из старых народов мира — у итальянцев, осталось не замеченным у других старых

народов, обладавших не менее древней и богатой культурой и также переживавших свое Средневековье, — у китайцев и иранцев. Инерция исторического мышления, создавшаяся европейским происхождением нашей нынешней исторической науки, привела к тому, что чему-либо не замеченному или не оцененному в истории других, не менее старых народов мира, но не европейских, стали отказывать вообще в праве на существование. Это делается даже тогда, когда историки этих других старых народов соответствующие факты открыли, описали и оценили. Вместо мысли о том, что «Возрождение», составившее особый этап в историко-культурной жизни одного древнего народа, могло в своей форме и на своем уровне наблюдаться и в истории других древних народов, так же как и итальянцы, имевших в прошлом свою богатую Античность, вместо этой — столь естественной — мысли, появилось как бы принципиальное недопущение «Возрождения» где бы то ни было, кроме Италии и некоторых других стран Европы, испытавших на себе влияние итальянского Возрождения. Оставаться на такой позиции мы не можем; перед нами ясная картина своего «Возрождения» в истории китайского народа и в истории иранских, тюркских и северо-индийских народов Срединной зоны.

2. Историческая реальность такого этапа в жизни старых народов вытекает прежде всего из известной закономерности в возникновении и смене культур. В эпоху классического Средневековья центрами общественной жизни и культуры были замки, дворцы феодальных правителей с их многочисленным и пестрым по людскому составу двором и монастыри со столь же многочисленными и разнообразными обитателями. И там, и там была своя интеллигенция — ученые, художники, поэты, а они и были тогда главными создателями культуры, в ее составе — литературы. Иная картина появилась на третьем, ренессансном этапе: с замком и монастырем стал уверенно конкурировать город как торгово-ремесленный и культурный центр. Это означало, что к числу культурных деятелей присоединился новый общественный слой — городские сословия, а в нем образовалась своя интеллигенция. Поскольку же дворцы, замки и монастыри оказались тогда связанными с городами, постольку, естественно, и в их среде интеллигентские круги обжились и даже сливались с городскими. Вот этот новый, порожденный самой историей феодального общества, общественный слой и стал теперь основным деятелем культуры. А так как прежние, цепко ухватившиеся за человеческие умы нормы и категории мышления, готовые, чеканные формулы мешали создавать новое, нужное для прогресса в том направлении, в каком пошла история, оказалось, что главное, что требовалось сделать, это — бороться с готовыми формулами, создавать новые нормы мышления, открывать другие — чисто человеческие — ценности и вырабатывать другие подходы к ценностям существующим. Это не был еще общественный переворот, что-то вроде начала капитализма: до этого было еще далеко; экономически господствующим строем был все еще феодализм, но пришедший к тому этапу своей истории, не пройдя которого, он не смог бы впоследствии подвести свои народы к порогу Нового времени, проложившего дорогу к капитализму.

3. В свете сказанного становится, как нам кажется, ясным, почему третий, ренессансный этап начался и наиболее полно развернулся именно у старых народов: у них, и только у них, была в прошлом культура, исчислявшаяся многими веками, у некоторых даже тысячелетиями. Конечно, было время — на первом этапе Средневековья, — когда они от-

вергали свою старую культуру и бурно приветствовали то новое, что рождалось в их собственном мире, и даже то, что сделали с их старым миром «варвары». Да, конечно, многое в их старой культуре поблекло и даже исчезло, многое удержалось, только развиваясь в новом направлении, но все же духовная, интеллектуальная сила, вошедшая в старые народы вместе с их тысячелетним культурным опытом, оставалась; оставалась и инерция, шедшая от старых культурных навыков; пусть и в измененной форме, но продолжали действовать и некоторые старые институты. Может быть, этим отчасти объясняется и тот факт, что в своем наиболее показательном виде феодальная культура, а в ее составе — литература, оказалась созданной не старыми народами, а новыми: последние были более свободными в своем литературном творчестве. Но для крутого перелома, потребовавшего огромной силы мысли, изменения самого мышления, должной подготовки у них не было. Разумеется, они не остались за бортом начавшегося нового процесса: его направление не было случайностью или явлением местным; оно определялось требованиями всего развивающегося феодального общества; но присоединились они к этому процессу не сразу. Ренессанс у китайцев начался в VIII в., в соседней же Японии исторически сходные или близкие явления стали обнаруживаться лишь в XIV в.; у иранцев Ренессанс начался в X в., у тюрков он появился в XIV—XV вв.; в Италии Ренессанс начался в XIV в., во Франции — в XVI в.

4. Однако и тут повторилось то, что уже раз имело место в истории: Ренессанс у старых народов, открывших этот новый путь, через какое-то время увял и замер, а у некоторых из них наступила даже полоса длительного замедления поступательного хода исторического развития; у новых же народов, присоединившихся к Ренессансу позднее, да еще во многом по-своему, он привел к следующей большой, поступательной по значению, ступени исторического процесса — той, которую мы называем «Новым временем». Напомним, что первыми странами в Европе, в которых произошла буржуазная революция, были Нидерланды, Англия и Франция, а отнюдь не старая Италия — родина европейского Ренессанса; что страной, в которой произошла первая буржуазная революция в Азии, была Япония, а отнюдь не старый Китай, у которого в прошлом была эпоха блистательного Ренессанса. Да, с Нового времени ведущая роль во всемирно-историческом процессе перешла к молодым народам истории. К ним перешла ведущая роль и в литературе.

V

1. Однородные этапы истории литературы, как у народов старых, так и у народов молодых, протекали далеко не одновременно. Так, например, первый — переходный — этап у китайцев начался в III в., и уже в IV в. там появился такой поэт, как Тао Цянь, творчество которого может служить свидетельством классического для средневековой литературы этапа; в Римской же империи в IV в. только начинался переход к Средневековью. У японцев литература начала формироваться в VII—VIII вв., а у франков в IX—X вв. Явления, обозначившие наступление эпохи Возрождения, в Китае стали возникать в VII—VIII вв., у иранцев в IX—X вв., в Италии — только в XIII—XIV вв. Неравномерность мирового общественного процесса — одна из существенных черт всемирной истории, и подобная неравномерность в общем течении

литературы вполне естественна и может даже служить опорой в раскрытии мирового ее течения. Поэтому три даты — III—IV вв., VII—VIII вв. и XIII—XIV вв. — являются большими вехами на мировом пути средневековой литературы.

2. Начальная и конечная вехи вполне ясны: во II—III вв. новую для истории цивилизованного мира того времени — феодальную — полосу этой истории открывает Китай и в нем начинается переход к литературе, характерной для Средневековья; в конце XVI в. капиталистическую полосу всемирной истории открывает революция в Нидерландах, и с XVII в. в Западной Европе начинает формироваться литература, отвечающая запросам наступающего Нового времени. Из предыдущего также ясно, почему VII—VIII вв. являются датой всемирно-исторического значения: в эти века начинают создавать свои литературы японцы и арабы, а мы знаем, что значило для всемирной истории литературы появление литератур у молодых народов. Требуется, следовательно, только объяснение третьей даты — XIII—XIV вв.

3. На этом рубеже, как известно, начинается эпоха Возрождения в Италии, а мы знаем, что итальянское Возрождение способствовало развитию ренессансных явлений и у молодых народов Европы. Это — бесспорно, но все же почему начало Возрождения в Италии превращается в дату всемирно-исторического значения? Хронологически эра Возрождения в Средневековом мире зародилась в VII—VIII вв. в Китае, в IX—X вв. началось Возрождение и на Среднем и Ближнем Востоке. Не может быть сочтено всемирно-исторической датой начало Возрождения в Италии и с «качественной» стороны: как бы ни был велик Петрарка — первый поэт итальянского Возрождения, как бы ни были значительны другие поэты этой эпохи, все же ничуть не уступают им ни Ли Бо, Ду Фу, Бо Цзюй-и — великие поэты Китайского Возрождения, ни Рудаки, Саади, Хафиз — замечательные поэты Иранского Возрождения. И все-таки есть одно обстоятельство, побуждающее усматривать в Итальянском Возрождении событие, по своему значению выходящее за рамки не только истории Италии, но и истории Запада: пусть и отдаленным, но все же последствием исторического процесса, начавшегося в эти века в Италии, стал переход цивилизованного мира к Новому времени.

4. Возрождение в Италии сопровождалось развитием ренессансных явлений в культуре, в литературе других стран Европы, среди них — в Нидерландах, Англии, Франции. Мы знаем также, что культура Возрождения в дальнейшем вышла на первый план и в них — после сложных «зигзагов», среди которых был и такой блистательный, как Барокко, — подвела эти страны к эпохе Просвещения. К своей эпохе Просвещения пришла, конечно, и Италия, но по силе, яркости, по историческому значению Просвещения в ней уступало Просвещению в молодых странах Европы. На другом конце Старого света Возрождение началось в Китае и оказало могучее влияние и на соседние страны. Ренессансный взлет в старом Китае был ярче, чем в молодой Японии, но культура Просвещения, к которой он также в свое время пришел, в своем историческом значении уступала такой же культуре в Японии. Тайпинское восстание в середине XIX в. было революцией, но революцией, отягченной грузом Средневековья, что и ослабило ее и вместе с другими историческими факторами привело к поражению, замедлившему продвижение Китая к новому общественному строю. Мэйдзийская революция 1867—1868 гг. в Японии не только сыграла огромную роль в истории своей страны, но и получила всемирно-историческое значе-

ние, так как «с открытием дверей в Японию» закончился процесс образования мирового рынка, а вместе с этим и мировой системы капитализма. Но это был конец, а не начало. Начало же этому процессу было положено на Западе — революцией в Нидерландах и Англии, а поскольку Просвещение в них своими корнями уходило в итальянское Возрождение, постольку начало этого Возрождения и получило всемирно-историческое значение.

5. Следует, однако, упомянуть и еще об одном историческом факте, который также делает XIII в. важной исторической датой: в этом веке развернулись монгольские завоевания, поставившие под власть завоевателей огромную часть Старого Света — от берегов Тихого океана до предгорья Карпат. Событие это отнюдь не безразлично и для истории литературы. В Китае под властью монгольских ханов утратило значительную часть своего влияния привилегированное чиновничье сословие, вследствие чего большую свободу получили городские сословия, а этим самым расширилась и орбита их литературы. В Хорезме же, Иране и на Руси — странах не только завоеванных, но и опустошенных, поступательный ход культуры был замедлен. Историк всемирной литературы не может пройти мимо и этого факта.

VI

1. Эти три вехи позволяют наметить деление истории средневековой литературы и по хронологическому принципу: в ней можно увидеть три большие раздела: с III/IV по VII/VIII вв., с VII/VIII по XIII/XIV вв., с XIII/XIV по XVI/XVII вв. Чего мы можем достигнуть, группируя материал по этим трем разделам?

Первый раздел этот должен быть посвящен старым литературам. И это вполне естественно: важнейшие из новых литератур родились в VII—VIII вв., до этого же, т. е. на протяжении всего времени, отведенного этому разделу, на мировой арене действовали старые, давно сложившиеся литературы. Что в этом разделе мы можем показать? То, что эти старые литературы не исчезли с изменением общей мировой обстановки, что они продолжали свое существование и даже развивались. Тем самым будет продемонстрировано одно из важнейших положений всемирной истории: непрерывность и преемственность общего хода этой истории; преемственность, разумеется, проявляющаяся в разных случаях по-разному: иногда в примыкании, иногда, наоборот, в отталкивании. То, что в этих литературах пошел процесс перестройки, вызванной изменением мировой обстановки. Расположив же материал по трем культурно-историческим зонам, мы сможем показать, как происходила эта перестройка в каждой зоне, в чем она конкретно выражалась, к чему привела. Вероятно, нам придется констатировать, что в Восточной зоне, конкретно — в Китае, перестройка первоначально оказалась сопряженной с образованием двух линий литературы: старой традиционной, перестраивавшейся по-своему, и новой, вышедшей из сферы устного народного творчества, с переходом страны на почву Средневековья, уверенно вышедшего на литературную арену; что в дальнейшем эти обе линии привели к образованию средневековой литературы в ее классической форме. В Срединной зоне, вероятно, придется констатировать другое: как отдельные, уже существовавшие литературы — парфянская, согдийская, сакская, — слившись в один поток, образовали новую средневековую персидскую литературу. Процессы, происходившие в Западной зоне в ее старых литературах — греческой и

латинской, — вероятно, продемонстрируют нам развитие этих литератур, вызванное мощным вторжением новых общественных задач, а соответственно этому, появление в этих литературах новых тем, новых сюжетов, новых приемов; продемонстрируют борьбу этих новых или обновленных линий литературы со старыми, цеплявшимися за исконные традиции, и в конечном счете сложение новой структуры литературы, созвучной с новым «средневековым» содержанием эпохи.

2. Расположив материал этих трех зон в той последовательности, которая предложена, мы сможем обрисовать и ту неравномерность литературно-исторического процесса, которая играет такую большую роль во всем движении. Мы покажем, что в Восточной зоне китайская литература проходит за этот отрезок времени два этапа: переходный и классический. Как мы полагаем, переходный этап захватил около двух столетий — III и IV, классический же — четыре столетия — с IV по VII включительно. К рубежу — к VII—VIII вв. — китайская средневековая литература уже подошла к порогу своего третьего этапа — Возрожденческого.

Медленнее развивался процесс в Срединной зоне, но и в ней литература за это время прошла первый этап — переходный, и вступила во второй — классический.

И, наконец, в Западной зоне литературно-исторический процесс, развернувшийся у старых народов, к VIII в. продемонстрировал полностью лишь один первый этап — переходный.

3. Такой состав первого хронологического раздела позволяет описать ту общекультурную и специально-литературную среду, в соприкосновении с которой возникли литературы молодых народов. Как давно установлено, эти литературы рождались из традиций и материала устного народного творчества, восходящего своими корнями в эпоху племенного существования, и из элементов, воспринятых молодыми народами из культуры и литературы народов старых, с которыми они вступили в определенные отношения еще в пору Древности. Напомним, что, например, японская литература выросла из своих собственных фольклорных корней, что оформилась она под воздействием литературы китайской — как собственной, так и переводной буддийской; что среди первых литературных произведений, появившихся в VII/VIII вв., были произведения, написанные японскими авторами на китайском литературном языке; что во многом, вышедшем из собственных источников, даже в поэтическом творчестве, звучали отголоски китайской поэзии. Но одновременно с этим изобретение в IX в. собственной системы письма, отвечающей условиям японского языка, открыло широкий путь к развитию литературы и на своем языке. Общеизвестно, что подобная же картина наблюдалась и у франков: и там письмо было взято у старого народа — римлян; и там появились литературные произведения, написанные на латинском языке; и там даже в героическом эпосе, вышедшем из собственных источников, видно присутствие рядом старой большой латинской литературы. Но и там одновременно шло развитие оригинальной литературы. Наличие письма, пусть и чужого по происхождению, но вполне отвечающего требованиям своего языка, наилучшим образом способствовало этому развитию.

4. Предложенной группировкой материала мы открываем путь для показа той роли, которую в создании средневековой культуры — в целом, литературы — специально, сыграли мировые религии, зародившиеся еще в эпоху Древнего общества, но приобретшие свой вселенский размах и миссионерскую силу именно в указанное историческое время, в основном — на первом его этапе, на этапе всеобщей перестройки. Именно в это время буддизм широко развил «поход веры», прокламированный на

Вселенском соборе II в.; манихейство создало разветвленный аппарат своих общин, в христианстве сложилась мощная епископальная церковь. Именно в этот отрезок времени разразилась борьба мировых миссионерских религий как всеобъемлющих идеологических систем, с местными религиями; борьба буддизма с даосизмом в Китае, с синтоизмом в Японии; борьба манихейства с зороастризмом в мире персидской культуры; борьба христианства с античными религиями позднего периода, с одной стороны, с манихейством, с другой, и притом — чуть ли не на всем протяжении Срединной и Западной зон Старого Света. А то, что эта борьба имела самое близкое отношение к литературе во всех зонах, видно из состава литературы в них: в этом составе так много произведений, возникших в обстановке этой борьбы, служивших орудиями ее, так много даже особых литературных жанров, рожденных потребностями и целями идеологической борьбы, в которой рождалось Средневековье не только как социально-экономическая, но и как идеологическая система.

5. Что дает нам второй раздел в предложенной группировке материала?

Самое главное — картину появления на мировой арене ряда новых литератур, созданных новыми народами, в других, чем в Древности, общеисторических и культурных условиях. При этом весьма примечательно то, что именно со взятого нами рубежа — VII/VIII вв. — начинается формирование важнейших для Средневековья новых литератур: японской, новых индийских, новых тюркских, новых иранских, арабской, армянской, грузинской, славянских, романских, германских. Появление этих литератур приводит в одних случаях к изменению границ старых культурно-исторических зон, в других — к сложению особых регионов, частично в рамках тех же старых зон, частично же и за их пределами, что и влечет за собою последствие огромной общеисторической важности: решительное расширение границ цивилизованного мира и образование тем самым гораздо более обширной арены всемирной литературы. За этот второй период, т. е. за время с VII/VIII вв. до XIII/XIV вв., устанавливается, в сущности, непрерывная цепь литератур от одного островного конца Старого света — Японии до другого — Британии. Приближение к рубежам Средней Азии, с одной стороны, литературы китайской, с другой — арабской, обозначившееся в те же VII—VIII вв., переносит элементы культуры Восточной зоны в культуру Срединной и наоборот — элементы культуры Срединной зоны в культуру Восточной. А так как Срединная зона была издавна связана с культурой Западной зоны, с VII/VIII вв. она постепенно выходит на первый план в мировом культурно-историческом процессе.

6. Предложенная группировка материала и порядок его расположения во втором хронологическом разделе позволяет и на этом отрезке времени показать неравномерность литературно-исторического процесса.

Раздел этот снова должен быть начат с китайской литературы, и не только на хронологическом основании, но и по той причине, что она к VIII в. заканчивает свой классический для Средневековья этап и выходит на рубежи нового, третьего этапа — своей эпохи Возрождения и за VIII—XIV вв. проходит обе стадии этой эпохи — раннюю (VIII—X вв.) и позднюю (X—XIV вв.). Тем самым мы получаем возможность установить важнейшие черты исторически первой в истории мировой культуры эпохи Возрождения; выяснить, какую роль в формировании такой эпохи сыграла литература — какая именно и чем именно; в частности, какое место в культуре и литературе Возрождения занимает «возвращение к Древности» (*фугу*), как это называлось в эту пору

в Китае; и, что является самым существенным, — что новое в жизнь и культуру своего народа внесла эта эпоха. Собственно говоря, вся китайская часть этого раздела целиком должна быть посвящена показу этой эпохи и ее анализу.

7. Вторым по хронологической последовательности местом в изложении мирового литературно-исторического процесса за этот второй период оказывается Срединная зона. В ней в рассматриваемое время, т. е. в VIII—XIV вв., средневековая литература проходит свой классический этап и в X в. входит уже в пору своего Возрождения. Последующие X—XV вв. являются временем расцвета в этой зоне ее возрожденческой культуры, а в ее составе — литературы. Ответ этих веков падает и на последующее время, рассматриваемое уже в третьем разделе.

Расположение материала позволяет нам показать состав возрожденческой литературы в этой Срединной зоне: мы найдем в ней литературу персидскую и рядом с ней возникшие к тому времени литературы тюркских народностей и народов Закавказья, а также литературу арабскую. Такая структура позволит нам установить факт втягивания ведущей в данном ареале литературой в свой процесс других литератур, развивавшихся рядом и издавна входивших в тот же культурно-исторический круг. Предложенное расположение материала позволит осветить содержание Возрождения в этой зоне, установить, чем конкретно была та самая Древность, которая была призвана на помощь для выхода народов этой зоны на новый уровень культурной, литературной жизни. В частности, позволит увидеть разницу между тем, что было Древностью для Возрождения в Китае, и что было Древностью в этой зоне: в Китае это была — своя, т. е. неизбежно ограниченная, Древность, в этой же зоне Древностью была не только своя, но и вся древняя культура и литература Западной, т. е. греко-римской, зоны как ее классического, так и эллинистического периодов. Тем самым с особой ясностью раскроется исключительное значение эпохи Возрождения в этой зоне не только для рассматриваемого времени, но и для будущего; и не только для народов данной зоны, но и для народов зоны Западной.

8. Хронологически последним звеном в цепи явлений, рассматриваемых в этом втором разделе, является литература Западной зоны, т. е. Европы. За пять-шесть веков своей истории, если считать с VIII в. по XIII-й включительно, в этой зоне с яркостью развивается своя классическая средневековая литература, так что именно она и составляет, в сущности, единственный предмет изложения в этой части второго раздела истории средневековой литературы; следующий этап — эпоха Возрождения на Западе, в Европе, — подлежит описанию в следующем разделе.

Материал Западной зоны позволяет нам и тут раскрыть процесс распада прежней большой зоны на несколько отдельных культурных и литературных регионов, создаваемых группами тех или иных народностей; позволяет уяснить уровень, масштаб, содержание и роль внутренних связей в пределах каждого региона, а также соотношение регионов в рамках всей европейской зоны.

9. Что же открывает для истории Средневековой литературы третий хронологический раздел — с XIII/XIV вв. по XVI/XVII вв.? Прежде всего два крупнейших факта: на этом отрезке времени мы видим, во-первых, превращение Возрождения в явление общемировое, во-вторых, различные в каждой из трех больших культурно-исторических зон Старого Света судьбы этого Возрождения. На путях же литературы мы сможем увидеть расширение ее состава. Так, например, в литературе китайского

Возрождения в XIII в. появляется драма — «юаньская», как ее обычно называют; в литературе Возрождения в Срединной зоне расцветает жанр своего рода «романтической» поэмы: вспомним имена Низами, Навои, Руставели; во всех трех зонах широкое распространение получает учебно-публицистическая литература, развивается жанр посланий. Всюду возрастает общественная роль литературы, ширится ее влияние на умы.

И вместе с тем идет и неуклонное ослабление средневекового духа, пафоса литературы. Мир не то стареет, не то «взростает». Низами, Навои, Руставели любят героическими и романтическими персонажами своих поэм, самозабвенно воспевают их; Тассо, Боярдо, Ариосто, авторы таких же ренессансных поэм, несомненно любят своими героями, но воспевают их часто с легкой улыбкой мудрого взрослого, а самой героине склонны придавать характер фантастики. Дыхание времени чувствуется во всем. Поэтому и похожи, и одновременно непохожи друг на друга литературы даже социально-экономически и общекультурно однородных, но хронологически разновременных этапов. Непохожи они не только вследствие общеисторических и культурных особенностей своих зон, но и в силу различий своих мест в потоке исторического времени.

Таков ход мирового литературного процесса в Средние века. Таким он открывается при сравнительно-историческом изучении отдельных литератур этой большой полосы истории цивилизованного человечества. Но именно сравнительное изучение позволяет увидеть и самое существенное: не только как шел этот процесс, но и с а м ы й ф а к т этого процесса.

1970 г.

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО СРАВНИТЕЛЬНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ

1

Уже давно мир литературы современных культурных стран, во всяком случае стран Европы, складывается из двух элементов: из произведений, появившихся в данной стране, и произведений, перенесенных в эту страну из литературы других стран. Уже давно повелось, что подлинно значительные произведения какой-либо литературы быстро проникают в литературный мир другой страны и в какой-то мере становятся принадлежностью литературы этой страны. Проникает при этом, разумеется, в первую очередь то, что вызывает особое внимание в данной стране, что нужно и важно для литературной действительности этой страны, для ее общественной мысли, или же то, что помогает лучше понять состояние литературы и общественной мысли страны, где данное произведение появилось. Однако часто переходит и то, что имеет у себя лишь кратковременный, но шумный успех; переходит нередко вообще все сколько-нибудь заметное в текущей литературе.

Роль такой чужой литературы в стране, куда она систематически проникает, бывает временами очень велика. Бывают случаи, когда какое-либо произведение чужой литературы привлекает большее внимание в данной стране, чем что-либо из появившегося в своей литературе, и оказывает немалое влияние и на свою литературу и на общественную мысль.

В последнее полустолетие такая картина стала наблюдаться не только в литературном мире Европы. Сказанное можно полностью применить, например, к Японии. О Японии можно сказать, пожалуй, даже большее: в ее литературном мире наличествует в переводах не только вся классическая литература Европы и Китая, не только все значительное, что появилось в литературах стран Европы и Америки в XX в., но и почти все, обратившее на себя внимание в текущей литературе других стран. В литературном мире современного Китая до недавнего времени весьма ощутимо было и по числу переводов, и по общественному значению присутствие русской советской литературы. Словом, в последнее полустолетие процесс проникновения литературы одних стран в мир литературы других стран в той или иной степени охватил буквально все культурное человечество. И процесс этот неудержимо развивается и дальше и по своему масштабу, и по своей интенсивности, и по своему общественному значению.

Он очень сложен, этот процесс, в нем много противоречий, столкновений, но он идет, и одна из важнейших задач современного литературоведения — следить за ним и его изучать. Дело идет ведь о важнейшем явлении: о структуре литературы в каждой отдельной стране и о структуре мировой литературы.

Главным орудием проникновения одной литературы в другую является, конечно, перевод. Но переводчик далеко не только «посредник». Воссоздание на своем языке литературного произведения, написанного на другом языке, всегда есть акт творчества. Появление перевода представляет в той или иной степени обогащение собственной литературы. Ли-

тературное произведение возникает в орбите своего языка, неотрывно от него, уже само появление произведений другой литературы на языке данной страны вводит их в орбиту литературы этой страны. Поэтому деятелями литературы в каждой стране являются не только писатели, но и переводчики.

Наряду с этим необходимо учитывать, что в ряде случаев для проникновения одной литературы в мир другой литературы перевода не требуется. Перевод не нужен читателям Англии, Канады, Австралии, Новой Зеландии, Южно-Африканской Республики, Соединенных Штатов Америки для того, чтобы читать произведения, появившиеся во всех этих странах на одном и том же — английском — языке. Читатели в Испании и во всех странах Центральной и Южной Америки, кроме Бразилии, не нуждаются в переводе, чтобы читать литературные произведения, созданные писателями этих стран. Читатели Португалии и Бразилии читают в оригинале произведения, появившиеся в обеих странах. Представители образованных слоев индийского общества могут читать без перевода литературу на английском языке, где бы она ни появилась. Многие читатели Турции, арабских стран, Индокитая не нуждаются в переводе для того, чтобы знакомиться с произведениями, написанными на французском языке. Читатели Скандинавских стран в своей большей части читают немецкую литературу в оригинале. Все большее число французов читает произведения, написанные на английском языке, без перевода; то же можно сказать об англичанах по отношению к французской литературе. Все больше становится читателей в народно-демократических странах, для которых доступна без перевода литература на русском языке.

Иначе говоря, литература какой-либо страны становится достоянием литературы других стран и благодаря переводам и без них, в последнем случае — вследствие либо одноязычия населения этих стран, либо чрезвычайного распространения в данной стране определенного иностранного языка.

Если учесть масштаб этого явления, становится ясным общемировой характер взаимопроникновения литератур, иначе говоря международных литературных связей. Поэтому в наше время одной из насущнейших задач литературоведения и становится изучение таких связей.

Мы живем в век национальных литератур. Конечно, термин «национальная литература» следует понимать в общественно-историческом смысле: как обозначение определенного общественного качества литературы. «Национальная литература» в этом смысле есть та литература данного народа, которая возникает у него, когда он сам, этот народ, достигает в своем историческом развитии уровня нации — в марксистском понимании этой общественной категории. При этом на наших глазах продолжается существование национальных литератур уже, так сказать, «старых», высокоразвитых; таковы, например, литературы большинства европейских народов. Наряду с ними мы видим национальные литературы еще «молодые», т. е. сформировавшиеся как национальные сравнительно недавно; таковы, например, литературы грузинская, армянская, японская, турецкая, персидская. Видим литературы, еще продолжающие формироваться как национальные; такую картину мы наблюдаем даже у очень древних, но до последнего времени по тем или иным причинам отстававших в своем общественном развитии народов, как китайский народ, народы Индии. На наших глазах складываются национальные литературы у тюркских народов Советского Востока, у народов арабского мира, Индонезии, Индокитая.

Эти явления крайне важны. Они свидетельствуют о том, что эпоха,

когда мир национальных литератур ограничивался рамками одной Европы, ушла в прошлое. В наше время национальные литературы на той или иной ступени своего развития — принадлежность всех культурных народов мира. Это одно из замечательных последствий всемирно-исторического процесса крушения мировой капиталистической системы, поставившей большое число стран, в том числе и стран древней культуры, на положение колоний, полуколоний или стран, экономически и политически зависимых от главнейших капиталистических государств. Это задерживало экономическое и социальное развитие данных стран и вместе с тем и национальное развитие. Теперь система колониализма рухнула, и это уже повлияло на ускорение национального развития бывших колоний и полуколоний и на структуру их литературы, вместе с тем и на структуру мировой литературы в целом.

Наблюдается и другое явление. Ранее, когда шла речь о национальных литературах, разумелись литературы буржуазных наций; ныне мы можем говорить также и о литературах социалистических наций, причем оказалось, что проходить все этапы исторического развития для национальных литератур не обязательно. Если современная русская литература стала литературой социалистической нации, имея за собой большую и славную историю, как литература буржуазной нации, то многие современные советские литературы, например узбекская, казахская, азербайджанская, развиваются как литературы социалистических наций, являясь в прошлом литературами, характерными для этапа народности, максимум — с зачатками раннего буржуазного «просветительства».

Нет и равномерности в темпах развития. Японская национальная литература прошла через все «классические» этапы буржуазной литературы, если считать «классическим» путь, проделанный литературами Англии, Франции и других народов Европы, т. е. путь классицизма, романтизма, реализма, натурализма, символизма; только французской литературе для этого понадобилось целое столетие — весь XIX век, японской же не более 40 лет — с 70-х годов XIX в. по 10-е годы XX в. С особой быстротой развиваются литературы народов Советского Востока. Путь от Абая до «Пути Абая» — от песенной поэзии до современного романа, расстояние для других литератур огромное, — казахская литература проделала за каких-нибудь полвека.

Убыстренность темпа может иметь, однако, двойные последствия. С одной стороны, она может подвести отстававшую ранее литературу к развитым литературам других народов, но, с другой стороны, она может усиливать различие в уровнях этих литератур. Так, в Турции есть своя литература романтизма, реализма, но произведений, которые могли бы войти в литературу мирового романтизма и реализма на тех же правах, как, например, произведения Гюго и Бальзака, в турецкой литературе отыскать нельзя. Нельзя найти такие произведения и в литературах других ранее отстававших народов. Бывают, правда, явления, подобные творчеству Рабиндраната Тагора, но они составляют исключение. Поэтому, если взять, например, литературу реализма нового времени в мировом масштабе, то при идентичности художественного метода мы увидим крупные различия, обусловленные не только национальным своеобразием отдельных литератур, но и их идейным и художественным уровнем.

Понять эту сложную картину в каждом отдельном случае можно только в свете мирового литературного процесса: при учете межлитературных связей. Нельзя уяснить себе, например, историю новой японской литературы, не учитывая связи этой литературы с литературами русской, французской, английской, в меньшей степени — немецкой. Ни одна работа

японских исследователей истории своей литературы не проходит мимо этих связей; существуют специальные исследования, раскрывающие значение той или иной литературы для формирования отдельных направлений японской литературы, для творческого пути отдельных писателей, для процесса создания того или иного произведения. Невозможно полностью уяснить себе развитие литературы народного Китая без учета значения для нее творческого опыта русской советской литературы. Тесно связаны друг с другом новые литературы Англии, Франции, Италии, Германии, Испании, Скандинавских стран. Связана с литературами народов Европы и русская классическая литература. В сущности, в новое время все литературы современных культурных народов так или иначе связаны друг с другом, и их развитие происходило и происходит в обстановке этих связей. Это обстоятельство не только не исключает самостоятельности каждой национальной литературы, но, наоборот, делает ее национальное своеобразие даже более рельефным.

Эти же условия создают и почву для возникновения некоторых литературных общностей — общностей направления, идейного содержания, творческого метода. Пример общности показывают литературы народов Советского Союза. Известную общность на основе близости или даже единства многих направлений демонстрируют литературы капиталистических стран Западной Европы и Америки.

Литературная общность может создаваться и на почве общности исторических судеб и задач. Так, литературы, развивающиеся у разных народов Индии и в арабском мире, объединяются в некую совокупность, которую можно назвать «литературой национального возрождения». Наше время — эпоха национальных литератур, но вместе с тем и эпоха литературных общностей. А так как национальные литературы развиваются в обстановке интенсивных и разнообразных международных литературных связей, в этой же обстановке создаются и литературные общности. Вследствие этого изучение мировых межлитературных связей приобретает еще более важное значение.

Обрисованная картина современного состояния мировой литературы требует пристального внимания к вопросам сравнительного литературоведения.

Под сравнительным литературоведением можно понимать многое. Под ним можно разуметь изучение двух или нескольких отдельных литератур при наличии между ними в прошлом исторической общности. В таком случае дело сводится к изучению процесса выделения из прежней общности отдельных литератур, формирования их в качестве самостоятельных явлений. Так может быть, например, поставлено изучение процесса образования национальных литератур двух иранских народов — персидского и таджикского.

Под сравнительным литературоведением может разуметься, далее, сравнительно-типологическое изучение явлений, возникших в литературах разных народов. Это изучение может касаться явлений, возникших в составе известной исторической общности. Так может быть поставлено изучение литературы классического реализма XIX в. При таком изучении в сравнительно-типологическом аспекте сопоставляются литературы Франции, Англии, России и других стран Европы и даже некоторых стран Азии. Итогом исследования в этом случае может быть, во-первых, лучшее понимание сущности реализма как творческого метода во всей его сложной природе; во-вторых, раскрытие разновидностей реализма, возникших в литературах стран, входивших в данную литературную общность.

В сравнительно-типологическом плане могут изучаться и явления, возникшие в разных литературах вне какой бы то ни было исторической общности, при отсутствии всякой связи между ними, даже явления, возникшие в разное историческое время. Так может быть поставлено, например, сравнительное изучение житийной литературы, возникшей у народов Европы в русле христианства, а у народов Азии в русле буддизма. Задачей изучения в таком случае может быть анализ каждого из этих явлений — более полный при сопоставлении их друг с другом, чем при изолированном изучении.

Задачей сравнительно-типологического изучения может быть и открытие самой типологической общности явлений, возникших независимо друг от друга. Например, может быть, как мне кажется, доказано типологическое сродство рыцарского романа западноевропейских литератур и «воинских эпопей» (*гунки*) японской литературы, европейского сатирического романа эпохи Просвещения и китайского обличительного романа XIX в.

Под сравнительным литературоведением можно понимать, наконец, и изучение связей между литературами разных народов. Задачей в этом случае является, во-первых, обнаружение самих связей, выяснение их исторических причин, их характера, путей, средств; во-вторых, раскрытие последствий этих связей как для отдельных литератур, так и для всей совокупности литератур, охваченных ими. Обрисованная выше картина мировой литературной действительности побуждает к организации сравнительно-исторических изучений прежде всего в последнем смысле. По этой причине нам необходимо обратиться к тому, чем мы уже располагаем в этой области современной науки о литературе.

2

Хорошо известно, что именно в последнем из рассмотренных выше направлений развивается в нашу эпоху сравнительное литературоведение на Западе. В разных странах оно фигурирует под разными наименованиями: французы говорят о *littérature comparée*; то же обозначение на своем языке — *comparative literature* применяют англичане и американцы; на своем языке — *хикаку-бунгаку* — японцы; немцы пользуются старым термином «*Vergleichende Literaturgeschichte*». В каждой стране, даже у отдельных авторов, особенно в зависимости от объекта исследования, сравнительное литературоведение имеет некоторые особенности: черты *Stoffgeschichte* у немецких исследователей и у французских, когда последние изучают явления, обозначаемые ими словами *thèmes, types, mythes, légendes*; черты *Allgemeine Literaturgeschichte* у немецких и у некоторых итальянских литературоведов. Черты различия, несомненно, существуют, но все же в целом это направление имеет общую специфику, делающую его явлением новым в общей истории сравнительного литературоведения. Явственнее всего такая специфика обнаруживается в работах французских исследователей, которые вообще заложили основы всего современного западноевропейского и американского сравнительного литературоведения. Поэтому к ним и надлежит обращаться в первую очередь¹.

¹ Наиболее компактное изложение истории, теоретических позиций и методов исследования французского сравнительного литературоведения см.: *Tieghem P. van. La littérature comparée. Paris, 1931; Baldensperger F., Friedrich W. P. Bibliography of Comparative literature. Chapel Hill, 1950; Guyard M.-F. La littérature comparée. Paris, 1951.*

Еще в 1890 г. Иозеф Текст, которого французы единодушно считают родоначальником *littérature comparée*, определил «генеалогия» нового направления: «Проложили нам путь,— сказал он,— Георг Брандес, Макс Кох, Эрих Шмидт и Познетт»².

Истоки эти во многом различны. Брандес с его «Главнейшими течениями литературы XIX в.» — одно, Макс Кох с его журналом «*Zeitschrift für Vergleichendes Literaturgeschichte*» — нечто иное; своеобразное явление представляет и Познетт. Для концепции Брандеса самое важное — идея о том, что гений одного народа, «чтобы не заглохнуть», как он выражается, всегда нуждается в соприкосновении с гениями других народов, и это всегда дает ему новую силу для себя, для своего собственного развития³. Если просмотреть тома журнала, издававшегося в конце прошлого века под руководством Макса Коха, то, помимо очень определенных черт того, что немцы называют *Stoffgeschichte*, видно стремление как-то связать литературы разных народов обоюдными влияниями, заимствованиями. Для направления, представленного Познеттом, характерна ориентация на социологию XIX в., к ней он обращался для того, чтобы раскрыть общие черты литератур разных народов. Безусловно, литературоведы, названные Текстом, различны, но ориентация именно на них, а не на кого-либо другого весьма показательна. Видно, что представители французского сравнительного литературоведения, зародившегося в конце прошлого столетия, хотели вступить на иной путь, чем тот, которым шли их предшественники.

Сущность этого нового пути сформулировал в 1924 г. Поль ван Тигем в своей работе «Преромантизм»: «Политическая история каждого народа в какую-либо эпоху его существования не может быть полностью понята вне общей истории той же эпохи, той части мира, к которой данная страна принадлежит... Так и литературная история каждой страны в каждый момент своего развития не может быть представлена полно и точно, если она не рассматривается как часть какого-то большого целого... Конечно,— добавляет П. ван Тигем,— каждая национальная литература имеет свои собственные традиции, и очень прочные. Эти традиции позволяют ей всегда сохранять свой собственный, индивидуальный облик; но каждая такая литература всегда встречается с новыми идеями и чувствами в искусстве, которые ее укрепляют, ее трансформируют. Изучение этих международных течений столь же необходимо, сколько и национальных традиций»⁴.

В 1931 г. в своей книге «*La littérature comparée*», являющейся, как известно, первой работой, в которой рассматривается история нового направления, формулируются его принципы, определяются его задачи, устанавливаются его методы, П. ван Тигем писал: «*La littérature comparée* входит в состав истории каждой национальной литературы, раскрывая на каждом этапе развития последней связи этой литературы с литературами других народов. Тем самым *la littérature comparée* в сильнейшей степени повышает научную ценность историко-литературных исследований национальной литературы сравнительно с прежними исследованиями»⁵.

В этих словах П. ван Тигема важно подчеркивание того, что главное заключается в изучении национальных литератур, т. е. литератур отдель-

² *Tieghem P. van. La littérature comparée.*

³ См. Брандес Г. Литература XIX в. в ее главных течениях.— Французская литература. Пер. Эл. Бауэр. СПб., 1895, с. 1.

⁴ *Tieghem P. van. Le Prérromantisme. Etudes d'histoire littérature européenne.* Paris, 1924, p. 9.

⁵ *Tieghem P. van. La littérature comparée.*

ных народов. Один из представителей этого направления в Японии, К. Накадзима, также подчеркивая, что речь идет именно об изучении *своей* литературы, настаивает на той мысли, что и *сам исследователь* принадлежит и должен принадлежать к лагерю исследователей именно своей литературы⁶.

Таковы свидетельства двух представителей современного сравнительного литературоведения, и эти свидетельства, а еще более — сами работы, выполненные в духе этой литературоведческой школы, показывают, что современный этап сравнительного литературоведения действительно сильно отличается от предшествующего.

Предшествующий этап датируется 30-ми годами XIX в., и его формирование было связано с чрезвычайным развитием этнографии. Этнография принесла с собой усиленное внимание к творчеству очень разных народов, в том числе (а, пожалуй, даже в особенности) тех народов, которые тогда стояли на относительно ранних ступенях общественного развития. Такое внимание породило стремление к выявлению как бы некоего фонда мировых, общечеловеческих тем, сюжетов и образов. В сущности, на этом этапе сравнительное литературоведение состояло в изучении формирования этих сюжетов и образов, их движения во времени и их проявления прямо, непосредственно или косвенно, опосредствованно в литературе разных народов, разных эпох. Как известно, развитие этого типа сравнительного литературоведения связано с деятельностью Якоба Гримма, Боппа, Гастона Пари.

Из этого сопоставления видно, в чем именно заключается отличие современного сравнительного литературоведения от прежнего. Современное сравнительное литературоведение занимается изучением международных литературных связей — конкретных, исторических. Именно так сформулировал задачу сравнительного литературоведения в 1951 г. М. Ф. Гюйяр в работе, озаглавленной *La littérature comparée*⁷, — так же, как в свое время назвал свою, аналогичную по замыслу, работу П. ван Тигем.

Если обратиться к огромной научной литературе, созданной представителями *littérature comparée*, окажется, что дело сводится преимущественно к раскрытию влияний — односторонних и обоюдных.

Среди множества работ, посвященных влиянию одной литературы на другую, по методике исследования показательны, как мне кажется, исследования Мэгрона «Исторический роман в эпоху романтизма»⁸ и Эггли «Шиллер и французский романтизм»⁹. Автор первой работы, прослеживая возникновение исторического романа во Франции, показывает, какую роль сыграло в этом процессе творчество В. Скотта. Эта работа может служить примером того, как французские исследователи раскрывают влияние одной литературы на другую в области определенного жанра. Работа Эггли о Шиллере во Франции показывает, как ставят проблему влияния литературного явления одной страны на формирование направления в драматургии, а через последнюю — и в литературе в целом другой страны. Работа П. Азара «Великая французская революция и итальянская литература»¹⁰ показывает, как изучали французские литературо-

⁶ См. *Накадзима К.* Хикаку-бунгаку-но иги.— В кн.: «Хикаку-бунгаку дзёсэцу». Токио, 1951, с. 8.

⁷ См. *Guyard M.-F.* *La littérature comparée*, p. 7.

⁸ См.: *Maigrón.* *Le romane historique à l'époque romantique, Essay sur l'influence de Walter Scott.* Paris, 1912.

⁹ См. *Egglí E.* *Schiller et le romantisme française.* Paris, 1907.

¹⁰ См. *Hazard P.* *La Grande Revolution française et la littérature italienne.*

веды влияние литературы одной страны на литературу другой страны в целом.

Примером работы по изучению взаимовлияния двух литератур может служить исследование Эстева «Байрон и французский романтизм»¹¹. Автор сначала раскрывает те стороны творчества Байрона, которые развились у него под влиянием французов. Так, Эстев считает, что индивидуализм и культ чувства в «Корсаре» во многом идет от «Новой Элоизы» Руссо; скепсис в «Дон-Жуане» в значительной мере создан под влиянием «Кандида» Вольтера; кое-что в мотиве «мировой скорби» в «Манфреде» и «Чайльде Гарольде» восходит к «Рене» Шатобриана. Однако эти элементы, возникшие в творчестве Байрона спонтанно, но окрепшие под влиянием французов, переплавились в глубоко индивидуальном творчестве английского поэта и в своем сложном переплетении приобрели новое художественное качество.

Получив так много от Франции, Байрон затем расплатился с ней. Его «Чайльд Гарольд», «Корсар» и «Манфред» помогли, по мнению Эстева, французам отойти от «Духа христианства» Шатобриана, этого знамени католической реакции и политического консерватизма 20-х годов, и снова сделать романтическую литературу выразительницей передовых идей и настроений эпохи. Байрон помог утверждению того, что называют левым, демократическим романтизмом.

Эти немногие примеры освещают основную идею представителей *littérature comparée* — необходимость для лучшего понимания явлений литературы своей страны учитывать связи этой литературы с литературой других стран. Но книга Эстева проливает свет и на то, как ведется работа по вскрытию общностей, охватывающих литературы нескольких стран.

Еще Поль ван Тигем обрисовал, что следует понимать под такими общностями, — это своего рода «царства» — *états*, но «царства» своеобразные: *états de sensibilité, états des idées littéraires...* царства определенных чувств и идей, воплощенных в литературе, царства определенных тем, царства одних и тех же художественных форм. Исследователи таких «царств» открывают цепи фактов — то параллельных, то зависящих друг от друга; обнаруживают истоки, фиксируют рождения, прослеживают развитие, оценивают модификации, подмечают нюансы¹². Наиболее широкой по временному и пространственному охвату и отвечающей задачам раскрытия такой общности является, пожалуй, работа того же П. ван Тигема «История литературы в Европе и в Америке от Ренессанса до наших дней»¹³.

Все же в вопросе о литературных общностях наблюдается известная сдержанность, особенно в последние годы. Так, Ж.-М. Каррэ призывает исследователей к осторожности в обращении с такими понятиями, как гуманизм, классицизм, романтизм, реализм, символизм, когда ими хотят обозначить общность литератур нескольких народов. Он полагает, что соединение нескольких литератур под такими общими обозначениями может оказаться излишней систематизацией, вылиться в абстракцию, превратиться в голую номенклатуру¹⁴.

Помимо практической работы по исследованию конкретных проявле-

¹¹ *Estève C. E. Byron et le romantisme française, vol. 2. Paris, 1927.*

¹² См. *Tieghem P. van. Le Prérromantisme, p. 12.*

¹³ См. *Tieghem P. van. Histoire littéraire de l'Europe et le l'Amerique de la Renaissance jusque à nos jours. Paris, 1946.*

¹⁴ См. его предисловие к кн.: *Guyard M.-F. La littérature comparée, p. 6.*

ний межлитературных связей представители французского сравнительного литературоведения разработали и теорию этого рода изучений. Наиболее интересным в их теоретических построениях, на мой взгляд, является предложенная ими концепция механизма литературного влияния.

В этом механизме они усматривают действие трех факторов: *émetteur*, *récepteur*, *transmetteur* — «дающий», «принимающий» и «передающий». Наряду с термином *transmetteur* встречается и термин *intermediaire*. Особенно подробно разработан вопрос именно о последнем — «проводнике» или «посреднике»¹⁵.

Посредник может быть индивидуальный — лицо, человек; может быть и групповой — литературное объединение, журнал. Как на примеры индивидуального посредника указывают на Стендаля, лично осуществившего связь французской литературы с английской, на Ж. де-Сталь, открывшую французам своего времени Германию и немецкую литературу¹⁶. Примером группового посредника может служить группа «Плеяды», вовлекшая французскую литературу в орбиту литературы Ренессанса, сложившегося в Италии, в частности привившая французской поэзии итальянскую поэтическую форму — сонет. Ф. Бальдансперже считал групповым посредником французскую эмиграцию времен Великой революции и отчасти Империи: рассеявшись по разным странам, французские эмигранты узнали жизнь и литературу Англии, Германии, Испании, Италии, России, Америки, и писатели из числа этих эмигрантов потом перенесли многое из узанного в литературу своей родины¹⁷.

Особый раздел теории французского сравнительного литературоведения составляет учение о *succès*, *fortune*, *influence*. Под «успехом» понимается степень значимости какого-либо явления одной литературы в литературе другой страны; под «судьбой» — история жизни данного литературного явления в другой стране; под «влиянием» — результат этой жизни.

Благодаря такой разработке теории и методики сравнительно-литературных исследований, а главным образом благодаря большому числу тщательно выполненных конкретных работ французское сравнительное литературоведение обеспечило себе ведущее положение во всем западном сравнительном литературоведении первой половины XX в.

3

Как отнестись к этой работе? Мне кажется, она сама свидетельствует о себе.

Сравнительное литературоведение на современном этапе своей истории — детище XX в. Но литературная теория часто бывает своего рода «послесловием», т. е. относится к тому, что имело место раньше. Упомянутая работа П. ван Тигема указывает на самую отдаленную границу этого «раньше» — эпоху Возрождения; подавляющая же часть исследований имеет своим объектом явления, возникшие в XVII—XIX вв.

Это сразу же выясняет суть дела.

Эпоха Возрождения — самая дальняя точка во времени, с которой можно начинать прослеживание процесса складывания национальных литератур современных европейских народов. XVII век — время, когда уже явственно обнаружилось очертания таких литератур. XIX век — эпо-

¹⁵ Об этом см. главным образом соответствующие разделы: *Tieghem P. van. La littérature comparée.*

¹⁶ См. *Comptesse Jean de Pange. M-me de Stael et la découverte de l'Allemagne, 1929.*

¹⁷ См. *Baldensperger F. Le mouvement des idées dans l'émigration française, vol. 2, 1925.*

ха грандиозного развития национальных литератур почти всех европейских народов, развития во всей своей классической форме. Вместе с тем с эпохи Возрождения начинают широко развиваться международные литературные связи; в XVII в. они принимают характер отношений между литературами национальными. В XIX в. межлитературные связи приобретают огромный размах.

Французские литературоведы учли этот двойной процесс и постарались его осознать в фактах и в теории. И сделали они в этой области очень много. Изучать историю европейских литератур XVII—XIX вв. без их работ невозможно.

Однако, исследуя этот процесс, необходимо дать себе отчет в его историческом существе, а в связи с этим и в его подлинном масштабе. Существо процесса — складывание национальных литератур, т. е. литератур определенного общественно-исторического качества и определенной структуры. Масштаб — совокупность стран, составляющих систему мирового капитализма.

С XVII в. начинается складывание этой системы. Нидерландская революция второй половины XVI в. была первой в истории буржуазной революцией. За ней последовали такие же революции в Англии, Соединенных Штатах Америки, Франции. Для истории Европы наибольшее значение имела Французская буржуазная революция, для истории других частей мира — нидерландская и английская. Голландцы первые стали распространять капиталистические отношения по всему свету, первые стали создавать колониальную систему на других основаниях, чем до них это делали португальцы и испанцы — страны чисто феодальные. Достаточно вспомнить деятельность основанной в 1602 г. голландской Ост-Индской компании, за которой тут же и теми же методами стали действовать английская и французская Ост-Индские компании. Эти компании были организациями уже чисто капиталистического типа.

Начавшийся в XVII в. процесс формирования мировой системы капитализма закончился в 40—50-х годах XIX в. Момент его окончания — «открытие дверей» в Китай и Японию¹⁸.

Конечно, страны, создававшие мировую систему капитализма, сами находились на разных уровнях капиталистического развития, что и отражалось на их положении в капиталистической системе. Другие страны были втянуты в эту систему еще на феодальном этапе своей истории, в лучшем случае — только при первоначальном развитии капиталистических отношений. В общей системе мирового капитализма такие страны заняли положение колоний, полуколоний или зависимых стран.

Складывавшаяся в течение XVII—XIX вв. мировая система капитализма влекла за собой развитие не только экономических, торговых связей, но и связей культурных, а с ними — и литературных, причем эти связи охватили весь мир. Хорошо известно, что в этот период литературы стран Запада стали проникать в Индию, Турцию, позднее — в Японию, Китай. Современные литературоведы стран Востока превосходно понимают значение этого факта, когда изучают историю своих литератур в указанный период¹⁹.

¹⁸ Под «открытием дверей в Китай» следует понимать открытие Китаем, согласно Нанкинскому договору 1842 г., пяти портов для английской торговли (Кантон, Амой, Нинбо, Фучжоу, Шанхай); под «открытием дверей в Японию» понимается открытие Японией по договору в Канагава в 1854 г. портов Симода и Хакодате для американской торговли.

¹⁹ Особенно подробно эти вопросы изучены японскими литературоведами по отношению к японской литературе. См., например, коллективную работу «Хикаку-бун-

Но связи были обоюдными, а в работах западных литературоведов этот факт не учтен в надлежащей мере при анализе процесса развития литератур в указанные века. «Западно-восточный диван» Гете известен и изучен, но оценен ли в достаточной мере самый факт обращения немецкого поэта к Востоку не только в очень серьезный момент его собственной творческой биографии, но и в крайне важный момент всей истории новой европейской литературы — момент перехода от литературы эпохи Просвещения к литературе капиталистической эпохи? Хорошо известно, как внимательно знакомился с поэтами Ближнего Востока В. Гюго, но оценено ли достаточно образом, что обращение к Востоку понадобилось французскому поэту в тот момент, когда он своими «Восточными стихотворениями» утверждал основы романтической поэзии во Франции? И не связано ли обращение Жуковского к Шахнаме и Махабхарате с аналогичным процессом в истории русской литературы? «Über die Sprache und Weisheit der Inder» Фридриха Шлегеля — важная веха в умственном развитии Германии, и не только ее одной.

Подобных примеров можно привести много, притом не только для XIX в., но и для XVIII и даже XVII вв., и все они свидетельствуют, что масштаб международных литературных связей выходил далеко за пределы Европы, что не только литературы Запада сыграли большую роль в истории литератур народов Востока в этот период, но и восточные литературы внесли свой вклад в историю развития европейских литератур. Представители современного сравнительного литературоведения на Западе этого не учли. Более того, они не охватили своими исследованиями литературы стран Восточной Европы, в том числе и русскую, отчего у них фактически получилась лишь одна часть общей картины — история литератур только народов Западной Европы в их взаимной связи. П. ван Тигем в указанной работе включил сюда и литературу Америки.

Поэтому первое, что надлежит сделать в области сравнительного литературоведения даже во временных рамках, очерченных западноевропейскими исследователями, т. е. XVII—XIX вв., — решительно расширить пространственные границы, включив в орбиту изучения связи между литературами всего культурного человечества.

При изучении таких связей, а в более широком плане — взаимоотношений отдельных литератур — следует принимать во внимание политические отношения между национальными государствами, уровни их культуры, сходства и различия в складах мышления, в мировоззрении, верованиях, образе жизни, даже во вкусах отдельных народов. Необходимо постоянно учитывать классовые отношения в каждой стране, политическую и идейную борьбу. Без этого невозможно понять подлинный характер взаимоотношений отдельных литератур.

Сводить в этих взаимоотношениях все к влиянию, конечно, нельзя. Под влиянием обычно подразумевают содействие, оказываемое чем-либо в литературе одного народа росту какого-нибудь явления в литературе другого народа. При этом влияние может быть односторонним и двусторонним. Примером первого может служить роль, которую английский готический роман сыграл в формировании такого же жанра во французской литературе. Примером второго является влияние французской литературы эпохи Просвещения на складывание творческой индивидуальности Байрона и последовавшее затем влияние Байрона на французских романтиков. Но, как правильно указывает Ж.-М. Каррэ: «Qui dit influence,

гаку» («Нихон бунгаку-о тусин-то ситэ»). (Токио, 1953), а также соответствующие разделы в «Нихон бунгакуси дзитэн» (Токио, 1955).

dit souvent interpretation, réaction, resistance, combat»²⁰. Действительно, соприкосновение одной литературы с другой может приводить к своего рода «интерпретации» одной литературой каких-либо явлений другой литературы, к «откликам» на них; может приводить и к «сопротивлению», даже к «борьбе».

В самом деле, в романе Вл. Реймонта «Мужики» несомненно сказывается знакомство автора с произведениями Золя. Но автор не подчинился французскому писателю, а вступил с ним в идейную борьбу, создав иную концепцию, чем у Золя. Книгу Токутоми Рока «Бормотание земляного червя»²¹ вообще нельзя понять без учета значения для этого японского писателя его знакомства с произведениями, идеями и жизнью Л. Н. Толстого. Токутоми по возвращении из Ясной Поляны, где он побывал в 1906 г., зажил крестьянской жизнью: переселился в деревню, приписался к крестьянской общине, построил себе крестьянский домик, приобрел крохотный участок (около 0,15 га) земли, которую решил обрабатывать собственными руками, этим трудом жить. Однако его замечательная книга, в которой он с исключительной искренностью и прямоотой, с большой художественной силой описал свою «мужицкую» жизнь, представляет собой настоящее развенчание идей Толстого: он показывает, как, пытаясь жить по заветам Толстого, он понял фальшь так называемого опрощения, искусственность своего «мужицкого» положения, ложность своего труда. Таким образом, книга Токутоми — при всем преклонении ее автора перед великим русским писателем — представляет собой непрерывную полемику с некоторыми взглядами и идеями последнего.

Это различное отношение деятелей одной литературы к фактам и явлениям другой объясняется многими причинами: разными классовыми позициями авторов, различием мировоззрения, особенностями творческих индивидуальностей, жизненного опыта. Литературные связи могут не только быть чрезвычайно различными по своему содержанию и характеру, но и приводить в каждой отдельной литературе к очень разным последствиям. Сложное соединение сил притяжения и отталкивания и составляет сущность взаимоотношений отдельных национальных литератур.

4

Вторая задача современного сравнительного литературоведения состоит в расширении временных границ исследования. Нужно включить в орбиту исследования и Средневековье.

То или иное по масштабу и значению общение между литературами отдельных народов существовало всегда. Существовало оно и в Средние века. О многом мы уже знаем, но в последнее время открываются все новые факты, вносящие серьезные дополнения в ранее известную картину.

Один из таких фактов — открытие в пещерном монастыре Дуньхуана целой библиотеки. Монастырь этот, расположенный в северо-западном углу Ганьсу, одной из западных провинций Китая, когда-то стоял на перепутье между Китаем, Тибетом, Индией и «Западным краем», как в прежние времена называли китайцы земли Восточного Туркестана, Средней Азии, Афганистана. В дальнейшем эти пути потеряли свое значение,

²⁰ См. его предисловие к упомянутой работе: *Guyard M.-F. La littérature comparée*, p. 6.

²¹ См. *Токутоми Рока. Мимидзу-но тавагото*, 1913.

по району Дуньхуана прошли завоеватели, и когда-то цветущий и богатый монастырь заглох. Но в нем, в его пещерах, все стены были покрыты фресками и не только на буддийские сюжеты, но и на мирские — вплоть до жанровых. Ныне эти пещеры — одна из мировых сокровищниц изобразительного искусства. В монастыре было собрано и множество рукописей и ксилографов. Монахи еще в XI в. замуровали входы в пещеры и строго хранили их тайны. Однако слухи о сокровищах Дуньхуана все же дошли до европейских ориенталистов, и в начале XX в. туда стали направляться экспедиции. Первым (в 1907 г.) прибыл Стейн, за ним (в 1908 г.) — Пеллио, побывавший в Дуньхуане два раза, в дальнейшем — Ольденбург²². В результате в ряде европейских стран образовались «дуньхуанские фонды».

Китайские ученые с чрезвычайной энергией занялись изучением рукописей и ксилографов Дуньхуана и обнаружили среди них многое, до этих пор неизвестное в истории литературы своей страны. Важнейшим из этого была целая литература жанра *бяньвэнь*. Два тома памятников этого жанра, изданных в современном печатном виде, являются первой крупной публикацией этих материалов²³. Начато изучение этого рода литературы и у нас²⁴.

На основании уже имеющихся работ китайских ученых²⁵, к которым присоединились японские²⁶, вырисовывается с достаточной ясностью, с чем тут мы имеем дело.

Весь буддийский канон, т. е. совокупность множества сутр и шастр, был еще в VIII в. переведен с санскрита и пали на китайский язык. Однако то, что именуют «буддийским писанием», содержит в себе в сущности очень многое из индийского фольклора, из огромной сокровищницы сказок, легенд, сказаний, преданий. Этот материал слился в дальнейшем с церковной легендой и преданием, возникшими в сфере самого буддизма, а в какой-то мере послужил и основой для такой легенды и предания. На этой почве возникла обширнейшая житийная литература, по своему типу многим напоминающая житийную литературу христианства.

Недоступность этой литературы для неграмотных масс верующих, а также сами условия религиозной пропаганды обусловили то, что по крайней мере часть этого материала должна была излагаться устно — в форме «проповеди для мирян». Впрочем, не только для мирян. Вероятно, в средневековых буддийских монастырях происходило то же, что бывало в монастырях средневековой Европы: чтение вслух для монахов избранных мест из писания и житий. Как известно, именно таким путем создался один из жанров литературы Средневековья — «легенда». Так как задача «чтения вслух» или «проповеди для мирян» состояла в овладении вниманием слушателей, то выбирались наиболее интересные в сюжетном отношении и насыщенные эмоциями места. В сущности делалось то же, что и в религиозной живописи, где предметом изображения становились прежде всего особо впечатляющие события, необыкновенные происшествия.

²² См. *Ольденбург С.* Пещеры тысячи будд.— «Восток», 1922, кн. 1, с. 57—66.

²³ «Дуньхуан бяньвэнь цзи». Пекин, 1957, т. 1—2. См. также «Дуньхуан бяньвэнь хуйлу».

²⁴ Первая работа в этом направлении — исследование Л. Н. Меньшикова «О жанре бяньвэнь и его истоках».

²⁵ См., например: *Чжэн Чжэнь-до.* Чжунго вэньсюэ ши. Пекин, 1957, т. 2, гл. 33.

²⁶ Например: *Umezui Iiro.* Pien and Pien-wen.— *The Japanese science review (Abstracts and reviews of Dissertations)*, vol. 8, 1957, p. 1—2. См. также: *Утида Сэнноскэ.* Тюгоку бунгаку си. Токио, 1956, с. 327—330.

Соответствующий буддийский термин был передан на китайский язык словом *бянь*, которое для китайцев могло иметь смысл именно «необычайного происшествия». Среди фресок, украшающих стены «Пещер тысячи будд», как называли монастырь Дуньхуана, имеется много картин именно на такие сюжеты. Они имели пояснительный текст, по-китайски — *вэнь*. Так родилось слово *бяньвэнь*, как обозначение такой картины с приданным ей текстом. Это же слово со значением «рассказ о необыкновенных происшествиях», т. е. о всякого рода примечательных событиях, из житий буддийских святых, подвижников и учителей, стало обозначать и устное повествование об этих событиях, «проповедь для мирян». Когда же эти события стали предметом письменного изложения, слово *бяньвэнь* стало названием определенного повествовательного жанра.

Однако на пути своего превращения в особый литературный жанр «проповедь для мирян» обратилась к художественным средствам своего первоисточника — народного сказа. Особенностью этого сказа в Индии было соединение прозы и стиха: оно обеспечивало наибольшую силу воздействия на читателя. Усвоение такого приема в Китае было облегчено наличием сходного приема в предыдущей китайской литературе. Таким путем *бяньвэнь* превратилась в жанр, в котором сочетались проза, несущая на себе функции изложения повествовательного материала как такового, и стихи, несущие функцию преподнесения того же материала в особо обработанном виде.

Очень скоро в этот чрезвычайно доходчивый литературный жанр, к тому же рожденный в стихии народного творчества, со всей силой вторгся китайский фольклор, вся необъятная масса китайских легенд, сказаний, исторических преданий, ни в своем происхождении, ни в развитии никак не связанная с буддизмом. Так возникли три рода *бяньвэнь*: на буддийские сюжеты, на небуддийские, чисто китайские сюжеты, и на сюжеты, в которых элементы индийского фольклора, обогащенные буддийским церковным преданием, соединились с элементами китайского фольклора, обогащенного китайским историческим преданием.

Открытие *бяньвэнь* представляет собой событие очень большого значения. Оно касается прежде всего, конечно, истории китайской литературы: отныне некоторые разделы этой истории должны будут строиться и излагаться по-иному, чем до сих пор, а главное — во многом изменится общее представление о литературе китайского Средневековья. Открытие *бяньвэнь*, далее, позволяет поднять и более широкий вопрос — о возникновении на разных концах мира — в Западной Европе и в Китае — типологически близких, если не вполне даже однородных явлений; литературного жанра, именуемого в западной литературе «легендой», «житием». Все данные обрисовывают конкретную историческую обстановку так, что подобная типологическая близость становится вполне обоснованной.

Но главное, что открывает *бяньвэнь* для темы настоящей статьи, — факт наличия связи литератур двух великих народов — Индии и Китая, — связи, до сих пор совершенно недостаточно учитываемой исследователями истории китайской литературы.

Открывается новый материал и для суждения о «посреднике», «проводнике». «Посредником» здесь является не «лицо», «индивидуум», не «группа», о чем так обоснованно говорят представители западноевропейского сравнительного литературоведения, а буддизм, т. е. религиозное учение, «проводником» же — монахи, но не всякие, а именно те, которые в буддизме именуются «проповедниками для мирян». В связи с этим возникает необходимость исследования вопроса о таких «посредниках» или «проводниках» в механизме межлитературных связей в таких обла-

стях, как философское направление, религиозное учение, та или иная идеология вообще.

Второй факт, также принадлежащий к открытиям последних лет, относится к вопросу о связях западноевропейской литературы раннего Средневековья и литературы арабской. Материал, позволяющий по-новому осветить эти связи, содержится в работе Никла «Испано-арабская поэзия и ее связи с поэзией старых провансальских трубадуров»²⁷.

Большая часть книги Никла посвящена истории поэтического творчества испанских арабов. В этой части автор продолжает давно уже ведущееся исследование. Новое в этой работе — документально доказанное влияние испано-арабской поэзии на провансальскую поэзию XI—XIII вв. Никл раскрывает это на анализе творчества Гильома де Пуатье, Маркобрюна, Джауфре Рюделя. Он устанавливает, что в ряде случаев чрезвычайная близость поэзии первых трубадуров Прованса к поэзии испанских арабов не может быть истолкована иначе как «подражание» или «заимствование»²⁸. Он берет правила, выработанные для определенных видов арабских стихотворений ибн-Халдуном, и показывает, что ряд стихотворений Гильома написан по этим правилам. При этом Никл, как это считают для себя обязательным все представители современного сравнительного литературоведения на Западе, устанавливает реальные факты, делающие знакомство Гильома с этими правилами вполне правдоподобным. Так, он ссылается на участие Гильома в Крестовом походе, сопоставляет стихи, написанные Гильомом до этого, со стихами, написанными после похода, и открывает резкое различие между ними, притом такое, которое можно объяснить только тем, что Гильом во время похода хорошо узнал арабскую поэзию²⁹.

Никл очень настойчиво подчеркивает, что изображать дело так, будто бы поэзия аквитанских трубадуров вообще возникла под влиянием арабов, — было бы грубой ошибкой. Он настаивает на этом и для большей убедительности пускает в ход не только английский термин, но и немецкие: «...cannot be called „origins“, or „Ursprung“, or „Herkunft“». Провансальская поэзия возникла, по его выражению, вполне «автохтонно»; роль арабской поэзии состояла только в том, что последняя способствовала быстрому формированию и развитию первой, причем это сказалось не только на содержании, жанровых разновидностях, но даже на строфике, ритмике, даже на рифмовке³⁰. Из этого факта можно, как мне кажется, сделать далеко идущие заключения.

Арабская Испания представляла собой крайний западный конец арабского Магриба — арабского Запада, т. е. той части арабских владений, которая протянулась по всему североафриканскому побережью, начиная от Египта. А по другую сторону от Египта простирался арабский Восток — Аравийский полуостров, Палестина, Ливия, Сирия, Месопотамия (ныне — Ирак). Цепь, начинавшаяся от Севильи, Кордовы и Гренады, тянулась через Каир к Дамаску и Багдаду, и повсюду на этом пространстве звучали в те времена песни арабской андалузской поэзии. Ибн-Саид, арабский историк XIII в., писал, что *аджалы* ибн-Козмана слышались в Багдаде, пожалуй, чаще, чем даже в столицах Магриба.

Кончалась ли эта цепь Багдадом? Ведь оттуда, из этого центра, тянулись нити арабского влияния в Северо-Западную Индию, Иран, Сред-

²⁷ См. Alois Richard Nykl. Hispano-arabic poetry in its relations with the old provincial troubadours. Baltimore, 1946.

²⁸ Ibid., p. 379.

²⁹ Ibid., p. 382.

³⁰ Ibid., p. 373.

нюю Азию, в «Сиюй» — «Западный край», с точки зрения географов Китая. Указанная картина относится ко второму, или халифатскому, периоду арабской литературы, т. е. к VII—VIII вв. А в эти века в арабской поэзии расцвела любовная лирика, элегии, славословия.

Подобную поэзию мы находим и у провансальских трубадуров и теперь знаем, что такое сходство объясняется не только типологической однородностью двух самостоятельно возникших видов поэтического творчества, однородностью, обусловленной общностью исторического содержания эпохи, но и прямыми связями этих двух потоков поэзии, связями, также созданными конкретными историческими условиями.

Поэзию такого же рода мы обнаруживаем и в Китае. Только находим мы ее не у поэтов, давно введенных в историю литературы и по достоинству оцененных, а у поэтов менее известных и еще больше — в безымянном народном творчестве. До нас дошли образцы этой поэзии в двух сборниках — «Юэфу» и «Юйтай синь юн»³¹. Первый из них уже более или менее изучен китайскими литературоведами, хотя и не оценен еще в должной мере; второй же сборник до сих пор не занял подобающего места в истории китайской поэзии. В последние годы оба эти сборника изучаются Б. Б. Вахтиным, а первый также И. С. Лисевичем³².

В этих двух сборниках мы находим ту же любовную лирику, те же элегии, те же славословия, из которых слагается арабская и провансальская поэзия указанного времени — раннего средневековья. Только в Китае раннее Средневековье было раньше, чем у арабов и провансальцев: к тому времени, как арабы и провансальцы только начинали свою историю, китайцы насчитывали в прошлом уже почти две с половиной тысячи лет исторической жизни, и «ранним Средневековьем», с точки зрения общественно-исторического развития, у них был период с III до VII в. Именно к этому времени и относится большая часть стихов указанного типа.

Близкую по содержанию лирическую поэзию мы находим и в Японии VII—X вв. — в ту эпоху, которая была «ранним Средневековьем» для этой страны³³. Черты сходства японской поэзии с китайской обуславливаются прежде всего общностью социально-исторических предпосылок. Японская поэзия возникла так же «автохтонно», как и провансальская. Но подобно тому как в истории провансальской поэзии большую роль сыграли связи ее с поэзией арабской, в истории японской лирики серьезную роль сыграло знакомство японцев с поэзией соседнего Китая. В этом отношении между рассматриваемыми двумя историческими «случаями» наблюдаются общие черты, что само по себе представляет большой интерес для сравнительно-исторического исследования; но так же отчетливо видны и черты различия. Тогда как влияние арабской поэзии на провансальскую затронуло не только содержание лирики, но и ее форму, влияние китайской поэзии совершенно не отразилось на форме японской лирики: она сохранила свою строфику, свою ритмику, свою композицию стиха; не восприняла она и рифмы. Этот факт также представляет глубокий интерес для исследователя.

Таким образом, перед нами как бы предстают две цепи: арабская и китайская. Крайнее звено арабской цепи — поэзия аквитанских труба-

³¹ «Юэфу» — собрание произведений народной поэзии с II в. до н. э. по VI в. н. э. «Юйтай синь юн» — собрание произведений китайской литературной поэзии приблизительно за тот же период.

³² См. Вахтин Б. Б. Юэфу. Из древних китайских песен. М. — Л., 1959.

³³ См. «Японская поэзия». М., 1956, с. 17—111, 481—534.

дуров; крайнее звено китайской цепи — поэзия японских лириков. Невольно встает вопрос: а что же такое представляет собою близость арабской поэзии к китайской — проявление только лишь одной типологической общности или еще и результат каких-то конкретно-исторических связей?

В 751 г. к реке Таласс, находящейся в восточной части нынешнего Казахстана, подошли две армии — Багдадского халифата и Танской империи. Столкнулись две великие державы того времени, каждая в своем экспансионистском движении: одна — в сторону Востока, другая — в сторону Запада. Битва приостановила оба движения, и река Таласс стала границей двух различных миров.

Во всем ли различных? С точки зрения исторического процесса обе стороны переживали полосу своего подъема — политического и культурного. Древний Китай подходил к своей эпохе Возрождения; молодая арабская держава быстро шла к расцвету своего феодального строя. Один народ успел пройти по историческому пути несколько дальше другого, но в большой исторической перспективе китайская лирическая поэзия III—VI вв., к которой так близка арабская, родилась и развилась в той же исторической обстановке, что и арабская поэзия VII—X вв. Середина VIII в. — момент, когда арабский мир соприкоснулся с китайским, — была той эпохой, когда в одной стране поэзия раннего феодализма уже отцветала, в другой же только шла к расцвету, но существо и той и другой поэзии было в историко-типологическом отношении однородным. Поэтому эти два мира и не могли быть чуждыми друг другу ни с какой стороны.

Об этом свидетельствует ряд конкретных исторических фактов. В столице китайской империи Чанъане в VII—VIII вв. было великое множество выходцев из Западного края, т. е. из того района, слагавшегося из частей позднейшего Восточного Туркестана, нынешней Средней Азии и Афганистана, который искони был одним из перекрестков мировой цивилизации. В древности на культуру местных народностей, саму по себе достаточно высокую, наслоились элементы культур иранской, индийской и эллинской; с давних пор сюда стала проникать и культура китайская. В эпоху арабских завоеваний здесь стало ощущаться и культурное влияние арабов. В рассматриваемый период, т. е. в VII—X вв., арабское влияние было здесь, несомненно, значительным, и в той музыке и плясках, в тех нарядах и украшениях, предметах искусства, которые принесли с собой в Чанъань выходцы из Западного края, наличествовали не только элементы тюркской и иранской культуры, но и культуры арабской³⁴. Ведь недаром даже в далекую Японию в VIII в. проникли предметы искусства явно арабского происхождения. Проник в Китай и ислам; в самом Чанъане появились мечети. Мусульманами были при этом не только выходцы из Западного края; принимать ислам стали и китайцы. Но мусульмане-китайцы, еще до того как узнали язык Корана, знали язык «Лунъюя»; до того как стали распевать песни на арабском языке, пели их на китайском. Поэзия на Востоке всегда была связана с песней, музыкой; с другой стороны, и пляски и музыкальные номера обычно соединялись с песней. Поэтому распространение в Чанъане «западных» плясок, «западной» музыки не могло не быть вместе с тем и распространением «западной», в том числе и арабской, поэзии.

³⁴ Одна из последних китайских работ по этому вопросу: *Сян Да. Там дай Чанъань юй Сиюй вэньмин*. Пекин, 1957.

К сказанному следует добавить, что арабское влияние шло не только со стороны Западного края; мы хорошо знаем, что порты Юго-Восточного Китая, прежде всего Кантон, усердно посещались кораблями арабских купцов и арабские «торговые гости» имели в Кантоне свои подворья; иначе говоря, в этих портовых торговых городах было постоянное арабское население.

В таких исторических условиях так ли уже невероятно предположить, что между двумя великими народами Средневековья были не только торговые и культурные, но и литературные связи? Причем связи не односторонние, а двусторонние. Как известно, уже в наше время, в 1933 г., на горе Муг, на южном берегу Зеравшана, советские археологи нашли документы не только на согдийском языке, но единичные — на арабском и китайском³⁵. Наличие согдийских документов понятно: тут была Согдиана — страна согдийцев, одной из древних иранских народностей. Из арабского документа мы узнали, что правил тогда этим районом арабский наместник, из китайского — что у китайцев были тогда свои сношения с этими местами. А район горы Муг входил в состав Западного края, согдийские же купцы были главными торговыми посредниками между тогдашними Востоком, т. е. Китаем, и Западом, т. е. странами Среднего и Ближнего Востока. Поэтому вполне допустимо, что культурный обмен был двусторонним. И если в танском Китае обнаруживаются элементы культуры «западной», в том числе и арабской, то в Средней Азии и Иране есть достаточно явные следы культуры китайской.

Наличие культурных связей не подлежит сомнению; могли быть и связи литературные. Можно почти с уверенностью сказать, что такие связи будут со временем раскрыты. И тогда перед нами предстанет картина литературной общности от Прованса до Японии. Ареал этой общности — Прованс, Иберийский полуостров, все североафриканское побережье (вероятно, включая Сицилию), Аравия, Ливан, Сирия, Иран, Ирак, Северо-Западная Индия, Афганистан, Средняя Азия, Восточный Туркестан, Китай, Япония. Весь этот обширный мир, заселенный самыми разными народностями — франками, арабами, иранцами, тюрками, китайцами, японцами, жил в условиях многообразных взаимных связей — торговых, политических, религиозных, культурных и литературных. Отдельные части этого мира многое разъединяло и сталкивало. Но неужели следует обращать внимание только на то, что разъединяло и сталкивало, и забывать о том, что соединяло и сближало? Во всяком случае для будущего, вероятно, важнее помнить именно об этом втором.

5

Таким образом, раздвинув границы изучения мировой литературы XVII—XIX вв. до пределов всего культурного мира того времени, мы сможем преодолеть пространственную ограниченность западноевропейского сравнительного литературоведения, ограниченность, отражающуюся не только на понимании подлинных масштабов и исторического существа раскрываемых литературных связей, но и на полноте характеристики литературного процесса у отдельных народов. Включив в орбиту изучения и Средневековье, мы сможем преодолеть временную ограниченность современного сравнительного литературоведения, ограниченность, отражающуюся не только на построении общей истории международных литера-

³⁵ См. «Согдийский сборник». Л., 1934.

турных связей, но и на полноценности самой теории сравнительно-исторических исследований.

Включение в рамки изучения литератур Средневековья покажет, насколько важно различать литературы национальные и литературы народностей. О различии в границах — этнических, языковых и политических — по сравнению с XVII—XIX вв. и говорить не приходится. Например, этническая карта Европы в Средние века иная, чем в Новое время. Несомненно, возникновение современных наций подготовлялось развитием общества в Средние века, но не следует забывать, что появление наций есть новая форма, новая сравнительно с эпохой, когда человечество расчленялось на народности.

Границы между народностями были иными, чем границы, впоследствии образовавшиеся между нациями: они были гораздо менее определенными; места стыков различных народностей бывали нередко расплывчатыми, не говоря уже об их общей неустойчивости. То же можно сказать о языковых границах: ареалы языков в эпоху народностей были иные, чем в эпоху наций, иным было и соотношение языков, их границы, степень их «проницаемости». И все это оказывало свое влияние и на литературу — на ее этнические и языковые границы. Поэтому многие произведения средневековой литературы принадлежали одновременно нескольким народностям Европы.

Эпоха XVII—XIX вв., т. е. эпоха наций, в истории литературы народов Европы характеризуется двумя противоположными тенденциями: с одной стороны, шел процесс формирования и развития национальных литератур, т. е. процесс обособления отдельных, четко выраженных по языковому и национальному признаку литератур; с другой стороны — процесс интенсивного развития международных литературных связей, т. е. процесс включения отдельных, самостоятельных литератур в некоторые общности. Для Средних веков, т. е. для эпохи народностей, характерно иное: с одной стороны, не существует столь резко очерченных отдельных литератур; с другой — на связи между ними часто большое влияние оказывают расплывчатость этнических и языковых границ, их подвижность, большая степень языковой проницаемости.

Необходимо учитывать также существование в эпоху народностей международных литературных языков. Такими языками для разных ареалов были: санскрит, греческий, латинский, книжный древнеславянский, классический литературный китайский, персидский, арабский. Знание соответствующего языка или даже нескольких было в то время необходимой принадлежностью образования, почему такой язык становился языком многих произведений литератур разных народностей. Наличие таких произведений дифференцировало литературу отдельной народности, так как наряду с произведениями на международных языках у каждой народности существовали произведения и на своем народно-разговорном языке. Но вместе с тем произведения на международных языках соединяли народности друг с другом, служили основой для образования больших литературных общностей. Существование таких общностей — одно из характернейших явлений истории мировой литературы эпохи народностей. Но эти общности по своей природе и структуре совершенно иные, чем общности в мире литератур эпохи наций.

Необходимо, наконец, во всей полноте учитывать факт различия самих форм существования литературы в разные исторические периоды. Для эпохи наций обычная форма существования литературы — письменная; в эпоху народностей — многое в литературе существует в форме устной. И это вовсе не только в области фольклора, специально устного

народно-поэтического творчества. Как показывает приведенный выше пример с *бяньвэнь*, этот литературный жанр сложился именно путем устного творчества, и, даже будучи записанными, те же *бяньвэнь* продолжали существовать в устной форме, в передаче рассказчиков.

Такое же явление мы наблюдаем в Китае и в других областях литературы. Основой для этого служило то обстоятельство, что произведение в записанном виде было недоступным для огромного большинства китайского народа; поэтому даже «написанные» произведения существовали для китайского народа и в форме устного рассказа. А кроме того, такая форма существования литературного произведения открывала огромный простор для инициативы рассказчиков, для их творческого участия в бытовании и дальнейшем развитии данного произведения. Поэтому-то так трудно во многих случаях говорить об «авторах» произведений.

Если учесть, что на то, как рассказывалось данное произведение, прямое влияние оказывали вкусы слушателей, т. е. народной массы, то не будет преувеличением сказать, что очень многие повествовательные произведения китайской средневековой литературы являются народными даже в смысле авторства.

Таковы те положения, которые, на мой взгляд, должны быть введены в общую теорию современного литературоведения для того, чтобы оно могло дать действительно новые для науки о литературе результаты.

1959 г.

К ВОПРОСУ О ЛИТЕРАТУРНЫХ СВЯЗЯХ

В нашей стране уже давно стало признанным, что история литературы должна охватывать весь известный материал, т. е. не только западный, но и восточный. Еще в конце прошлого столетия у нас появилась «Всеобщая история литературы» — коллективный труд многих авторов, изданный под редакцией А. Ф. Корша и А. И. Кирпичникова, в которую вошли очерки истории литературы не только европейских народов, но и многих народов Востока.

К сожалению, этот опыт создания истории мировой литературы не был повторен в дальнейшем, и даже в наше время, когда сама жизнь повелительно раздвинула наш кругозор на всю широту мира, мы все еще не располагаем новой историей мировой литературы, соответствующей нашему чрезвычайно расширившемуся знанию материала и нашим во многом изменившимся представлениям о ходе развития литературы.

В новом пересмотре нуждается, однако, и теория литературы. И западный материал, во многом по-новому изученный, и восточный, становящийся все более и более нам известным, могут внести много нового в понимание существа литературы как общественного явления со своей специфической природой в раскрытие и оценку специфических средств литературного выражения, в понимание хода развития литературы как в зависимости от внутренних законов этого развития, так и в связи с историей общества в целом.

Ниже следующее содержит отдельные наблюдения над историей литературы некоторых народов Востока, могущие иметь, как нам кажется, известное значение для науки о литературе вообще.

1

Обращаясь к Японии двух последних десятилетий XIX в. и двух первых десятилетий XX в., мы видим чрезвычайно интенсивное развитие литературы реалистической. Разумеется, существовали и другие направления, но доминирующим в этот период бесспорно был реализм. Начало этому пути положил в 80-х годах прошлого века Хасэгава Фтабатэй; последним крупным представителем этого направления, продолжавшим его творчески развивать, был Найдзумэ Сосэки, главные произведения которого появились в конце первого десятилетия и в первой половине второго десятилетия нашего века.

Называя литературу Японии этих десятилетий реалистической, мы вкладываем в понятие «реализм» то содержание, которое придала ему история европейской литературы XIX в., т. е. история литературы французской, английской, русской и других народов Европы. Японская литература указанного направления по своим основным признакам примыкает к этому течению европейской литературы и образует тем самым часть мировой литературы классического реализма. В общую орбиту ее входят и литературы некоторых других стран Востока, например Турции.

Самое поверхностное ознакомление с мировой литературой этого времени открывает наличие оживленных связей между литературами различных стран. О том, как близко соприкасались друг с другом литературы стран Европы в этот период, известно всем. Специалисты по восточным литературам знают, что со второй половины XIX в. в некоторых странах Востока, по крайней мере в определенных общественных кругах этих стран, приобрели широкую известность многие из европейских литератур. Так, например, эти литературы, среди них особенно английская, стали хорошо известны многочисленному слою индийского общества, получившему европейское образование. В европейски образованных слоях турецкого общества конца XIX в. хорошо знали французскую литературу¹. В Японию с 80-х годов прошлого века все ширящимся потоком проникала литература русская, французская, английская, немецкая, скандинавская². То же явление с различной степенью интенсивности и в разных масштабах наблюдалось и у других народов Востока. Наличие мировых связей между литературами в период классического реализма не подлежит сомнению.

Такая картина невольно наводит на мысль об особой роли этих связей, на мысль, что появление однотипных литератур в различных странах Запада и Востока в какой-то мере обусловлено именно этими связями.

Действительно, в истории можно найти случаи появления у разных народов однотипных литератур именно при наличии связей между ними. Нельзя, например, оспаривать взаимосвязь и взаимозависимость литератур Средней Азии, Ирана, Северо-Западной Индии и Кавказа X—XIII вв., литератур, несмотря на местные различия, все же несомненно однотипных. К одному и тому же типу литературы относятся «Шахнаме» и «Витязь в тигровой шкуре» — произведения, возникшие в определенной, характерной именно своими внутренними связями, культурной зоне. В той же зоне сформировалась столь близкая по темам и стилистической окраске лирика таких поэтов, как Рудаки, Низами, Саади, Омар Хайям³.

Несомненны связи японской литературы XVII — начала XIX в. с китайской литературой⁴. Совершенно однородны, например, в обеих странах такие распространенные тогда литературные жанры, как фантастическая новелла, авантюрно-героический роман, правоописательный рассказ. Так, в частности, совершенно однородны японские фантастические новеллы, вошедшие в известный сборник «Отоги-боко» (1666), и китайские рассказы из популярнейшего сборника «Цзяньдэн синьхуа» (конец XIV в.); как японский сборник, так и китайский — только представители целого массива литературных произведений. К одному и тому же типу литературы принадлежат бытовые рассказы, объединенные в сборник «Кюкин кидан ханабусадзоси» (1749), считающиеся началом особой линии японской литературы XVIII в., и китайские рассказы жанра *чуаньци*, «рассказы о необыкновенном», и *хуньци*, «рассказы о смешном», также представляющие собой целую отрасль литературы. Авантюрно-героические романы Бакина (1767—1848) воспроизводят авантюрно-герои-

¹ См. *Алькаева Л. О.* Творчество Халида Зии Ушаклыгиля. М., Изд-во АН СССР, 1956, с. 23—37.

² См. «Хикаку бунгаку» («Нихон бунгаку-о тусин-то ситэ»). Токио, 1953, с. 107—286).

³ См. *Брагинский И. С.* Из истории таджикской народной поэзии. М., 1956, с. 252—378.

⁴ См. «Хикаку бунгаку», с. 72—103.

ческий жанр китайской повествовательной литературы, для которого характерны, например, такие произведения, как «Юйсянь вайши» и «Шуйху-чжуань». Подобных примеров можно привести немало и притом из истории мировой литературы как в средние века, так и в новое время.

Без труда можно найти, однако, и обратные примеры: случаи возникновения у разных народов однотипных литератур при отсутствии связей между ними. Так, например, японские рыцарские эпопеи XIII—XV вв. далеки от рыцарского эпоса — героических поэм народов Средней Азии, Ирана и Кавказа и близки к западноевропейскому средневековому рыцарскому роману; установить же какие-либо связи между Японией этих веков и Западной Европой совершенно невозможно. У Жуань Цзи, китайского поэта III в., одного из «семи мудрецов бамбукового леса», есть цикл стихов о вине — своеобразное выражение чувства жизненной горечи, и очень близкие по настроению, по общей идее стихи о вине мы находим в XII в. у Омара Хайяма, во всяком случае среди стихов, распространявшихся по свету под именем этого знаменитого иранского поэта. Данных же для предположения, что на Омара Хайяма как-то повлияли стихи китайского поэта, да еще написанные почти за тысячу лет до этого, у нас нет никаких. Когда мы находим в японской поэзии раннего Средневековья стихотворения, в которых содержится укор влюбленных, обращенный к утренней заре, неумолимо возвещающей им час разлуки, мы невольно вспоминаем, что о том же говорят и средневековые провансальские альбы; предполагать же наличие какой-либо связи в то время между этими двумя столь далеко отстоящими друг от друга частями мира бессмысленно. Таких примеров возникновения у разных народов однородных или весьма близких литературных явлений при отсутствии связей между литературами этих народов также можно было бы привести немало.

Из этого следует сделать вывод: в возникновении и развитии однородных литературных явлений у разных народов литературные связи могут играть определенную роль, но наличие связей для возникновения таких явлений вовсе не обязательно. Решающее условие возникновения однотипных литератур — вступление разных народов на одну и ту же ступень общественно-исторического и культурного развития и близость форм, в которых это развитие проявляется. Общие условия, создающиеся в общественной жизни и культуре разных народов на ранней стадии феодализма, бывают часто очень близки по существу и даже по форме, поэтому нет ничего удивительного в том, что также и очень многое в литературе оказывается близким.

Явление, известное в истории немецкой поэзии Средневековья под именем *höfische Lyrik*, наблюдалось и у других народов Западной Европы того времени: своя «придворная лирика» характерна и для поэзии Ирана и Средней Азии в их пору раннего Средневековья; такая же лирика составляет главное течение и японской поэзии в раннюю пору японского Средневековья. Но если возникновение и развитие такой лирики у разных народов Западной Европы и происходило в условиях связей между этими народами, то о связях между Западной Европой того времени и Ираном, а тем более находившейся на другом конце света Японией и речи быть не могло.

Известно, например, большое сходство между арабской поэзией в Испании X—XII вв. и поэзией трубадуров во Франции, литературные же и вообще культурные связи между испанскими арабами и французами в те времена были крайне слабы, хотя эти народы были достаточно близкими соседями. Таким образом, географическая близость отнюдь не обу-

словливает в определенные периоды исторической жизни народов обязательное существование литературных связей между ними.

Рыцарский эпос в своих разных формах — эпопеи, поэмы, романа — явление, одинаково наблюдавшееся и в литературе народов Западной Европы, и в литературе арабов, и в литературе иранцев, и в литературе Грузии, и в литературе Японии. Между некоторыми из перечисленных литератур связей наличествовали, между другими их не было, сходное же литературное явление тем не менее возникло. Из этого следует, что основное условие возникновения подобного сходства — существование у самих этих народов рыцарства, появление у них специфического типа рыцаря с характерным для него образом жизни, психологией, мировоззрением. Подобного типа не было, например, в феодальном Китае; не было его и в феодальной Руси; поэтому в этих странах и не появилось такого рыцарского эпоса. Объяснение этому факту следует искать в своеобразии исторических форм, в которых развился у китайского и русского народов феодализм.

Таким образом, литературные связи — явление, не определяющее возникновения однородных литератур, а сопутствующее ему, причем явление даже в этом случае не обязательное, а обнаруживающееся лишь при наличии общих исторических условий. И вовсе не обязательно, чтобы эти связи устанавливались и развивались только в обстановке возникновения у двух народов однотипной литературы; они могут существовать и при наличии очень разных литератур. Широкое проникновение в нашу страну в наше время очень различных произведений литератур западноевропейских стран и обратно отнюдь не означает, что в нашей литературе существует направление, аналогичное, например, творчеству Пруста или Джойса, и что в Англии, например, где хорошо известна советская литература, сложилась литература, близкая к социалистическому реализму.

Литературные связи — категория историческая. Когда народы мира были в значительной мере разобщены, литературные связи возникали при описанных выше общеисторических условиях между географически и культурно близкими странами, находившимися на одной и той же стадии исторического развития; связи имели тогда региональный масштаб. При развитии же широких международных связей, охватывающих уже все культурные народы мира, литературные связи приобретают общемировой характер, превращаясь в одну из форм международного общения. Такими они становятся со второй половины XIX в. Это не исключает, конечно, и более узкого круга региональных связей. Так, например, европейская литература второй половины XIX и XX в. становится хорошо известной народам арабских стран, но в то же время в полной мере сохраняют свое значение литературные связи внутри этих стран, т. е. связи регионального масштаба. Сохраняют свое значение и в настоящее время связи между литературами отдельных народов Индии, хотя в то же время Индия входит в орбиту и общемировых литературных связей.

Литературные связи — категория конкретно-историческая: и их масштаб, и их роль в литературном процессе в целом, и их значение в истории литератур отдельных народов в разное историческое время, в разных исторических условиях различны. Именно поэтому изучение литературных связей и составляет одну из задач науки о литературе.

Литературные связи в самом общем смысле есть проникновение одной литературы в мир другой литературы. Такое проникновение может осуществляться в разных формах.

Со второй половины XIX в. литературные связи приобрели общемировой масштаб и стали фактом литературы каждого отдельного народа и вместе с тем фактом мировой литературы. В эту эпоху на орбиту мировых литературных связей был вовлечен и Восток. Процесс проникновения европейских литератур в литературный мир народов Востока приоткрывает и формы, в которых это проникновение происходило.

Прежде всего можно установить, что европейская литература зачатую проникала в литературы Востока в своем собственном облике. «В своем собственном облике» — значит в подлиннике, т. е. в своем языковом выражении. Именно такая форма проникновения и была наиболее действительной в начальную пору вхождения литератур Востока в общую орбиту литературных связей, т. е. в указанную эпоху формирования в странах Востока своей реалистической литературы. Характерно, что проникновение в таком случае происходило через отдельных конкретных писателей.

Для многих восточных литератур этой эпохи характерен тип писателя, хорошо знающего европейскую литературу, обычно какую-либо одну из литератур народов Запада. Так, например, Хасэгава Фтабатэй (1864—1909), общепризнанный основоположник реалистической литературы в Японии, очень хорошо знал русскую литературу классического реализма, в начале своей творческой деятельности главным образом — произведения Тургенева и Гончарова, в дальнейшем — Гоголя, Достоевского, Толстого, Чехова и многих других русских писателей. Можно прямо сказать, что именно благодаря русской реалистической литературе он и сформировался как писатель. При этом с русской литературой он знакомился не по переводам, а в подлиннике: он очень хорошо знал русский язык и даже читал лекции по русскому языку и литературе.

Знатоком английской литературы был крупный писатель и критик Цубоути Сёе (1859—1929), стоящий как автор трактата «О сущности литературы» («Сёсэцу синдзуй», 1885) рядом с Фтабатэем у самых истоков реалистической литературы в Японии. Знатоком немецкой литературы был третий крупнейший деятель начального периода реалистической литературы в Японии Мори Огай (1862—1922). Халид Зия Ушаклыгиль (1866—1945), крупнейший из первых представителей реалистической литературы в Турции, не только знал французскую литературу своего времени, но и образование получил в коллеже, где преподавание велось на французском языке⁵. Зачинатели новой литературы в Персии драматург Мирза Мальком (Мальком-хан, 1833—1909) и романист-сатирик Зейн аль-Абедин (1837—1900) были непосредственно, без помощи переводов, знакомы первый — с французской литературой, второй — с русской⁶.

Вообще для подавляющего большинства крупных писателей восточных стран — не только в начальную пору новой для этих стран реалистической литературы, но и в дальнейшем — характерно именно непосредственное знание европейской литературы, нередко на нескольких языках. А так как именно эти писатели создавали свою литературу и на-

⁵ См. *Алькаева Л. О.* Творчество Халида Зии Ушаклыгиля, с. 42, 51.

⁶ См. *Бергельс Е. Э.* Очерк истории персидской литературы. Л., 1928, с. 131—140.

правляли ее развитие, такое непосредственное приобщение их к литературе народов Европы имело большое значение: европейская литература приходила к ним в своем собственном языковом облике, т. е. во всей полноте своего выражения, во всеоружии своего возможного воздействия на читателя. Но это означает в то же время, что прочитанное писателем произведение действует в его сознании в совершенно своеобразном, возможно, даже меняющемся, языковом воплощении, и притом избирательно, в соответствии с его индивидуальностью. Переходя же в его собственное творчество, оно преломляется через творческую индивидуальность писателя и проходит сквозь толщу различных напластований, образуемых традицией отечественной литературы.

Непосредственное знакомство с чужой литературой в ее подлинном виде — одна из форм проникновения одной литературы в мир другой литературы. Другая форма, также со всей полнотой проявившаяся в эпоху мировой реалистической литературы, — перевод.

Проникновение литературы одного народа в литературный мир другого в форме перевода — явление другого порядка, чем проникновение непосредственно в подлиннике. Перевод по необходимости создает вполне определенный новый языковой облик переводимого произведения, и в этом виде произведение и начинает существовать для данного народа. При проникновении же литературного произведения в подлиннике оно не получает строго зафиксированного нового языкового облика; этот облик создается каждым читающим в известной мере на свой лад и существует поэтому только для него. Другим оказывается, конечно, и масштаб действия этой второй формы проникновения литературы одного народа в литературный мир другого. В эпоху мировой реалистической литературы этот масштаб становится поистине огромным: все сколь-нибудь значительное или просто привлекающее внимание массового читателя распространяется по всему свету, только меняя в каждой стране свою языковую оболочку.

Но это означает, что литературное произведение начинает жить уже независимо от своей первоначальной языковой формы. Оно становится в языковом выражении многоликим. При таком превращении оно кое-что теряет, кое-что приобретает. Теряет оно свою единичность — ту неповторимую индивидуальность, какую дает ему языковая плоть, в которой оно родилось в своей стране; но, с другой стороны, разноязычное существование выявляет в литературном произведении то общее, что выводит его за рамки единичности, что значимо для всех. «Г-жа Бовари» в своем французском языковом облике — частица французской литературы, в русском языковом облике — достояние русского литературного мира, в японском — японского, а в целом, в своем многоязычном облике, — частица мировой литературы.

3

Сейчас у нас существует определенное понимание того, что такое перевод. Не следует, однако, думать, что наше нынешнее понимание существовало и во все предшествующие эпохи и что сами переводы всегда отличались друг от друга только тем, что одни были хороши, другие — плохи, что одни были более «близки к оригиналу», другие — менее. Можно найти случаи, когда переводчики руководствовались особыми соображениями. И такие соображения были не результатом собственных воззрений переводчиков, а требованием их времени.

Европейские литературы, как было сказано, зачастую проникали в литературный мир Востока в своем собственном облике. Зачинатели реалистической литературы во всех странах Востока именно таким путем и проводили ту или иную европейскую литературу в свою страну. Главным средством такого проведения было их собственное творчество, но они же, эти писатели, обычно выступали и как переводчики.

Упомянутый выше Фтабатэй не только изучал в подлиннике произведения Тургенева, он одновременно и переводил их. Первыми его работами в этой области были перевод «Свидания» из «Записок охотника» и рассказа «Три встречи». Это произошло в 1888 г.,— еще на самой заре реалистической литературы в Японии, в те годы, когда передовые писатели еще только нащупывали пути создания такой литературы. Пионером на этом поприще был сам Фтабатэй, выпустивший в 1887 г. первую часть своего романа «Плывущее облако» («Укигумб»), в 1888 г.— вторую часть. По этому роману и видно, как много дало автору изучение творчества Тургенева и Гончарова.

«Вечером, развернув газету, я увидел: на пути между Коломбо и Сингапуром на корабле умер от чахотки возвращавшийся из России на родину Хасэгава Фтабатэй. Это было уже десять дней назад.

В свое время меня, зачитывавшегося произведениями Бакина и литературным хламом типа „Цветок сливы среди снега“ (Сэттюбай), поистине потрясло его „Плывущее облако“. Я как бы впервые в своей жизни был введен в анатомический театр, где вскрывали человека. Мне было прямо страшно видеть, как действует перо — острое, как скальпель. Когда же я потом в журнале „Кокумйн-но томо“ прочитал переведенное им „Свидание“, а в журнале „Мияко-но хана“ — „Три встречи“, я был восхищен: неужели есть на свете такой прекрасный мир? Я читал и перечитывал эти рассказы, и мне все было мало. Я их переписал..»⁷

Так писал в 1909 г. Токутоми Рёка, младший современник Фтабатэя, уже ставший тогда одним из крупнейших писателей Японии, развивавший своим творчеством направление критического реализма. Кстати говоря, приведенные слова как раз и свидетельствуют, что он воспринял в романе Фтабатэя черты именно такого реализма.

Исключительное впечатление, произведенное переводами Фтабатэя, было явлением, характерным для всей молодой Японии того времени. Трудно найти японского писателя этой поры, у которого где-нибудь не было бы аналогичных высказываний.

Читатель, вероятно, помнит, что в «Свидании» две части: сначала — описание березовой рощи, в дальнейшем — изложение подслушанного автором разговора барского лакея с крестьянской девушкой. Если присмотреться к переводу Фтабатэя, можно заметить, что первая часть переведена с особой тщательностью. Это поистине тонкий, проникновенный перевод. Видно, что автор затратил на перевод этого места особенно много труда.

Что последовало дальше? Отрывки именно из этой части перевода впоследствии стали включать в «Хрестоматии» родного языка, т. е. в собрания лучших образцов японской речи. Куникада Doppo (1871—1908), один из корифеев реалистической литературы Японии в пору ее расцвета, в свой «Дневник равнины Мусаси», где описывается живописная природа обширной равнины, к которой примыкает город Токио, прямо вста-

⁷ См. «Индое» в «Токутоми Рока сю» (серия «Гэндай Нихон бунгаку дзэнсю», 2-й год Сёва, т. 12, изд-во Кайдзося, с. 552).

вил при описании лесной чащи целые куски из перевода Фтабатэя⁸. Так русская березовая роща оказалась перенесенной на японскую землю.

Но не она была перенесена. Теперь, спустя много лет, мы лучше понимаем, что тогда в японской литературе происходило: стало ясно, что не русская березовая роща как таковая была перенесена на японскую землю, а приемы описания рощи. Так, как Тургенев средствами языка нарисовал в своем рассказе картину рощи, японские писатели тогда нарисовать не могли.

Не нужно думать, что они были примитивны в своем творчестве, эти японские писатели. За ними в прошлом был более чем тысячелетний многосторонний литературный опыт; позади них лежала богатейшая и разнообразная литература. В чем же дело?

Представим себе рощу, написанную японским художником в красках или тушью. Перед нами будет пейзаж, выписанный в характерной для восточной живописи линейной перспективе. Это — одно видение внешнего мира. Представим теперь себе такую рощу, написанную европейским художником. Перед нами будет пейзаж, выписанный с добавлением воздушной перспективы, соединенный со светотенью. Это — другое видение внешнего мира. Японские писатели, рисуя средствами языка пейзаж, привыкли воспринимать этот пейзаж в линейной перспективе; соответствующим образом выбирали они и языковые приемы. В тургеневском же пейзаже они почувствовали глубину пространства, светотень. Поэтому-то Фтабатэю и пришлось так поработать, чтобы найти языковые средства, могущие передать это другое, непривычное для его поколения, восприятие. И он этого достиг. Поэтому-то перевод Фтабатэя «открыл глаза» его современникам. Токутоми Рока правильно сказал, что перед ним открылся новый, прекрасный мир.

Для японской литературы, вступившей на путь реализма, нужна была и «воздушная перспектива», и «светотень». Это было и большее проникновение в действительность, чем при линейной перспективе, и, главное, иное: именно оно и было для японских писателей того времени реалистическим.

Что же в таком случае было главным в переводческой работе Фтабатэя над «Свиданием»? Не сцена камердинера с крестьянской девушкой. В конце концов изображение подобных чувствительных историй было по силам японским писателям, пусть и с меньшим проникновением в изображаемое. Поэтому вторая часть переведена Фтабатэем, так сказать, обычно. Но первая часть имела совершенно другое значение для самого направления, для писателей его времени, вообще для его поколения. Поэтому она и переведена с таким тщанием⁹.

Этот пример иллюстрирует то важное положение, что переводчик может ставить перед собой задачи особого рода: задачу освоения с помощью перевода нового творческого метода, задачу разработки языковых средств, характерных для этого метода. Поэтому и выполнение переводческой работы получается иное: о том, что решению этих задач не способствует, особенно не заботятся, над тем же, что этим задачам служит, работают со всей тщательностью. Перевод в этом случае является одним из средств творческого перевооружения писателя, для читателя же — одним из средств преобразования его восприятия действительности. Понятно по-

⁸ См. «Мусасино» в «Куникада Доппо-сю» (серия «Гэндэй Нихон бунгаку дзэнсю», т. 15, с. 5).

⁹ См. *Фтабатэй Симэй*. Мои принципы художественного перевода. Пер. Р. Карлиной. — «Восточный альманах». М., 1957, с. 384—388.

этому, что на этапах становления какой-либо новой по методу, по направлению литературы переводческая работа занимает такое большое место и переводческой работой так усиленно занимаются именно писатели. История становления реалистической литературы в странах Востока убедительно свидетельствует об этом. Переводы этого времени никак нельзя рассматривать под тем же углом зрения, под которым следует рассматривать переводы в эпоху уже установившейся однотипности двух литератур, воздействующей и воспринимающей это воздействие. Поэтому нам и кажется, что изучение переводов именно с этой стороны может дать многое для оценки качества и содержания связей литератур.

4

Не следует думать, что существуют только две формы проникновения литературы одного народа в литературный мир другого народа — проникновение в подлиннике и в переводе. История мировых литературных связей свидетельствует о наличии и других форм.

Одна из таких форм — воспроизведение в творчестве писателя одного народа содержания и мотивов произведения, созданного писателем другого народа. Эта форма получила особое распространение в литературе народов Средней Азии, Ирана и Передней Азии в средние века.

Безымянные народные сказители создали печальную повесть о Лейле и Меджнуне, этих Ромео и Джульетте Востока. Азербайджанец Низами (1141—1203) превратил этот сказ в поэму — одну из жемчужин поэзии человечества. Узбек Навои (1441—1505) пересказал ее на своем языке. Поэма стала существовать в двух языковых обликах — персидском и узбекском. Здесь возник не просто перевод. Сличение текстов поэм Низами и Навои показывает, что Навои внес много своего ¹⁰. И в то же время это, по нашим современным понятиям, и не оригинальное произведение: слишком многое у Навои идет прямо от Низами.

Может быть, это плагиат? Нет ничего несообразнее такого предположения: при плагиате о подлиннике тщательно умалчивают. Навои же открыто говорит о Низами, его «Лейле и Меджнуне», преклоняется перед азербайджанским поэтом и отнюдь не скрывает того, что он воспроизводит его поэму. Может быть, это новая обработка того же сюжета? И этого сказать нельзя: новые обработки обычно делаются как-то независимо от прежних, часто даже прямо вследствие неудовлетворенности прежними. В данном же случае Навои не только не высказывает какой-либо неудовлетворенности тем, как обработал сюжет «Лейли и Меджнуна» Низами, но, наоборот, безмерно восхищается его творением. Надо, следовательно, отбросить привычные для нас оценки при рассмотрении этого факта.

Мне кажется, что главное тут в следующем: воссоздание чужого произведения на другом языке в те времена было актом творчества и притом творчества свободного. Другой языковой облик произведения делал в глазах людей того времени и само произведение чем-то другим. Оно начинало жить новой, другой жизнью. Творцом этой другой жизни становился другой поэт, часто по силе и характеру своего поэтического гения равный создателю этого произведения в его первоначальной языковой форме.

¹⁰ О поэмах Навои и Низами см.: *Бертельс Е. Э.* Навои и Низами. — «Алишер Навои». Сб. ст. под ред. А. К. Боровкова. М. — Л., 1946, с. 68—91.

Но если вдохнуть в литературное произведение новое бытие в другом языковом облике означало, по тогдашним понятиям, совершить акт творчества, то естественно и право творческого вмешательства в оригинал. Поэтому-то поэмы Навои и не являются ни переводом поэм Низами, ни подражанием им. И в то же время несомненно, что появление поэм Навои — факт проникновения произведений азербайджанского поэта в литературу другого народа, т. е. факт литературных связей.

Подобного рода примеров в истории средневековой литературы народов Средней Азии, Ирана, арабского мира и даже Кавказа можно найти немало. Пожалуй, можно даже сказать, что такая форма проникновения тогда была очень распространенной. Разумеется, тут были разные градации: от подлинного творческого воспроизведения до обыкновенного подражания.

История мировых литературных связей открывает и еще одну форму проникновения литературы одного народа в литературу другого. Эта форма — национальная адаптация.

Выше был упомянут «Отоги-боко» — японский сборник рассказов «о необычных происшествиях», изданный в 1666 г. Там же было указано на теснейшую связь рассказов этого сборника с рассказами китайского сборника «Цзяньдэн синьхуа». Эта связь выражается в том, что подавляющее большинство рассказов японского сборника воспроизводит рассказы китайского сборника в приспособленном для японского читателя виде.

Что означает в данном случае это приспособление? Прежде всего китайский материал превращается в японский: и место действия перенесено в Японию, и персонажи стали японскими. Далее, из китайского оригинала устраиваются черты, чуждые или непривычные для японцев, и заменяются элементами, соответствующими представлениям и вкусам японцев того времени. Именно такое приспособление, как нам кажется, и можно именовать «национальной адаптацией».

Этот случай далеко не единичен. Он повторяется в целом ряде областей японской литературы XVII — начала XIX в. Почти весь жанр «рассказов о необычных происшествиях» (*кайданмоно*) основан на такой переработке китайского литературного материала. Многие в обширной сфере бытовых новелл также связано с соответствующей областью китайской литературы. Таковы, например, многие новеллы сборника «Кюкин-кидан ханабусадзоси» (1744—1747), представляющие переделку соответствующих рассказов известного китайского сборника «Цзинь гу цигуань» (первая половина XVII в.) и некоторых других китайских сборников.

Тут опять-таки следует учитывать, что факт заимствования материала отнюдь не замалчивался; наоборот, указание на такое заимствование шире открывало путь к читателю. Поэтому часто повторяли даже названия произведений. Так, например, в Китае существовал очень популярный среди массового читателя исторический героико-приключенческий роман «Шуйху-чжуань», наиболее распространенная версия которого относится к первой половине XVII в. В 1773 г. в Японии появился роман «Хонтё Суйкодэн», т. е. «Японский Шуйху-чжуань», в котором действие было перенесено в Японию и действующие лица заменены японцами; сам сюжет был взят из японской истории.

Тут перед нами факт несколько иного порядка. Говорить о простой адаптации чужого литературного произведения в этом случае нельзя. Появление «Японского Шуйху-чжуаня» скорее свидетельствует о стремлении создать на японской почве новый для того времени литературный жанр — романтического героико-авантюрного повествования, иначе говоря, японский вариант мирового жанра «разбойничьего романа». Первым ша-

гом на этом пути было создание такого романа по чужому образцу, классическому для литератур этой части мира. Таким образцом был «Шуйху-чжуань» — китайский вариант мирового типа «разбойничьего романа». Здесь не воспроизведение чужого произведения, а воспроизведение жанра, но по строго определенному образцу.

Вероятно, возможен вопрос: если японские писатели того времени так хорошо знали этот китайский роман, если они восхищались им, почему же они просто не перевели его? Ответить на этот вопрос с достаточной убедительностью мы не в состоянии. Скажем только, что китайский роман в Японии существует и в переводе, но перевод этот сделан в наше время. Все дело в том, что перевод как форма передачи литературного произведения из одной языковой среды в другую — явление историческое, т. е. характерное для определенных исторических эпох, вовсе не обязательное для других эпох и даже вообще не существовавшее в иные эпохи. Если же учесть, как огромно то историческое время, в течение которого одна литература проникала в другую иными способами, то окажется, что эпоха переводов не столь уж велика.

В заключение — еще об одной форме проникновения одной литературы в другую. В древней Индии — на родине буддизма — существовали предания о жизни основателя буддизма — Будды. На основе преданий в Средние века сложилась своеобразная повесть — житие. Эта повесть известна в самых различных языковых оболочках: индийской, персидско-пехлевийской, арабской, еврейской, эфиопской, армянской, латинской, греческой, почти на всех западноевропейских и славянских языках, а также на языках тибетском, китайском и монгольском¹¹.

Вряд ли будет правильно говорить здесь о переводах: слишком отличны друг от друга разноязычные версии этой повести. Нельзя говорить и о воспроизведении этого типа, с которым мы встречаемся в случае с поэмами Навои. Правильнее всего считать, что мы имеем здесь дело с единым литературным произведением, в разных формах и вариантах, бытующем в очень многих странах культурного мира. О том же, даже в еще более широком масштабе, можно говорить и в приложении к другому памятнику старой индийской литературы — Панчатантре.

Таковы различные формы литературных связей, наблюдающиеся в разное историческое время и характерные для определенных исторических эпох. Возможно, что некоторые из рассмотренных форм следует дифференцировать на более узкие; можно найти еще и другие формы. Но вывод, как нам кажется, все же ясен: проблема литературных связей — одна из важных проблем истории мировой литературы, и рассматриваться она должна строго исторически, во всей своей исторической конкретности.

1957 г.

¹¹ Русский вариант, как известно, получил наименование «Житие Варлаама и Иосафа». Текст издан Обществом любителей древней письменности (XXXVIII. СПб., 1895).

О ЛИТЕРАТУРНОМ «ПОСРЕДНИКЕ»

Положение о «посреднике» или «передатчике» (transmetteur) выдвинуто современным французским сравнительным литературоведением и раскрыто им на конкретном историческом материале. Установлены различные типы посредников: говорят о посредниках индивидуальных и групповых, о посредниках-людях и посредниках-книгах и т. д. В том случае, когда посредником является само литературное произведение, необходимо, как я думаю, учитывать, в каком виде оно осуществляет свою функцию проводника — оригинальном или переводном. В последнем же случае, как мне кажется, важно также различать, имеем ли мы дело с переводом, при котором одновременно усваивается новый творческий метод, или с переводом, сделанным в условиях однородности в этом отношении двух соприкоснувшихся литератур, или хотя бы при наличии в данной литературе ранее приобретенного опыта в данном творческом методе¹.

Но дело не только в этом. Французское сравнительное литературоведение разработало вопрос о посреднике почти целиком на материале литературы нового времени, главным образом даже на материале западно-европейской литературы XIX в. Такая ограниченность делает ограниченным само представление о литературном посредничестве. Форма существования литературы в новое время — одна, в другое историческое время — другая. Одно дело, когда литературное произведение, как явление общественное, существует и распространяется в печатной форме; другое дело, когда оно существует и распространяется путем переписки от руки. Одно — когда произведение имеет точный авторский текст, другое — когда либо само понятие авторского текста еще не сложилось, либо оно является достаточно условным; когда литературное произведение существует все время в одном раз навсегда сложившемся виде и когда оно живет в непрерывно меняющемся облике без утраты, однако, своей идентичности для читателя. Форма общественного существования «Шахнаме» или «Троецарствия» совершенно иная, чем форма существования «Лузиады» и «Войны и мира», не говоря уже о различной исторической природе этих литературных явлений. Иным является в разное историческое время и состав литературы. Дело при этом не в том, что, скажем, в древности в состав литературы входило все — и песня, и историческое сочинение, и правовой документ, и философский трактат, и рассказ, а в более позднее время литературой стало только то, что получило наименование «художественной литературы». Исторически столь же реально и другое: различное представление о «художественности» и в связи с этим различный состав именно художественной литературы. Так, например, в Китае в некоторые периоды Средневековья в орбиту художественной литературы не входил рассказ или роман, но входил политический трактат или пуб-

¹ Соответствующие мысли развиты в статье «К вопросу о литературных связях» (см. с. 49—59 настоящего тома).

лицистическая статья, если они были написаны с соблюдением определенных стилистических правил.

Коротко говоря, в литературном процессе исторично все. Исторично и явление, именуемое «посредником». Пути и формы передачи могут быть очень различны; различны и сами посредники. История литератур народов Востока, особенно таких, как китайская или иранская, насчитывающих около 3 тыс. лет непрерывного исторически засвидетельствованного существования, дает большой материал для суждения о посреднике именно в иных, весьма отличных от современных, исторических условиях.

В дошедших до нас мемуарах Фудзивара Такэмори², одного из представителей образованного слоя господствующего класса Японии в эпоху раннего феодализма, в записи, помеченной 838 г., рассказывается следующее: Такэмори был в опале, т. е. удален из столицы и послан на дальнюю окраину; он служил таможенным инспектором в одном порту на острове Кюсю. В этот порт приходили купеческие суда из Танской империи. Досматривая товары, привезенные на одном таком корабле, Фудзивара Такэмори увидел в каюте шкипера какую-то книжку. Оказалось, что это недавно появившийся в Китае сборник новых стихов Бо Цзюй-и³.

Такэмори сразу сообразил, что перед ним не только новый поэтический клад, но и верное средство для возвращения в столицу. Он взял этот томик и направил с курьером в Киото в подарок императору. Он знал, что томик новых стихов Бо Цзюй-и вернет ему милость. И он не ошибся.

Да, Бо Цзюй-и, которому в это время было 67 лет, именно так был известен в Японии и так в ней ценим. При этом популярность его выходила далеко за пределы узкого круга японских знатоков китайской литературы и даже вообще образованного слоя господствующего класса того времени: его стихи, особенно поэмы «Песнь бесконечной тоски» и «Лютня», проникли и в народную среду. В стихотворении (на китайском языке) Мунэмбри, посвященном памяти китайского поэта, есть такие слова: «У нас даже дети часто напевают «Песнь бесконечной тоски»; даже невежественные люди знают стихи из «Лютни». Путники слышат его стихи повсюду»⁴.

Популярность Бо Цзюй-и за пределами его родины не ограничивалась Японией. Сам поэт в 845 г., когда ему было уже 74 года, в послесловии к сборнику своих стихов написал: «В этом послесловии не упоминаются стихи, существующие в списках в Японии, Силла, а также у жителей обеих столиц» (т. е. городов Чанъаня и Лояна)⁵. Действительно, и в Силла, т. е. Корее того времени, его стихи были хорошо известны. В предисловии Юань Чжэня, предпосланном указанному сборнику, рассказывается, что купцы, торговавшие с Кореей, старались захватить с собою книжки стихов Бо Цзюй-и. Это был товар очень прибыльный: за

² См. биографию Фудзивара Такэмори в «Монтоку дзицуроку» (879 г.), кн. 3.

³ О Бо Цзюй-и см.: *Бо Цзюй-и. Четверостишия*. Пер. с китайского, вступит. ст. и комм. Л. Эйдлина. М., 1949.

⁴ Об этом и вообще о популярности Бо Цзюй-и в Японии см.: *Камида Хидэо*. Хаку Ракутэн-ни кансуру хикакунгакутэки итикосацу (Кокуго то кокубунгаку). Сёва 23 нэн 10 гацу го; *Бо Цзюй-и. Песнь о бесконечной тоске*. Пер. Б. А. Васильева.— «Восток», сб. 1. «Academia», 1935, с. 117—125; см. также: «Танские новеллы». Пер. с китайского, послесловие и примеч. О. Л. Фишман. М., 1955, с. 130—135; *Бо Цзюй-и. Лютня*.— «Антология китайской лирики». Пер. Ю. К. Щуцкого. Ред., вводные обобщения и предисл. В. М. Алексеева. М.— Пг., 1923, с. 118—126.

⁵ См. послесловие Бо Цзюй-и к так называемому Чанцинскому сборнику его стихов «Бо ши Чанцин-дзи, хоусюй».

один томик стихов они получали по сто золотых; упоминаются случаи, когда они пытались подсунуть покупателю подделку, но чаще всего из этого ничего не получалось: покупатель сразу узнавал, что это не Бо Цзюй-и. Так хорошо знали китайского поэта еще при жизни в соседних с Китаем странах.

О роли поэзии Бо Цзюй-и в Японии свидетельствует очень много литературных фактов. Влияние китайского поэта на японскую литературу хорошо изучено и современными японскими учеными⁶.

Итак, перед нами как будто бы обычный тип «проводника» — само литературное произведение. Важно только отметить: в своем собственном, оригинальном облике. Тогда в Японии и в голову не могла прийти мысль о каком-то переводе. Образованное общество Японии VIII—IX вв. хорошо знало китайский язык; многие даже писали стихи на этом языке. Да и понятия перевода художественного произведения тогда не существовало. Перевод также категория историческая. Не только в смысле принципов, но и в своем существе.

И все же в этом случае есть одна особенность. После смерти Бо Цзюй-и для могильной плиты была составлена эпитафия. В ней, как и полагалось, отмечались основные вехи жизненного пути поэта. Но к этому была добавлена и общая характеристика личности Бо Цзюй-и.

«Лэ-тянь» («Радующийся небу» — таково было литературное имя поэта), — сказано в ней, — в своем отношении к внешнему миру воспитывал себя действиями, предписываемыми конфуцианством; своим внутренним миром управлял согласно учению, преподанному Буддой. Рядом с ним всегда были горы, вода, ветер, луна. В своих устремлениях он вдохновлялся песней, стихами, лютей, вином».

Мы понимаем, что это значит. Конфуцианство... Тогда это было учение, задача которого состояла прежде всего в том, чтобы раскрыть «суть человеческого общества» и определить обязанности человека в обществе. Буддизм... Тогда это было учение, имевшее в виду прежде всего внутреннюю жизнь человека, указывавшее, как добиваться духовной глубины, проникновенности, душевного богатства. Мы знаем даже, что именно из конфуцианства было ближе всего Бо Цзюй-и: идея общего блага — *цзяньцзи*; из буддизма — душевная простота и чистота.

Был ли Бо Цзюй-и действительно таким — вопрос особый и интересный, пожалуй, главным образом для тех литературоведов, которые обязательно хотят знать, каков писатель, когда он «в халате и туфлях». Для истории литературы существует поэт, каким видят его в его стихах. И именно таким видели Бо Цзюй-и и его почитатели в Японии, где облик поэта в течение некоторого времени был как бы образцом, причем не столько образцом поэта, сколько человека. Правда, человека определенной социальной среды — образованного слоя господствующего класса.

Мы хорошо знаем эту среду почитателей Бо Цзюй-и в Японии. Они получали конфуцианское образование, т. е. изучали конфуцианских классиков, историю, право, этику, литературу⁷. Буддизм учил их размыш-

⁶ Важнейшие работы указаны в статье Камида Хидэо «Нихон-бунгаку-то Тюгокубу-таку (Кодай)» в сб.: «Хикаку бунгаку. Нихон-бунгаку-о тюсин-то ситэ. Ясима-сэбо» (Токио, 1953).

⁷ По кодексу Тайхорё (701 г.) система образования включала в себя четыре основных раздела: раздел «классиков», раздел истории, раздел законодательства и раздел счета. В разделе «классиков» изучались «Чжоу-и», «Шан-шу», «Чжоу-ли», «И-ли», «Ли-цзи», «Мао-ши», «Чуньцю», «Цзо-чжуань», «Сяо-цзин», «Лунььюй». В разделе истории изучались «Ши-цзи», «Ханьшу», «Цзиньшу»; в этом же разделе зна-

лять на философские темы. Они любили природу — горы, воду, ветер, луну; умели петь песни, слагать стихи, играть на лютне и флейте, пить и воспевать вино. Правда, в их «жизненную программу» входило и то, что в указанной эпитафии китайскому поэту не было приписано: культ любви. Но и тут они не обошлись без Бо Цзюй-и; его знаменитая «Песнь бесконечной тоски» — такая же песнь об утраченной возлюбленной, какой позднее стал цикл сонетов Петрарки, — была любимейшим произведением японских поклонников китайского поэта.

Таков в этой социальной среде был тип эпохи и таков был ее литературный герой. Таковы, например, герои японского куртуазного романа IX—X вв. Единство типа эпохи и героя литературы хорошо понимали и писатели того времени.

Мурасаки-сикibu, знаменитый автор «Гэндзи-моногатари» («Повести о Гэндзи»), крупнейшего произведения куртуазной литературы, оставила нам свой дневник. В нем мы находим такие строки:

«Раз тихим вечером сидели мы вдвоем с Сайсё и беседовали. Занавеску нашего покоя слегка приподнял Ёримити, сын Его светлости. Он не по годам был серьезен и сердцем глубок. «Да, сложно человеческое сердце!» — тихо завел он разговор о нашем веке, и я со стыдом подумала, как несправедливо относиться к нему с пренебрежением как к человеку молодому!

Он ушел, тихо напевая строчки старого стихотворения: «Когда так много цветов на поле...», и я подумала: вот кого надо бы воспевать в романе!»⁸.

Роль Бо Цзюй-и в Японии побуждает меня предложить включить в число «посредников» или «передатчиков» и образ поэта. Образ, разумеется, созданный из черт творчества поэта и жизненной биографии, но биографии обязательно преображенной. Писателей другой страны могли вдохновлять не только стихи данного поэта, но и весь его облик, может быть и не совпадающий с его личностью в отдельных чертах, но полностью выражающий ее существо.

Передо мной встают облики других поэтов — в разных местах мира и в разное время. Возникает облик Ду Фу, ставший образом поэта-мудреца, поэта-странника, облик Саади, облик Байрона. Наплывают и другие образы, наиболее настойчиво — Франсуа Вийон, Торквато Тассо.

Таково первое дополнение к главе о «посреднике» в общей теории сравнительного изучения литератур.

Второе дополнение. Буддизм стал проникать в Китай еще в I в. Тогда же появились первые переводы буддийской литературы. Однако интенсивное распространение буддизма началось лишь с IV в. Продолжались и работы по переводу, особенно оживившиеся с V в., после того как Фа Сянь, побывавший в Индии в 399—412 гг., вывез оттуда много буддийских сочинений.

Что представляли собою тогда эти переводы? Строго говоря, это не были переводы в привычном для нас понимании: переводчики скорее пересказывали содержание произведения по возможности в простой форме. Переводы в настоящем смысле появились главным образом благодаря Сюань Цзану, вывезшему из Индии, где он был с 629 по 642 г., не

чилось и изучение известной литературной антологии VI в. «Вэньсюань». В раздел законов входило изучение кодексов танского времени и действующего японского законодательства, составленного по китайским образцам и на китайском же языке.

⁸ Привожу по изданию дневника Мурасаки-сикibu в серии «Нихон котэн бунгаку тайкэй» (т. 19, изд-во Иванами-сэтэн, Сева 33 г., с. 945).

только целую библиотеку, но и превосходное знание санскрита и пали — двух языков буддийской литературы.

Так начала входить в мир китайской литературы чрезвычайно разнообразная, богатая литература Индии.

Однако такие пересказы стали играть роль в литературной действительности Китая только тогда, когда из письменной формы перешли в устную. Читать какие бы то ни было переводы буддийской литературы могли монахи, вообще люди образованные, знакомые с письменностью. Народная масса, рядовые паломники, заполнявшие монастыри в дни празднеств, читать их не могли. Но они могли слушать. В связи с этим в монастырях появились особые специалисты, которых называли «монахами для мирских проповедей» (*суцзяншэн*). Слово «мирской» в этом наименовании одновременно означает и «простонародный» и «разговорный». Соответственно этому строилось и изложение: оно было, во-первых, устным, причем язык был самый простой, понятный массовому слушателю; оно было, во-вторых, специально обработанным: поменьше поучений и побольше занимательного.

Именно поэтому на первое место выступили повествовательные жанры буддийской литературы. Слагались же они не только на материале буддийского церковного предания, легенд, «житий» святых и буддийских деятелей, но и на богатейшем индийском повествовательном фольклоре. Слушатели, заполнявшие монастыри в дни выступлений рассказчиков, могли слышать и потрясающие фактические истории, и драматические исторические предания, и повести из обыденной жизни. Рассказчики нередко прибегали к особой форме повествования: они смело соединяли прозу со стихом, причем прозу подавали в декламационной манере, стиховую часть пели⁹.

Успех таких рассказчиков был огромен. Мы знаем даже имена некоторых особо искусных мастеров рассказа. Таким был, например, Вэнь Шу. Его выступления всегда привлекали массу слушателей, а сочиненные им песенки быстро распространялись. В народе его называли «Хэшан-цзяофан», что значит «преподобный отец — эстражник». В его рассказах уже ничего не оставалось от пресловутой формулы «гуйми-динли» — «предайтесь Будде, отдав ему свою жизнь», но зато много было интересного, захватывающего слушателя.

Вот таким путем и проникала в Китай индийская повествовательная литература, и ее проникновение способствовало расцвету близкой по характеру повествовательной литературы Китая, построенной на материале китайского фольклора, исторического предания, сказки, бытового рассказа. К тому же многие рассказы строились на материале всем известных происшествий и событий. Часто в этих происшествиях было что-либо из действий властей, что не нравилось народу, вызывало его неодобрение. Тогда рассказ приобретал значение и характер сатиры. Недаром в более поздние времена выступления подобных рассказчиков не раз запрещались.

Во всем этом много интересного для изучения процесса литературных связей путем проникновения одной литературы в мир другой литературы, форм, в которых такое проникновение происходит, общих условий проникновения и взаимодействия с местной литературой. И ясно вы-

⁹ О проникновении буддийской литературы в Китай см.: Конрад Н. И. Проблемы современного сравнительного литературоведения. — «Известия АН СССР», ОЛЯ, т. XVIII, вып. 4, 1959, с. 326—328, а также эту же статью в настоящем томе (с. 41—42).

рисовывается еще один тип «посредника» или «передатчика», такой, как Вэнь Шу, т. е. мастер устного рассказа.

Невольно вспоминается близкое по характеру явление в истории литератур других народов, то, что в литературе западноевропейского Средневековья получило наименование «легенды». И в этой части мира тогда действовала новая, пришедшая извне религия — христианство, а с ней пришла — в виде «писания» — и древнееврейская литература во всем многообразии своих жанров, в том числе и повествовательных — сказочных, фантастических, исторических, бытовых; пришел и обширный мир «житий», т. е. той же повествовательной литературы. Так же, как в буддийских монастырях феодального Китая, в христианских монастырях феодальной Европы читались вслух главным образом во время трапез отрывки из писаний и житий; так же выбирались места, которые могли бы производить наиболее сильное впечатление. По-видимому, и тут действовал принцип: поменьше поучений, т. е. скучного, и побольше событий, т. е. интересного. Именно таким путем прививалась в данной стране чужая литература, способствуя развитию собственных видов литературы. Не только происхождение легенды, но и само наименование этого вида средневековой литературы восходит к упомянутым монастырским «чтениям».

Устный рассказ, как средство передачи какому-нибудь народу произведений литературы других народов, встречается в истории мировых литературных связей нередко. Разумеется, причины его возникновения, условия его существования, а также сама его форма могут быть очень различны, поскольку они зависят от исторической и культурной обстановки в данной стране.

Нужно сказать еще и о следующем.

В первой половине VII в. при дворе императора Тай-цзуна существовало «десять групп мастеров искусств». Это были музыканты, играющие на разных инструментах, певцы, танцовщики, мимы, скоморохи.

Они представляли те искусства, из которых позднее сложился китайский театр с его специфической формой исполнения и особой драматургией.

Примечательно, что из десяти видов этих искусств только три обозначались как китайские, прочие же семь рассматривались как чужеземные; одно из них — как корейское, остальные шесть — как «западные».

«Западом», «Западным краем» для китайцев издавна был далекий мир Восточного Туркестана, ныне Синьцзяна, Средней Азии, Афганистана. Вплотную прилегали к нему части северо-западной Индии, нынешнего Пакистана, а дальше лежал огромный мир Ирана. Таким образом, множество образцов театрального искусства, функционировавшего при дворе императора династии Тан в VII в., вышло оттуда. Уже это одно свидетельствует, как интенсивно было общение двух великих центров культуры: восточно-азиатского и средне- и переднеазиатского.

Разумеется, это искусство не само пришло в Китай из «Западного края», его принесли с собой певцы и певицы, танцовщики и танцовщицы, музыканты, мимы, скоморохи. Они принесли с собой и свои музыкальные инструменты и свои песни, так как словесная часть была необходимым элементом не только певческого исполнения, но и многих танцевальных сцен.

Нам известна история проникновения музыкального и театрального искусства «Западного края» в Китай. Следы такого проникновения обнаруживаются еще во II—I вв. до н. э. С IV в., когда северную половину страны заняли племена и народности, связанные различными узами с

далеким азиатским западом, переход оттуда всяких песен и плясок стал особо интенсивным. В VI в. это искусство получило признание при дворе, а в VII—VIII вв. «западные» певцы, музыканты, скоморохи и всяческие лицедеи заполняли увеселительные кварталы Чанъаня — блестящей столицы империи с ее почти миллионным разноплеменным и разноязычным населением.

Шел процесс складывания больших, развитых форм китайского театрально-драматического искусства. Началом его истории обычно считают образование в середине VIII в. при дворе Сюань-цзуна труппы под названием «Грушевый сад». Но это лишь зарегистрированный официальными источниками факт, и не с него начался процесс образования театра в Китае. Создан был этот театр на своей, китайской почве, из элементов, выросших на ней, но большую роль сыграло и театральное искусство «Западного края».

Драма в средневековом Китае неотделима от театра, а театр вообще неотделим от музыки — вокальной и инструментальной. В область литературы драма входит лишь косвенно, но все же входит, особенно в своих позднейших, возникших в XIII в., формах. Поэтому о связях в области театрального искусства можно говорить и в плане связей литературных.

Итак, перед нами новый, вполне реальный факт занесения в одну страну каких-то элементов культуры других стран. Были ли и тут посредники? Несомненно: это — певцы и певицы, танцовщики и танцовщицы, музыканты, мимы, скоморохи. Имена некоторых особо выдающихся мастеров мы даже знаем. Тем самым в главу о «посреднике» вводится еще один тип посредника или передатчика.

Местом, откуда главным образом шел поток театрального искусства, обогатившего театральное искусство Китая, был «Западный край». Следовательно, оно, это искусство, принадлежало народностям тюркского и иранского этнических корней; поскольку же в состав «Западного края» входила также Индия, оно частично было индийским. Есть, однако, в этом искусстве одна деталь, заслуживающая специального внимания.

Начиная с VII в. это театральное искусство из Китая и Кореи стало проникать и на японские острова. При дворе японских правителей того времени также появились группы чужеземных музыкантов, певцов, танцовщиков, мимов. Часть их пришла из Кореи, из Бохая — государства, прилегающего к Корейскому полуострову с северо-запада; были выходцы из Китая и даже из страны Линьши, т. е. нынешнего Вьетнама. Они занесли в Японию очень различные по характеру и по происхождению виды театрального искусства. В соединении с ними рождалось и театральное искусство Японии.

Следует отметить одну особенность этого театрального искусства: в одном из его видов (*гигаку*) исполнители носили маски. Первое появление *гигаку* в Японии относится к началу VII в. В 612 г., как сообщает старая хроника «Нихонги», некий Мимаси из страны Кудара принес в Японию этот вид театрального искусства, научившись ему в стране Курэ. «Кудара» — японское название Пэкче, одного из государств на Корейском полуострове, находившегося в тесных сношениях с Китаем и многое в своей культуре воспринявшего от него. «Курэ» — японское название той части Китая, которая лежит по нижнему течению Янцзыцзяна и к югу от него. Таким образом, Мимаси занес на японские острова театральное искусство Южного Китая.

До нас дошло описание представления *гигаку*. Правда, оно дается в «Кёкунсё» — источнике позднем, возникшем в 30-х годах XIII в., но сдела-

но оно человеком, хорошо знавшим старый материал и старую театральную традицию. Согласно этому описанию, представление *гигаку* было своего рода «шествием масок»: на сценическую площадку один за другим выходили актеры, каждый в своей особой маске и особом одеянии, и исполняли свои номера.

Первым появлялся «ведущий». Он открывал шествие, указывал дорогу и вместе с тем «очищал» ее от всяких злых сил. За «ведущим» шли музыканты со своими инструментами: флейтой и барабанами разной формы и величины. Далее следовал «лев», т. е. маска льва. Она была настолько больших размеров, что ее несли на себе двое исполнителей. За львом шел «львенок». После их номера на сцену с комической важностью вступал в своей маске «князь страны Курэ». За ним выступал «Конго» — один из персонажей буддийского предания. Затем выходил исполнитель в маске «Гаруды» — волшебной птицы индийского фольклора, которая заклевала злого дракона. После «Гаруды» шествовал «брамин» — явно комический персонаж; он исполнял пляску, изображавшую стирку им своей грязной набедренной повязки. За «брамином» следовал «Курон» — также комический персонаж. Одновременно с ним на площадке показывались пять «женщин из Курэ», и Курон начинал заигрывать с двумя из них. Это заигрывание имело форму весьма непристойной пляски — сценки. Но тут появлялся «силач», он накидывался на безобразничавшего Курона, дрался с ним и побеждал. После этого на сцену выходил исполнитель в маске дряхлого старца, едва державшегося на ногах. Старец комически изображал как бы приход в храм на поклонение. Затем на сцену вступал «пьяный царь варваров», он исполнял пляску. На этом представление заканчивалось и исполнители в том же порядке уходили со сцены. Никакого устройства сцены, по-видимому, не было: действие происходило на открытом воздухе на какой-нибудь достаточно большой площадке на территории храма¹⁰.

Специалисты по истории японского театра в этом представлении, т. е. в искусстве *гигаку*, справедливо видят соединение многих элементов. Несомненно, есть элементы различные по происхождению и по первоначальному значению. Вряд ли можно сомневаться в том, что соединение их произошло еще на родине *гигаку* — в «стране Курэ», т. е. в Южном Китае, откуда это искусство и вывез кореец Мимаси. Поскольку его приезд в Японию датируется 612 г., следует предположить, что искусство это зародилось еще до VII в. (вопрос, который может быть решен лишь в связи с историей подобного рода театрального искусства в Китае и еще ждет своего изучения)¹¹.

Всесторонне рассматривать это явление здесь не место. Необходимо остановиться только на том элементе искусства *гигаку*, который, на мой взгляд, имеет отношение к основной теме настоящей статьи, — к вопросу о «посреднике», или «передатчике».

К счастью для исследователей, до нас дошли маски *гигаку*. В государственной сокровищнице — музее Сёоин г. Нара, в сокровищницах древ-

¹⁰ Излагаю по изданию «Кёкунсё» в серии «Нихон котэн дзэнсю», под ред. Ямада Ёсио.

¹¹ Слово *гигаку* (кит.— *цзиюэ*), ставшее в Японии наименованием подобного рода представлений, — китайское, но оно не пришло в Японию вместе с самим этим искусством, а соединено с последним уже на японской почве. Считают, что такое название дал этим представлениям Сётоку-тайси (ум. в 621 г.), принц-регент, при котором они появились; он же сам взял это слово из сутры «Садхарма пундарики» в китайском переводе, особенно им почитаемой. — См.: *Кавакатаэ Сигэюси*. Нихон энгэки дзэнси. Токио, 1959, с. 29—30.

них буддийских храмов Хорюдзи и Тодайдзи, близ г. Нара, центра политической и культурной жизни Японии VIII в., хранится 239 масок. Все они очень старые. На некоторых есть пометы, указывающие время их изготовления. Наиболее старая из таких датированных масок относится к 752 г. Это не значит, что маска 752 г. самая древняя вообще. По заключению специалистов, среди масок, не снабженных пометами, несомненно, есть более древние, допускают даже, что в числе их есть маски, привезенные или изготовленные еще самим Мимаси, этим первым мастером *гигаку* в Японии.

Маски были занесены в Японию из Китая. О существовании в старом Китае представлений масок известно. Есть сведения о таких представлениях, относящихся еще ко II в. до н. э. Но ни древние, ни более поздние китайские маски до нас не дошли. Это делает маски, в таком количестве и в таком разнообразии сохранившиеся в Японии, драгоценным материалом для истории театрального искусства не только Японии, но и Китая, а также Кореи. Более того, маски *гигаку* должны заинтересовать и всякого историка театра, так как они — единственные сохранившиеся образцы древних масок: греческую и римскую маску мы знаем только по изображениям.

Маска льва была и в Китае. Но, как известно, пришла она в Китай откуда-то из Сиюй — «Западного края». Исследователи открыли, что «лев» масок *гигаку* — типичный ассирийский лев. Львиные маски *гигаку* очень похожи на такие же маски, найденные ассириологами при раскопках. Это делает вполне правдоподобным предположение, что львиная маска была занесена в Китай именно из «Западного края», т. е. из Средней Азии, так как из Ассирии львиная маска могла перейти в соседние с этой древней державой страны. Среди масок *гигаку* есть и другие, изображающие животных и какие-то фантастические существа. Они напоминают маски индийские и тибетские. Такие маски могли быть занесены в Китай двумя путями: либо из того же «Западного края», в орбиту которого, как было сказано выше, входили прилегающие к Восточному Туркестану и Средней Азии части Северо-Западной Индии и Тибета, либо со стороны Индокитая¹². Главную загадку для исследователя представляют, однако, не маски «льва» и других животных или фантастических существ, а маски людей.

Уже в эпоху занесения *гигаку* в Японию считалось, что такие маски изображают типы варваров (*кохигогара*). Слово «варвар» (*кохито*) в этом наименовании обозначалось теми же иероглифами, которыми слово «варвар» (*хужэнь*) обозначалось и в Китае. В Китае также считалось, что маски изображали «варваров». Таким образом, все указания говорят о происхождении масок где-то за пределами Китая. Но где?

Исследователи масок *гигаку* единодушно утверждают, что эти маски не воспроизводят антропологический тип ни китайца, ни корейца, ни вообще какого-либо представителя монгольских или тюркских народностей. Маски *гигаку* воспроизводят арийский тип. Некоторые из них напоминают тот арийский тип, который характерен для представителей индоиранского мира, но есть маски, напоминающие греческие, употреблявшиеся в представлениях мимов, т. е. в народном театральном искусстве древней Греции. Таковы, в частности, комические маски. Это поразительное сходство в типе сопровождается и другими сходными моментами: и те и другие маски — большого размера; японские маски имеют размер

¹² Об истории масок в Японии см.: *Нома Сэйроку*. Нихон камэн си. Токио, Сёва 16 г. (1941).

от 24,2 до 45,5 см; и те и другие надеваются не на лицо, а на всю голову. Таким образом, возникает мысль о греческом происхождении этих масок *гигаку*.

Об этом уже давно заговорили японские ученые¹³, ссылаясь на такие уже вполне удостоверенные наукой факты, как несомненное ассирийское происхождение маски льва, как несомненное греческое происхождение появившегося в Японии еще в древности узора *каракуса* — одного из видов растительного орнамента¹⁴.

Вопрос касается, однако, не только масок как таковых: речь может идти о всем представлении, связанном с ними. Достаточно обратить внимание хотя бы на то, что «шествоие» составляет один из характерных элементов как представления *гигаку*, вроде описанного выше, так и представлений греческих мимов; изображение «царя» и «брамина» в *гигаку* носит характер пародии, т. е. насмешки, издевки над носителями власти и духовенством, а пародия и сатира наличествовали и в представлениях мимов. Сходна в обоих случаях и грубая эротика отдельных номеров. Общей является и явная фольклорная основа тех и других, придающая всему характер своего рода натуралистически-гротескного бытового фарса. *Гигаку* в Японии был принят в обиходе двора и храмов, т. е. были обращены к зрителю из образованного слоя общества того времени; известно, что представления мимов в Сицилии, где этот вид народного театрального искусства особенно процветал, также проникли ко двору местных правителей — сицилийских тиранов¹⁵.

Вполне допустимо, что и представления, подобные тому, которое, перейдя в Японию, получило там название *гигаку*, также появились в Китае из «Западного края». Это становится тем более вероятным, что они явно связаны с буддизмом. Как известно, буддийский ритуал включал много плясок, песен, представлений. Одни из них развивались в сфере культа, другие были вполне «светского» происхождения, чисто народного по своему характеру¹⁶.

Вопрос сводится к следующему: возможно ли, чтобы в народном театральном искусстве «Западного края» было что-нибудь от древнегреческого театра?

Представим себе этот «Западный край». В его состав входила и территория Бактрии, а эта страна в 330—327 гг. до н. э. была завоевана Александром Македонским и после его смерти была включена в Селевкидское царство, образовавшееся в азиатской части завоеванного им мира. Тем самым Бактрия вошла в орбиту эллинистической культуры. В 250 г. до н. э. эта среднеазиатская провинция Селевкидской державы стала отдельным государством, называемым историками Греко-Бактрийским царством. Как известно, власть в этом царстве находилась в руках греков и македонцев, в нем стояли греко-македонские гарнизоны; было много выходцев из различных частей эллинского мира — ремесленников, торговцев. Эллинизация Средней Азии, как и прилегающих к ней восточных областей Ирана, продолжалась и после падения во второй половине II в. до н. э. власти Селевкидов. Коротко говоря, Бактрия была выдвинутым

¹³ Морисуэ Эсиаки. Энгэки. Серия «Синкю Дай-Нихон си», т. 16. Токио, Сёва 17 г. (1932), с. 7—14.

¹⁴ *Каватакэ Сигэгоси*. Нихон энгэки дзэнси. Токио, 1959, с. 30.

¹⁵ Об искусстве греческих мимов см.: *Пиотровский А.* Античный театр.— «История европейского театра», т. 1. Л., 1926.

¹⁶ Среди работ, посвященных этому вопросу, необходимо выделить труд китайского исследователя Сян Да «Тандай Чанъань юй Сиюй вэньмин» (Пекин, 1957) и работы японского историка Йосида Того.

далеко на восток форпостом эллинистической культуры, стоявшим на перепутье между Ираном, Северо-Западной Индией и Китаем¹⁷.

В 140—130 гг. до н. э. Греко-Бактрийское царство исчезло. Власть в этом районе перешла в руки массагетских племен, главным образом тохаров. В дальнейшем же здесь снова возникло мощное государство, обозначаемое историками как Кушанское царство. Расцвет этого царства приходится на время правления Канишки 78—123 гг. н. э. В это время в сферу Кушанского царства входила и Средняя Азия, и территория нынешнего Афганистана, и часть Северо-Западной Индии.

Нам хорошо известны связи Кушанского царства с Китаем. Достаточно сказать, что главным образом оттуда проникал в Китай буддизм. В правление Канишки Кушанское царство было центром буддизма. Но буддизм был не только религией; с ним шло и искусство.

В эпоху Кушанского царства возникло знаменитое гандхарское искусство — одно из драгоценнейших созданий художественного гения человечества. До нас дошли некоторые памятники этого искусства, главным образом скульптуры. Среди них широкой известностью пользуется одна, под репродукцией которой в современных художественных изданиях часто пишется: Будда или Аполлон¹⁸.

Действительно, это может быть и Будда, может быть и Аполлон. Вернее, впрочем, ни тот, ни другой, а образ, созданный новым искусством, созданный, правда, при явном участии хорошо усвоенных скульптором форм искусства древней Индии и древней Греции, но совершенно самостоятельный, глубоко оригинальный.

Если учесть этот факт, уже прямо относящийся к области искусства, если принять этот факт в свете общей культурной обстановки в этой части Азии, бывшей для Китая и «Западным краем», то нет ничего невероятного в предположении, что и в театральном искусстве этого района осуществилось соединение местных элементов с пришлыми из Индии и из эллинистического мира. В таком случае вполне возможно допустить и наличие в «Западном крае» форм театрального искусства, связанных с искусством греческих мимов, тем более, что оно принадлежало к области народного искусства, т. е. к тем видам искусства, которые обладают особой мобильностью, легко переходят из одного места в другое. Предположение о греческом происхождении масок *гигаку* становится исторически допустимым.

Из всего сказанного явствует следующее.

Факт перехода среднеазиатского театрального искусства в Китай VII—VIII вв. несомненен. Закрепление этого искусства и его дальнейшее развитие уже в Китае, самостоятельное и оригинальное, также не подлежит сомнению. Кто же тут сыграл роль «посредника», «передатчика»? Музыкант, певец, танцовщик, скоморох, мим. Таков еще один тип «посредника» в развитии культурных связей.

Но в данном случае речь идет не о всякого рода театральных представлениях, а о представлениях масок. Следовательно, здесь как бы символом этого вида искусства является именно маска.

Маска, конечно, деталь театрального искусства, но такая деталь, по которой можно судить о всем характере данного вида театрального искусства.

Маска присутствует во многих видах театрального искусства и на Востоке и на Западе. В Японии после *гигаку* театром масок является театр

¹⁷ Tarn M. The Greeks in Bactria and India. Cambridge.

¹⁸ Тревер К. В. Памятники греко-бактрийского искусства. М.— Л., 1940.

Но, сложившийся в XIV в. Другой вид большого театрального искусства в Японии, театр *Кабуки*, сложившийся в XVII в., маской как таковой не пользуется, но делает посредством грима лицо актера маской. Как в представлениях масок каждая маска призвана изображать определенный тип, так и грим в театре Кабуки имеет своим назначением сделать зрителю сразу ясным, кого он видит на сцене — героя или злодея.

В Китае театр масок большой формы, на манер японского театра *Но*, не образовался, но место маски там с самого же начала, т. е. с XIII в., когда образовалась большая форма театра и драмы, заняло соответствующим образом загримированное лицо актера. Типизация грима — явление, характерное для китайского театра и в позднейшее время.

Излишне доказывать, что театр масок как явление театрального искусства включает, по крайней мере в некоторых своих видах, словесную часть. В развитых видах театра масок эта часть вырастает в драму. Но драма эта весьма специфична: по всей своей природе, по своему содержанию, по структуре она рассчитана на воспроизведение средствами и приемами театра масок. Воспроизведение другими театральными средствами нарушает художественную цельность всего комплекса и даже не дает возможности полноценного выражения драматургического материала так, как он создан. Поэтому маска несет с собой не только определенный вид театрального представления, но и в какой-то степени определяет характер драматургии. Драма — принадлежность не только театра, но и литературы. Поэтому не следует ли в число «посредников» включить и маску?

Изложенное, как мне кажется, может показать, что материал, представляемый историей литературных связей на Востоке, позволяет добавить некоторые новые данные для суждения о механизме, при посредстве которого осуществляется взаимодействие литератур, и тем самым расширить понятие «посредник» сравнительно с тем, как оно раскрывается современной западной компаративистикой. Вместе с тем предложенный материал может дополнительно удостоверить, насколько важно при изучении литературных связей учитывать историческую эпоху, в которую такие связи имеют место, принимать во внимание состояние литературы в эту эпоху, и как опасно переносить суждения и оценки, выработанные на основании изучения литературных связей в Новое время, на Средние века или Древность. Вопрос о литературных связях тесно переплетается почти со всеми вопросами, перечисленными в начале данной статьи, особенно с вопросами состава литературы и форм ее существования. От надлежащей разработки этих вопросов зависит в конечном счете и освещение того, что следует понимать под «мировой литературой» на разных этапах общей истории человеческого общества.

1961 г.

ПРОБЛЕМА РЕАЛИЗМА И ЛИТЕРАТУРЫ ВОСТОКА

Термин «реализм» применяется в работах по истории и теории литературы весьма широко. О реализме или, в смягченной форме, об «элементах реализма» говорят в приложении ко многим произведениям чуть ли не всей литературы прошлого. Пожалуй, можно сказать даже больше: если обратиться к работам по истории литературы (особенно диссертациям, написанным в последние 10—15 лет), почти невозможно найти такую работу, в которой о реализме не говорилось бы, независимо от того, идет ли речь о литературе какого-нибудь народа Европы или Азии, рассматривается ли литература XIX в., или литература европейского или азиатского Средневековья и даже литература Древнего мира. Получается поэтому впечатление, что реализм в литературе есть как бы некая абсолютная категория — не то надысторическая, не то всеисторическая, т. е. существующая в истории «вообще», независимо от истории конкретной, развивающейся по определенным этапам, каждый со своим собственным социально-экономическим и культурным содержанием. Так как признать существование такой категории без обращения к помощи метафизики вряд ли возможно, а прибегать к метафизической спекуляции вряд ли стоит, необходимо разобраться в факте столь широкого употребления термина «реализм» и выяснить, оставаясь на почве конкретной истории, то значение или те значения, которые в него вкладываются.

1

Если обратиться к истории, то можно с легкостью обнаружить, что обозначение «реализм» впервые стало прилагаться к той литературе, в сфере которой термин «реализм» вообще появился и которую этим обозначением хотели тогда охарактеризовать. Это французская литература второй и третьей четверти XIX в. в виде своего наиболее мощного тогда течения, представленного произведениями, например, Бальзака и Флобера. Вопрос о правомерности применения этого термина в данном случае просто не может быть поставлен. Тут это конкретный исторический факт, который следует принять. Из него и следует исходить во всякой работе по изучению значения понятия «реализм» в литературе.

Вопрос о значении понятия «реализм» и о самой допустимости употребления термина «реализм» возникает только тогда, когда мы обнаруживаем перенесение обозначения «реализм» на другие литературы. Как известно, это случилось с английской литературой XIX в., с русской литературой того же времени, а также и с литературами других народов Европы.

И в этих случаях вопрос решается легко и в положительном смысле. Да, такое перенесение вполне правомерно: оно мотивировано возможностью называть все эти литературы реалистическими в одном и том же значении понятия «реализм».

Реалистическая литература во Франции XIX в. возникла и развилась в условиях господства капиталистического строя. Это означает, что она характерна именно для этих общественных отношений и с точки зрения их общего социального содержания и с точки зрения той специфической обстановки, которая отличает эпоху капитализма от предшествовавшей ей эпохи феодализма.

Социальная обстановка, характерная для общества капиталистической эпохи, определяется, как известно, борьбой двух основных классов этого общества — буржуазии и пролетариата. Поэтому все, что появляется в культуре капиталистического общества, зарождается и развивается именно в обстановке и под воздействием диалектики этой борьбы. Такова и литература капиталистической эпохи. Но уровень этой литературы, ее содержание, ее теоретические принципы определяются конкретным историческим моментом.

Этот момент известен: середина XIX в. во Франции — время стремительного развития и расцвета капиталистического строя, но вместе с тем и время роста силы и активности пролетариата, этого неизбежного спутника буржуазии и в конечном счете ее могильщика. Это означает, что именно в момент подъема капитализма со всей ясностью обнаруживаются и общественные противоречия, коренящиеся в самой природе этого строя. Именно такая обстановка привела реалистическую литературу к чрезвычайно высокому развитию. Этим она обязана тому значению, которое получил в творческом методе реалистической литературы критицизм.

Не следует понимать этот критицизм упрощенно — как «разоблачение», «обнажение язв» и т. п. Все это имелось, и временами в достаточной степени. Но одновременно было и обратное: утверждение того прогрессивного, что было в этом строе, представляющем следующую, более высокую по своему уровню ступень общественного развития, чем феодализм. Поэтому критицизм французского реализма XIX в. следует понимать именно как метод раскрытия действительности во всей сложности и противоречивости действующих в ней сил. Если не отходить от конкретной истории и всегда видеть французский реализм в общей обстановке того времени, то вполне возможно перенесение характеристики «реализм» и на литературу других народов, если социально-экономические и общекультурные условия, в которых эти литературы развивались в соответствующий исторический момент, сходны с условиями, наблюдавшимися тогда во Франции. Вполне законно приложение обозначения «реализм» к тому течению английской литературы XIX в., которое представлено творчеством, например, Диккенса и Теккерея. Вполне правомерно назвать «реалистической» в таком же точном, историческом, смысле и русскую литературу XIX в. — в том ее течении, которое представлено произведениями, например, Гончарова и Тургенева.

Конкретные черты эпохи в каждой из этих стран — Франции, Англии и России — во многом различны: уровень буржуазно-капиталистического развития в каждой из них неодинаков, но в целом, в аспекте больших линий исторического процесса, общих тенденций социально-экономического развития, это одна и та же большая эпоха истории стран Европы. При несомненной неравномерности развития капитализма все страны Европы в этот период были втянуты в общий процесс развития, образовав в целом общую систему капитализма в Европе. Поэтому в XIX в., особенно с середины его, о реалистической литературе (в точном, «французском», смысле этого слова, но, конечно, с необходимыми национальными поправками) можно говорить применительно ко всем литературам

народов Запада. Употребление этого термина в данном случае исторически вполне оправдано.

Если быть верным историческому значению термина «реализм», применение этого термина к литературам народов Востока возможно только тогда, когда в истории этих народов мы находим сходные с западными — в основных чертах и в главных тенденциях — социально-экономические условия, т. е. утверждение и развитие капитализма как господствующего строя.

Как известно, подобные условия сложились только в одной Японии. Япония была единственной страной Востока, которая вышла из рокового столкновения с наступающим Западом без превращения в колонию какой-либо из европейских стран, т. е. без утраты государственной независимости, как это случилось, например, с государствами Индии и Индонезии. Япония не превратилась и в полуколонию какой-либо из стран Запада, как это на определенное время произошло, например, с государствами Индокитая, сохранившими видимость государственной самостоятельности. Япония не стала и зависимой страной, какими на некоторое время стали такие государства, как Турция и Персия и отчасти даже могучий Китай, — политически формально самостоятельные, на деле же опутанные сетями финансовой и дипломатической зависимости. Япония — единственная страна Востока, ступившая после революции 1868 года на путь самостоятельного капиталистического развития и достигшая столь высокого уровня этого развития, что в начале XX в. она оказалась в состоянии присоединиться к весьма недружной «семье» империалистических держав, а после первой мировой войны — даже на правах политически чуть ли не равного партнера. Поэтому только в Японии развился этот этап ее новейшей истории, который по своему социально-экономическому содержанию в основных чертах и в главных тенденциях соответствовал этапу буржуазно-капиталистического развития Англии, Франции, России. Поэтому в Японии второй половины XIX в. и начала XX в. можно искать литературу, в общих чертах сходную с реалистической литературой стран Запада. Такую литературу мы действительно находим, конечно, со своими национальными особенностями. Она представлена творчеством, например, Токутоми Рока, Симадзакэ Тосон, Нацумэ Сосэки.

Сложнее обстоит дело с другими странами Востока. Их положение колоний, полуколоний или зависимых стран замедлило распад феодализма, сделало развитие капиталистических отношений в них медленным, ограниченным и искривленным. Соответственно этому своими особыми чертами сопровождалось в этих странах и развитие буржуазии. Недаром именно на Востоке сложилось такое своеобразное явление, как «компрадорская буржуазия». Именно на Востоке оказались противопоставленными друг другу две группы буржуазии — компрадорская и национальная. Они противостояли друг другу в силу известных различий своих интересов, различий в отношении к экономическому, политическому и культурному развитию своей страны, различий в своей роли в таком развитии. Но при всей замедленности, ограниченности и искривленности и в этих странах развитие капиталистических отношений и сложение буржуазно-капиталистического строя все же шло. XIX век — время утверждения капитализма как мировой и притом господствующей социально-экономической системы. Разные страны занимали в этой системе различные места, уровни развития капитализма и сами пути этого развития были очень различны, но все эти страны в той или иной роли в конечном счете вошли в образовавшуюся тогда мировую капиталистическую систему.

Поэтому не только в Японии, но и в других старых культурных странах Востока даже при их колониальном, полуколониальном или зависимом положении не могла в том или ином виде, в той или иной степени развития не появиться реалистическая литература общего для данной мировой эпохи типа. Достаточно указать хотя бы на писателей группы «Сервети — Фюнун» в Турции, на произведения Мальком-хана, Зейн аль-Абедина в Персии.

Особенности внутреннего исторического развития в соединении с положением в системе мирового капитализма наложили свой индивидуальный отпечаток на облик реалистической литературы в каждой из таких стран Востока, определили собственный путь этой литературы. Общая экономическая и политическая отсталость, незрелость буржуазии ограничивали идейный и художественный уровень реалистической литературы колониальных, полуколониальных и зависимых стран Востока, суживали ее общественную роль. Ориентация наиболее образованных слоев национальной буржуазии на ту или иную передовую в то время страну, ориентация, усиливаемая часто получением образования непосредственно в этой стране, приводили к нарушению последовательности национального литературного развития.

Реализм во Франции возник после романтизма, бывшего исторически закономерным явлением в общем процессе развития французской литературы от эпохи распада феодализма до эпохи полного утверждения господства капитализма. Существование предшествующей и в течение довольно длительного времени сопутствующей романтической литературы было необходимо для реалистической литературы, так как она сама, с одной стороны, формировалась в борьбе с романтической литературой, отталкиваясь от ее основных творческих принципов, с другой — призвана была некоторые из достижений этой литературы творчески продолжать и развивать. Реалистическая литература не смогла бы стать тем, чем она стала, без предшествовавшего этапа полноценной, развитой литературы романтизма.

Литература в странах Востока на этом этапе их истории как бы топталась. Едва — и вполне закономерно! — ступив на путь романтизма, она, не успев этот путь как следует освоить, уже спешила дальше — к реализму. Этим определялась одна с большей или меньшей силой повторяющаяся почти во всех литературах Востока своеобразная черта: при всем несомненном стремлении к реализму во многих произведениях, относимых к реалистическим, проступали — и часто весьма ощутимо — элементы романтизма, притом обычно в крайне сентиментальной форме. Литература реализма как бы стремилась сама, внутри себя, восполнить недостаточную развитость необходимой предшествующей полосы. Реалистическая литература как бы сама в течение некоторого времени продолжала романтизм и, продолжая его, преодолевала, отталкиваясь от него.

Другая особенность реалистических литератур Востока возникла в силу действия общей мировой обстановки. К своей реалистической литературе страны Востока подходили обычно позже, чем передовые страны Запада. Даже в Японии, которая в 70-х годах XIX в. ступила на путь самостоятельного капиталистического развития и очень быстро по нему продвигалась, даже в ней реалистическая литература типа, характерного для Европы второй и третьей четверти XIX в., начала формироваться лишь в самом конце XIX в., т. е. тогда, когда в важнейших странах Запада распространился натурализм. Поэтому на литературу японского реализма с самого начала ее пути легла некоторая печать натурализма. Иначе и быть не могло, так как японские писатели-реалисты имели

перед собою не только произведения Гончарова и Тургенева, но и Золя и Мопассана.

Когда же во втором десятилетии XX в. реалистическая литература Японии достигла высшей точки своего развития, она существовала уже в очень сложной обстановке, в которой причудливо переплетались линии, восходящие к натурализму, с линиями, идущими от идей и настроений европейского fin de siècle'я, породивших на Западе крайне разнообразную и противоречивую по форме и приемам, по творческим принципам литературу конца XIX и начала XX в. Поэтому в японской реалистической литературе времени ее высшего развития чувствуются отзвуки творчества то Достоевского и Роллана, то Чехова и Ибсена, то Франса и Уайльда.

Таким образом, японская реалистическая литература, едва ступившая в полосу своей полной зрелости, тут же стала сходить с классического для такой литературы пути и закончила свое существование в виде смеси элементов позднего, аналитического натурализма с элементами эстетизированного модернизма.

Для литературы стран Востока характерна и еще одна своеобразная черта. Все сказанное выше относится к потоку литературы в целом. Но в каждой из этих литератур были отдельные писатели, которые шли не вслед за общим движением реалистической литературы передовых стран Европы, а в ногу с ним, в какой-то мере приближаясь к общему уровню. Таков был, например, Фтабатэй, который уже в середине 80-х годов создал роман «Укигумб» («Плывущее облако»), по теме, по замыслу, по творческим приемам близкий к романам Гончарова («Обыкновенная история» и «Обрыв») и Тургенева («Отцы и дети»), а свои теоретические установки выработал под влиянием идей Белинского. Можно и позднее найти в японской литературе писателей, стоявших на уровне мировой литературы своего времени.

Появление таких писателей обусловлено тем, что в странах Востока в процессе соприкосновения их с передовыми странами Европы складывался слой вполне европеизированной интеллигенции, полностью знакомой с наукой, литературой, общественной жизнью передовых стран Европы, свободно владевшей языками этих стран. Он был немногочисленный, этот слой; его развитие опережало общее культурное развитие буржуазии, к которой эта интеллигенция принадлежала. Поэтому писатели, входившие в этот слой, играли роль провозвестников или основоположников какого-либо литературного направления, само же направление оформлялось и приобретало соответствующую общественную значимость только позднее. Личность и роль Фтабатэя в этом смысле крайне показательны. Он был специалистом по русскому языку и русской литературе; он был первым переводчиком Тургенева и Гоголя; превосходно знал работы Белинского, Добролюбова, Чернышевского. И все это — в 80-х годах, т. е. тогда, когда во всей Японии, может быть, только несколько человек вообще слышали о Тургеневе и Гоголе, а о Белинском, можно утверждать, вообще никто ничего не знал. Поэтому роман Фтабатэя и не был тогда принят обществом: он не укладывался в общее русло, по которому шла японская литература. Но его роман указал путь этой литературе, и позднее, когда реалистическая литература сложилась и окрепла, об этом романе Фтабатэя вспомнили. Ныне всем японским литературоведением единодушно признано, что именно Фтабатэй был провозвестником классической для Японии этого времени реалистической литературы.

При всех этих своеобразных чертах развития реалистических лите-

ратур в странах Востока все же эти литературы и могут и должны рассматриваться в общем плане мировой реалистической литературы в указанном историческом смысле.

Характерна и судьба самого термина «реализм». Французский по своему происхождению, образованный на основе латинского корня, он стал общим не только для народов европейских, но и для всех других культурных народов мира. В одни языки он вошел в своем собственном языковом облике, в другие — в переводном.

Правда, он стал таким термином только со второй половины XIX в. В первое время те же явления в литературе, которые во Франции обозначили словом реализм, у других народов называли другими словами, например: словом «натурализм» у скандинавов, обозначением «натуральная школа» у русских в середине XIX в. Однако с течением времени «местные» термины были вытеснены термином «реализм», ставшим сначала общеевропейским, а затем и мировым.

2

Таким образом, употребление термина «реализм» в приложении к мировой литературе определенной исторической эпохи исторически правомерно, эпоха эта — вторая и третья четверти XIX в., если брать, так сказать, центральные хронологические рамки, учитывая, что в масштабе мировой истории реалистической литературы отдельные национальные литературы выходят за пределы этих рамок. В одних случаях, как, например, во Франции, реалистическая литература захватывает и конец первой четверти XIX в. и последние десятилетия этого века; в других случаях, как, например, в Японии, реалистическая литература, вообще только начавшая свой путь в последней четверти XIX в., естественно, протянулась и на два десятилетия XX в.

Нужно учитывать также, что в истории реалистической литературы, как и в истории любого другого направления в литературе, вполне отчетлива, строго говоря, середина, начало же и конец весьма расплывчаты, так как в своем начале реалистическая литература не только отталкивается от той, которую ей историей суждено сменить, но и несет в себе многие черты существовавшей тогда литературы; в конце же бывает трудно провести резкую грань между литературой реализма и литературой натурализма.

Надо учитывать и то, что реалистическая литература за время своего исторического существования сама, в своем внутреннем развитии, переходила от одного этапа к другому. Реализм Флобера не то, что реализм Бальзака. И дело тут отнюдь не в одном различии творческих индивидуальностей, какое бы огромное значение индивидуальность писателя ни имела. Многое вызвано изменениями, происшедшими в общественной обстановке, а также самими внутренними законами развития определенного типа литературы. Поэтому в составе мастеров реалистической литературы мира мы видим очень разные имена. Мировая реалистическая литература — это творчество Стендаля, Бальзака, Флобера, Диккенса, Теккерея, Дж. Элиота, Дж. Мередита, Гоголя, Гончарова, Тургенева, Достоевского, Толстого, Чехова, Б. Ауэрбаха, Ф. Шпильгагена, Э. Ожешко, Б. Пруса, Переса Гальдоса, Токутоми, Таяма, Симадзаки, Нацумэ, Халида Зии Ушаклыгили, Мальком-хана, Зейн аль-Абедина и многих других писателей как перечисленных стран, так и других. Но при всех различиях историческое, социальное и художественное существо этой лите-

ратуры в своих наиболее важных частях и в главных тенденциях развития вполне определено.

Имеем ли мы право при конкретно-историческом подходе к явлениям литературного процесса выходить с термином «реализм» за указанные рамки? Имеем ли мы право переносить обозначение, определявшее магистральную линию литературы, сложившейся и развившейся в условиях утверждения капитализма как мировой господствующей социально-экономической системы, на литературу других эпох, возникшую в других исторических условиях?

Ответ на этот вопрос должен быть отрицательным, и — если соблюдать конкретно-исторический подход к явлениям — другим он и быть не может. И тем не менее факт есть факт. Термин «реализм» прилагается и к литературе XVIII в. во Франции, Германии, Англии и к литературе западноевропейского Возрождения. Можно встретить слово «реализм» и в суждениях о «Витязе в тигровой шкуре», о «Повести о Гэндзи», даже о... Гомере. Пожалуй, легче сказать, к чему не применяется словечко «реализм», чем перечислять те произведения, появившиеся у разных народов в разные времена, к которым его прилагают.

И все же, так как мерки для литературы времени расцвета капитализма несомненно не могут быть применены для оценки литературы феодального и рабовладельческого общества, надо считать, что при применении характеристики «реализм» к литературам различных народов времен феодализма и рабовладельчества произошло что-то с самим термином. Нетрудно заметить, что именно произошло: он утратил свое конкретное историческое содержание.

Из каких элементов сложилось понятие «реализм» тогда, когда оно вообще стало прилагаться к литературе? Для определения этих элементов удобнее всего исходить из сопоставления реализма середины XIX в. во Франции с предшествовавшей ему и некоторое время сосуществовавшей с ним литературой французского романтизма. Формирование реализма как творческого метода происходило во многих отношениях на основе отрицания творческих принципов романтизма. В творческом отображении действительности реализм отверг подход к действительности от идеи, от абстракции, как это было характерно для романтизма; вместо этого он требовал, чтобы писатель исходил непосредственно от действительности. В отображении природы реализм отверг принцип слияния с природой, погружения в ее тайны и ее красоту. Писатель-реалист хотел быть внимательным наблюдателем природы, хотел раскрывать ее тайны и ее красоту. Автор-романтик стремился в своем творчестве выявить себя; автор-реалист хотел быть объективным. На более поздней стадии реализма Флобер выразил эту мысль в особо заостренной форме, сказав, что художник должен скрыть себя так, чтобы убедить людей позднейших поколений, что он вообще никогда в этом мире не существовал. Берясь за современный сюжет, писатель-романтик искал в современной ему действительности необычное, скрытое и с помощью всего этого выражал свои идеалы, свой внутренний мир. В противоположность этому писатель-реалист искал в многообразии современной ему действительности типическое и стремился на этой основе создавать тип каждого явления. Таким типом женщины-жены из буржуазной семьи провинциальной Франции середины XIX в. должна была стать г-жа Бовари.

Из таких весьма кратко обрисованных признаков сложился реализм как определенная историческая категория в литературе. Неужели все эти признаки приложимы к литературе какой-либо другой эпохи? Мы хорошо знаем общее состояние культуры того времени в Европе; знаем,

насколько тесно связан реализм в литературе с состоянием науки, прежде всего с состоянием и направлением естествознания. Коротко говоря, исторические черты эпохи реализма ясны и в своем комплексе неповторимы. Что же дало возможность применять характеристику «реализм» к литературным произведениям других исторических эпох, когда комплекса подобных черт не было и не могло быть?

Первая мысль, которая напрашивается в этом случае, состоит в допущении, что помимо понятия «реализм» в литературе существовало понятие «реализм» и в какой-либо другой области, причем именно в таком значении, которое открывало возможность его очень широкого применения.

Да, слово «реализм» существовало тогда и в другой области: в философии, у Шеллинга. При этом Шеллинг употреблял его для определения действительности, познаваемой средствами искусства. Но реализм у Шеллинга выступает в рамках его учения об идентитете: он считал, что реальность бытия познается посредством искусства в полной мере именно потому, что познание и бытие идентичны в аспекте их единства в некоем абсолютном начале высшего порядка. Если такое понимание реализма и могло стать основой распространения термина «реализм» на любое соответствующее явление искусства в любое историческое время, то только в плане метафизики. Простое же наблюдение того, как термин «реализм» применяется в оценке литературных произведений прежних эпох, свидетельствует о том, что понимание реализма в этих случаях далеко от метафизики.

Термин «реализм» существовал еще, как известно, и в средневековой философии как обозначение направления философской мысли, противоположного «номинализму», но совершенно ясно, что этот «реализм» никакого отношения к понятию «реализма», как оно создано во французской литературе середины XIX в., иметь не может. Таким образом, только какое-то изменение в содержании понятия «реализм» позволило применять этот термин к явлениям литературы всех предшествующих эпох.

В сущности уже само применение раскрывает, какое изменение произошло. Если стало возможным применять понятие «реализма» к литературе всех исторических эпох, это означало, что оно, это понятие, перестало быть историческим, превратилось во что-то общезначимое для всех времен.

Нетрудно увидеть, что именно обусловило такое превращение: в общем комплексе признаков, из которых слагалось конкретно-историческое понятие «реализм», содержится признак, который сам по себе имеет право на общезначимость. Этот признак — «действительность». Именно он и был элиминирован из общего комплекса и приобрел самостоятельное значение. Поскольку же действительность всегда сопровождает человека на всех этапах его исторического существования и сама жизнь человеческая есть часть этой действительности, постольку признак «действительности» как общезначимый и мог стать критерием для оценки литературного произведения любой эпохи.

Превращение понятия «реализм» в его сложном историческом содержании в синоним понятия «принцип действительности» имело двойное следствие: с одной стороны, этим была создана возможность проследивать в литературном процессе, в единичных явлениях, из которых он складывается, общее, но, с другой — это привело к игнорированию того, что общее всегда проявляется в единичном, единичное же всегда конкретно. «Действительность» есть нечто общее, но проявляется она в единич-

ном, а единичное в общественной жизни, в общественных явлениях всегда не только конкретно, но и исторично. Для людей одного уровня познания мира, одних задач этого познания, одного отношения к миру «действительность» — одно; для людей другого уровня, других задач познания и другого отношения к миру она — нечто другое. Явление магнитного поля сейчас для нас — часть действительности, но оно не входило в состав действительности для людей еще не столь далекого прошлого.

В японском романе конца X в. «Повесть о Гэндзи» («Гэндзи-моногатари»), изображающем общество своего времени и дающем исторически верные картины его жизни и быта, рассказывается, как на одну женщину во время ее сна напал дух ее соперницы. Такое происшествие для автора, для людей того времени было вполне действительным: «дух», могущий временно покинуть свою телесную оболочку и совершать те или иные действия, входил для японцев X в. в состав действительности. Об этом свидетельствует сам автор, заявляющий в одном месте своего романа, что «повести (*моногатари*) описывают нам все, что случилось на свете». Поэтому, если подобные происшествия не были бы автором описаны, он не был бы верен действительности, какой она существовала для него и людей его времени. При этом надо учитывать, что подобного рода явления отнюдь не воспринимались в плане какой-то мистики; наоборот, такой «дух» был для людей того времени совершенно материален, не менее, чем сам человек «во плоти».

Для людей определенного периода европейского Средневековья весьма материальны персонажи, участвующие в оргиях на Брокене. «Любвный напиток» в романе «Тристан и Изольда» — совсем не «мистика», а просто продукт фармакологии того времени, и не только для героев романа, но и для Готфрида Страсбургского, не говоря уже о его предшественниках в обработке этого сюжета.

Можно ли поэтому применять термин «реализм» для какого-либо литературного произведения на том основании, что оно «отражает действительность», без учета того, о какой действительности идет речь и с какой целью, во имя чего эту действительность отражает? Не учитывать это — значит ставить на место конкретной исторической действительности какую-то абстрактную или ту самую действительность, которая существует для исследователя. В этом-то и состоит опасность применения термина «реализм» в его оторванном от исторической конкретности смысловом облике.

Однако даже при учете такой исторической конкретности применение определения «реализм» к какому-нибудь произведению или к литературному направлению прежних исторических эпох все же может быть только ограниченным. О «реализме» даже со всеми оговорками можно говорить только тогда, когда мы сталкиваемся с произведением, которое ориентировано на действительность, конечно, такую, какой она представлялась в данное время.

Та же история французского реализма XIX в. дает нам один из надежных критериев для определения условий, позволяющих говорить о «реализме», имея в виду под этим словом ту или иную ориентацию на действительность. Французский реализм — это не только произведения литературы, не только творчество писателя; это и осознанный писателем, его читателем, его эпохой метод. Термин «реализм» родился в обстановке французской литературы середины XIX в., без нее он вообще не появился бы; но само его появление свидетельствует, что писатели, критики, мыслители эпохи поняли, что имеют дело с чем-то оригиналь-

ным, уяснили себе, в чем эта оригинальность заключается, и назвали ее «реализмом».

Поэтому всякую литературу, ориентирующую на действительность (если она, эта литература, представляет явление крупное, большое, имеющее серьезную общественную значимость), сопровождает понимание писателем, обществом его времени такой ориентации. Понимание это может проявляться в разной форме: в высказываниях писателя, в суждениях читателя, в заявлениях литературных критиков, в формулах соответствующих поэтик, т. е. в литературной теории, все это — того же времени. Хороший материал для изучения этого дает история литературы в Японии.

3

Одна из своеобразных черт истории японской литературы состоит в очень часто встречающемся сопровождении какого-либо вновь появляющегося литературного направления возникшим тогда же наименованием этого направления. Так, в литературе XVII—XVIII вв., когда существовало множество различных направлений, произведения, создаваемые в плане какого-либо из этих направлений, получали точное обозначение: «комический роман» (*коккэйбон*), «сентиментальный роман» (*ниндзёбон*), «историческая пьеса» (*дзидаймоно*), «бытовая пьеса» (*сэвамоно*) и т. д. О таких обозначениях очень заботились книгоиздатели, помещавшие их на обложке, чтобы покупатель наперед знал, какую он книгу берет. И вот среди всех этих книг на прилавках книготорговцев того времени появились книжки с обозначением: *укиёдзоси*. *Дзоси* в составе этого сложного слова обозначало тогда произведение повествовательного жанра любого типа, т. е. и роман, и рассказ, и цикл рассказов — словом, нечто целое по замыслу, но реализованное в нескольких отдельных произведениях. Слово же *укиё* в этом наименовании значило «мир», «жизнь». Таким образом, весь термин *укиёдзоси* передается по-русски: «роман (рассказ) из жизни».

В понятие «мир», «жизнь» вкладывалось при этом вполне определенное содержание: под «миром» имели в виду действительность, которая окружает людей; под «жизнью» — человеческую жизнь, жизнь общества. Таким образом, эти произведения создавались с заявкой на отображение действительности.

Что же, значит — «реализм»? Так обычно и говорят об этой литературе. Но стоит сопоставить этот японский реализм последней четверти XVII и первой половины XVIII в., когда он особенно интенсивно развивался, с французским реализмом середины XIX в., чтобы увидеть, насколько различны эти «реализмы», насколько неправомерно перенесение термина, определявшего творчество Бальзака, на творчество Сайкаку — главного представителя указанного направления японской литературы.

Понятие «реализм» в литературе во Франции XIX в. сложилось на почве противопоставления новых принципов творчества прежним, на которых выросла литература романтизма. Понятие литературы «мира», «жизни» (*укиё*) в Японии XVII в. сложилось на почве противопоставления одного представления о мире — другому. Слово *укиё* возникло в буддизме и было в устах буддистов определением действительности, но действительности как «мира суеты», «земной суеты», «суетной жизни». Такое понимание было основано на отрицании истинности окружающей действительности, обычной человеческой жизни. Высшая истинность — в аб-

солютной действительности, в которой действительность, бытие диалектически сливается с «небытием», нирваной.

Течение литературы, представителем которого был Сайкаку, демонстративно обозначило этим же термином (*укиё*) «эту», а не «ту» жизнь; для него земная жизнь и была подлинной жизнью; мир был не «миром суеты», а миром человеческой деятельности; не к отказу от мира они призывали, а к самому интенсивному обращению к нему. Это отношение к жизни и определило творческий метод Сайкаку и писателей этого направления.

Как отличается этот творческий метод от того, который мы находим у французских реалистов XIX в.! Там писатель стремился быть объективным, здесь писатель ни о какой объективности или субъективности вообще не помышлял. Там писатель стремился раскрыть действительность, здесь он просто показывал ее, не задаваясь какими-либо целями ее раскрытия. Там автор стремился раскрыть действительность в типическом, здесь он ни о чем типическом и не думал. Там писатель хотел быть верным объективной действительности; здесь писатель мог создавать образы и не наблюдаемые им в жизни. Так, например, Сайкаку очень упорно в ряде произведений обращался к образу «сладострастника», человека, безудержно стремящегося к чувственным наслаждениям. Такие люди во множестве были у Сайкаку перед глазами, и сама распространенность этого типа, бывшая одной из примечательных черт общества, которое рисовал Сайкаку, влекла писателя к тому, чтобы выявить действительность этого типа с помощью его гиперболизации.

Но было бы ошибочно думать, что гиперболизация образа была специфическим творческим приемом, на котором зиждилось творчество Сайкаку. Нет, автор прибегал к этому приему тогда, когда он казался ему нужным, в других же случаях был крайне «объективен», рисовал свои образы такими, какими они были в действительности. Так, например, вполне «объективны» у Сайкаку образы женщин из купеческих семей, выведенные им в цикле рассказов «Пять женщин» («Гоним онна»). Но и тут объективность отнюдь не являлась каким-то нарочитым приемом. Так же обстоит дело и с ролью автора в произведении: автор может исчезать из произведения, может прямо появиться в нем через сентенции, лирические отступления. Словом, специфичность «реализма» Сайкаку, если обозначить его творчество этим именем, не раскрывается путем сопоставления его отдельных приемов с отдельными же приемами французских реалистов XIX в. Эти приемы несопоставимы; они в этих двух «реализмах» лежат в разных плоскостях.

Японский реализм (*укиёдзоси*) второй половины XVII и первой половины XVIII в., как и вся японская художественная литература того времени, связан с эпохой укрепления буржуазии. Это была для Японии эпоха абсолютизма, т. е. того политического строя, когда класс феодалов уже терял почву под ногами, но еще не был настолько слаб, чтобы выпустить из своих рук власть; класс же буржуазии еще не был настолько силен, чтобы эту почву из-под ног феодалов окончательно выбить. Купец еще гнул спину перед феодалом, но прекрасно знал, что тот придет просить его о денежной ссуде. Феодал еще имел право срубить голову купцу, если считал, что тот чем-нибудь задел его честь, но купец был спокоен за свою голову, так как знал, что хозяйство феодала, а значит благополучие последнего, в руках его, купца.

И вот, почувствовавшая свою силу буржуазия жадно потянулась к жизни. Ее на первых порах культурная ограниченность, естественная при многовековой монополизации культуры классом феодалов, чрезвы-

чайно суживала содержание ее жизни. Богатые купцы, мануфактурщики, цеховые мастера обратились прежде всего к тому, что было им доступно; доступно же было то, что покупалось на деньги. Деньги у них были. И они устремились к наслаждению жизнью, прежде всего жизнью чувственной.

Литература *укиёдзоси* такую тягу к жизни и отразила. Поэтому в литературе оказались представленными те стороны жизни, из которых главным образом и слагалась действительность для буржуазии той эпохи. Это были судьбы купцов — торговцев и предпринимателей, т. е. примеры предпринимательства, случаи обогащений и разорений. Специально этой стороне жизни посвящен у Сайкаку цикл новелл, объединенных под названием «Сокровищница» («Эйтайгура»). Далее следовали жизнь и нравы купеческих семейств, а в этой жизни — семейные драмы, среди которых немалое место занимала измена купеческих жен с приказчиками мужа (цикл «Пять женщин» у Сайкаку специально посвящен семейным сюжетам) и, наконец, жизненные наслаждения: кутежи в веселых кварталах, создавшихся в то время, безудержная чувственная жизнь. Роман «Сладострастник нашего времени» («Косёку итидай отоко») рисует именно эту жизнь.

Таким образом, литературу этого времени следует назвать «литературой жизни», а еще вернее — «литературой утверждения жизни», в тех пределах и тех ее сторонах, которые были доступны буржуазии эпохи первоначального накопления. Утверждать же жизнь можно и путем верного, «объективного» отражения ее, и путем гиперболизации какого-нибудь явления с тем, чтобы особенно явственно показать само явление и его значение. Отношение к жизни можно выявить и при элиминировании автора, и при громком голосе его. У Сайкаку и других представителей «литературы жизни» (*укиёдзоси*) подобные черты не играют роль определяющих существующего творческого метода.

Литература эпохи абсолютизма в Японии (XVII в. — первая половина XIX в.) направлением, представленным творчеством Сайкаку, далеко не исчерпывается. В «литературу действительности» входят и «роман о чувствах» (*ниндзёбон*), и «комический роман» (*коккэйбон*), и «рассказы о действительных происшествиях» (*дзицурокумоно*), и многое другое. Не ограничивается эта литература и одной повествовательной прозой; в нее входит мощный поток драматической литературы, в первую очередь «бытовые пьесы» знаменитого современника Сайкаку, крупнейшего драматурга феодальной Японии Тикамацу Мондзаэмона. Поэтому такие произведения, как «Сладострастник нашего времени», вызывают в памяти знаменитый китайский роман XVI в. (эпохи начала китайского абсолютизма) «Цветок сливы в золотом кувшине», где описывается исполненная чувственных наслаждений жизнь богача купца с вызывающей тенденцией противопоставить открыто чувственную жизнь фальшивой морали семейства феодалов, вызывают в памяти «Кавалера Фоблаза» или «Мемуары» Казановы.

Другие линии творчества того же Сайкаку, а также прочие направления «литературы жизни» заставляют вспомнить Лесажа, Филдинга, Смоллета, Дефо с его «Молль Флендерс», даже Ричардсона и многих других прозаиков эпохи абсолютизма в Европе. Читая же «бытовые пьесы» (*сэвамоно*) Тикамацу Мондзаэмона и его же «исторические пьесы» (*дзидаймоно*), невольно вспоминаешь не только знаменитую китайскую драму XVI—XVIII вв., но и «мещанскую драму» Лессинга и его последователей в Европе, исторические трагедии Шиллера и Гете.

Не намечается ли тем самым еще одна общая линия в мировой литературе? Это безусловно литература действительности, но не обладает ли она, особенно если взять ее в мировой совокупности, своими столь отчетливо выраженными особенностями, что объединять ее под общей вывеской «реализм» с литературой XIX в. — даже со всеми оговорками по поводу этого термина — трудно?

Другим явлением истории японской литературы, также развивавшимся под знаменем «действительности», была драма в эпоху ее сложения, т. е. в XIV—XV вв. На этот раз знамя «действительности» выступило не в наименовании, сопутствовавшем произведению, как это было в повествовательной литературе конца XVII — начала XVIII в., а в теории.

Создателем японской драмы является Сэами (1364—1443). Это был драматург, актер, постановщик, директор театра, глава труппы и учитель актеров. Поскольку драма, т. е. текстовая часть представления, составляла всего лишь один из элементов целого, именуемого театральным представлением, а само представление было построено на музыке, постольку драматург тогда был и композитором. Текстовая часть в исполнении слагалась из ариозного пения, мелодического речитатива и сценической декламации, актерское же исполнение — из особого сценического движения, пантомимы и танца. Поэтому актер в этом театре должен был уметь петь и танцевать. Таким образом, облик Сэами как автора — создателя текста, музыки, пантомимической и хореографической композиции, как исполнителя — драматического актера, певца, танцовщика, как учителя профессионального искусства, как организатора театра — столь же многогранен и синтетичен, как многогранно и синтетично само искусство «театра Но», как стали называть эти представления.

Следует добавить еще, что это был театр масок, поскольку главные персонажи действовали на сцене в масках, что помимо актеров действующим лицом был хор, музыка была представлена не только пением, но и инструментальной музыкой, исполняемой оркестром, действующим то как аккомпанемент певцу и танцовщику, то в содружестве с хором, то как самостоятельный элемент представления. Актерами могли быть только мужчины.

Сэами изложил и принципы своего искусства. Два важнейших принципа обозначены им словами: *мономанэ* и *югэн*.

Слово *мономанэ* лексически переводится на русский язык словосочетанием «подражание вещам». Под словом «вещь» (*моно*) в японском языке может разумеаться всякий «предмет», существующий на свете или считающийся существующим. Для Сэами — в аспекте «театра Но» — понятие такого «предмета» ограничивалось миром живых существ.

Кто же эти существа? Люди, духи, боги. Сэами сказал даже точнее: люди — это знатные аристократы, воины-рыцари, оруженосцы, слуги, буддийские монахи, синтоистские жрецы, послушники, крестьяне, торговцы, рыбаки, дровосеки, солдаты, угольщики; из женщин — знатные дамы, жены и возлюбленные воинов-рыцарей, женщины из народа, танцовщицы, певицы; духи — души умерших, духи растений, гор; боги — божества синтоистского пантеона, буддийские божества и святые. Следует добавить, что все эти персонажи у Сэами выступают в одном ряду; никакого особого, «трансцендентного» плана для духов и богов нет. Все это было «действительностью» для Сэами. Добавим к этому: это были XIV—XV века — время расцвета японского феодализма.

В чем заключалось «подражание вещам», т. е. воспроизведение действительности на сцене «театра Но», как стало именоваться все это ис-

куство, воспроизведенное равным образом в самой пьесе, как таковой, и в ее исполнении? Сэами объяснял это так:

«Описать, в чем заключается подражание каждому предмету, — трудно. Но главное — в одном: нужно всячески прикидывать к каждому предмету. Главное — уметь подражать каждому предмету полностью, во всем. Следует помнить только, что в одних случаях требуются густые краски, в других — легкие».

В другом месте он добавляет:

«Подражание вещам отнюдь не состоит в достижении простого сходства. Тот, кто приобретет подлинное умение в подражании, вникает в самую суть вещи, а поэтому у него нет и мысли о том, что он чему-то подражает».

Что же такое «суть» вещи, в которую должен вникнуть художник, воспроизводя эту вещь в своем творчестве? Сэами определяет эту «суть» словом *юган*, наиболее близким переводом которого лексически будет «скрытое», и поясняет это понятие так: «скрытое есть во всем: это — прекрасное. Подражание вещам меняется в зависимости от вещи, но во всякой вещи есть красота».

Что же понимает Сэами под «красотой» — «внутренней красотой»? Как следует передавать значение слова *юган* по существу? Он поясняет это на примере воспроизведения на сцене образа знатного аристократа: нужно уметь воспроизводить изысканность его манер, мягкость и деликатность речи, изящную простоту одежды; в музыке этот образ следует передавать красивой мелодией, в танце — изяществом и плавностью движений.

Итак, перед нами — новый случай провозглашения в искусстве принципа ориентации на действительность, т. е. реализм, если пользоваться привычным термином. Но что общего между реализмом «воспроизведения действительности» XIV—XV вв. и реализмом «литературной жизни» второй половины XVII — первой половины XVIII в., между тем и другим и реализмом японской литературы конца XIX — начала XX в.? Все эти «реализмы» имеют в виду воспроизведение действительности, но в каждом случае и действительность иная, и отношение к ней иное, и задачи воспроизведения ее иные. Духов и богов в действительности Сайкаку нет, нет их как элементов действительности и в реалистической литературе рубежа XIX—XX вв. Ни о какой «внутренней красоте» в изображаемых им людях его времени Сайкаку и не помышлял и при показе своего «сладостлюбца» воспроизведение его «внутренней красоты» в качестве своей задачи и не ставил. Не думал об этой «внутренней красоте» в начале XX в. и Симадзакэ, когда рисовал в своем романе «Нарушенный завет» образ скрывающего свое происхождение пария.

Во имя чего же воспроизводится действительность у Сэами?

Тут перед нами сложная картина. Внешне содержание всех пьес соединено с буддийским положением «невечности всего земного». Но если учесть, что представления театра перешли во дворцы феодалов и стали принадлежностью празднеств, а не почвой для скорбных резиньяций, нетрудно понять, что буддийская тема была приключена к пьесе для «облагораживания» зрелища, которое еще совсем недавно было «низменным», поскольку «театр Но» вырос из народных представлений. Феодалы из приличия слушали всякие рассуждения о «невечности всего земного», но сами они меньше всего думали об этой «невечности», поэтому их увлекали персонажи и сюжеты, вполне жизненные и хорошо знакомые. И поскольку все персонажи, образы феодального мира, все события, характерные для этого мира, были показаны в их красоте, постольку все

искусство «Но» представлялось как гимн феодальному миру. Именно такое отношение к действительности и определяло творческий метод Сэами.

Японский «театр Но» и его драматургию можно сопоставить с некоторыми явлениями в истории мирового театрального искусства и драматической литературы. Наиболее близким к японскому театру и его пьесам и по характеру самого явления с точки зрения искусства, и по художественному уровню является китайский театр времени Юаньской империи (вторая половина XIII — первая половина XIV в.), так называемые «юаньские пьесы» (*юань цюй*). По историческому месту с «театром Но» в известной мере сопоставим театр мистерий и мираклей средневековой Европы, но этот последний очень далек от китайского и японского театра и по своему развитию, и по своему художественному уровню.

Приведем еще один случай из истории литературы, когда и само существо литературного произведения и общественная оценка этого существа также свидетельствуют, что эта литература имела в виду действительность. На этот раз речь идет о китайской литературе VIII—XII вв.

Это время — целая особая полоса истории литературы, искусства и философии в Китае, полоса, связанная с так называемым движением за «возвращение к древности». Раскрыл сущность этого движения Хань Юй (768—824) — поэт, публицист, мыслитель.

Древность, к возвращению к которой призывал Хань Юй, определена им очень точно: это время с XII в. до н. э., по III в. н. э. С точки зрения общего процесса исторического развития Китая это — все то время, которое предшествовало утверждению в Китае феодализма как господствующей социально-экономической системы, т. е. прежде всего период рабовладельческого строя. Таким образом, «древность» для китайцев VIII в., когда феодализм в Китае находился на своем высшем подъеме, была тем же, чем была «античность» для средневековой Европы.

Мыслителей, публицистов, писателей и поэтов VIII в. привлекала в этой «древности» литература. Она привлекала их потому, что они видели в этой литературе воплощенной ту идею, которую они считали важнейшей для своего времени. Эта идея — гуманизм.

Есть все основания применить этот европейский термин в его точном историческом смысле к мировоззрению Хань Юя и последовавших за ним всех крупнейших деятелей и его времени и последующих веков. Как и в Европе в средние века, в Китае гуманизм заключался в том, что на первый план был выдвинут человек.

В одном из своих трактатов — «О пути» («Юань дао») — Хань Юй окидывает взглядом всю историю своей страны, воспроизводящей для него и историю человечества, и находит, что именно человек является создателем культуры, цивилизации и таким он является с того самого момента, как он вышел из пещеры и стал строить себе дом, как он стал готовить себе пищу, чтобы насытить свой голод, как он стал приготавливать одежду, чтобы защитить себя от холода; с того момента, как он создал семью, общество, государство, регулируемые определенными нормами общественной и государственной жизни. Все это в глазах Хань Юя создал именно человек для себя, а не какое-либо божество для человека. Среди людей же он выделяет обладающих наибольшей полнотой интеллекта — лучших представителей человечества. Он называет их «совершенными». Совершенные вели людей за собою, и под их руководством люди создавали свою цивилизацию.

Провозглашая такое понимание исторического процесса, свободное от всякого следа религиозного сознания, Хань Юй резко протестовал не-

только против религии, которая в его время в Китае была представлена буддизмом и даосизмом, но и против буддийской и даосской философии. Философию даосизма, учение Лао-цзы Хань Юй отвергал за то, что оно отрицало культуру и призывало к возвращению в «естественное состояние», к «недеянию». Философию буддизма Хань Юй отвергал за то, что она считала бытие лишь низшей ступенью человеческой эволюции, за то, что конечной целью этой эволюции считала «небытие», нирвану.

В указанном трактате Хань Юй цитирует одно почти забытое к его времени сочинение древности. Оно называлось «Большая наука» и содержалось в «Ли-цзи» — древнем своде норм общественной жизни и предписаний культа. Центральное место в этом сочинении звучит так:

«В древности тот, кто хотел сделать светлыми для всей Поднебесной светлые свойства своей природы, сначала научался править государством. Тот, кто хотел править государством, сначала научался управлять своим домом. Тот, кто хотел управлять своим домом, сначала научался совершенствовать самого себя. Тот, кто хотел совершенствовать самого себя, сначала научался делать правым свое сердце. Тот, кто хотел сделать правым свое сердце, сначала научался приводить свои мысли в согласие с истиной. Тот, кто хотел привести свои мысли в согласие с истиной, сначала научался приобретать знания. Приобретение же знания состоит в изучении вещей».

Итак, начало всей человеческой деятельности — «изучение вещей». Понятие «вещь» мы только что встретили у японского драматурга XV в. Сэами: там «вещь» — люди, духи, боги. Для китайцев VIII—XII вв. это — предметы материальной природы, сам человек, общество, государство. Именно из этого состояла действительность для Хань Юя и прочих идеологов китайского гуманизма, и деятельность человека начиналась для них с ее познания.

Итак, снова «реализм»? Все стереотипные признаки как будто налицо. Добавим еще соображение по аналогии: литературу времени расцвета гуманизма в Европе также называют реалистической.

Присмотримся, однако, к литературе китайского гуманизма несколько ближе. Из чего она состоит? Прежде всего — из поэзии. Ли Бо, Ду Фу, Ван Вэй, Бо Цзюй-и, Су Дун-по — имена ее главнейших представителей, и одни эти имена подлинно великих поэтов говорят об уровне этой поэзии. Рядом с поэзией должна быть названа проза, но проза особая: трактаты на общественные, исторические, философские темы, описания, послания, обращения и т. п. Мы сказали бы: публицистика, очерки, различные жанры риторической прозы. У нас очень немного из этого всего зачисляется в художественную литературу, у китайцев же все это — художественные произведения, и притом самого высокого ранга. Хань Юй, Лю Цзун-юань, Оуян Сю, Су Дун-по — крупнейшие представители этой прозы — по праву вошли в список «Восьми великих писателей времен Тан и Сун», как назвала их позднейшая традиция.

За такой прозой следует проза повествовательная — новелла. Юань Чжэнь, Бо Син-цзянь и многие другие — создатели этой новеллы.

Такой состав литературы эпохи гуманизма в Китае требует, чтобы при оценке художественного метода этой литературы мы принимали бы в расчет весь ее состав, а не какую-либо часть, а в этом составе прежде всего — поэзию и бессюжетную прозу, так как именно эти линии занимали в литературе тогда господствующее положение. Обычные же мерки «реализма» к такой литературе не подходят. Да, это была, конечно, литература, сознательно и убежденно ориентирующаяся на действительность, и действительность самую человеческую, но дело отнюдь не своди-

лось к тому, чтобы показать действительность, отобразить ее. Писатель стремился во всем, что он писал, говорить о человеке, об обществе. Но как? Любым способом: посредством вдохновенной поэмы о любви к умершей возлюбленной, как это сделал Бо Цзюй-и в своей «Песне бесконечной тоски»; посредством дум о судьбах родной страны, о горестях, ею переживаемых, как это сделал в своей проникновенной лирике Ду Фу; посредством рассуждения о «любви ко всем», регулируемой чувством должного, как это сделал в трактате «О пути» Хань Юй; посредством рассказа о чьей-нибудь судьбе, о происшествии с кем-либо, как это делали новеллисты; посредством «слова», обращенного к отъезжающему на место назначения другу с призывом помнить, что правительственный чиновник — всего только слуга народа, что налоги — всего только плата, которую народ платит нанятому слуге.

Подлинной основой творческого метода этих писателей был гуманизм, а такая основа допускала любые творческие приемы, в том числе и фантастику. Фантастикой, например, полна новеллистическая линия этой литературы. Но обращение к фантастике — только прием раскрытия нужной стороны темы человека, темы общественной жизни, темы истории. Говорить о литературе Китая VIII—XII вв. как о «литературе действительности» можно, применение же к ней определения «реализм» привело бы, как мне кажется, только к подмене подлинного понимания творческого метода этой литературы каким-то другим, принимающим некоторые частные и, главное, производные черты творческого метода за основополагающие.

Нельзя не вспомнить, что и литература европейского гуманизма также очень сложна по составу. В нее входят произведения и Боккаччо, и Петрарки, и Пико делла Мирандола, и Эразма Роттердамского, и Ульриха фон Гуттена. При этом во многих случаях провести резкую грань между художественным произведением и всякими другими видами литературы невозможно. Характерна также для эпохи гуманизма и в Китае и в Европе тесная связь литературы с философией, историей, наукой. В Китае VIII—XII вв. наблюдался подлинный расцвет истории и философии. Достаточно назвать имена историков Оуян Сю, Сыма Гуана, философов Хань Юя, Чжоу Дунь-и, Чэн Хао, Чэн И, Чжу Си. При этом, как и в Европе, большинство их было и публицистами, и поэтами, и представителями обрисованного выше жанра бессюжетной художественной прозы.

Невольно вспоминается при этом и еще одна замечательная эпоха в истории человечества: история Средней Азии, Ирана и Северо-Западной Индии в IX—XV вв. Эта эпоха блистает именами ученых, историков, философов: аль-Фараби, аль-Хорезми, ибн-Сина, аль-Бируни, именами поэтов: Рудаки, Фирдоуси, Хайяма, Насир Хосрова, Саади, Хафиза, Джами.

Если учесть, что это — время расцвета в этом районе мира того же гуманизма, то не откроется ли перед нами еще одна эпоха великой общности литературы — мировой литературы гуманизма? Начинает ее в VIII—XII вв. Китай, продолжают в IX—XIII вв. Средняя Азия и Иран вместе с прилегающей частью Индии, заканчивает в XIV—XVI вв. Европа.

Все изложенное свидетельствует о необходимости крайней осторожности в применении обозначения «реализм» к литературе до XIX в., даже при наличии всяких оговорок и дополнительных определений («первобытный», «стихийный» и т. п.). Литература, сознательно ориентирующаяся на действительность, возникает в истории на многих этапах исторического развития человечества. Поэтому термин «литература действи-

тельности» еще может в какой-то мере служить общим обозначением для всех таких случаев. Термин же «реализм» лучше оставить для одного из таких случаев: для охарактеризованного выше направления мировой литературы XIX в. Но и при допущении общего обозначения следует опасаться произвольного сужения понятия «литература»: предположения, что она всегда слагалась из поэзии, повествовательной прозы и драмы. Были целые эпохи, когда литература, и притом художественная, слагалась из совершенно других элементов.

Необходимо остерегаться и еще одной опасности: следует не забывать, что литература, сознательно ориентирующаяся на действительность, составляет лишь одну линию в истории мировой литературы. Существовало много и других линий; были целые эпохи, когда именно в этих линиях проявлялись высшие достижения человеческого гения, когда именно эти линии вели человечество вперед. Считать, что только «реалистическая литература» играла в прошлом такую роль — значит так же отвлекаться от конкретной истории, как и в ничем не оговариваемом применении к литературе обозначения «реализм».

1957 г.

СРЕДНЕВОСТОЧНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ И АЛИШЕР НАВОИ

1

Герат и Самарканд... Самарканд и Герат... Это — не просто города, где протекала жизнь и деятельность Алишера Навои, это — полномочные представители его мира — той зоны Старого Света, которой они, эти города, принадлежали. Подумаем немного об этой зоне.

Вот она, эта зона, в IV в. до н. э. Тогда она — империя Искендера. Говорю Искендера, а не Александра, потому что создателем этой империи этот завоеватель стал тогда, когда он из македонца превратился в иранца, из сына царька захолустного царства в сына Аммона-Ра. Именно этот Искендер, властитель Греции, Ирана, Египта, присоединивший или приблизивший к себе — то как грозный полководец, то как умный и великодушный государственный деятель — Кашмир, Индию, Китай, именно этот Искендер первый с исключительной яркостью показал, что необъятные пространства, по-нынешнему — Средняя Азия, Афганистан, Северо-Западная Индия, Иран, Закавказье, присредиземноморские страны Юго-Западной Азии и Северо-Восточной Африки, — что эти пространства составляют не только Срединную, географически, зону Старого Света, но и Центральную: политически — как центр могущественной державы, культурно — как важнейший тогда очаг мировой, именно мировой, а не локальной культуры. Политически это была только идея, властная, могучая, но все же лишь идея, но культурно-исторически — факт. Великая культура Древнего Египта, Ахеменидской Персии — а это значит, и того, что было за ней — культура Ассиро-Вавилонская, — культура Эллинского мира — реальность. Реальность и их европо-афроазиатский комплекс — то, что с IV в. до н. э. стало слагаться именно в этой зоне Старого Света.

И вот она, эта зона, во II в. уже нашей эры. Она опять стала Центральной. Тогда она была объединена Кушанской империей, а ее властитель — Канишка — был одновременно Шаонана-шао (Царь царей), Девапутра (Сын Неба), Кайсара (Кесарь), Магараджа. Политически это была опять только идея: ни ханьские хуанди, ни римские цезари не преклонялись перед кушанскими властителями, но культурно-исторически это опять — факт. И факт еще большей исторической значимости. На огромных пространствах этой зоны снова образовался комплекс. Наиболее известным выражением его явилось искусство. Его мы называем гандхарским — по главному району, где оно было обнаружено, греко-буддийским, а лучше сказать греко-индийским, — по его источникам. Но даже такое более расширенное наименование не исчерпывает всех его элементов: в нем, этом искусстве, есть не только то, что пришло сюда из окраин этой Срединной зоны — эллинистического мира и мира индийского, но и то, что зародилось за пределами этой зоны: далеко на Западе — в Риме, далеко на Востоке — в Китае. А главное, все это накладывалось на свое, исконное — на первый, начавший создаваться еще в IV в. до н. э. культурно-исторический комплекс. Если этнически эта Срединная зона и не имела определенного лица — ведь в ней были тогда иранцы,

индийцы, греки, — то культурно у нее такое — глубоко своеобразное и, главное, собственное — лицо было.

В эпоху Кушанской империи эта зона вновь стала Центральной для всего Старого Света, но на этот раз — и в другом, особом аспекте.

Во всякой эпохе есть ее современность и ее будущее. Современностью тогда, во II—III вв. н. э., как в Кушанском царстве, так и за его пределами была Античность. И какая Античность! Не забудем, что на Востоке это был век Поздней Ханьской империи, на Западе — век Августа — Диоклетиана. А это не просто Античность, это ее апогей.

Да, апогей... Но вспомним другой апогей. В небе нестерпимым блеском засияла величественная Валгалла. С земли к ней протянулся сияющий мост — радуга. И по этому мосту торжественно, величаво шествуют в эту самую Валгаллу боги. Высшее торжество! Апогей! Не правда ли? А оказалось, что это был также и *Vorgabend*, «Канун». И за ним последовал великий пожар Валгаллы, а вместе с ним и *Götterdämmerung*, «Сумерки богов»... Первый факел, который был брошен в сияющую Валгаллу Античности, факел, созданный той же Античностью, был зажжен именно тут, в Кушанском царстве.

При том же Канишке состоялся Вселенский собор буддизма; его называют и вторым, и третьим. Этот собор превратил провинциальное верование во вселенскую религию: он со всей мощью вознес идею Махаяны, «Большого Колеса», и он же положил начало «походу веры», т. е. внес во вселенскую идею необходимый для нее динамизм.

А менее чем через два столетия, в 325 г., в той же Центральной зоне, в малоазиатской Никее, состоялся первый Вселенский собор христианства, выработавший всеобъемлющую доктрину веры, которая превратила первоначально провинциальную секту во вселенскую религию, и религию при этом — миссионерскую, т. е. с тем же неудержимым динамизмом.

А еще через четыре столетия, в VII в., также в этой зоне был приведен в систему Коран, превративший ислам в третью — вселенскую по идее, миссионерскую по динамизму — религию человечества.

То, что все это происходило именно в этой зоне Старого Света, не было ни случайностью, ни прихотью божественной Клио. Ведь именно в этой зоне Старого Света еще во времена Искендера твердо установилась одна из самых великих идей человечества — идея универсализма. А коль скоро так, не заслуживает ли она имени не просто Срединной, но Центральной зоны Старого Света? И разве не такой же она в третий раз стала в век Алишера Навои?

2

Да, она стала такой, по-своему, по-новому, но все же опять не только географически Срединной, но — Центральной зоной.

Прежде всего потому, что в ней снова ожил великий дух универсализма. И опять — в тех же своих двух ипостасях: политической и культурной. На этот раз дух Искендера и Канишки проявился в Тимуре. Я не оговорился: дух Искендера и Канишки, а не Чингис-хана, потомком которого Тимур был и чью развалившуюся империю хотел восстановить. Но «Империя Чингисидов», как и «Священная Римская империя германской нации», была лишь локальным выражением той подлинно вселенской идеи, которая во всей ясности оформилась в этой Центральной зоне Старого Света в век ее Античности и с особой силой вознеслась в ее Средневековье. Понимал ли ее Тимур или не понимал — сказать

трудно, но то, что он вырос там, где эта вселенская идея родилась, не могло не сказаться и на его идеалах.

И что же? Опять в политическом аспекте этот универсализм оказался иллюзией, но в культурном — снова стал реальностью.

Помните, что произошло, когда Алишер закончил свою «Хамсэ», свое «Пятикнижие»? Он захотел показать этот свой труд, и должен был это сделать, своему учителю и старшему другу — Абдурахману Джами. Тот взял рукопись, бросил на нее взгляд — и этого было достаточно: он положил руку на плечо ученика. И тот увидел, что он в каком-то чудесном саду, а в этом саду какие-то величавые мужи. Один из них подошел к нему, оказалось, это — Хасан Дехлеви, знаменитый поэт. Он сказал Алишеру, что эти мужи хотят заговорить с ним. И вот перед Алишером — трое: посредине — Низами, справа — Амир Хосров, слева — сам Джами. А за этими тремя стояли Фирдоуси, Унсури, Насир Хосров, Анвари, Хакани, Санаи, Саади. Прославленные поэты с X/XI в. — с века Фирдоуси, по средину XV в. — века Джами.

Нужно ли объяснять, что это означало? Не забудем, кто положил свою руку на плечо поэта: его Учитель. Тогда Учитель делал только то, что единственно нужно ученику: делал невидимое видимым, неосознаваемое — осознаваемым. Джами показал своему ученику, к кому привела его Хамсэ, в круг каких людей она его ввела, то есть показал ему и направление, и смысл его творческой работы. А что большее может сделать Учитель? Но великий Учитель сделал то же и для нас, историков литературы: мы увидели то, что, может быть, не столь ясно видели, — эти люди, эти поэты принадлежат одному большому времени, одной большой эпохе и что эта эпоха — своя, особая.

Что это за эпоха? Чтобы лучше ответить на этот вопрос, к перечисленным именам добавим еще некоторые, имена людей, также принадлежавших этим пяти векам — с XI по XV. Вот эти имена: Рудаки, Руми, Хафиз — великие поэты: аль-Фараби, аль-Бируни, ибн-Сина, ибн-Рошд — ученые, философы. Кажется, достаточно. Примем еще во внимание и то, что аль-Фараби был тогда — и не только в этой зоне — авторитетнейшим знатоком Аристотеля, что он сделал то, что для средневекового настроения мышления было так близко и так нужно, — соединил аристотелизм с неоплатонизмом. Не забудем, что ибн-Сина не кто иной, как Авиценна, то есть величайший в эту эпоху и для Запада авторитет в науке врачевания — той науке, которая, как показала история научного знания, была входом в естествоведение, во всяком случае в ту его область, которая изучает человека. Вспомним, наконец, что ибн-Рошд — это сам Аверроэс, а аверроизм был первым очагом, в котором затеплился огонек рационалистической мысли, той самой, которая привела потом к Декарту, Спинозе, Лейбницу — великим умам, открывшим новую структуру мышления, соединившуюся с тем комплексом новых явлений в экономике, социальном строе, политической сфере, который мы называем Новым временем.

А Джами? Он — поэт, он — философ, он — филолог, он — музыкант. Но при всем том он — суфи. Для него существуют две сферы познания: тайны бытия и тайны творчества. Поэтому среди его писаний — тайноведческие откровения и трактаты по поэтике, риторике, музыке.

Не достаточно ли? Ибн-Рошд с его рационализмом, Джами с его мистицизмом... Разве это не те самые могучие силы, которые взорвали Средневековье и открыли дорогу к Новому времени? Разве это не именно те силы, которые создали ту динамическую переломную эпоху в общей истории феодального мира, которую мы называем Ренессансом?

Но что они, эти силы, взорвали? Можно по-разному ответить на этот вопрос — смотря с какой стороны к этой эпохе подойти. Я позволю себе ответить: с особой стороны — той, существование которой мне открыл буддизм.

Мы знаем, что одним из проявлений того, что я назвал ренессансным взрывом Средневековья, была Реформация, мы знаем об этом по истории Ренессансной эпохи в Западной Европе. Мы знаем также — по тому, что нам открыла история Западной Европы, — что в этой форме ренессансный взрыв произошел не в центральной стране западноевропейского Ренессанса, а на ее периферии: не в исполненной тысячелетними культурными традициями Античности старой Италии, а в молодых странах, не имевших опыта и наследия собственной большой Античности. Мне кажется, что это не случайность, а определенная закономерность и что в сходных исторических условиях подобную же картину, разумеется, расцвеченную своими красками, можно наблюдать и на другом конце Старого Света — в Восточной Азии, где также была старая, исполненная тысячелетними традициями своей великой Античности страна — Китай и где рядом была молодая, не имевшая опыта и наследия подобной Античности Япония. В Китае, как и в Италии, Ренессанс проявился не в форме Реформации, в Японии, как и в Германии, — именно так. Она была осуществлена, естественно, в сфере буддизма, и произвел ее буддизм Дхьяна — тот самый, который в специальной литературе западных стран называют обычно японским производительным вариантом этого санскритского слова — буддизмом Дзэн.

Я заговорил об этом только для того, чтобы воспользоваться мудрым, как мне кажется, словом, которым деятели дзэн-буддизма обозначили то, против чего они выступали и одновременно объяснили, почему они против него выступили. В буддийской доктрине существует учение о трех эрах, через которые проходит «Закон», как они говорили, то есть учение. Толкуются эти эры по-разному, но суть всегда одна: каждое учение проходит три эры. Первую они называют эрой «Истинного Закона»: это то время, когда учение пламенеет в душах людей, делает каждую их мысль, каждое действие вдохновенным. Вторую они назвали эрой «Подобия Закона»: это тогда, когда все как будто на своем месте, даже как будто прочнее, чем раньше, но учение уже — простая принадлежность духовного мира, а не его жизнетворное начало. Мы говорим: гуманисты на Западе боролись с догматикой и схоластикой. Не есть ли догматика и схоластика, а с ними и то, чему они служат опорой, — ортодоксализм, именно не «Закон», а всего только «Подобие Закона»? И не это ли есть самое страшное? Ведь за эрой «Подобия Закона» неизбежно наступает третья — эра «Конца Закона».

Дзэнцы совершили свою духовную реформацию, провозгласив единственной основой духовного процесса «сатори». Это — опять японское слово, по-русски оно, как мне кажется, лучше всего в данном случае передается словом «постижение». Это слово удобно потому, что в нем могут сосуществовать обе идеи, заложенные в понятии «сатори»: идея познания разумом и идея познания интуицией, коротко говоря, те два переплетающихся начала — рационализм и мистицизм, которые мы находим в ренессансном мире Алишера Навои.

Но у него, как и у его учителя Джамии, как у всех его соратников — современников и предшественников, — в борьбе с «Подобием Закона» были могучие соратники. Кто они?

Вот поэт Джамии — о том же Искендере. В ней он рассказывает об учителе будущего великого завоевателя — об Аристотеле. Рассказывает,

что Искендер с этим своим учителем изучал Эвклида и Птолемея. А затем в той же поэме идут: Книга мудрости Аристотеля, Книга мудрости Платона, Книга мудрости Сократа, Книга мудрости Гиппократ, Книга мудрости Пифагора, Книга мудрости Искилиноса, Книга мудрости Гермеса Трисмегиста...

А вот поэма Низами. В ней — диспут, происходивший у того же Искендера. Диспут о «происхождении Неба и Земли», то есть о бытии. В нем участвуют Аристотель, Фалес, Аполлоний Тианский, Сократ, Порфирий, Гермес Трисмегист, Платон...

Мне эти перечни имен представляются изумительным историческим документом. Во-первых — по своей точности: названы все великие имена Античности, и, затем, почти все они так или иначе связаны с этой Срединной зоной Старого Света. Во-вторых, они говорят о Возрождении: ведь и Сократ, и Платон, и Аристотель, и Пифагор уже прожили свои три эры — своей «Истинности», своего «Подобия», своего «Конца». И вот они возродились. Конечно, в новом, совсем в особом облике, но таком, который был снова истинным — для другого времени, для других людей, для другого строя мысли. В-третьих, само сочетание этих имен. Вот уж где нет ни тени догматической ограниченности! Аристотель и Гермес Трижды Великий, Сократ и Аполлоний Тианский... Беспринципность? Нет! Огромная емкость ума, удивительная многоцветность мысли, поразительное богатство духа! Прибавим к этим именам еще и индийских гимнософистов... О них ведь также идет речь. И перед нами во всем своем сияющем блеске Ренессанс! Если учесть, что все-таки не в Японии и не в Китае родился дзэн-буддизм, что его истоки также лежат где-то в далекой Срединной зоне Старого Света, не заслуживает ли она снова в эту эпоху, в свои X—XV вв., наименования Центральной?

Все названные великие люди Древности присутствуют и действуют в произведениях Алишера Навои. Он и в этом — человек своей замечательной эпохи. Ее ренессансный дух проявился и тут.

3

Джами, однако, показал своему ученику, и показал точно, место его в этом Ренессансе. Кто были те трое, которые подошли к нему в его видении первыми? Низами, Амир Хосров, Джами. Что их объединяет? Они создали — каждый свою — Хамсэ, свою «Пятерицу». Почему Низами посредине? Потому что прославленность этого творческого жанра началась с его «Пятерицы».

Хамсэ — соединение пяти отдельных произведений, поэм, как мы их обычно именуем, героико-романтических поэм, как поясняют некоторые исследователи литературы этой эпохи.

Если позволено к литературе Ренессанса прилагать определения «реалистическое» и «романтическое» не в исторически точном значении этих понятий, когда они сложились, а как обозначения двух особых настроев образного мышления, — в литературе Ренессанса был и свой реализм, свой романтизм. Поэмы Алишера Навои несомненно, во всяком случае одной своей стороной, принадлежат романтической стихии Ренессанса. А то, что она, такая стихия, столь же показательна для этой эпохи, как и реалистическая, удостоверяет картина ренессансной литературы и в двух других зонах Старого Света. На Западе есть новеллы Боккаччо, Саккетти и многих других, — и есть «Влюбленный Роланд» Боярдо, «Неистовый Роланд» Ариосто, «Освобожденный Иерусалим» Торквато Тассо. На Востоке есть новеллы Юань Чжэня, Бо Син-цзяня и многих дру-

гих — и есть «Пинхуа Саньго-чжи» (1321), «Саньго-чжи яньи» (1494), «Шуйху-чжуань» (1566). Эти китайские произведения принято называть романами, вероятно, главным образом потому, что они написаны прозой. Но опыт мировой литературы наводит на мысль, что жанры, одинаковые по литературной природе и своему историческому месту, могут реализоваться разными средствами — и стихами, и прозой. Многое зависит от литературных традиций, наконец от возможностей самого языка. Героико-романтические эпопеи этого же плана в Японии — «Сога-моногатари» и «Гикэйки» (V) — также реализованы в прозе. «Поэдность» в них создается не стихом, а другими средствами и приемами словесного искусства — особой образностью, широко развитыми фигурами, ритмом, интонацией и т. д.

Поэмы Алишера Навои помогают нам лучше понять отличие ренессансных поэм от поэм Средневековья. «Влюбленный Роланд» — совсем не то, что «Повесть о Роланде». Герой «Песни» — рыцарь как он есть, со всеми чертами, которые тогда считались присущими истинному рыцарю, он обрисован, следовательно, для того времени «реалистически». Герои ренессансных поэм обрисованы «романтически». И это понятно: в век Ренессанса рыцарей уже не существовало, а если их как-то себе представляли, то с мобилизацией всех сил воображения, фантазии.

Возьмем два образа Алишера Навои. Он — герой, она — героиня. Он, конечно, витязь. Но как обрисовано в нем это качество витязя? Рассмотрим это на примере Фархада, героя поэмы «Фархад и Ширин»:

Всего достичь — таков его удел:
Оружием науки он владел.

Оружием отваги — силой сил —
Теперь от также овладеть решил.

И овладел. Хватая на бегу,
Мог разгибать он радуги дугу;

Тупой стрелой он мог Арктур пронзить,
А острой мог зенит он занозить;

Планету Марс он на аркан ловил,
Созвездью Льва хребет он искривил;

Он выжал воду из созвездья Рыб;
Он шестопером семь бы сфер прошиб.

(Перевод Льва Пенчковского)

А вот — героиня, Ширин. Разумеется, она — красавица. Между прочим, весьма любопытно, что в поэме свои прелести она описывает сама! Да в каких выражениях! Прочтем несколько строк из знаменитого ее письма к Фархаду — разлученному с ней и, следовательно, как она уверена, горько тоскующему по ней, — мысленно представляя себе ее облик:

Лишь о моих ты вспомнишь волосах,
Чернеет ли весь мир в твоих глазах?

Михраб¹ моих бровей припомнив там,
Как юный месяц, не согнешься ль сам?

¹ Михраб — ниша в мечети. Круглая арка михрабы часто сравнивается с бровями красавицы.

Мои ресницы вспомнишь ли, грустя,
Чтоб каждый волос стал острой гвоздзя?

Лишь вспомнишь ты мои глаза, скорбя,
Пронзит ли боль стойглая тебя?

Представишь ли мои зрачки себе
Так, чтобы выжглись клейма на тебе?

Вообразишь мои две розы ты,
Прольешь ли розовые слезы ты?

О родинке моей мечтать начнешь,
На ране сердца сколько мух сочтешь?

. . . Когда вообразишь мои уста,
Блуждает ли в небытии мечта?

Не стали б ямки на щеках моих
Колодцами горчайших мук твоих?

(Перевод Льва Пеньковского)

Вот такой, поистине не знающий границ гиперболизм в описаниях и характеристиках, вот такой разгул фантазии, вот такая увлеченность стихией героико-романтического приключения, авантюры и составляет, как мне кажется, существенные приметы поэм Ренессанса, кто бы их ни создавал — Низами или Тассо, Навои или Ариосто. Алишер — полномочный представитель этой линии Ренессанса. И где? На огромном пространстве Центральной зоны Старого Света, где были иранцы и турки, арабы и индийцы, китайцы и греки.

4

И вдруг — неожиданность: этот великий поэт, поэт-мыслитель, как его справедливо называют, принадлежащий огромному, этнически столь разнообразному миру, стал классиком узбекской поэзии, основоположником узбекской литературы. Его вывели из широчайшей сферы и ввели в узкую. Поэт, у которого герои — кто угодно: Фархад — китаец, Шапур — перс, Ширин — армянка, Кайс — араб, Искендер — грек, этот поэт оказался поэтом узбекского народа.

Сначала это поражает и как будто бы даже огорчает, но потом начинаешь понимать законность такого превращения. Более того, начинаешь видеть в этом превращении проявление одного исключительного по важности момента истории мировой литературы — распада зональных литератур на литературы национальные, то есть изменение масштаба, характера, самой формы существования литературы как общественного явления.

О чем мы должны тут вспомнить прежде всего? О том, о чем сказал Энгельс: «Тенденция к созданию национальных государств, выступающая все яснее и сознательнее, является одним из важнейших рычагов прогресса в средние века»². XV век в зоне Алишера Навои — век Ренессанса, когда Средние века в собственном, специфическом смысле этого исторического понятия уже уходили в прошлое. Следовательно, именно

² Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, т. 21, с. 410.

в это время процесс формирования «национальных государств», как их назвал Энгельс, должен был проявиться с особой ясностью.

Факты — налицо: в век Алишера Навои в 1428 г. начинается существование узбекское ханство, в 1501 г. узбеки изгоняют из Самарканда Бабур. Рождается государство, но что гораздо важнее — народность начинает превращаться в нацию. Только начинается, конечно, — та ступень социальной интеграции этнического коллектива, которую мы обозначаем словом «нация», достигается позднее. Но путь установился уже тогда: для узбеков он начался именно в век Алишера Навои. Он сам свидетельствует об этом:

Я — не Хосров, не мудрый Низами,
Не шейх поэтов нынешних — Джами.

Но так в своем смирении скажу:
По их стезям прославленным хожу.

Пусть Низами победоносный ум
Завоевал Берда, Ганджу и Рум;

Пусть был такой язык Хосрову дан,
Что он завоевал весь Индустан;

Пускай на весь Иран поет Джами,
В Аравии в литавры бьет Джами,—

Но турки всех племен, любой страны,
Все турки мной одним покорены:

Я войск не двигал для захвата стран,
Но каждый раз я посылал фирман³.

Скажи: писал я дарственный диван⁴
Не так, как государственный диван,—

И от Ширази до степей туркмен,
От Хорасана до китайских стен,

Где б ни был турк, под знамя тюркских слов
Он добровольно стать всегда готов.

И эту повесть горя и разлук,
Страстей духовных и высоких мук,

Всем собственным невзгодам вопреки,
Я изложил на языке турки . .

(Перевод Льва Пеньковского)

Еще недавно, уже в наше время, в Средней Азии произошло то, что мы назвали «национальным размежеванием». С середины XV в. в той же Средней Азии начался процесс, который можно назвать «литературным размежеванием». Алишер подметил это и совершенно точно сам определил свое историческое место: он — тюрк, узбек — положил начало отдельной литературе, тюркской, как он ее назвал, — узбекской, как уточняем мы. И уточняем вполне обоснованно: язык поэм Алишера — тюрк-

³ Султанская грамота, указ.

⁴ Диван — 1) сборник стихов, 2) совет, канцелярия.

ский, но тот представитель обширной семьи тюркских языков, который имеет собственное лицо и который мы называем староузбекским. А что такое для народа язык? Спросим об этом самого Алишера.

В первой части его «Хамсэ», в поэме «Смятение праведных», есть удивительное место — о сознании. «Наступление утра» — пробуждение сознания: ему открывается весь наш мир. «Наступление ночи» — расширение сознания: звездное небо открывает ему все мироздание. «Возвращение утра» — обогащенное сознание возвращается в дневную оболочку. Но дневной лик сознания — язык, слово. А в слове есть и его душа, и его тело. Душа слова — значение, смысл. Тело слова — звуковая оболочка. Алишер Навои написал свое «Пятикнижие» на родном языке. Значит, это был тот язык, которым он только и мог выразить все содержание своего сознания — и дневного, и ночного. Не означает ли это, что он передал своему народу самого себя?

Мы считаем общность языка одним из факторов национальной степени социальной интеграции. Есть и другие — экономические, социологические, политические. Но степень общности, достигаемая с помощью этих факторов в классовом обществе, всегда относительная, в языке же она действительно полная. Алишер Навои передал своему народу то, что должно было послужить и послужило самым мощным средством создания у носителей этого языка необходимого и поистине императивного чувства национальной общности. Навои имел право стать национальным поэтом узбекского народа. А разве может быть для поэта большая честь?

5

И вот — новый поворот, новая неожиданность: Алишер Навои стал поэтом всех народов нашей страны. Он снова вошел в большую зону. Она именуется Союзом Советских Социалистических Республик. Можно ли назвать ее опять Срединной? Географически она частично совпадает с границами Срединной зоны времен Навои, частично — нет. Но во всяком случае узбекский народ принадлежит этой зоне и в ее новых границах. Но именно в этих новых границах она, пожалуй, также оказывается Срединной, только не в рамках Старого Света, как это было раньше, а в рамках Света Старого и Нового. Можно ли ее опять назвать Центральной — в том смысле, в каком она уже трижды в истории представляла? Я не хочу отвечать на этот вопрос от себя: каждый из нас, кто стал бы утверждать, что это так, может навлечь на себя упрек в патриотическом пристрастии, даже в непозволительной гордыне. Я предоставляю ответить на этот вопрос человеку совершенно постороннему, да еще такому, кого у нас принято бранить, — Арнольду Тойнби, знаменитому историку нашего времени, и притом историку размышляющему, что встречается вовсе не так часто. Размышляющему — значит, такому историку, который может и ошибаться, но может и открывать действительно большие истины. Прочитую одно место из его письма ко мне, служащее ответом на мое письмо, известное тем, кто читает журнал «Новый мир». Вот его слова (даю их в русском переводе. — *Н. К.*):

«Ваша страна состоит из стольких различных народов, говорящих на стольких различных языках и унаследовавших столько различных культур, что она является моделью мира в целом, а соединением культурных и языковых различий с экономическим, социальным и политическим единством на федеральной основе вы показали в вашем Советском Союзе, чем может стать мир и чем он, я надеюсь, в будущем и станет».

К этим словам английского историка я сделал бы — уже от себя — два добавления. Первое: членами нашего содружества являются отдельные нации, это так. Но чтобы стать членами именно нашего содружества, они должны быть нациями социалистическими, то есть достигшими высшей — из нам пока известных — степени социальной интеграции; спаянность нации достигнута тем, что из национальной общности удалено то, что всегда служило препятствием для действительного единства любого народа, достигшего уровня нации, — удалена классовость, это подлинное социальное зло. Поэтому мы не столько модель всего мира, сколько создающийся его образец. Второе: мы не можем утверждать, что уже стали достойными служить таким образом: наша межнациональная общность все еще строится, и нам многое еще придется преодолеть в самих себе. Много... в том числе и опасность превращения «Истинного Закона» в «Подобие Закона».

Но и на уже достигнутой нами ступени нашей многонациональной общности Алишер Навои — наше общее достояние. Узбекский народ сделал поистине драгоценный вклад в нашу общность. И за это мы все должны благодарно поклониться ему. Но как мы сами отнесемся к этому дару? Как примем Алишера Навои? Как классика? Что же, это хорошо и достойно Алишера. Но нередко у нас «классик» главным образом предмет литературных хрестоматий, библиотек мировой литературы, «роскошных» изданий, объект «верных» с точки зрения конечного результата диссертаций, звучный материал для наименования улиц, площадей, театров, парков. Я понимаю, что за всем этим скрывается огромное уважение к писателю, поэту, признание его большого значения для всех. Но все же мне никак не хотелось бы, чтобы он стал для нас только «классиком», даже в самом лучшем смысле этого слова. Мне хотелось бы, чтобы его не только чтили, не только изучали, но и просто читали. Читали как поэта, нужного нам сейчас, в нашей теперешней жизни. Он, как мне кажется, может напомнить нам о многом, нам реально необходимом. И напомнить глубоко по-своему. Как, впрочем, делает это каждый действительно великий поэт.

Я говорил, что Центральная зона Старого Света, которой принадлежал Алишер, была родиной универсализма. Универсализм — это и общность, и цельность. Алишер Навои напоминает нам об этой цельности своей «Хамсэ».

Что такое «Хамсэ»? «Пятерица», как обычно передают это слово по-русски. «Пятерица» же — воплощенное в чем-то число «пять». Великое число. Когда я о нем думаю, предо мной пробегает длинный-длинный ряд всевозможных «пятериц». Тут и «Пятикнижие» — Моисеево и Конфуцианское. Тут и пять первоэлементов вещественной природы — в древнекитайском Шу-цзине и в индийской Веданте. Тут и пять факторов, направляющих жизнь человеческого общества: государь и народ, то есть государственная власть и подчиненные; отец и сын, то есть родители и дети; муж и жена, то есть мужчина и женщина; старшие и младшие братья, то есть старшее и младшее поколение в обществе; наконец — друзья, то есть люди как таковые. Тут и пять функций государства: законодательная, исполнительная, судебная, воспитательная и контрольная. Тут и пять внешних чувств: зрение, слух, обоняние, вкус, осязание, пять эмоций — радость, гнев, желание, страх, горе; пять основных цветов, пять тонов гаммы. «Пятерицами» мир культуры буквально переполнен. И на всех этапах его истории.

Не нужно думать при этом, что все это — только примитив. Сунь-цзы еще в VI в. до н. э. сказал: «Цветов в природе всего пять, но изменений

их и исчислить невозможно; тонов в музыке — пять, но изменений их и исчислить невозможно»⁵. Нет, это не примитив. В числе «пять» воплощена идея цельности как высшего состояния разнородности. Внешних чувств — пять, но все они вместе составляют одно целое — систему ощущений человека. Тонов — пять, но они составляют одно целое — определенную гамму. Пять поэм — одно целое, то целое, которое зовется человеческой жизнью. Именно об этой высшей цельности жизни — при всей разнородности и противоречивости действующих в этой жизни сил — напоминает нам Алишер Навои самым фактом своей «Пятерицы». И при той «атомизации» мира, общества, жизни, о которой у нас так много говорят, напоминание о цельности в высшей степени своевременно и полезно.

Но всякая цельность есть соединение единичностей. И они — реальные и индивидуальны. В пентатонике один звукоряд, но в нем пять отдельных, вполне различных тонов, с интервалами в целый тон или полтора тона. В «литературной пентатонике» пять частей, и каждая из них звучит по-своему.

Вспомним, что Навои, как и его учитель Джами, были и музыканты, среди их произведений есть и работы по музыке. Поэтому можно подойти к его «Пятерице» и с музыкальной стороны. В таком случае она предстанет перед нами как звучание жизни, переданное языком слов. Но вспомним, что звукоряд пентатоники реализуется в пяти различных ладах — по тому, как расположены интервалы между тонами, и каждый лад звучит по-своему. Один — как чистый мажор; другой — как чистый минор; третий — как «приближающийся» к мажору; четвертый — как «приближающийся» к минору, есть еще один лад, в котором мажор и минор неразличимы.

Мне кажется, что пять поэм Алишера Навои звучат именно так. Не буду говорить о всех, скажу только о трех.

Первая часть, как полагается в пентатонике, должна быть мажором. Это — поэма «Смятенье праведных». Она очень многогранна, но основание в ней — *макалэ* — «беседы». Читаешь их и удивляешься: где тут мажор? Идет жестокая критика правителей, духовенства, вообще нравов той эпохи, обнажаются пороки, злодеяния. Правда, в других *макалэ* прославляются прямые, честные люди, стремящиеся к знанию, думающие о благе людей. Но о подобных вещах мы читали уже не раз... Может быть, у Навои об этом сказано кое-где лучше, ярче, чем у других, но все это мы знаем и никакого мажорного чувства это у нас не вызывает.

Но вдруг я наталкиваюсь на слова, которые все меняют. К сожалению, я не могу процитировать их в поэтическом переводе, так как этих слов в изданных русских переводах нет. Но они есть у автора: их приводит в своем прозаическом точном переводе Е. Э. Бертельс. Вот как он передает эти слова:

О ты, руку которого укрепила власть,
Ведь путь твой ведет к насилию.
Насилие твое над людьми не уменьшается,
Но ты творишь его и над самим собой⁶.

Контекст тут вполне конкретен: правители грабят народ, а потом это награбленное растрачивается на пиршества, на разврат. Вот и выходит,

⁵ См. Конрад Н. И. Сунь-цзы, 1950, с. 39.

⁶ Бертельс Е. Э. Избранные труды. Навои и Джами. М., 1935, с. 130.

что люди вредят не только другим, но и себе. Оставим в стороне эту конкретность, для нас важна сама идея: насилие над другими есть в то же время насилие над самим собой. Глубина этой мысли поражает. И когда соприкасаешься с такой великой человеческой мудростью, в сердце звучит мажор.

Пятая часть «Пятерицы», как и следует по законам пентатоники, — минор. Пятая часть — поэма «Вал Искендера». И опять, когда ее читаешь, удивляешься: где же тут минор? В ней рассказывается об Искендере. Мы видим перед собою великого полководца, мудрого правителя, человека, стремящегося к знанию. Не мажор ли это? Но что Навои делает из этого мажора? Искендер умирает и, умирая, говорит его окружающим:

Когда над здешним садом дух вспорхнет,
Когда к иным оградям дух вспорхнет

И, не увидев света поутру,
Я плоть доверю смертному одру,—

Пред тем, как тлену я достанусь в дань,
Мою возденьте над могилой длань,

Чтоб эти пальцы людям помогли,
Чтоб люди, глядя, пользу извлекли,

Чтоб поняли, что шах семи держав,
В познание сфер семижды величав,

Уходит в область, где желаний нет,
И у него крупницы в длани нет,

Тот, кем владеет жадности огонь,
Да помнит эту нищую ладонь!

(Перевод Марка Тарловского)

Эти строки взяты из первой поэмы. К сожалению, конца поэмы «Вал Искендера» нет в русском поэтическом переводе. Там говорится о том же, но несколько иначе. Искендер умер. Согласно его предсмертной воле его тело везут для погребения в его любимый город — Египетскую Александрию. Везут в гробу... И из гроба высовывается рука с открытой горстью... Ничего в этой руке нет. Эта высовывающаяся из гроба рука с открытой горстью — художественный образ поразительной силы. Если бы Алишер создал даже только этот один образ, мы все равно поняли бы, что перед нами гениальный поэт.

Но почему это минор? Для нас, конечно... Не потому, что этот образ напоминает нам о тщете всякой славы и богатства, а потому, что мы хорошо знаем — история в этом нас убеждает, — что он ничему не научил: завоеватели продолжали появляться и после Александра Македонского, и ничто их не останавливало — никакое людское горе, которое они причиняли, ни даже перспективы собственной невеселой участи.

И последнее — поэма, в которой мажор и минор неразличимы. Это, конечно, «Лейли и Меджнун». Повесть о разом вспыхнувшей любви, об одержимости этой любовью, о смерти в один и тот же миг. Что ж,

и тема эта, да и сюжет — вечны. И встречались мы с ними в литературе не раз.

Любовь с первого взгляда... Она может вспыхнуть и в школе.

Увидел Кайс весеннюю зарю,
И стал он весь подобен янтарию.

Вокруг царила юная весна —
Его лицо покрыла желтизна,

Дыханье осени в его крови:
Восточный вихрь ворвался, вихрь любви.

По телу слабому пошел озноб,
Росой холодной увлажнился лоб,

Он чувствовал: сейчас конец придет,
В беспамятстве сейчас он упадет.

Его лицо менялось каждый миг.
Он обезумел: он любовь постиг.

Это Кайс. А вот и Лейли:

В огонь упала слабая душа,
Сгореть в любовном пламени спеша.

Волнение Кайса ей передалось.
Он для нее прозрачным стал насквозь.

Лейли глядит — и видит только страсть.
Да, и она любви узнала власть!

(Перевод Семена Липкина)

Она, любовь, может вспыхнуть и на корабле, идущем по ирландскому морю. И даже в кривом, скучном переулке, на который повертывают с Тверской.

Она может стать всевластной, он и она превращаются в одержимых ею.

Tristan! Isolde!
Geliebter! Holde!
Bist du mein? Hab ich dich wieder?
Darf ich Dich fassen? Kann ich mich trauen?
Endlich! Endlich! An meinem Brust ?.

Разве это не встреча Кайса и Лейли?

² Изольда! Тристан!
Друг милый!
Мой ли ты?
Вновь ли моя ты?
Правда ли это?
Верить могу ли?
Снова вместе!
К сердцу прижмись!

(Перевод В. Коломийцева)

Судьба таких одержимых одна: они умирают. Но оба — в один и тот же миг. И это — кульминация. Самой любви и судьбы любви.

Могут сказать: да, Лейли и Меджнун умерли в одно и то же мгновение. Но Тристан и Изольда — нет. Не соглашусь: Тристан и Изольда также умерли в одно и то же мгновение — в тот самый миг, когда она с криком — Тристан! — вбежала к нему на замковую башню, когда он поднялся навстречу ей с криком: «Изольда!» Мне скажут: он действительно умирает, но она в этот момент только лишается сознания, а потом приходит в себя и поет целую песнь любви и смерти. Не соглашусь: она умерла в тот же миг и поет уже потом... там, где они опять оба вместе. Музыка ясно говорит об этом. Изольда смотрит на Тристана и поет:

Mild und leise wie er lachelt
Wie die Augen hold eröffnet. . . ⁸

Так о мертвом не поют. Но эти слова поются на тот же самый мотив, на который были положены совсем другие слова:

So stürben wir um ungetrennt
Ewig einig ohne End!
Ohn erwachen, ohn Erbangen
Namenlos in Lieb Umfängen. . . ⁹

Смерть окончательно соединила этих западных Лейли и Меджнуна. «Прасковья Федоровна! ...А вы лучше мне скажите,— задушевно спросил Иван,— а что там рядом, в сто восемнадцатой комнате сейчас случилось?..

— Скончался сосед ваш сейчас,— прошептала Прасковья Федоровна...

— Я так и знал. Я уверяю вас, Прасковья Федоровна, что сейчас в городе еще скончался один человек. Я даже знаю кто,— тут Иванушка улыбнулся,— это — женщина!»

Да, Мастер и Маргарита умерли в одно и то же мгновение. И уже потом там звучит песнь Изольды:

«Слушай беззвучье, слушай и наслаждайся тишиной. Смотри, вон впереди твой вечный дом, который тебе дали в награду. Я уже вижу венецианское окно и вьющийся виноград, он поднимается к самой крыше. Вот твой дом, вот твой вечный дом. Ты будешь засыпать... ты будешь засыпать с улыбкой на губах... Беречь твой сон буду я!»

⁸ Вот он нежно улыбнулся. . .
Тихо взор открыл прекрасный. . .
(Перевод В. Коломийцева)

⁹ Так примем смерть,
чтоб не знать разлуки.
Быть вместе вечно,
без конца,
без пробужденья, сожаленья,
утратить имена свои,
в любви единством став.
(Перевод мой. — Н. К.)

Поэты нашли разные слова, чтобы сказать о смерти в любви. Нашел свои слова и Алишер Навои:

Тогда влюбленный появился вдруг,
Пришел, как верный друг. . . Нет, вечный друг!
Глаза — глаза желанные нашли:
Глаза одно желание прочли.
Возлюбленная руку подняла,
Возлюбленному душу отдала.
Возлюбленный склонился, не дыша:
К возлюбленной ушла его душа.

(Перевод Семена Липкина)

Чудесны слова, сказанные о смерти в любви Тристана и Изольды, Мастера и Маргариты. Но как чудесны те слова, которые нашел для этого Алишер Навои!

Возлюбленному душу отдала.
К возлюбленной ушла его душа.

Порадуемся, что был такой поэт, как Алишер Навои! Скажем великое спасибо узбекскому народу, принесшему нам в дар такого поэта. И будем не только изучать его, но и читать. И не только читать, но и думать над ним. Сделаем его своим! Он пришел из одной великой эры Ренессанса к другому Ренессансу — еще большего исторического смысла.

1968 г.

«ВИТЯЗЬ В ТИГРОВОЙ ШКУРЕ» И ВОПРОС О РЕНЕССАНСНОМ РОМАНТИЗМЕ

Ответить на вопрос о месте поэмы Руставели в истории мировой литературы — значит прежде всего назвать ряд, в котором она помещается. Мне кажется, что ряд этот таков: «Шахнаме» Фирдоуси (XI в.), «Вис и Рамин» Гургани (XI в.), «Хосров и Ширин» и «Лейли и Меджнун» Низами (XII в.), «Фархад и Ширин» и «Лейли и Меджнун» Навои (XV в.), «Влюбленный Роланд» Боярдо (XV в.), «Неистовый Роланд» Ариосто (XVI в.), «Освобожденный Иерусалим» Тассо (XVI в.). Относясь к XII в., «Витязь в тигровой шкуре» занимает в этом ряду хронологически среднее место — вместе с указанными произведениями Низами, но несколько позднее их, так как в эпоху создания «Витязя» они уже существовали.

* * *

Что такое эти все произведения? Принято говорить о них как о «поэмах». Если считать «поэмой» поэтическое по приемам повествовательное произведение, написанное стихами, они действительно должны так называться. Итальянские части приведенного ряда называют «рыцарскими поэмами»; с полным основанием так же можно назвать и перечисленные произведения Фирдоуси, Гургани, Низами, Руставели, Навои.

Название «рыцарские поэмы» в данном случае определяет и историческое место подобных произведений, во всяком случае — итальянских: «Влюбленный Роланд», «Неистовый Роланд», «Освобожденный Иерусалим» — явления литературы итальянского Ренессанса. Принадлежностью литературы восточного Ренессанса считает «Витязя в тигровой шкуре» исследователь этой поэмы Ш. Нуцубидзе¹. Поскольку важнейшие признаки, характерные для поэмы Руставели, вполне приложимы и к поэмам Низами и Навои, постольку и они должны быть отнесены к тому же восточному Ренессансу. Вполне аргументированно относит поэмы Фирдоуси и Низами к этому Ренессансу И. С. Брагинский². Под «Восточным Ренессансом» же в этом случае разумеют те особые — «ренессансные» — явления в общественной мысли, культуре и литературе, которые развернулись в X—XV вв. у народов Среднего Востока: Ирана, Северо-Западной Индии, Средней Азии и Закавказья.

Мысль о наличии у этих народов «эпохи Ренессанса», в своих существенных чертах сопоставимой с хорошо известной эпохой Ренессанса у народов Европы, возникла в нашей науке сравнительно недавно, и родилась она в процессе изучения мировой истории как некоего целого, без разделения на «Запад» и «Восток». В свете такой общей истории «эпоха Ренессанса» предстала перед нами как один из этапов исторического процесса в истории народов, обладающих древней, высокоразвитой и непрерывно развивавшейся цивилизацией. Конечно, работы предстоит еще очень много, но, как мне кажется, сделанного до сих пор уже достаточно, чтобы отнестись к мысли о наличии в истории народов Азии своих

¹ См. *Нуцубидзе Ш. И.* Руставели и Восточный Ренессанс. Тбилиси, 1947.

² См. *Брагинский И. С.* Двенадцать миниатюр. М., 1966.

эпох Ренессанса хотя бы как к обоснованной научной гипотезе. Изучение же поэмы Руставели в свете грузинского Ренессанса, как это сделал Ш. Нуцубидзе, дает новый и убедительный материал в пользу такого постулата.

Что же дает для истории мировой литературы изучение «Витязя в тигровой шкуре» в указанном ряду, т. е. в сопоставлении с поэмами Фирдоуси, Низами, Навои, Ариосто и Тассо? Прежде всего, как мне кажется, право заговорить о наличии в литературе Ренессанса особой романтической линии — о *ренессансном романтизме*. Разумеется, он не такой, каким был романтизм в европейских литературах начала XIX в. Шатобриану очень не нравился «Освобожденный Иерусалим». Это означает, что для него романтизм поэмы Тассо был либо не тот, какой он признавал, либо вообще не был романтизмом. Таризл, потерявший свою возлюбленную, льет слезы, но совсем не так, как Вертер. Надо говорить о романтизме «своем», «ренессансном» и к самому слову «романтизм» отнести как к условному обозначению некоторой суммы признаков, отличающих все перечисленные поэмы от других видов литературы той же эпохи; к обозначению столь же условному, каким является и «реализм» в приложении к некоторым из других видов этой литературы, в первую очередь — к новелле.

Будущее исследование раскроет нам существо ренессансного романтизма и, возможно, определит его как «романтизм героический». Возможно также, что одним из самых типичных героев этого романтизма, как на Западе, так и на Востоке, будет признан «меджнун» — «безумец», т. е. человек, одержимый любовью, потерявший рассудок из-за любви. Ведь говорит же о чем-то наличие именно такого героя у Низами — в «Лейли и Меджнуне», у Руставели — в «Витязе в тигровой шкуре», у Навои — в «Лейли и Меджнуне», у Ариосто — в «Неистовом Роланде», т. е. в наиболее показательных произведениях указанного ряда. Исключительный интерес представило бы и сравнительное изучение типа такого героя: Таризл у Руставели — не совсем то, что Кайс у Низами; и совсем не Таризл и не Кайс — Роланд у Ариосто, хотя все они по-своему «меджнуны» или «миджнуры», как звучит это слово в его грузинском варианте. Тип «меджнуна» в этих поэмах модифицирован, разработан по-разному: в этом проявляются и национальные особенности данной литературы, и различия, обусловленные разным временем создания самих произведений. Но как общий тип он остается тем же.

Изучение романтической линии ренессансной литературы имеет, как мне кажется, большое значение для правильного представления об этой литературе в целом. При разговоре о литературе Ренессанса мы прежде всего вспоминаем поэтов. И это вполне понятно: ведь кого мы при этом имеем в виду? Рудаки, Саади, Хафиза, Руми, Петрарку, Ронсара! И это — только в пределах Среднего Востока и Западной Европы. Мы говорим далее о трактатах, посланиях и т. п. — о различных видах художественной публицистики, даже науки: эти жанры не только широко и разносторонне представлены во всех ренессансных литературах, — как на Востоке, так и на Западе, — но и представляют одну из примечательных особенностей самой системы этих литератур.

Мы говорим, далее, о новелле. И, действительно, она характерна для ренессансных литератур Западной Европы и Китая. Мы подчеркиваем реалистические элементы в этой новелле; говорим даже о «ренессансном реализме» как чуть ли не о самом существенном направлении в литературе Ренессанса. И как-то остается недооцененной линия «рыцарских поэм», т. е. литературы ренессансного романтизма. А поэмой Ариосто в

Италии зачитывались едва ли менее, чем новеллами Боккаччо или Саккетти; достаточно указать на то, что с 1516 г., когда впервые появился для читателей «Неистовый Роланд», по 1600 г. «Неистового Роланда» издавали 185 раз! Первый поэт Ренессанса в Италии — Петрарка был торжественно увенчан лаврами в Капитолии, но такой же триумф готовился и Торквато Тассо — автору «Освобожденного Иерусалима», и только его болезнь помешала этому триумфу осуществиться.

А сколько подражаний этим поэмам было в разные времена того же Ренессанса! Нет, романтическая линия в ренессансной литературе Италии отнюдь не второстепенна. Можно ли себе представить итальянский Ренессанс без Боярдо, Ариосто, Тассо? И с чем больше всего перекликаются образы ренессансного искусства — скульптуры, живописи, архитектуры, как не с образами этих поэм? Не буквально, а по своему характеру! Если же учесть, что Низами, Руставели и Навои представляют «Восточный Ренессанс» ничуть не меньше, чем его знаменитые поэты, ренессансный романтизм предстает перед нами не только как одно из звеньев ренессансной литературы, но и как ее исключительно показательный вид. Да и могла ли такая великая эпоха, как Ренессанс, обойтись без своей героики и героики при этом подъемной — «романтической»? Какими другими, как не романтическими приемами могли быть обрисованы во всей своей мощи и красоте идеальные образы эпохи? Образы света и тьмы, добра и зла, красоты и безобразия?

* * *

Изучение «Витязя в тигровой шкуре» помогает раскрыть и то, как складывались подобные произведения. По отношению к итальянским поэмам это уже сделано и сделано очень обстоятельно: выяснен материал, который лег в основу этих поэм. Мы знаем, какое место при создании этих поэм занимали сказания каролингского и артуровского циклов. Выяснено, например, что при всем грандиозном сюжетном богатстве и разнообразии «Неистового Роланда» в этой поэме нет ничего, что Ариосто изобрел бы сам: все взято из каких-либо источников. Известны источники и «Витязя в тигровой шкуре»: они показаны в работах Н. Я. Марра — «Об истоках творчества Руставели и о его поэме» (Тбилиси, 1964), Ш. Нудубидзе — «Руставели и Восточный Ренессанс», И. В. Мегрелидзе — «Руставели и фольклор» (Тбилиси, 1960). Сделано многое и в отношении поэм Низами и Навои.

Но столь же важно установить, что получилось в результате создания этих поэм. Дело ведь не только в том, что простые «песни» различных рапсодов, рассчитанные на устное воспроизведение, под руками образованных, обладавших книжной культурой литераторов превратились в литературные произведения: мы знаем, что на базе этих «песен» еще в раннем Средневековье также складывались свои «поэмы» — большие, цельные поэтические произведения. Достаточно вспомнить хотя бы «Песнь о Роланде», «Песнь о Сиде», «Песнь о Гудрун», наконец, «Песнь о Нибелунгах». Суть вопроса поэтому в том, чем ренессансные рыцарские поэмы отличаются от средневековых? Отличаются не по материалу, а по литературному существу.

Ответить на этот вопрос можно только большим исследованием, но все же, особенно после чтения «Витязя в тигровой шкуре», можно и сейчас высказать хотя бы несколько соображений.

В средневековых рыцарских сказаниях и в рыцарских поэмах Ренессанса герои — одни и те же. Так, во всяком случае, в литературе Европы. Мне кажется, что это распространяется и на литературы Востока, во

всяком случае — на некоторые; достаточно указать на «переход» некоторых героев из поэмы Фирдоуси в поэмы Низами. Одинаковы и образы этих героев: они носители «героических» начал, как светлых — мужества, верности, благородства, так и темных — трусости, вероломства, подлости. Но в средневековом рыцарском эпосе показаны сами эти начала в наиболее впечатляющих их проявлениях; в ренессансных рыцарских поэмах показаны люди — выразители этих начал. Сами же акты мужества, благородства, дружбы, любви, как и вероломства, гнусности, даются как знаки силы или слабости человеческой личности, как проявления живой человечности, — не статуарно, а в движении. В средневековом рыцарском эпосе воспевается подвиг, в ренессансной рыцарской поэме — человек, совершающий подвиг. В средневековом рыцарском эпосе показывается подлость, в ренессансной поэме — человек, совершающий подлость.

Другим отличием ренессансных поэмов от средневековых должна быть признана поразительная пластичность образов, гармоническое слияние отдельных черт характеров персонажей. С этой стороны примечательны, как мне кажется, иллюстрации художника С. Кобуладзе к «Витязю в тигровой шкуре»: они превосходно передают пластичность и гармоничность образов поэмы. Художник не поддался сказочности сюжета поэмы и особенно — многих ее эпизодов. В том и заключается ренессансное существо поэмы Руставели, что сказочность — чисто внешняя, условная; вернее даже, то, что мы можем воспринять как «сказочность», есть именно тот «романтизм», который определяет существо творческого метода создателя поэмы. Образы поэмы Руставели не сказочны, а реальны, но реальность их дана не в приземленно-бытовом плане, а в приподнятом, идеально-преображенном, что и делает их впечатляющими не только для людей своего времени, но и для читателей других веков, в том числе и двадцатого. Превосходно эта идеализированная, т. е. самая подлинная в своей глубинной сущности, реальность дана в посланиях, которыми обмениваются действующие лица поэмы. Одних этих посланий достаточно, чтобы увидеть ренессансную, чисто человеческую сущность поэмы Руставели. Как, впрочем, и поэм Низами и Навои.

Здесь мне все же хотелось бы сделать одну оговорку. Я никак не хочу сказать, что рыцарские поэмы Ренессанса выше рыцарских поэмов Средневековья, что «Неистовый Роланд» выше «Песни о Роланде». Средневековье, т. е. средневековый мир до наступления своей ренессансной поры, — отнюдь не примитив, темнота, невежество, как это старались внушить себе и своим современникам ренессансные гуманисты: это — великая, грандиозная пора культуры, создавшая свои немеркнущие и никогда более не повторенные ценности. «Неистовый Роланд» просто нечто другое, чем «Песнь о Роланде», не лучше и не хуже. Историческое движение тут состоит в том, что для одной поры было важно прежде всего «деяние», для другой — «деятель».

«Витязь в тигровой шкуре» позволяет увидеть еще одну черту ренессансных поэмов — их композиционную четкость. Исследователи европейских образцов таких поэмов давно обратили внимание на то, что за чрезвычайной сюжетной пестротой, чуть ли не хаотичностью, за безудержным нагромождением всевозможных событий, скрывается гармонический план, которому и подчинено все изложенное. В этих случаях говорят о скрытой и мудрой дисциплине авторской фантазии, властвующей над всем творческим процессом. Мне думается, что дело здесь не в дисциплине, как таковой; дисциплина, если говорить о ней в этом случае, есть не более, как проявление чего-то более глубокого: той рационалистичности мышления, которая была свойственна деятелям Ренессанса и которая

составляет одну из самых существенных черт умственного склада эпохи. Стоит только присмотреться к тому, как развернут сюжет «Витязя в тигровой шкуре», чтобы ясно увидеть, что материал — при всей своей фантастичности — обработан вполне рационалистически: все повороты сюжета мотивированы и подчинены замыслу.

* * *

Поэма Руставели стоит в определенном ряду. Ряд этот был обрисован выше. Но ряд этот — от Фирдоуси до Тассо — есть движение — и во времени, и в пространстве. Не выходя из этого ряда, мы проходим по XI, XII, XV и XVI вв.; переходим из Ирана в Азербайджан, оттуда в Грузию, из нее — в Среднюю Азию, а затем — в Италию. При изучении этих поэм, особенно при сравнительной оценке их, необходимо учитывать оба эти движения. «Витязь в тигровой шкуре» находится в первой половине этого ряда — на исходе этой половины — и по времени, и по месту.

Разумеется, каждая страна, в которой родилась та или иная поэма, имеет свою собственную историю, и прежде всего в свете именно этой истории и надлежит оценивать каждую из этих поэм. Но есть и общее движение истории, в той или иной мере проявляющееся в судьбе каждой страны. Это особенно относится к истории тех народов, которым принадлежат перечисленные поэмы.

Не претендуя на далеко идущие выводы, позволю себе обратить внимание на некоторые элементы этих поэм, которые, как мне кажется, помогают уяснить направление общеисторического движения в эти века в этой части мира, и тем самым помогают лучше понять и отдельные поэмы данного ряда.

В «Неистовом Роланде» героиня — Анжелика — находится на попечении старого герцога Немона. Войско Немона разбито сарацинами. Анжелика на быстром коне мчится куда глаза глядят. Следует целая вереница приключений. Но вот она встречается с раненым сарацинским рыцарем Медоро, юным и прекрасным. Она проникается жалостью к нему и излечивает его раны. Конечно, влюбляется в него. Разумеется, и он — в нее. Тем временем Роланд, влюбленный в Анжелику, всюду ищет ее. Он приходит в ту долину, где она встретилась с Медоро. И что же он видит? Их там нет, но всюду на коре деревьев их вензеля, слова любви. То же и в гроте, где влюбленные скрывались. Это приводит Роланда в неистовство. Он становится даже не просто «меджнуном», «одержимым», но настоящим безумным.

Право, сейчас трудно без улыбки читать про эти вензеля и любовные стишки, вырезанные на коре деревьев или на стенках грота. Но все дело в том, что и Ариосто явно улыбается.

Исследователи рыцарских поэм итальянского Ренессанса отмечают юмор, то и дело прорывающийся у авторов в их повествовании. Жонглер, этот рапсод старофранцузского эпоса, с воодушевлением описывал невероятные подвиги своих героев, не желая и думать о каком-либо правдоподобии. Ренессансный автор также описывает такие подвиги, нередко даже стремясь сделать их еще более поразительными. Вот, например, у Тассо в «Освобожденном Иерусалиме» семеро рыцарей побивают рать из двух миллионов воинов — никак не меньше. Выходит, что авторы поэм, эти культурнейшие, просвещенные интеллигенты своего времени, искренне любят своими героями, увлеченно развертывают перед читателем их приключения, но далеко не все в них принимают всерьез. В нагромождении невероятностей, в гиперболизации отдельных черт некоторые исследователи даже усматривают прием реалистического снижения героин-

ческих образов. Элементы иронии и даже прямой сатиры есть и у итальянских авторов, и у восточных; особо выразительны они — в поэме «Вис и Рамин» Гургани. Да, есть они и у Руставели. Например, в эпизоде Фатьмы и Автандила при описании страсти, обуявшей Фатьму, и самооправдательных раздумий Автандила. Но мыслимо ли, чтобы Шота Руставели связал «безумие» Тариэла с чем-нибудь вроде вензелей, нацарапанных на коре деревьев? Автор слишком любит своих героев, слишком искренне любит ими, по-настоящему всерьез переживает их огорчения и радости, чтобы позволить себе, пусть и ласково, усмехнуться по поводу того или иного их поступка.

Безумие Роланда в поэме Ариосто излечивается. Но как? Оказывается, утраченный им разум — на луне. А что такое луна? Склад неисполнившихся желаний людей, их неоправдавшихся надежд, обманутых ожиданий, горьких разочарований. Там же находятся и рассудки тех, кто их утратил на земле. Рассудки помещены в баночки или флаконы с этикетками, на которых обозначено имя того, кому данный рассудок принадлежит. Одного только на луне нет — человеческой глупости; ее Ариосто целиком оставил на земле... И вот Астольфо летит на луну и добывает там флакон с разумом Роланда: он сразу находит этот флакон по его величине и тяжести. Роланд вдыхает содержимое флакона и снова обретает разум.

Можно себе представить, с каким удовольствием писал все это Ариосто. Вероятно, он весело посмеивался. Как и его просвещенные друзья. «Безумен» по-своему от любви и Тариэл, но мыслимо ли, чтобы Руставели вернул ему разум иначе, как соединив его с возлюбленной?

Конечно, ни Ариосто, ни Тассо, у которых ирония особенно отчетлива, никак не осмеивают рыцарство. Они вполне искренни в своих стремлениях возвеличить в своих поэмах — в образах рыцарей — то, что им дорого: высокие человеческие чувства — великодушные, благородство, мужество, самоотверженность, беспредельную верность, всепоглощающую любовь. Через эти образы они принимали свой мир — с человеком, освобожденным в своем разуме и чувстве от всяких оков. И все же усмешка присутствует в их произведениях. А у Руставели ее нет.

Вот тут-то и сказалось упомянутое историческое движение. Ариосто и Тассо принадлежат XVI веку, а этот век — закат итальянского Ренессанса. Руставели, как и Низами, принадлежит XII веку, а этот век в их странах — расцвет Ренессанса. Закату всегда присущ некоторый скепсис по отношению к ценностям и идеалам своего времени; да и сами идеалы в эту пору уже тускнеют. В пору же расцвета эти идеалы в полной силе. Поэтому именно к «Витязю в тигровой шкуре» следует обращаться при желании услышать Ренессанс в его мажорном звучании. Следует обратить самое серьезное внимание и на то, что поэма Руставели чуть ли не единственная во всем перечисленном ряду, которая заканчивается счастьем, радостью.

Явления Ренессанса на Востоке, например в указанной части восточного мира, стали возникать по времени раньше, чем на Западе, в частности в Италии. Трудно, во всяком случае пока, провести какую-то общую «ренессансную линию» с Востока на Запад. Те особенности, которые мы находим в поэмах Ариосто и Тассо, следует прежде всего объяснять историей их родины — Италии. Но невольно закрадывается мысль, не «старше» ли по историческому возрасту Ренессанс в Италии, не более ли «молод» в этом смысле Ренессанс в Иране, Азербайджане, Грузии? И не одна ли из самых «молодых» ренессансных поэм — бессмертная поэма Руставели? Не потому ли она так «звучит» в нашем, вновь ставшем молодым, мире?

1968 г.

Тема «Октябрь и наука», к которой мы обращаемся через 50 лет после Октября, для нас и современная, и историческая. Современная — так как мы все еще живем тем, что дала нам Октябрьская революция, историческая — потому, что мы сейчас видим ее историческую сущность яснее, чем раньше. Мы можем сейчас взглянуть на то, что произошло за эти полвека, не только глазами «поколения Октября» — участников самого исторического процесса, но и взором «наследников Октября» — людей, живущих результатами этого процесса и их оценивающих в свете своей истории, истории нашей страны и истории всеобщей, мировой. Это относится ко всем областям нашей жизни, ко всем видам нашей деятельности, разумеется, и к деятельности научной.

Для начала следует, однако, остановиться на самом основном: как нам сейчас, в свете всего пережитого за пятьдесят лет, представляется сама отправная точка всего хода нашей жизни за этот период — то, что мы обозначаем словом «Октябрь». Несомненно, общее понимание исторического существа нашей революции и ее задач останется у нас прежним, но среди задач на первое место для нас становятся сейчас, естественно, не те, которые уже решены, а те, которые предстоит решать, не то в нашей жизни, что ушло или уходит в прошлое, а то, что направлено к будущему.

Впрочем, это будущее намечено прошлым и даже довольно отдаленным.

В XVIII в. произошло событие, тогда как будто бы локальное и по масштабу, и по значению, — промышленный переворот в Англии. Оказалось, однако, что это местное событие получило в дальнейшем общее значение: им открылась — сначала для Европы, а затем и для всего мира — эра иначе, чем раньше, оснащенного технически, а следовательно иначе организуемого и управляемого промышленного производства — того самого, в обстановке которого мир в этой сфере в общем пока живет и сейчас. Энгельс назвал этот переворот «революцией», т. е. событием, поднимающим исторический процесс на новую ступень; Ленин сказал, что он означал «крутое и резкое преобразование всех общественных отношений». Словом, эта научно-техническая революция имела свои социальные последствия. Важнейшим из них было появление индустриального пролетариата — рабочего класса в его современном в капиталистических странах облике.

Мировая история показала, что возникновение нового класса всегда вело к борьбе этого класса с его социальным антагонистом. Борьба эта принимала разные формы, велась различными средствами, сопровождалась зигзагообразными результатами, но в конечном счете исторически приводила к победе нового класса, поскольку он был носителем наиболее реальных для своего времени и для будущего тенденций общественного прогресса. Так, появление в свое время буржуазии повлекло в дальнейшем уход с исторической арены ее главных персонажей — феодалов;

появление индустриального пролетариата предопределило в дальнейшем устранение капиталистической буржуазии. В старой Российской империи — в силу существовавших в ней специфических условий, а также в связи с особенностями того исторического момента — победа пролетариата в 1917 г. была добыта путем восстания и вооруженной борьбы. В этой победе прежде всего и состоит то, что мы называем в нашей истории Октябрем.

Но именно прежде всего, т. е. в аспекте ближайших задач революции. И вполне естественно, что в первое время именно на этих задачах и было сосредоточено наше внимание.

Но тот же Октябрь означал и нечто большее: он был провозвестником грядущего наступления новой эры — бесклассового общества. Разумеется, мы понимали это всегда, но только в наше время этот всемирно-исторический смысл нашей революции открывается с гораздо большей ясностью.

Смысл этот вытекает из самой природы пролетарской революции. Пролетариат не только последний по времени своего возникновения класс, но и последний вообще в истории классового общества. Одержав в своей стране победу, т. е. ниспровергнув своего антагониста, и не породив сам, как это получалось в свое время у буржуазии, нового класса, своего «могильщика», пролетариат тем самым перестает быть классом и своей победой открывает новую для истории эру общества трудящихся — гармонически ассоциированных свободных людей, отказавшихся от всяких форм эксплуатации человека человеком. Мы можем говорить о зарождении новой эры потому, что, хотя такое общество только еще создается даже в той стране, где революция победила, все контуры его уже стали вырисовываться — не только в теории, как до сих пор, но и на практике.

Таким образом, историческое содержание минувшего полувека истории нашей страны в его первой фазе — борьба рабочего класса, поддержанного трудовым крестьянством и демократической интеллигенцией, т. е. частью так называемых «средних слоев», с его классовым антагонистом — буржуазией, поддерживаемой помещичьим дворянством, и победа в этой борьбе с последующим установлением режима диктатуры пролетариата как орудия борьбы и средства сохранения, достигнутого в обстановке капиталистического окружения; во второй фазе — постепенное переключение внимания на другую задачу революции — построение бесклассового общества и первые шаги его реализации. Первую фазу мы называем построением социализма, вторую — строительством коммунизма.

Все в нашей жизни шло по этому сложному пути. Поэтому понимание этого пути и может служить нам общим ориентиром в уяснении того, что имело место за этот период и в науке.

Но только именно общим ориентиром. В своих конкретных шагах наука шла по путям, определяемым не только общеисторическим существом нашего Октября, но и особенностями каждого данного момента. Для понимания же этих путей необходимо также учитывать и мировую историю за эти пятьдесят лет. В свое время мы создали формулу «мир неделим». История показала ее правильность. Можно сказать, что в своих пределах неделима и наука. Неделимость эта отнюдь не означает тождества. Такого нет и быть не может: исторический процесс во всех областях жизни и деятельности людей полон расхождений. Неделимость науки, как и культуры в целом, означает взаимосвязанность и взаимодействие, самый же характер и степень этих взаимосвязей, а тем бо-

лее результаты взаимодействия могут быть очень различны: они во многом определяются конкретными условиями каждого момента. И все же, при всей противоречивости мирового исторического процесса в нем есть и некая линия общности, и видеть, учитывать ее столь же необходимо, как и противоречия. После полувека нашей революционной истории на нынешнем этапе жизни нашего общества понимать и учитывать эту общность особенно важно. Переход к строительству бесклассового общества требует этого и позволяет сделать это исторически правильно.

Однако для полноты понимания того, как строилась наша наука, необходимо учитывать не только конкретно-исторические условия духовного производства, но и пути самого познания. Для уяснения же их также приходится обратиться к прошлому, на этот раз более отдаленному — к XVII в.

Как известно, в этом веке началась новая эра в науке, особенно в естествознании. Ее знаменем стали «Математические начала натуральной философии» Ньютона. Но для того, чтобы открылась действительно новая эра в науке, необходим был переворот в самих принципах познания. Этот переворот был произведен Декартом — его «Рассуждением о методе». Мы знаем сущность этого переворота: Декарт прочно перевел наше мышление на рельсы рационализма.

Это была подлинная умственная революция. Именно она создала интеллектуальную почву, на которой вырос последующий прогресс наук, а он привел к упомянутому выше промышленному перевороту, т. е. к научно-технической революции.

Пролетариат, рожденный в ходе этой революции, рос и воспитывался в русле рационализма, но идейно полностью осознал себя, когда поднялся на новую ступень мышления — диалектическую, раскрытую Гегелем и переведенную Марксом и Энгельсом из плена логических абстракций в сферу конкретностей — природы и истории.

Такое преобразование метода мышления было необходимо для дальнейшего прогресса научного познания. На основе именно этого метода и протекала познавательная мысль в нашей стране в минувший пятидесятилетний период. Поэтому для понимания хода развития науки за это время нужно учитывать не только общий ход истории, не только его конкретные проявления, но и формы и методы нашего познания действительности.

В настоящей статье мы попытаемся проследить ход теоретической мысли в одной области науки — в филологии, в ее двух отраслях — литературоведении и языкознании¹.

* * *

Как уже было отмечено, для начальной фазы октябрьской истории нашей страны наиболее характерным и вполне естественным явлением была ломка старого общественного строя — борьба со «старым режимом», как тогда говорили, воскресив выражение Французской революции и тем показав, что понятие «старый», как, впрочем, и «новый», так же исторично, как и все.

Пафос борьбы захватил и науку, в первую очередь, разумеется, науки общественные. Исходным пунктом в них было убеждение, что концеп-

¹ Вторая часть этой статьи, именованной «Октябрь и филологические науки», относящаяся к языкознанию, помещена в томе III Избранных трудов Н. И. Конрада («Лингвистика»). — *Примечание составителя.*

ции, господствовавшие тогда во всех областях обществоведения, — «буржуазные», т. е. отражают классовые позиции буржуазии, ее мировоззрение; поскольку же буржуазия была классом враждебным, постольку чуть ли не все, что ею было в этих областях создано, для класса, который восстал против нее, казалось неприемлемым. В связи с этим была поставлена задача в противовес одной классовой науке — буржуазной — создать другую классовую же науку — пролетарскую. Соответственно этому в литературоведении была провозглашена концепция «литературы пролетарской».

О пролетарской литературе заговорили тогда чуть ли не все представители еще дореволюционного социологического направления литературоведческой мысли, в том числе и такие корифеи марксистского литературоведения, как А. В. Луначарский, В. М. Фриче, П. С. Коган, М. С. Ольминский, В. П. Львов-Рогачевский. Все же главную роль в разработке этой концепции сыграли представители более молодого тогда поколения, особенно В. Ф. Плетнев и Л. Л. Авербах. Последний некоторое время даже был как бы главным теоретиком этого движения.

Исходным пунктом их концепции служило убеждение, что литература есть всего лишь одна из форм идеологии, идеология же всегда классовая; а так как пролетариат создает свою классовую идеологию, он создает и свою классовую литературу. Идеология пролетариата революционна, антибуржуазна, устремлена на социализм, те же признаки должна иметь и его литература, причем они должны находить свое выражение не только в теме литературного произведения, в его содержании, но и в его форме, самих приемах творчества: считалось, что во всех этих сферах пролетарская литература призвана выдвинуть принципиально новое, должна раскрыть художественную ценность в том, что в буржуазной литературе считается внелитературным, нехудожественным. Центром пропаганды таких взглядов стала РАПП — «Российская ассоциация пролетарских писателей» — объединение писателей, критиков и литературоведов.

Это движение сыграло очень большую роль. Началось оно в орбите русской литературы, но быстро перекинулось и в литературные круги других народов нашей страны, особенно тех, которые обладали большей и древней литературой. Так, свои «Ассоциации пролетарских писателей» или близкие им по характеру организации появились на Украине, в Грузии, в Армении. Более того, идеи пролетарской литературы перешагнули рубеж нашей страны: о пролетарской литературе заговорили в Германии, Японии и в некоторых других странах; и не только заговорили: ее стали создавать. Словом, тогда это было чрезвычайно активное, воинствующее направление литературоведческой мысли, сильное своей целеустремленностью, прямолинейностью, непримиримостью и даже лапидарностью.

Но идти только по этому пути революционная литературоведческая мысль не могла. Идеологи пролетарской литературы имели в виду литературу, которая создавалась революцией или, во всяком случае, должна была, как они считали, создаваться. Но вокруг продолжала жить — и полной жизнью — вся прежняя литература. Государственная власть, т. е. правительство пролетарской диктатуры, продолжала не только издавать произведения корифеев прежней русской литературы, но издавать их целыми собраниями сочинений и притом в гораздо больших, чем в старой России, тиражах. К тому же эти произведения были обычно тщательно подготовлены компетентными литературоведами, знатоками предмета.

В обстановке революционных настроений потребовалось установить какое-то новое, свое отношение ко всей этой литературе. И это было сделано: был найден критерий, дающий, по мнению литературоведов социологической школы, возможность безошибочно судить не только о природе, существе, но и о ценности любого литературного произведения. Критерий этот состоял в концепции классовости литературы вообще.

Сама по себе эта концепция была не нова: она присутствовала в работах многих прежних представителей социологической школы, например у такого авторитета дореволюционного марксистского обществоведения, как Г. В. Плеханов. И продолжали разрабатывать эту концепцию после революции главным образом они же, в их числе особенно Б. М. Фриче, В. А. Келтуяла, П. Н. Сакулин и В. Ф. Переверзев. Последний с конца 20-х годов даже стал вождем всего этого направления.

Отправным пунктом суждений этой группы литературоведов было представление о литературе просто как об особой форме идеологии, т. е. то же, из которого исходили и теоретики «пролетарской литературы». Из этого представления естественно вытекало положение о классовой природе всякого литературного явления, а это для них означало, что все в литературном произведении — не только содержание, но и форма, приемы, само строение фразы — определяется классовой принадлежностью его автора. Поскольку же писатель сознательно или бессознательно всегда в своем творчестве выражает общие позиции своего класса, постольку в его произведении надлежит искать в художественном преображении те же социально-экономические и политические категории, которые действуют в идеологической системе его класса. Таким образом, ключ к произведению писателя — его «классовая психология». На этой основе раскрывается и связь литературы с классовой борьбой.

Даже из такого краткого изложения можно усмотреть, что каких-либо принципиальных различий в общетеоретических позициях этой группы литературоведов и группы «рапповцев», как именовали адептов «пролетарской литературы», не было. В. Ф. Переверзев и его единомышленники только распространили идею классовости литературы на всю литературу как таковую и разработали ее на материале дореволюционной русской литературы, главным образом на творчестве Гоголя, Достоевского и Гончарова.

Значение этого направления литературоведческой мысли для своего времени было велико. Оно выводило литературоведение из орбиты двух наиболее влиятельных тогда и давших, действительно, многое для литературоведения школ — культурно-исторической и психологической. И сделать это было необходимо: культурно-историческая школа, с полным основанием вводя литературу в сферу культуры, в то же время растворяла литературное явление в общей массе культуры, т. е. оставляла в стороне его глубокую специфичность; психологическая же школа, правильно соединяя само творчество с личностью автора, в то же время стремилась объяснить душевным миром писателя все в его произведении. При всех своих в дальнейшем хорошо вскрытых ошибках рассматриваемое направление литературоведческой мысли возвращало литературу в мир социальных явлений с гораздо большей, чем раньше, конкретностью.

Рядом с этим социологическим комплексом литературоведческой мысли тогда же образовался другой, ему противоположный. Он получил название «формализма». Его представители возражали против такого ярлыка, и они в известном смысле были правы, но в историю нашего литературоведения эта линия литературоведческой мысли все же вошла под таким наименованием.

Комплекс взглядов, охватываемый обозначением «формализм», тоже стал складываться еще раньше, но свое развитие, бесспорно, получил после революции и в известной мере благодаря ей: в связи с тем, что революционный переворот открыл неограниченную свободу всяким течениям и направлениям общественной мысли, если только они не были прямо связаны с ниспровергнутым политическим режимом и не выступали его апологетами. Лагерь «формалистов» образовали представители поколения, выросшего еще в обстановке последних дореволюционных лет, но в пору своей творческой активности вступившие в годы революционных событий. Это была высокообразованная, научно активная молодежь, вышедшая из демократических, но не революционных слоев старой русской интеллигенции. Наибольшую деятельность среди них в разное время проявили В. Шкловский, О. Брик, Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов и другие.

Исходные позиции этой группы исследователей по-своему также входили в революционную атмосферу тех лет. «Формалисты», как и представители социологической школы тех лет, отвергали существовавшую в их время литературную науку, во всяком случае в ее господствующих направлениях. Их критике более всего подвергались те же две литературоведческие школы — культурно-историческая и психологическая. Вместе с тем, поскольку социологическое направление литературоведческой мысли представлялось им, в сущности, лишь несколько измененным, так сказать «подправленным» вариантом культурно-исторической школы, постольку их критика была направлена и на социологическую школу — как в ее старом, дореволюционном облике, так и в послеоктябрьском.

В основе их критического отношения к этим школам лежала мысль, что литература — явление глубоко специфическое, они полагали, что литература есть именно литература и ничто другое, почему и изучению в ней подлежит то, что делает литературу литературой, т. е. ее как бы онтологическая специфика, «литературность», как выразился один из представителей этой группы.

Такой ход мысли привел литературоведов этого направления к языку, т. е. к самому «веществу» литературного произведения. Слово, как им казалось, становится материалом для художественного произведения так же, как в других областях камень, дерево, краска, звук, и на тех же основаниях: когда к этим видам «вещества» прикасается искусство. Литературоведение и заключается в раскрытии искусства слова. Именно это в литературном произведении, как они считали, и принадлежит литературе. В нем есть, конечно, и другое — содержание, тема, идеи, но в их представлении все это подлежало ведению литературоведов только в своем преобразовании в «литературу». Хорошим выражением этой мысли служит разработанная ими концепция о фэбуле как о содержании, взятом само по себе, и о сюжете, о том же содержании, превратившемся в элемент литературного произведения.

Как было сказано, представители этого направления вошли в историю послеоктябрьской литературной науки под именем «формалистов». В дальнейшем свое наименование получили и их теоретические противники — представители выше описанного социологического направления: тех стали называть «вульгарными социологами». Сейчас мы ясно видим, что эти наименования родились в пылу полемики и звучали тогда не столько определением действительного существа того и другого направлений, сколько обвинением. При этом в основу обвинения клалось не все, что содержалось в этих двух течениях литературоведческой мысли, а то, что было в них либо прямой ошибкой, либо крайностью. Сейчас

же мы должны признать, что обе эти школы первых двух десятилетий нашего послеоктябрьского литературоведения как сами по себе, так и в своей полемике сыграли большую и важную роль в годы всесторонней ломки всего, что одними считалось принадлежностью «старого режима», «классово враждебным», другими — просто устаревшим или явно недостаточным. Оставаться на позициях этих двух школ далее было нельзя, но пройти через этот этап оказалось нужным. В этих двух направлениях научной мысли наше литературоведение ступило на новый путь. Это не означало, что оно сразу же создало нечто такое, что обеспечивало прямое и бесперебойное движение вперед, но на первых порах не в этом состояла главная задача: надо было оттолкнуться от прошлого. Каждое из двух описанных направлений сделало это по-своему, а то, что они сделали, помогало нашему литературоведению расчищать почву для будущих посевов литературоведческой мысли, да и готовить сами семена. И действительно, второй этап наступил; его требовала сама революция в своем дальнейшем развитии.

* * *

Мысль о необходимости разрыва с прошлым, как с чем-то классово враждебным, в своей первоизданной чистоте или, если угодно, «вульгарности», могла держаться лишь на первой стадии нашей революционной истории — в разгар борьбы, в пору безудержного порыва ломать и крушить все старое. При этом часто не делалось, а в то время и не всегда могло делаться, несмотря на все предостережения вождей революции и прежде всего самого Ленина, различия между старым — устаревшим и старым только по времени своего рождения, т. е. не только не изжившим себя, не только нужным и для нового общества, но и способным к дальнейшей активной жизни. С упрочением же нового общественного строя неотвратимо встала задача уже чисто конструктивная: надо было возводить здание не только нового общественно-экономического строя, но и соответствующей ему системы культуры. И тут именно и выступил во всей своей силе закон исторической преемственности, гласивший: построить его в полном отрыве от старого невозможно.

Это положение у нас нашло свое выражение в выдвинутой тогда формуле — «критическое усвоение культурного наследия». В сфере русской литературы это сводилось к установлению определенных связей между старой литературой, ближайшим образом — литературой XIX в., и литературой, создающейся в условиях строящегося социализма. Была найдена линия, которая определенным образом эти две литературы соединила: линия революционности.

Линия эта не была ни непрерывной, ни прямой, но она, на время затухая, возобновлялась и каждый раз по-новому. Три раза она проявлялась с особой ясностью. В первый раз в связи с движением декабристов, во второй раз — с деятельностью революционных демократов, в третий — пролетарских революционеров. Явления в литературе, выражавшие идеи и общественные настроения этих трех моментов, и были тогда признаны тем, что связывало старую русскую литературу с новой.

Чрезвычайно и интенсивно и в разных направлениях пошедшая по этому пути научно-исследовательская работа показала плодотворность открытия этой соединяющей линии. Появилось множество работ, во многом по-новому осмысливавших общий ход истории русской литературы XVIII—XIX вв., ее различные течения, творчество отдельных писателей и отдельные произведения. Сейчас мы видим, что был, в сущности, произведен полный пересмотр всего материала и создана действительно по-

вая научная литература, не только обогатившая наши знания старой русской литературы, но и во многом, и притом существенно, изменившая наши прежние представления о ней. В частности, в полном свете предстало величие русской литературы XIX в. в общей системе европейских литератур этого времени.

Всем этим мы обязаны многочисленному отряду историков русской литературы, таким, как, например, С. Д. Балухатый, В. Г. Базанов, А. И. Белецкий, П. Н. Берков, Д. Д. Благой, С. М. Бонди, Б. И. Бурсов, А. С. Бушмин, Г. А. Бялый, В. В. Виноградов, Б. П. Городецкий, Н. К. Гудзий, Г. А. Гуковский, В. А. Десницкий, В. В. Ермилов, Б. С. Мейлах, В. Н. Орлов, Н. К. Пиксанов, Н. Л. Степанов, А. И. Соколов, У. Р. Фогт, М. Б. Храпченко, А. Г. Цейтлин и многие другие — все очень разные как исследователи и по своим темам, и по своим приемам, но делавшие большое и нужное общее дело. Их работа в целом продолжает упомянутую выше линию социологического литературоведения, но уже на гораздо более высоком уровне.

Углубленное изучение русской литературы XVIII и XIX вв., пронизанное стремлением установить известную преемственность старого и нового, открыло исследователям всю неправомерность прямолинейного классового подхода к литературному произведению, к творчеству писателя, стремление определить эту классовость через прямое соотнесение элементов литературного произведения с категориями социально-экономическими и политическими. Главным образом именно эти принципы исследования и были справедливо названы вульгарно-социологическими. Вместе с тем была понята и другая ошибка прежних исследователей: сведение всего в творчестве писателя к одной классовости, превращенной, таким образом, в какую-то абсолютную категорию, исключаящую и поглощающую все прочее. Было понятно, что писатель большого масштаба и высокого уровня принадлежит не только своему классу, но и своему народу, выражая тенденции общества своего времени в целом; поскольку же такое общество есть историческая реальность, столь же реальны и черты общности в нем. Поэтому писатель может выражать и эти черты, и часто именно они и оказываются наиболее важными в его творчестве. Так был проложен путь к разрешению вопроса о «культурном наследии» в области литературы и предотвращена опасность впадения в нигилистическое отношение к ценностям, созданным творческим гением человечества, т. е. опасность культурного одичания.

Таков был большой и нужный нам урок, который дала нашим литературоведам великая русская литература XIX в. Свой урок, не менее важный, дала им и литература других народов нашей страны.

Как только это позволила общая обстановка, у нас стало широко развешиваться изучение литератур этих народов. При этом перед исследователями предстал один очень определенный факт: слабое развитие или даже полное отсутствие у некоторых из этих народов литературы, характерной для буржуазного века, и удивительная жизненность литературы, типичной для феодальных и даже иногда дофеодальных времен, — литературы, созданной либо непосредственно в те эпохи, либо в новое время, но по прежним канонам. Если у грузин и армян была своя «литература XIX в.», то у наших иранских народностей, а также у турков, может быть, за исключением азербайджанцев и отчасти казанских татар, все же на первом месте по своему значению для народных масс находилась литература старая — мифологический, героический эпос, рыцарская поэма, средневековые виды и формы лирической поэзии. Было ясно при этом, что народ продолжает любить такие произведения и даже

пользоваться их формами и приемами в своем современном творчестве, особенно — поэтическом. А так как эти народы как члены революционного содружества шли уже по социалистическому пути, выходило, что все эти «средневековые», «феодальные» виды литературы могли сохранять свое значение и для эпохи «пролетарской литературы», за которую так ревностно ратовали деятели социологической школы времен РАПП и продолжавшие разделять их взгляды некоторые литературоведы даже намечавшегося второго этапа нашей науки.

Факт жизненности старых видов литературы сейчас нам понятен. Он стал понятным, потому что наши историки увидели, что закон последовательной смены социально-исторических формаций действителен для истории каждого народа или даже группы народов, — что при известных условиях вполне возможно какую-либо ступень по лестнице перешагнуть. Поэтому ничего не было удивительного в том, что некоторые восточные народы нашей страны, вошедшие в свое время в состав Российской империи — государства капиталистического, сами, находясь тогда еще на стадии феодализма, в условиях режима этой империи задержались на этой стадии, — своей буржуазно-капиталистической эпохи у них не получилось. Не могла, следовательно, появиться и литература, характерная для такой эпохи. Лишь отдельные представители этих народов, получившие образование в России и воспитанные в лучших традициях передовой части русского общества, пробовали создавать произведения, воспроизводящие на их национальном материале то, что они находили в русской литературе XIX в. Эти просветители, как их назвали, сыграли важную роль в идейном и культурном воспитании своих народов, но вытеснить из народного литературного обихода старую «феодальную» литературу, заменив ее новой, были не в силах.

Факт наличия в обстановке строящегося социализма в литературном обиходе таких народов нашей страны старой литературы вызвал бурную реакцию литературоведов рапповского образа мысли. Поскольку исходной позицией их было положение о классовости всякой литературы, а в связи с этим и представление о «классово враждебном», постольку первое, что стали делать литературоведы этого толка, это — бороться с «феодално-байским» наследием в литературе. В замечательном эпосе казахов, киргизов, узбеков и других восточных народов стали искать «феодално-байские» элементы и в случае их обнаружения отвергать соответствующие произведения полностью или частично. А так как в произведениях, созданных в условиях феодальных отношений, не могли не присутствовать в том или ином преломлении такие элементы, под угрозой остракизма оказалась значительная часть литературного наследия — чуть ли не все выдающиеся памятники, особенно эпические.

Такое положение заставило более вдумчивых литературоведов искать выхода — пути, на котором можно было сохранить для народов их литературное богатство. Такой путь был найден: его открыла концепция «народности», выдвинутая тогда этими исследователями и выявленная ими на протяжении всего многовекового существования литературы в творчестве наиболее выдающихся ее представителей. Под этим понимали в литературном произведении то, что считалось соответствующим историческому облику данного народа на той или иной стадии его исторической жизни, облику этого народа в целом, т. е. тому, в чем заключается единство его как целостного общества.

Обращение к такой концепции было совершенно необходимым шагом вперед по сравнению с первоначальной ориентацией исключительно на одну классовость. Концепция народности выводила мысль исследователей

из узкого круга примет, признаков, присущих одному классу; заставляла учитывать связи данного класса с другими, в которых и протекало существование этого класса, разворачивалась его историческая активность. Она создавала возможность видеть эти связи и в творчестве, даже более — известную общность творчества. Уже этим был открыт широкий путь к пониманию действительной природы памятников прошлой литературы и их ценности.

Следующий, столь же необходимый шаг вперед был сделан на основе концепции «классического».

Понятие «классического» в искусстве и литературе также давнего происхождения и понималось оно в разное время по-разному. В настоящем случае «классическое» стали видеть в художественной полноценности произведений литературы и искусства, полноценности, придающей этому произведению самодовлеющее значение. Такое значение не только выводило художественное произведение из рамок класса, в котором оно было непосредственно создано, но и из рамок общества своего времени, и даже больше — из самого данного исторического времени.

Признание категории «классического» в таком понимании позволило нашему литературоведению совершить поистине историческое дело: помочь народам нашей страны сохранить для себя культурные сокровища своего прошлого, в их числе — замечательные литературные произведения. На этой почве возникла даже своего рода «эпоха возрождения»: началась усиленная работа по отысканию памятников, критическому изучению их текстов, публикации их, по самому интенсивному изучению их истории; произведена огромная работа по записи произведений, бытовавших только в устной передаче. Сейчас мы с огромным удовлетворением можем сказать, что нет ни одной национальной литературы в нашей стране, выдающиеся памятники которой ни были бы изданы в критических изданиях, история которых ни была бы раскрыта, и не просто в плане описательном, информационном, но и критическом, аналитическом.

Вполне естественно, что работу в этом направлении повели представители литературной науки у самих этих народов. Выдающуюся роль среди них сыграли С. Айни (для иранских литератур) и М. Ауэзов (для тюркских), бывшие одновременно и крупнейшими писателями, и исследователями литератур своих народов. Институт литературы Академии наук Армении справедливо носит имя Абегамяна, основоположника современного армянского литературоведения. Огромную роль в создании современного грузинского литературоведения сыграл Н. Я. Марр. Вместе с тем необходимо отметить, что многие из литературоведов этих стран были учениками своих русских учителей, беззаветно и преданно трудившихся над изучением этих иноязычных для себя литератур. Среди них в первую очередь следует назвать таких ученых, как А. Белецкий, Н. Гудзий, В. Перетц (украинская литература), Е. Карский (белорусская литература), Е. Бертельс (тюркские и иранские литературы), С. Малов, А. Самойлович (тюркские литературы); в более позднее время — И. Брагинский (иранские литературы), В. Жирмунский (тюркские литературы).

Наряду с изучением литературного наследия народов нашей страны, относящихся к Средневековью, усиливался интерес и к древней литературе русского народа, т. е. к литературе XI—XVII вв. Стал пополняться новыми открытыми памятниками фонд этой литературы, улучшалось наше знание уже известного материала, углублялось наше понимание значения, ценности всего этого старого достояния. Этим мы особенно обязаны работе таких исследователей старшего поколения, как В. Адрианова-

Перетц, Н. Гудзий, В. Истрин, А. Орлов, В. Перетц, М. Сперанский и их ближайших преемников — И. Еремина и Д. Лихачева.

Обращение различных народов нашей страны к своему литературно-му наследию привело не только к одним литературным и культурным результатам — оно способствовало повышению их национального самосознания, утверждению в своей исторической самобытности. Одним из последствий Октябрьской революции, одушевленной, как нам известно, духом интернационализма, было не ослабление национального начала, а его укрепление. И это было следствием того же интернационализма, так как он, призывая к единению народов, требовал этого единения на основе полного равенства их именно как наций.

Но все же рядом с этой национальной задачей наша революция ставила задачу и создания единого сообщества всех наций нашей страны. Союз Советских Социалистических Республик не может быть выражением лишь социально-экономического, политического и идейного единства народов, его образовавших; он должен составлять единство и в плане социально-психологическом. Следовательно, развитие общества, рожденного Октябрем, требовало и создания единой литературы.

Эта задача оказалась очень сложной. И прежде всего потому, что материал, из которого надо было вылепить нечто единое, был чрезвычайно разнороден: среди литератур, призванных создать это единство, были и такие, которые имели в своем ближайшем прошлом большую, всесторонне развитую «литературу XIX в.», были и такие, которые отталкивались чуть ли не прямо от эпоса и народной песенной лирики. Мы знаем, и на это специально указывал Ленин, что в экономической действительности нашей страны до революции, т. е. в том, с чем революции пришлось иметь дело, существовал ряд хозяйственных укладов — от самых примитивных до самых высокоорганизованных. Если подобный критерий приложить и к литературе, окажется, что и тут была своя многоукладность. И если для подлинного экономического единства требовалось устранить хозяйственную многоукладность, для создания литературного единства нужно было преодолеть многоукладность литературную. Именно преодолеть, а не устранить или игнорировать. Традиция в культуре вообще, в литературе в частности, играет гораздо большую роль, чем в хозяйстве. Серп можно прямо заменить комбайном, перейти же прямо от эпического сказа к «роману XX в.» механически невозможно. Да и нежелательно, если бы и было возможно: в духовном производстве народа нельзя терять что-либо из того, что было приобретено. Серп, как и всякое другое орудие, существует только, пока его не отменит что-либо более современное. «Роман XX в.» не есть что-то более ценное, чем эпический сказ; он представляет только что-то иное по ценности. Именно так и поставила вопрос наша революция, требуя не нигилистического отказа от культурного наследия, а уважения к нему, усвоения того, что в нем ценно.

И тут мы оказались перед лицом больших трудностей: перед нами предстала исключительная, вряд ли где-нибудь в другой стране наблюдаемая с такой ясностью картина многосторонности культурной и литературной традиции в нашей стране.

Культура, а в ее составе и литература народов Средней Азии исторически связана с культурой иранских и тюркских народностей Средневековья, с их богатейшими литературами, в свое время стоявшими на вершинах мировой литературы вообще, а культура и литература этих народностей, в свою очередь, связана с культурой и литературой арабского мира и Индии. Так же обстоит дело с литературой Азербайд-

жана, в истории которой сыграли свою роль еще и связи с литературами Грузии и Армении. Что же касается литератур грузинской и армянской, то они исторически связаны не только с литературами иранцев и турков, но и с литературами Византии и всего так называемого христианского Востока — Сирии, Ливана, в глуби же веков — с литературами эллинистического и латинского мира.

Литература Украины через литературу Киевской Руси соприкасается с литературами южных славян и Византии, позднее — и с литературами западных славян; литература Белоруссии имеет в своем прошлом много-сторонние связи с литературами западных славян; литература литовская — с литературой польской; литература латышского и эстонского народов в прошлом была связана с литературой своих соседей — как славянских, так и германских.

Литература русского народа в своем прошлом через Южную и Западную Русь была связана с литературами южных и западных славян и Византии, в новое время — с литературами Центральной и Западной Европы, а с XIX в. она стала оказывать самое непосредственное влияние на литературу всех народов, входивших в состав Российской империи.

Стоит только представить себе эту картину, чтобы понять, каким исключительным по богатству литературным наследием обладает наша страна, и в то же время, как трудна задача достойно овладеть этим богатством, поставить его на службу своему веку и на этой основе воздвигнуть здание литературы социалистического содружества народов.

Но первое, что в такой обстановке потребовалось, это хорошее знание литератур тех народов, с которыми были в то или другое историческое время связаны литературы наших народов, а это означало знание чуть ли не всей мировой литературы как в ее прошлом, так и в настоящем. Наша литературная наука поняла эту задачу и повела исключительную по размаху и воодушевленности работу по ее решению.

Следует отметить, что она была к этому достаточно подготовлена: к чести дореволюционной русской науки она успела создать и затем передать новой России большое число ученых — специалистов по различным литературам как Запада, так и Востока. В числе их могут быть упомянуты А. Грушка, С. Жебелев, С. Радциг, С. Соболевский, И. Толстой, И. Тронский (литературы Древней Греции и Рима), М. Алексеев, И. Гливенко, А. Дживелегов, А. Смирнов, В. Шипмарев (романские литературы), В. Жирмунский, А. Морозов (германские литературы), А. Крымский, И. Крачковский (арабская литература), В. Гордлевский, В. Смирнов, Е. Бертельс, А. Самойлович, С. Малов (тюркские литературы), В. Жуковский, Е. Бертельс (персидская литература), А. Баранников (литература Индии), В. Алексеев (китайская литература), Б. Владимирцев (монгольская литература), Н. Конрад (японская литература). Эти ученые сплотили вокруг себя многочисленные и в высшей степени научно активные кадры молодых специалистов, которые затем и повели чрезвычайно много-стороннюю и огромную по масштабу работу. Сейчас мы с гордостью можем сказать, что вряд ли есть сколько-нибудь значительная литература мира, которая не была бы у нас изучена и в своей истории, и в своем современном состоянии, причем наше знание непрерывно дифференцируется и расширяется через включение все новых и новых объектов.

На основе знания истории литератур народов нашей страны и истории тех литератур других народов, с которыми наши литературы так или иначе связаны, и решалась обрисованная выше задача создания общей литературы социалистического содружества.

Путь к этому решению был как будто бы скоро найден — он нашел свое выражение в формуле: «культура социалистическая по содержанию, национальная по форме». Эта формула была распространена и на литературу.

Внешнее удобство этой формулы не могло, однако, компенсировать ее внутреннюю слабость. Слабость эта проистекала из недостаточной определенности того, что считать содержанием, в данном случае — социалистическим, что считать формой, в данном случае — национальной.

Содержание произведения определяется его фабульным материалом и авторской трактовкой этого материала. При одном и том же материале — нашей социалистической действительности — трактовки его могут быть различны: один подход может быть у человека, принадлежащего к обществу, подошедшему к социализму в собственном историческом развитии; другой — в обществе, историей вовлеченном в общий процесс социалистического развития; а между этими двумя крайними точками пролегал множество переходов. Поэтому не социализм непосредственно, как социально-экономическая система, определяет в социалистическом обществе содержание литературного произведения, а эта система в преломлении через сознание человека социалистического общества. От этого зависит, в конечном счете, и форма произведения: национальное в ней определяется особенностями подхода данного народа к социализму, созданными его историей и действующими литературными традициями.

Трудность создания общности литератур народов социалистической страны на основе формулы «социалистическая по содержанию, национальная по форме», трудность, выявившаяся как в творческой практике, так и в теоретической мысли, послужила толчком для нового движения вперед. На этот раз поиски общей платформы были направлены не на те или иные определения содержания и формы, а на то, что создает все элементы произведения. Такой всеопределяющий фактор стали усматривать в том, что называли «творческим методом»; тот же метод, который, по мысли литературоведов этого направления, должен стать общим для всех национальных литератур нашей страны, определили как «социалистический реализм». В настоящее время — к пятидесятилетию Октября — наше литературоведение в этой области стоит на этой теоретической платформе.

Нельзя сказать, что формула «социалистический реализм» была полностью определена с самого начала. Было более или менее ясно, что «реализм» в этой первоначальной формуле означает общую ориентацию на действительность и отнюдь не может быть каким-то воспроизведением, пусть и в измененной форме, того, что мы знаем под реализмом в европейских литературах XIX в., ближайшим образом — в русской литературе этого века. Было ясно также, что «социалистический» в данном случае означает только соотношенность творчества писателя с действительностью, характерной для социалистического общества. Все прочее определялось творческой практикой, т. е. самой литературой, а ее определяли вполне конкретные процессы, развертывавшиеся в жизни нашего общества, в историческом движении нашего строя, в судьбах всего мира. Процессы же эти были столь сложными, столь бурными, что теоретическая мысль с трудом поспевала за ними, в одних случаях верно охватывая существо происходящего и вырабатывая на этой основе новые формулы, в других же случаях плохо понимая истинную природу событий и отстаивая поэтому уже явно устаревшие или вообще неверные положения. И все же поступательное движение в нашем литературоведении, несомненно, шло.

Шаг вперед был сделан, когда творческая практика, т. е. сама литература, показала, что считать социалистическим реализмом просто художественное отображение в делах и судьбах людей процессов социалистического строительства, да еще чуть ли не по программным документам, значит не понимать существа литературы. Шаг вперед был сделан, когда сама литература показала, что проводить такое отображение в духе безоговорочной апологетики, «лакировки», как в этом случае говорили, значит не только фальсифицировать действительность, но и не понимать общественной роли литературы. Но в связи с этим становилось все более ясным, что подлинно решающий шаг в нашей теоретической мысли будет сделан тогда, когда она надлежащим образом оценит, что в основе литературного творчества лежит переживание «мук» истории и что именно принципами социалистического реализма это может быть выявлено с наибольшей ясностью и значительностью.

Когда-то Маркс написал: «Первым и самым важным из прирожденных свойств материи является движение — не только как механическое и математическое движение, но еще больше как стремление, жизненный дух напряжение или, употребляя выражение Якова Бёме, муча материи»². Если движение материи есть ее «мука», то не в бесконечно ли большей степени «мукой» является движение человечества в его социальном времени — в истории?

И если это верно в приложении к историческому процессу вообще, то не особенно ли это справедливо в приложении к таким конфликтным, а это значит — драматическим и в то же время праздничным моментам этого процесса, как революции, а среди них — к такой революции, как Октябрьская, поставившая своей целью не просто заменить один эксплуатирующий класс другим, а вообще сделать невозможной эксплуатацию человека человеком и тем самым покончить с классовым обществом?

Приближению к такому пониманию социалистического реализма содействует и наметившееся в последние десятилетия расширение поля наших наблюдений. Если в течение предшествующих десятилетий наш творческий опыт, а в связи с ним и наша теоретическая мысль вращались в кругу литератур народов нашей страны, то с середины 40-х годов этот круг стал расширяться: в него стали входить литературы других народов, вступивших на путь социализма. И если уже история литературы в нашей стране показала, что в определении содержания и формы литературного произведения огромную роль играют особенности исторического пути каждого народа, его культурные и литературные традиции, то в еще большей мере показали важность всего этого литературы новых членов мировой семьи социалистических наций. Их опыт подтвердил нашу мысль, что однообразие социалистических литератур быть не может: может быть только их единство и притом в самом глубинном слое — в отношении к действительности, как к «муче» истории. Разумеется, как к муке творческой, к муке рождения нового мира. Социалистическое мировоззрение покоится на ощущении всего, что происходит, как рождения нового мира.

Однако и этим не ограничивается то новое, что стало входить в сознание наших литературоведов. Предшествующий опыт показал, какое значение в нашей литературоведческой мысли имело активное осознание закона преемственности явлений исторической жизни; новый опыт открыл столь же непреложную силу другого закона — взаимозависимости явлений. На

² Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, т. 1, с. 142.

этой почве во всем своем значении предстала перед нами проблема литературных связей и влияний.

Разумеется, взаимосвязи и взаимовлияния литератур всегда учитывались в нашей литературоведческой работе. Поэтому в настоящем случае характерно не само обращение к этой стороне мирового литературного процесса, а подход к нему с позиции нашего общего понимания исторического хода вещей. Такой подход привел к мысли об исторических системах литературы — их составе, их переходах друг в друга, их смене; привел к мысли о возможности построения исторической и структурной типологии литературных явлений. В свете этих идей мы уже видим единство или близость литературных явлений в разных странах, там, где никаких, ни внешних, ни генетических черт этого единства нет; видим различия там, где налицо как будто бы одно и то же. По этому пути и идет наше сравнительно-историческое литературоведение.

Проблема литературных связей, однако, поставила перед нами очень актуальный и острый вопрос: о наших отношениях с литературами капиталистических стран в наше время. Связи с этими литературами для литературы нашей страны и прежде всего для литературы русской исконные и всегда были в высшей степени плодотворными. Революционные события в первые послереволюционные годы на время если и не прервали эти связи полностью, то во всяком случае их сильно ослабили. Однако «синхронность» жизни современного мира, где бы она и как бы она ни протекала, взяла свое: такого отключения не терпело наше сознание — сознание современного человека социалистической страны, принципиально и фактически в гораздо большей степени, чем раньше, участвующего в духовной жизни всего человечества.

Это участие в настоящее время в высшей степени интенсифицируется особым явлением, возникшим в жизни человечества именно в последние десятилетия. Это явление — массовая культурная коммуникация.

Разумеется, коммуникация, т. е. общение людей разных стран, в той или иной степени была всегда. Более того, история человечества как большого целого стала возможной именно благодаря общению, каким бы оно ни было — гармоническим или конфликтным. Так же обычна для истории и коммуникация культурная — обмен культурными ценностями. Новое в настоящем случае заключается не в самом факте культурной коммуникации, а в ее грандиозных масштабах, охватывающих уже не отдельные слои общества, а его массы, практически — все общество целиком. В высокоразвитых странах, стоящих на переднем крае цивилизации, это так уже сегодня; такое же положение постепенно устанавливается и в менее развитых странах, практически — во всем мире.

Но массовость не единственный специфический признак культурной коммуникации в наше время. Столь же существен и исторически нов и другой: быстрота, темп коммуникации. Информация о всяком сколько-нибудь значительном культурном достижении или событии благодаря новым техническим средствам передачи в самый короткий срок облетает весь мир; с невиданной прежде быстротой новое в культуре распространяется по всему миру и становится общим достоянием. Поэтому все цивилизованное человечество в нынешний период истории стало жить взаимосвязанной жизнью в неизмеримо большей, чем раньше, степени, с гораздо большим, чем прежде, влиянием друг на друга.

Литература не могла не стать одним из орудий массовой культурной коммуникации и притом — из самых эффективных. При этом ее эффективность — не в информации как таковой, а в особо сильном воздействии на духовный мир человека. И поскольку массовая коммуникация в наше

время — неотвратимый и необратимый факт мировой общественной жизни, постольку столь же неотвратима и необратима и литературная коммуникация.

Естественно, в наше время сфера литературной коммуникации для нас не ограничивается пределами литератур народов нашей страны; она не ограничивается и пределами литератур стран мирового социалистического общества; она по необходимости захватывает и литературы остального мира; следовательно, литературы и стран капиталистических и стран, не идущих по капиталистическому пути, либо потому, что они на него еще не вступили, либо потому, что не захотели по нему пойти. С социально-экономической стороны картина современного мира в высшей степени пестра, запутанна, чуть ли ни хаотична. Если приложить к ней критерий социально-экономических формаций, получается какое-то прихотливое сосуществование едва ли не всех их, начиная с первобытнообщинной, и притом — на разных уровнях, да еще со своими, нередко весьма значительными национальными особенностями. И все это отнюдь не при господстве одной социально-экономической системы, а в обстановке сосуществования и соревнования двух наиболее могущественных и наиболее ясно выраженных систем — капиталистической и социалистической.

В такой ситуации положение нашей литературы в ее отношениях к литературам других, несоциалистических народов оказалось сложным. Можно было бы просто отказаться от всяких связей с ними как социально чуждыми — так требовал бы старый, рапповский лозунг отстранения от всего «классово враждебного»; но, как показала наша полувековая история, это привело бы к духовному, культурному оскудению. Принимать все на тех же основаниях, на которых эти литературы существуют в своих странах, также было невозможно; не для того мы в течение полувека выковывали свою социалистическую самобытность. Так перед нашей литературоведческой мыслью встала жгучая и острая проблема: какой путь — настоящий, правильный, достойный нас самих и наших исторических контрагентов, найти для подхода к литературам капиталистических стран? Такой путь стал намечаться: подойти к этим литературам следует через концепцию современности и гуманизма.

От современной мировой литературы отгораживаться нельзя уже потому, что она — порождение и знак нашей эпохи. Эпоха эта в высшей степени сложна, противоречива, но она — наша, и притом — во всех своих областях, а именно острое чувство современности составляет главную черту мироощущения людей нашей переходной эпохи и вместе с ним — литературы этой эпохи.

Но это не означает безоговорочного принятия всего, что мы находим в литературах капиталистического мира. Во всяком обществе есть люди, безразличные ко всему, кроме собственного блага и интересов сегодняшнего дня, и есть люди, думающие о жизни — своей и других, о судьбах своего общества, всего человечества. Те писатели в капиталистическом мире, которые одушевлены именно такими думами, близки нам, как бы они ни решали все вопросы: они близки уже тем, что страстно обо всем этом думают.

Другой, столь же верный подход к литературам капиталистических стран открывает концепция гуманизма.

Мы привыкли понятие гуманизма соединять с признаком классовости. Действительно, в классовом обществе гуманизм обычно несет на себе печать мировоззрения и жизненных интересов своего класса. Но в то же время под всеми исторически различными классовыми концепциями гуманизма лежит общая почва: человеческое в человеке и прежде всего

этическое начало в нем. Это этическое начало и есть гуманизм в его глубинном смысле. Высшим же выражением этого этического начала является то, что мы обозначаем словом совесть.

В условиях классового общества трудно понять гуманистическое начало человеческой истории во всей его полноте. В таких условиях это открывалось лишь подлинно великим умам человечества. Со вступлением на стезю общества бесклассового открывается не только путь к претворению гуманистического начала в жизнь и притом — в его общечеловеческом значении, но и возможность превращения его в ведущую категорию общественного сознания. Мысли об этом в наше время присутствуют всюду. Ими живут и многие писатели капиталистических стран. И этим они также близки нам.

1967 г.

РЕЧЬ НА ОТКРЫТИИ СЕССИИ НАУЧНОГО СОВЕТА
«ИСТОРИЯ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ»,
ПОСВЯЩЕННОЙ 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ
В. И. ЛЕНИНА

В последние недели мне пришлось как-то ощутимо встретиться с темой «культура». Встретиться трижды. В первый раз — при чтении «Das Unbehagen in der Kultur», работы Зигмунда Фрейда 1930 г. Я взял ее потому, что некоторые суждения Фрейда о культуре, изложенные в этой книге, как будто стали приобретать в странах Запада силу.

Фрейд утверждает, что «за приобретение культуры человек расплачивается потерей счастья». Культура, по его мысли, порождает огромную опасность: он называет ее «психологической нищетой массы». В результате возникает неудовлетворенность культурой, желание от нее избавиться. Комплекс этих мыслей подается, разумеется, в системе общих идей, характерных для Фрейда этого позднего периода.

Не могу не сознаться, что эти рассуждения — при всем понимании, что это Фрейд и никто другой, — невольно вызвали какое-то тягостное чувство. Оно, однако, скоро стало ослабевать благодаря неожиданному появлению — очень скоро после этого — у меня на столе другой книги.

Она пришла из Еревана. Даже не умея прочесть что-либо по-армянски, по одному внешнему виду я сразу понял, что это такое. С одного взгляда можно было распознать, что это — стихи. И не вообще стихи, а — терцины. Но что же такое большое может быть написано терцинами, как не она — *Commedia*? Та самая *Commedia*, которую соотечественники автора сразу же назвали *Divina*? Да, это была она. Имя переводчика-поэта — оно обозначено на титульном листе, данном по-итальянски, — *Arban Tayan*. Книга вышла в 1969 г., видимо, в конце, так как, полагаю, прислали мне ее вскоре после выхода в свет.

У многих людей моего поколения и моей среды, — а этой средой в первые годы революции была горьковская «Всемирная литература», — имя Данте всегда звучало каким-то праздником культуры, культуры не только итальянской. Общечеловеческой!

Держа эту книгу в руках, рассматривая чудесные итальянские иллюстрации, с таким вкусом выбранные, я невольно вспомнил Москву 1920 г. Я был в ней как раз в те дни, когда туда приезжал Александр Блок читать в Политехническом музее свои стихи. Вспомнил этот день, когда он закончил свое выступление чтением «Девушка пела в церковном хоре» и вся толпа, состоявшая главным образом из молодежи, весьма склонная к буйству, как это и бывало на вечерах Маяковского, буквально замерла, завороженная звуками этого удивительного стихотворения, прочитанного без всякой аффектации, голосом ровным, слегка глуховатым.

А потом Блок направился в другое место, где его ждали... В «Общество Данте Алигьери»... Да, было тогда такое общество в Москве. Как хорошо, что есть такое общество и сейчас — да еще в составе нашего Совета! Блок тогда читал в этом обществе свои «Итальянские стихи»... И среди них вот это:

Умри, Флоренция, Иуда,
Исчезни в сумрак вековой!

Я в час любви тебя забуду,
В час смерти буду не с тобой!

О, Bella, смеясь над собою,
Уж не прекрасна больше ты!
Гнилой морщиной гробовою
Искажены твои черты!

Хрипят твои автомобили,
Твои уродливы дома,
Всеевропейской желтой пыли
Ты предала себя сама!

Звенят в пыли велосипеды,
Там где святой монах сожжен,
Где Леонардо сумрак ведал,
Беато свился синий сон!

Ты пышных Медичей тревожишь,
Ты топчешь лилии свои,
Но воскресить себя не можешь
В пыли торговой толчей!

Гнусавой мессы стон протяжный
И трупный запах роз в церквах—
Весь груз тоски многоэтажной
Сгинь в очистительных веках!

Что это? Скорбь по затемненной буржуазным — индустриальным — веком культуре Ренессанса? Да, но скорбь, соединенная с надеждой на «очистительный век»... С уверенностью, что они придут! Что культура будет существовать и без «всеевропейской желтой пыли»... свободная от «торговой толчей».

Что она будет звучать музыкой... Ведь еще в январе 1918 г. Блок сказал:

— Мир и братство народов... (это не слова Блока: это — лозунг, который с самого начала выдвинула наша Революция).— Мир и братство народов,— говорил Блок,— вот знак, под которым проходит русская революция, вот о чем ревет ее поток. Вот музыка, которую имеющий уши должен слышать!

Вот они и есть те самые «очистительные века».

И, наконец, третье впечатление... Также от книги, совсем на днях мною полученной. На этот раз — из Японии. Два тома... И что это такое, сразу узнаешь по титульному листу: Ленин. «О культуре, литературе, искусстве». А на обложке еще написано: «В ознаменование столетия со дня рождения Ленина». Да, там тоже участвуют в нашем юбилейном годе!

Ленин. О культуре, литературе, искусстве.— Ну, что же? Ничего нового в этом как будто и нет. Даже для Японии. Подобные сборники уже издавались... Но в этом оказалось и кое-что новое. Как специально подчеркивают на той же обложке переводчики, это новое внесено ими самими, т. е. не заимствовано из таких же изданий у нас.

Что же это такое? Высказывания Ленина по вопросам культуры, литературы и искусства они окружили всем, что есть в его сочинениях такого, что, по их разумению, может помочь лучшему пониманию мыслей Ленина о культуре, лучшему пониманию его отношения к ней; что может осве-

щать и его практические действия. Поэтому они перевели и поместили в этом издании весь опубликованный у нас материал, относящийся к заседаниям Совета Народных Комиссаров с октября 1917 г. по август 1918 г., заседаниям, происходившим под председательством Ленина.

Для чего же все это сделано? Для того чтобы посылить отметить и в Японии 100-летие со дня рождения Владимира Ильича? Да, конечно. Но не только для этого: для того, как написали переводчики, чтобы японские читатели «научились думать о культуре в плане революционной мысли, чтобы по этой книге они учились, как действовать».

Так один факт, появившийся в знаменательный для нас год в культуре нашей страны, и другой — в культуре страны чужой и далекой, устранили «груз тоски», навеянной и Фрейдом, и «торговой толчеей», и «всевропейской желтой пылью». Великое спасибо великому Председателю Совета Народных Комиссаров 1917—1918 гг., вселившему уже тогда в нас уверенность, что воскреснут во всем великолепии своих культур все старые Флоренции на свете... И — что еще важнее — родятся новые, еще более ослепительные. И прежде всего в нашей стране — такой немислимо богатой большими историческими — и такими многообразными — культурами.

С глубоким чувством именно этой благодарности памяти нашего Владимира Ильича я и позволяю себе открыть нашу сегодняшнюю сессию, посвященную двум соединенным в одно целое понятиям — *Ленин и культура*.

1970 г.

II
ЯПОНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
И ТЕАТР

ВВЕДЕНИЕ В ЯПОНСКУЮ ЛИТЕРАТУРУ

Японская литература, как и литература всякого народа, зародилась в широкой народной среде на ранней заре существования японского племени, задолго до образования японского государства. Её корни уходят в далекую древность. Самых ранних проявлений народного творчества мы не знаем, мы знаем только то, что осталось от гораздо более поздних времен, да и то не в подлинном виде. Первоначальная литература была, конечно, устной, мы же знакомы лишь с письменной литературой. Японцы на ранних ступенях своего исторического развития не знали никакой письменности, а когда она появилась, она стала привилегией верхних слоев японского племени — сначала родовой и рабовладельческой знати, затем феодальной аристократии. Поэтому, когда древнее народное творчество стало записываться, то запись велась представителями именно этой аристократии. А это значит, что ими определялся и отбор записываемого материала и в известной мере сама форма этой литературы. Отбирали для записи то, что казалось ценным и значительным, и записывали так, как считали нужным. Короче говоря, люди, зафиксировавшие древнее народное творчество, были не только собирателями, но и редакторами собираемого материала, а это значит, что они наложили на этот материал свою собственную печать.

Где искать следы раннего народного творчества? Ответ на этот вопрос ясен: в древних письменных памятниках, в самых ранних, которые мы знаем. Это «Кодзики» (712) и «Нихонги» (720), «Манъёсю», «Фудоки». Все они относятся к VIII в. Но давно известно, что материал этих памятников либо непосредственно принадлежит более отдаленным временам, либо должен быть отнесен к ним в своих истоках. Конечно, датировать эти источники мы не можем, но по характеру и содержанию того, что до нас дошло, можно безошибочно заключить, что они восходят, по крайней мере в известной своей части, к ранней стадии развития Японии — к первобытнообщинному строю.

Материал этот — песни, мифы, сказания. Те мифы и сказания, которые мы находим в «Кодзики» и «Нихонги», несомненно, создавались в очень отдаленную эпоху жизни японского племени. Точно так же к давним даже для этой эпохи (VIII в.) временам относятся сказания и легенды, попавшие в «Фудоки». Безусловно более раннего происхождения и многие из тех песен, которые внесены в текст «Кодзики» и «Нихонги» составителями этих памятников. И все это — произведения японского народа, произведения, созданные им и предназначенные для него. Таковы же, хотя и более поздние по времени, многие песни «Манъёсю».

Таким образом, древнейшая японская литература, отраженная в указанных памятниках VIII в., есть литература народная в полном смысле этого слова. Но дальше мы уже наблюдаем другую картину. Появляется письменность. Её появлению предшествует длительное соприкосновение с чужой высокой культурой — китайской. Японцы узнают очень много нового для себя и в области материальной и духовной культуры. Узнают они и то, что в цивилизованных странах имеет специальное название «литера-

тура»; узнают литературу письменную, литературу, составляющую особую область.

Это меняет всю картину литературного творчества в стране. Наряду с народом и его устным творчеством появляется слой людей, которые уже не поют песни, а слагают стихи; не создают мифы, а сочиняют рассказы. Это уже не сказители-певцы, а писатели-поэты. Хэйанская литература (IX—XII вв.) есть именно такая литература.

Что собственно произошло? Появились две литературы. Продолжало, конечно, существовать, и не только существовать, но и развиваться народное устное творчество. Правда, мы о нем знаем очень мало, знаем ровно в тех пределах, в каких почему-либо интересовалась им хэйанская аристократия. Это народная поэзия, запечатленная в песнях *сайбара*-и *кагура-ута*; это народная сказка и рассказ, отраженные в «Кондзяку-моногатари» и «Кокон-тёмонсю». И мы видим, как устная литература, продолжая сохранять свой народный характер, от народа переходит в «свет», в образованное общество того времени. Все же, хотя и неполностью, но в известной части её знают и ею пользуются даже представители того слоя общества, которое имеет свою литературу, т. е. представители правящего класса. Об этом говорит факт записей песен *сайбара* и *кагура-ута*, обработка народной сказки и рассказа в «Кондзяку-моногатари» и «Кокон-тёмонсю».

Но наряду с общенародной литературой возникает литература узкоклассовая: хэйанская литературная поэзия и проза. Она обособляется от общенародной литературы своим материалом. Этим материалом становится жизнь — бытовая и идейный мир хэйанской аристократии. Она обособляется и по форме: создается специфическая поэтика *танка*, представленная в антологии «Кокинсю» (905); формируется особая форма хэйанского романа, начало которой кладет «Исэ-моногатари» (931?); возникает жанр дневника, закладываемый «Тоса-никки» (935), жанр *дзуйхицу*, представленный в «Макура-но соси» (996) Сэй-сёнагон.

Новая литературная *танка* восходит к своему народному источнику — народной песне; повествовательная поэзия во многих своих элементах восходит к народной повествовательной литературе — сказанию и рассказу. Но наряду с этим народным источником у письменной литературы есть и другой — чисто литературный источник: китайская — светская и буддийская — художественная литература. Она оказывает могучее и всестороннее влияние на новую японскую письменную литературу, на её материал и на форму и стиль. Поэтому эта хэйанская литература чем дальше, тем больше отдалялась от народного творчества и кончила тем, что полностью обособилась от него, замкнувшись в своем узком кругу.

Проследим этот процесс на одном виде литературы — на развитии повествовательных жанров. Источником хэйанской прозы были сказания и рассказы, бытовавшие в среде японского племени и отраженные в «Кодзики», «Нихонги» и «Фудоки». Сказания — обычно героического содержания, рассказы же построены на какой-либо бытовой теме. Вместе с тем источником повествовательной прозы были буддийские, а также даосские легенды, проникшие в Японию вместе с различными явлениями китайской культуры. Из этих двух источников выросла та линия литературы, которая может быть названа *фабульным рассказом* — *дэнки-моногатари*.

Непосредственно из этих двух источников выросла первая художественная повесть японской письменной литературы «Такэтори-моногатари» (839?). Повесть эта построена по типу объединения нескольких рассказов в цикл с помощью обрамляющей новеллы. Обрамляющей новеллой в этих повестях послужила легенда о «лунной деве» Кагуя-химэ, сошедшей на

землю, прожившей на ней много лет и затем вернувшейся к себе на родину. Этой легендой были объединены в одно целое пять рассказов, или, вернее, сказок, о различных приключениях, заимствованных отчасти из народной повествовательной литературы, отчасти из буддийских и даосских легенд.

Второй вид повествовательной прозы, развившейся в хэйанскую эпоху, может быть назван лирической повестью — *ута-моногатари*. Источником её явилась древняя поэзия, в частности хороводная, в которой отдельные группы участников обменивались восклицаниями и песнями. Кроме того, таким же источником послужили те древние песни, содержание которых было связано с определенной ситуацией, знание коей было необходимо для понимания самой песни. В позднейшие времена такого рода песни получили развитие в литературной поэзии; и там многие стихотворения становились понятными только при условии знания того повода, по которому эти стихотворения написаны, при условии знания той обстановки, в которой эти стихотворения появились. Именно поэтому в позднейших антологиях многие танка сопровождались так называемым «предисловием» — *хасигаки*. В этих «предисловиях» были заложены элементы и повествовательные, и описательные. Стоило развить эти элементы немного шире и поместить в текст само стихотворение или стихотворения, как получалась новелла, имеющая собственную литературную форму. Как известно, именно собранием таких кратких новелл и является второе произведение хэйанской повествовательной прозы, считающееся наряду с «Такэтори-моногатари» началом всей художественно-повествовательной литературы в Японии, — «Исэ-моногатари». В этой повести, которую можно назвать в противоположность первой, *фабульной*, повести повестью лирической, соединено воедино более ста крохотных новелл, причем объединены они были иным способом, чем пять рассказов в «Такэтори-моногатари». Если там способом объединения этих рассказов в одно целое оказалась обрамляющая новелла, то здесь объединение было достигнуто единством предполагаемого героя каждой из этих маленьких новелл, а также предполагаемых хронологически последовательных событий. Такое объединение новелл оказалось более тесным, чем в первом образце хэйанской повести — «Такэтори-моногатари». И повествование героя, и превращение всех новелл как бы в рассказ о его жизни создали почву для очень большого сближения этих новелл. Но и здесь не хватало одного условия, для того чтобы все вместе взятое превратилось в сплошное повествование: разрушения целостности каждой новеллы не произошло. Каждая новелла внешне осталась совершенно законченной и по своему содержанию, и по своей форме; не было также и связи между одной новеллой и следующей, подготовки завязки одной новеллы в предшествующей и т. д. Таким образом, «Такэтори-моногатари» представляет собой один вид ранней повествовательной прозы — почти кольцевую повесть; «Исэ-моногатари» находится на полпути к следующему виду — уже к биографической повести, а затем и к правоописательной, бытовой.

Третьим видом повествовательной прозы в хэйанскую эпоху явился, как известно, дневник. Несомненно, одним из источников этого вида прозы были устные, бытовавшие среди японского племени рассказы, повествующие о жизни отдельных героев. Вторым источником, уже литературным, послужили записи различных событий, которые велись при дворе японских правителей, а также в знатных японских домах. Первым представителем литературного дневника, выросшего из этих двух источников, был «Тоса-никки», являвшийся, по существу, описанием путешествия с острова Сикоку в столицу того времени — город Киото.

В дальнейшем развитие хэйанской повествовательной прозы обусловлено уже конкретной обстановкой жизни того класса, в котором эта литература развилась и для которого она существовала, — придворной аристократии. Так, путешествие в Китай, знакомство с зарубежными странами открыли новые географические и культурные миры. На этой почве возник интерес к авантюрной повести, к роману путешествий. Кроме того, бытовая жизнь господствующего класса, сопровождавшаяся сложной карьерой и любовными приключениями, способствовала возникновению бытовой или нравоописательной повести. С их появлением и связаны следующие хэйанские повести. От сказки, на которой в значительной степени построена повесть «Такэтори-моноготари», произошел поворот к быту. На промежуточной ступени стоит повесть «Уцубо-моноготари». Такого рода переход сопровождался и изменением самой формы повествования. От цикла новелл перешли к сплошному повествованию.

Такой же путь проделала и новелла, повествующая о дорожных приключениях. Началом подобного рода повествовательной литературы был дневник «Тоса-никки»; в дальнейшем появились автобиографический дневник — «Кагэро-никки» (974?), автобиографическая повесть — «Идзуми-сикибу-никки» (1004), «Сарасина-никки» (1020), мемуары — «Мурасаки-сикибу-никки» (1008). Происходило изменение и самой формы повествования: от формы дневника перешли опять-таки к сплошному повествованию; иначе говоря, на месте дневника возникла повесть.

«Исэ-моноготари» представляет собой цикл маленьких новелл, рассказывающих отдельные эпизоды из жизни предполагаемого героя. В дальнейшем эти эпизоды сменились главами одного связного рассказа, повествующего об отдельных сюжетных ситуациях. Вместо цикла коротких новелл, объединенных общностью героя, но формально между собой не связанных, появился роман, разделенный на части, играющие роль глав. Подобный переход произошел на почве широкого введения опять-таки быта и жизни, что превратило такого рода роман в род нравоописательной литературы. Так появился роман «Гэндзи-моноготари» (1001) — вершина хэйанской повествовательной литературы.

Со второй половины XI в. наступает упадок хэйанской повествовательной прозы. Этот упадок выражается в ряде явлений.

Во-первых, происходит ослабление материала, появляется запутанность фабулы, без чего само повествование оказывается уже неинтересным и не заслуживающим внимания, вводятся необычные мотивировки событий, в качестве завязки — совершенно необычные ситуации. Именно эти признаки характерны для таких поздних хэйанских романов, как «Сагоро-мо-моноготари» (1052), «Хамамацу-тюнагон моноготари» (середина XI в.), «Торикаэбая-моноготари».

Во-вторых, происходит радикальное изменение самого материала повествования: текущую жизнь и быт заменяет история, реальную действительность — гротеск. Таковы «Эйга-моноготари» (1028) и «Окагами» (1025), являющиеся чем-то вроде исторического романа, и «Цуцуми-тюнагон моноготари» — сборник рассказов гротескного характера.

Такой упадок повествовательной прозы, отход её от чисто реалистических позиций связаны, как мы знаем, с упадком того класса, который эту литературу создал. Со второй половины XI в. начинается период, который ознаменовался длительной и кровавой междусобной борьбой, повлекшей за собою полную перестановку отдельных слоев правящего класса феодалов: на место придворной аристократии Хэйана пришло воинское сословие, японское рыцарство.

Наступили другие времена. Появилось самурайство, началась борьба,

кровопролитные войны. Они охватили всю Японию — от Оу, где велись войны с эбису, до Кансая, где боролись за власть Фудзивара с Тайра и Минамото. Наконец, разыгралась борьба между Тайра и Минамото, охватившая буквально всю страну. Восток тронулся и пошел походом на Запад. Дружины Минамото прошли двумя трактами по всему Хонсю, с северо-востока на юго-запад, отдельные отряды сновали по всем направлениям. Бегство Ёсицунэ на север перенесло войну и туда, стал ареной битв и остров Сикоку, куда явился Ёсицунэ, чтобы уничтожить остатки рода Тайра. Отряд Минамото проник и на остров Кюсю. Вся страна была охвачена борьбой, в движение приведены значительные массы; борьба затронула так или иначе весь народ — не только самурайство, но и крестьянство.

В этой борьбе родился новый народный эпос — это был уже не миф о богах, а сказание о героях. Речь шла теперь не о мифологических персонажах, а об исторических личностях, об участниках и героях эпической поэзии. Начала складываться «Повесть о Тайра» («Хэйкэ-моногатари»).

Когда-то были народные сказители, называвшиеся «катарибэ» — японские аэды. Они хранили в своей памяти древние мифы и старые сказания. Вероятно, они же сами и создавали или по крайней мере формировали ходившие сюжеты, они же рассказывали, «рецитировали» свои сказания. Когда-то этих катарибэ слушали племенные вожди, родовые старшины, старики в селениях и племенная масса. Потом сказания были записаны и обработаны. Это было уже в VII—VIII вв. На их основе создано, как мы знаем, повествование «Кодзика», во всяком случае вся первая часть.

Подобный процесс повторился, появились новые, а может быть, это были все те же, старые сказители. Только они назывались теперь иначе — «бива-бодзу», потому что ходили в облике нищенствующих монахов, в руках держали трехструнную бива, под аккомпанемент которой и вели свой сказ. Эти странствующие японские «лирики», как правило слепые, возможно, складывали сами, во всяком случае разносили по всей стране сказания о кровопролитных битвах, о доблестных подвигах, страшных злодействах, о воинах, о героях. Народ вкладывал в эти сюжеты все свои знания, свои чумы, идеалы, свои оценки.

Этот новый подъем народного эпического творчества привел к появлению новой литературы: сказания стали формироваться в циклы. Это происходило естественно: объединяющим элементом служила чаще всего фигура одного и того же героя. Так родился знаменитый цикл — эпос о Ёсицунэ («Гикэйки»). Объединяющим элементом мог быть и род, понятие которого в те времена имело очень большое значение. Так создавалась знаменитая эпопея «Повесть о Тайра». Такой цикл сказаний позже превращался в эпопею, литература устная — в письменную.

Но с этого момента началось и обособление этих двух литератур. «Повесть о Тайра», как и прочие камакурские эпопеи, была делом рук определенных людей, которые записывали устные сказания, обрабатывали их, во многом перерабатывали и дополняли. Кто были эти люди? Те, кого эти сказания интересовали в первую очередь. А интересовали они, конечно, прежде всего «героев», субъектов сказаний, которыми народ сделал воинов, самураев. Но не сами воины взялись за литературную работу. Как известно, рыцарство на Западе раздвоилось: одни посвящали себя мечу, другие — кресту; одни шли в дружины, другие — в монастыри. Так случилось и с японским рыцарством: одни воевали, другие молились в буддийских монастырях. Впрочем, молились они не больше, чем их европейские собратья: многие из них умели и искусно владеть мечом, и хорошо

веселиться. Во всяком случае в Японии, как и на Западе, среди рыцарства монахи были грамотнее своих собратьев-воинов. В самурайскую эпоху в Японии и в рыцарскую эпоху на Западе образованность приютилась в монастырях, там же нашла себе приют и литература, притом — светская; этому способствовало особое положение монашества.

Средневековый японский буддийский монастырь и похож и не похож на средневековый католический монастырь; не похож прежде всего тем, что уход из монастыря был гораздо более прост, чем на Западе, звание монаха было так же легко оставить, как и приобрести. Оно могло быть чисто формальным, ничуть не препятствующим светскому образу жизни. И почти правилом сделалось даже то, что войны под старость принимали монашеское звание, получали духовное имя и брали обеты. Это не мешало им действовать по-прежнему, особенно в области политической. Поэтому в монастырях и могли так расцвести занятия литературой.

Однако монахи, занимавшиеся сбором и записью сказаний, были не простыми монахами: они были образованны, знали и письменную литературу. Больше того, в средневековье они занимались типично монастырскими делами — летописью, сами вели хроники, производили и всякие записи документального порядка. И все это они внесли в свою работу по записи и обработке народного эпоса. Поэтому «Хэйкэ-моногатари», например, — сложный продукт, в котором соединены элементы и народного эпического сказания, и исторической хроники, и официального документа. В этой эпопее видно, кроме того, влияние письменной литературы, известной монахам. А такой литературой была своя, специально буддийская во всей её широте, т. е. не только драматическая, но и художественная, и светская — только времен расцвета хэйанской повествовательной прозы. Все это соединилось в одном целом и обусловило его специфический характер: камакурские эпопеи, так называемые *гунки* или *сэнки*, — не вполне народная литература; это уже во многом классовая литература самурайства. Поэтому в камакурскую эпоху наравне с народной устной литературой существовала отдельная литература — литература самурайства.

Как известно, эта литература просуществовала не менее четырех веков — с XIII по XVI в. включительно — и пережила за это время свой расцвет и упадок. Такие произведения, как «Хэйкэ-моногатари», «Гэмпэй-сэйсуйки», относящиеся к XIII в., еще целиком связаны с фактической историей того времени, с историей борьбы двух лагерей японского феодального дворянства, один из которых возглавлялся родом Минамото, другой — родом Тайра. В указанных эпопеях видны и борьба, и участники этой борьбы, прекрасно отражены их нравы, их идеалы. Позднее эти эпопеи изменяют свой характер: на смену эпосу придет, в сущности, роман. Такова эпопея об Ёсицунэ «Гикэйки» — настоящий авантурный рыцарский роман, столь хорошо знакомый нам по западным образцам. Появляется под именем эпопеи и род повести. Такова повесть о двух братьях «Сога-моногатари», являющаяся классической для Японии повестью о вышнейшей мести. Последнее сколько-нибудь примечательное произведение этого вида литературы — эпопея «Тайкоки», повествующая о жизни и деятельности Хидэёси. Она возникла в начале XVII в. и, по существу, представляет собой отчасти род хроники, отчасти — повести. Потом этот жанр самурайской литературы перестал существовать.

Значение самурайской литературы было гораздо более широким, чем аристократической литературы Хэйана. Последняя создавалась в узких кругах — среди верхов правящего класса того времени — и для них существовала, ниже этого слоя Японии она не опускалась. Самурайская же литература создавалась в более широких кругах — среди феодальных дру-

жинников, которые или недавно вышли из крестьян, или ими по существу оставались. Это был слой, гораздо более многочисленный, чем хэйанская аристократия, и более близкий к народным массам и крестьянству, от которого брезгливо отворачивалась хэйанская знать. Для нее, впрочем, и самураи были не более чем «грубые мужики». Поэтому самурайская литература и смогла получить гораздо большее значение, чем хэйанская. А поскольку она, по крайней мере по материалу своих эпосов, была теснейшим образом связана с устной народной литературой, народным сказом, постольку она и обрела до некоторой степени народный характер.

Тот же процесс шел и в поэзии. В народной поэзии стали возникать новые, песенные, формы. Отражением их служат песни *имаё*, получившие письменную фиксацию еще во второй половине Хэйана. Еще тогда они получили некоторое распространение и среди хэйанской аристократии, но прежде всего — в среде самурайства. На почве народно-песенной прибаутки, шутки, веселой песенки формировался жанр юмористической поэзии — *хайкай*.

Но тут же зародилась и новая литературная поэзия — известная *рэнга*, столь развившаяся во времена Асикага. Она появилась на почве *хайкай*, но сформировалась под влиянием классической хэйанской *танка* и близкого по форме жанра китайской поэзии — стихотворной *лянцзюй*.

Поэзией *хайкай* сначала также занимались главным образом в монастырях и прежде всего в монашеских самурайских семьях; но ими занимались и широкие круги воинского сословия, а в более позднее время и представители нового класса: торговцы и ремесленники вновь возникших городов. Таким образом, и самурайская поэзия, как и проза, также имела гораздо более широкое общественное значение и распространение, чем аристократическая *танка* и хэйанские повести.

То же происходило и в области театрально-драматического творчества. Пляски и представления, связанные с определенным текстом, были широко распространены в японском народе. В несколько видоизмененном виде они были приняты в обиходе и хэйанской знати. Но очень скоро там возникли свои театрально-музыкальные представления. Часть их пришла из Кореи и Бохайского царства, часть — из Китая, часть — даже из Индии. Так создались так называемые *бугаку* — танцевально-музыкальные представления, обязательно входившие в придворный церемониал. Таким образом, и здесь произошло обособление от народной стихии и замыкание в узком кругу придворной аристократии.

В камакурские времена народное театрально-драматическое творчество снова выступило на первый план. Самураям, в большинстве своем вышедшим из народной массы, было мало дела до чинных церемониальных представлений, которыми утешалась уцелевшая от разгрома часть придворной знати. Но зато они с удовольствием смотрели на народные представления и сами охотно демонстрировали собственную театральную самостоятельность. Японцы этим делом большей частью занимались в монастырях, ибо таким образом им удавалось привлекать паломников, подольше задерживать их у себя и тем самым побольше получать с них. Поэтому во время монастырских праздников обычно устраивались целые театральные представления. Все эти разнообразные жанры, получившие общее название *саругаку*, в дальнейшем привели к созданию известного театра «Но», а это в свою очередь — к созданию первой большой драматургической формы в Японии — пьес *ёкёку*.

Но здесь получилось опять то же, что и в области прозы и поэзии. С появлением «Но» народные театрально-драматургические представления обособились от своего первоисточника.

Это обособление произошло под воздействием тех же причин, что и в прозе и в поэзии: прежде всего, поэзия *ёкёку* создавалась на почве *саругаку*; вместе с тем самое серьезное влияние на их формирование оказала китайская драматургия; известную роль в сложении пьес *ёкёку* сыграла и хэйанская классическая поэзия, и даже до некоторой степени хэйанские романы. Поэтому в целом получился продукт, далеко отошедший от своего народного первоисточника. Театр «Но» может быть назван театром японского феодального дворянства, ярчайшим образцом театрально-драматического искусства класса феодалов. Но опять-таки по тем же причинам, что и в области прозы и поэзии, театр «Но» и драмы *ёкёку* имели неизмеримо большее общественное значение, чем хэйанские представления *бугаку*. Еще большее народное значение имели фарсы *кёган*, входившие в репертуар театра «Но» наравне с *ёкёку*, но сохранившие непосредственную связь с уличными представлениями японских городов. С этими фарсами в литературу снова влилась струя народного творчества, на этот раз в драматической форме.

Народное творчество, конечно, не приостановилось в своем развитии. В конце периода Асикага, в XV—XVI вв., оно проявляется в двух видах: в виде сказа *дзёрури* и сказок *отогидзоси*.

Дзёрури является образчиком народного песенного драматического сказа. Материалом для него послужил все тот же эпический материал самурайской эпохи — сказания, образовавшиеся вокруг борьбы Тайра и Минамото. В данном случае этот сказ сконцентрировался вокруг главного героя эпопеи Минамото — Ёсицунэ. Это свидетельствует только о том, что и в период Асикага сохранилось то направление народного творческого влияния, которое наблюдалось и раньше.

Однако совершенно в другом плане проявило себя народное творчество в сказке. Многие сказки объединились под именем *отогидзоси*, и в таком соединении они точнее могут быть названы народным рассказом. Продолжалось и развитие поэзии — народного песенного творчества.

На этой почве в XVII в. формируется и новая письменная литература. Теперь родники народного творчества пробивают себе дорогу в новые слои — уже не к самурайству, а к горожанам. Самурайство, в первое время своего существования тесно связанное с крестьянством, в дальнейшем отходит от него, замыкается в собственной среде, превращается в феодальное дворянство. И наоборот, горожане, торговцы и ремесленники чем дальше, тем больше начинают соприкасаться с широким кругом населения, с крестьянством. В эпоху Токугава они разными путями и на разных основаниях все больше и больше сближаются с крестьянством да и с самурайством, конечно. Поэтому преемниками народного фольклора становятся на этот раз они.

Мы знаем, что получилось из этого. Из сказа *дзёрури*, а также из целого ряда других городских театрально-музыкальных сказов вырос театр японской буржуазии времен феодализма, театр марионеток, соединенный со специфической драматургией, которая так и стала называться по имени своего первоисточника — *дзёрури*. Сказки и народный рассказ *отогидзоси* стали исходным пунктом рассказов *канадзоси*. Из этого источника и развились многие другие жанры токугавской повествовательной прозы.

Вместе с тем, как и во все предшествующие эпохи, в фольклор, т. е. в источник новой письменной литературы, новый литературный деятель-горожанин внес и свой вклад, свою устную литературу — рассказы, известные под именем *кодан* и *ракуго*. Мы знаем, что оба эти вида устного рассказа были распространены среди горожан еще тогда, когда ни о какой их собственной литературе и речи не было. В дальнейшем они стали записы-

ваться, следовательно, и обрабатываться, и составили целую отрасль городской литературы времен Токугава, а кроме того, они нередко давали материал и для других отраслей этой литературы.

Широкое распространение хэйанской поэзии привело к созданию специфической токугавской городской поэзии. Но и здесь наряду с этим общим источником огромную роль сыграл и собственный фольклорный источник — городская поэзия: *хайкай*, *сэнрю* и др.

При образовании новой письменной литературы опять сыграли большую роль внешние факторы. Для того чтобы образовалась драматургия *дзёрури*, нужен был не только народный источник — сказ о Дзёрури, но и литературный. Таким источником была драматургия театра «Но», пьесы *ёкёку*. Для того чтобы оба источника — народная поэзия *хайкай* и городская поэзия — дали жизнь поэзии Басё, крупнейшего лирического поэта эпохи Токугава, понадобилось культурное влияние старой классической поэзии — *танка*. Для того чтобы из *отогидзоси* и городского рассказа *кодан* развился роман Бакина, нужны были не только оба источника — народный и городской фольклор, но и китайский бытовой и авантюрно-исторический, и правоописательный романы, и даже свои собственные старые классические романы времен Хэйан. Благодаря такой культурной прививке и могла получиться столь развившаяся в эпоху Токугава городская повествовательная литература.

Образование письменной литературы городских сословий привело к тем же следствиям: она отошла от своих первоначальных народных источников и превратилась в литературу своего класса, литературу японской буржуазии, литературу последующего периода японского феодализма. И этот отрыв был тем более полным, что материалом литературы стала жизнь буржуазии, а эта жизнь была жизнью города и дальше города не шла. Обособление же города от деревни в феодальную эпоху было достаточно прочным, несмотря на проникновение торговцев в деревню и появление крестьян в городе. С этой точки зрения самурайство, тесно связанное с землей, было более близко к крестьянству, чем горожане. Поэтому новая литература Японии — литература города — оказалась замкнутой в пределах города, и в этом смысле её общественное значение уже, чем литературы самурайской. Но гораздо более велико ее значение для последующей эпохи, для нового времени — эпохи капитализма, когда развилась литература буржуазии: без токугавской городской литературы — *канадзоси*, *кусадзоси*, *ёмихон*, без Басё, Сайкаку, Тикамацу и Бакина она создаваться не могла.

Изучая японскую древнюю литературу, восходящую в своих отдельных частях к очень отдаленному времени, мы должны всегда помнить, что узнаем её по записям гораздо более поздним, появившимся не ранее второй половины VII в., а в значительной части — в VIII в. Причем необходимо учитывать и то, что записи были сделаны не ради этой старой литературы, как таковой, т. е. не в целях письменной фиксации сохранившегося в устной передаче литературного наследия прошлого, а в целях создания на основе этого наследия совершенно самостоятельных сочинений, преследующих собственные задачи, часто весьма далекие от того, что преисполняло и одушевляло эту древнюю литературу. И «Кодзики», и «Фудоки», и «Манъёсю», из которых мы черпаем материал по древней литературе, сами по себе, как самостоятельные явления, относятся не к древней литературе, а к средневековой. Материал для памятников и сами памятники принадлежат к различным историческим эпохам. Это важно и для правильного отношения к материалу, и для уяснения того, что перед исследователем стоит и особая задача изучения этих памятников как таковых. Следовательно, в истории японской литературы мы встречаемся с этими памятниками дважды: в первый раз — как с источниками наших сведений о древней литературе, во второй раз — как с началом литературы средневековой.

В связи с этим при рассмотрении «Кодзики», как и прочих перечисленных ранее памятников, необходимо помнить, что в него вошло несомненно не все из существовавшего тогда литературного наследия, необходимо помнить, что был произведен определенный отбор этого наследия, что взято было лишь то, что нужно было составителю в его особых целях. Далее следует учитывать, что и то, что вошло в этот памятник, подвергалось известной обработке, может быть, даже переработке под определенным углом зрения — опять-таки в свете задачи, стоявшей перед составителем. Наконец, нужно не упускать из виду и то, что связь отдельных элементов старого литературного наследия, представленного в памятнике, вероятно, была делом рук составителя, т. е. вряд ли наличествовала в прошлом. Словом, на том литературном наследии, которое вошло в «Кодзики», как и в другие перечисленные выше памятники, явственно виден отпечаток эпохи с её социально-политическим содержанием, с её устремлениями и противоречиями, отпечаток личности и положения составителя, задач, которые он перед собою в своей работе ставил. При суждении о древней литературе нужно уметь все это отделять, уметь увидеть сквозь это наслоение древнее устное творчество в его подлинном облике.

Как создавалась «Кодзики»? Известно из «Нихонги», что хроникальные записи велись еще при Суйко, однако все старые записи, видимо, погибли при пожаре. Но при Тэмму (673—688) ряду лиц из числа царской фамилии был дан приказ составить хронику царствования и собрать сведения о древности. Смерть помешала Тэмму довести дело до конца, это было сделано при императрице Гэммё — что и есть «Кодзики». Заметим

кстати, что первоначальная рукопись «Кодзики» не сохранилась. Самая древняя рукопись, найденная в храме Симпукудзи в Нагоя, — список 1375 г. Известно из другого памятника, что он был списан с рукописи, сделанной в 1266 г.

Как было уже сказано выше, древнее устное творчество вылилось прежде всего в форме множества сказаний. Изучая материал, который вошел в упомянутые источники, мы видим, что мифы и сказания группируются вокруг нескольких районов: района на западном побережье о-ва Хонсю, выступающего под названием «страны Идзумо»; района южной части о-ва Кюсю, фигурирующего под названием «страны Химука», и побережья центральной части Хонсю, называемого «страной Ямато». Если бы сохранились и дошли до нас все «Описания земли и обычаев» — «Фудоки», о которых шла речь раньше, может быть, пришлось бы отметить и еще какие-нибудь районы. Насколько эти данные были бы ценны, свидетельствует единственное полностью сохранившееся описание «Идзумо-Фудоки»: оно дает не только хорошую картину мифов и сказаний, связанных с этим районом, но и обнаруживает их своеобразие и самостоятельность. Поэтому первое, с чем сталкивается исследователь древних мифов и сказаний, это наличие различных, по крайней мере трех, центров их образования.

Данное обстоятельство связано, по-видимому, с первоначально разрозненным существованием отдельных групп племени, в разное время и по разным путям проникавших на японские острова и обосновавшихся там в разных районах. Из китайских источников мы знаем о многочисленных племенных группах, обитавших в разных местах о-ва Кюсю, главным образом в северо-западном его углу и на юге. История князей, возникших в древние времена на Корейском полуострове, свидетельствует о давней заселенности западного, обращенного к Корее, побережья о-ва Хонсю. Таким образом, наличие нескольких очагов сложения мифов и сказаний, и притом самостоятельных, вполне согласуется с историческими данными о характере заселенности японских островов в древние времена.

Из всего известного материала, который может быть отнесен к мифам и сказаниям, к более раннему времени относятся, надо думать, сказания. Именно они отличаются наибольшей конкретностью, простотой, ясностью и — главное — близостью к реальной действительности, явной связью с непосредственным и наиболее ощутимым опытом существования.

Очень явственно особую часть таких сказаний представляют те из них, которые вышли из опыта, почерпнутого в борьбе за утверждение своего существования в данном районе, борьбе со всеми препятствиями, мешающими этому. Наиболее характерными для такого рода сказаний в «Кодзики» являются следующие: сказание о Сусаноо в Идзумо, сказание об Окунинуси в Идзумо же, сказание о Ниниги в Химука.

Сказание о Хая-Сусаноо («муже быстром и буйном») повествует, как он появился в стране Идзумо и утвердился там после ряда подвигов. Важнейшим из них была его победа над восьмиглавым змием, обитавшим в этой местности и пожиравшим людей: Сусаноо одолел его хитростью, приготовив водку и опоив его. Убив змия, заснувшего от опьянения, Сусаноо одним этим подвигом добыл себе и чудесный меч (кусанаги-но цуруги), извлеченный им из тела змия, и жену — девушку (Кусинада-химэ), предназначенную было на съедение этому змию. После этой победы Сусаноо построил себе и жене в местности Суга «восьмиярусный терем».

Сказание об Окунинуси в Идзумо построено на той же теме — утверждении в стране после борьбы с разного рода препятствиями. Окунинуси («Великому хозяину страны») пришлось бороться со своими братьями и

с разными противниками. Он вышел победителем благодаря помощи, оказанной ему волшебной крысой. Чудесную помощь оказал ему и прибывший откуда-то из-за моря неведомый маленький бог Сукунохикона. Он же научил Окунинуси лечебному искусству, а также бороться с вредными пресмыкающимися, насекомыми, зверями и птицами. При этом, как и в сказании о Сусаноо, подвиги Окунинуси не только устраняют с его пути всякого рода препятствия, но и приносят ему жен-красавиц: Сусэри-химэ и Яками-химэ.

Кстати сказать, в сказании об Окунинуси фигурирует слово, которое может считаться как бы обозначением темы этого сказания и ему подобных,— это слово «кунидзукури» — «строение страны».

Цикл мифов и сказаний, связанный со «страной Химука», т. е. южной частью Кюсю, также содержит сказание об утверждении в этой стране. Героем сказания является Ниниги, пришедший сюда из страны Такамагахара с целой группой спутников. Сказание повествует о том, как он выбрал место для построения себе «дворца», как повстречался с девушкой-красавицей Сакуя-химэ и женился на ней, как родились у него три сына.

Если сказание об Окунинуси развивает тот же сюжет борьбы за утверждение в стране Идзумо, на котором построено и сказание о Сусаноо, то и сюжет борьбы за утверждение в Химука также разработан не в одном только сказании о Ниниги — той же теме посвящено сказание о борьбе двух братьев — Ходэри и Хоори, или, как чаще говорят, сказание о морском счастье и горном счастье (уми-но сати то яма-но сати).

Ходэри владел «морским счастьем», т. е. ловил рыбу; Хоори владел «горным счастьем», т. е. охотился за зверями. Сказание повествует о том, как Ходэри по просьбе Хоори дал ему на время свое счастье — рыболовный крючок; как охотник стал ловить рыбу, причем не только ничего не поймал, но и потерял в море крючок; как старший брат Ходэри потребовал свой крючок обратно и не соглашался ни на какую замену; как Хоори пустился искать этот крючок и добрался до дворца морского царя; как он там женился на его дочери — Тоётомэ-химэ, раздобыл с помощью морского царя потерянный крючок, вернулся на родину и с помощью чудесных предметов, которыми его снабдил морской царь, одолел в борьбе своего брата, заставив его дать клятву «быть его телохранителем дено и ночью».

Японские исследователи, из числа тех, кто стремится находить в каждом мифе и сказании какую-нибудь историческую подоплеку, считают, что это сказание в своеобразной форме отражает борьбу двух групп племен: одной, жившей на побережье и занимавшейся рыболовством, с другой, жившей в горах и занимавшейся охотой. Эта борьба, согласно сказанию, закончилась победой охотничьей группы. Некоторые исследователи видят в этом отражение победоносной борьбы племени, жившего на севере о-ва Кюсю, с племенем, жившим на юге этого острова. Есть даже мнение, что в этом сказании отражен процесс вторжения на о-в Кюсю сильного племени, жившего на о-ве Хонсю. Не касаюсь сейчас вопроса о том, насколько вообще правомерно такое стремление находить за каждым сказанием какие-либо исторические факты, можно сказать только, что историку литературы достаточно видеть в рассказе о борьбе Ходэри и Хоори определенный тип сказания, тип, сложившийся на основе сюжета об утверждении племени в какой-либо местности в процессе борьбы либо с местными жителями, либо с другими группами того же племени.

К разряду подобных сказаний может быть в известной мере отнесено и сказание о походе Иварэбико, того самого, который впоследствии, в

VIII в., превратился в «императора Дзимму», т. е. был снабжен наименованием, в которое вошло все: и имя, и титул. Это сказание повествует о походе одного племенного вождя — Иварэбико, вышедшего с многочисленной дружиной с о-ва Кюсю для завоевания «страны Ямато» — местности в центральной части о-ва Хонсю, на побережье Японского Внутреннего моря. Поход закончился утверждением пришельцев в занятой ими стране. Рассказ об этом походе также говорит о различных опасностях, с которыми столкнулись пришельцы и от которых они благополучно избавились благодаря всякого рода чудесной помощи. Так, например, когда Иварэбико со своей дружиной заблудился в горах и не знал, как ему выбраться, явился чудесный ворон и указал пути, которыми нужно было идти. Во время борьбы с наиболее опасным и упорным противником, местным вождем Нагасунэхико, дружина Иварэбико дрогнула и готова была обратиться в бегство. В этот момент неожиданно появился коршун с золотым оперением. Воины Иварэбико сочли это за благоприятное знамение и с новыми силами бросились на врагов; те же, наоборот, упали духом и отступили. Как и в других сказаниях, герой совершает всякого рода подвиги, одерживая победы то благодаря своему мужеству и силе, то путем хитрости. Так, сам Иварэбико одолел и убил одного из сильных противников — Ясотакэру, вождя племени цутигумо; Нагасунэхико он устраняет с помощью другого местного вождя — Нагихаоби. Присутствует и обязательный мотив брака с девушкой-красавицей, причем — как и в сказании о Сусаноо в Идзумо — герой женится на красавице после своей победы. Происхождение этой красавицы сделано также чудесным: она зачата матерью от некоего божества Омононуси, обернувшегося при свидании с ней «красной стрелой».

Все сказания об утверждении племени в какой-либо стране связаны, если судить по приведенным выше, с темой борьбы со всякого рода препятствиями, этому утверждению мешающими. Препятствия могут выступать, как это видно из сказания о Сусаноо, в образе страшных зверей, некоторые же сказания представляют дело так, как если бы стремлению одной группы племени обосноваться в какой-либо местности мешает другая группа того же племени, как, например, в сказании о соперничестве Ходэри и Хоори. Препятствием иногда бывает и местное население, ранее занявшее эти места и чужое по племени пришельцам, как это мы находим в сказании о походе Иварэбико в Ямато. Хорошим образцом именно этого последнего варианта таких сказаний служит сказание о борьбе племени страны Такамагахара с племенем страны Идзумо за обладание этой страной.

Сказание начинается с рассказа о том, как женщина-вождь страны Такамагахара — Аматаэрасу собрала на берегу реки свое племя и указала на то, что в стране Идзумо, как следует понимать из дальнейшего, развелось очень много разбойников — «буйных богов», как называет их сказание, и что следует их усмирить. На общеплеменном совете было решено для усмирения послать в страну Идзумо одного из вождей — Амэ-но Хоки. Однако вождю страны Идзумо — Окунинуси удалось, наоборот, привлечь этого посланца на свою сторону. Через три года для покорения Идзумо был направлен второй вождь — Амэ-но Вакахико, но этот тоже остался там, женившись на дочери Окунинуси. Через восемь лет был направлен третий вождь, носящий имя Такэ-микадзути — «Могучий Гром», в сопровождении еще одного вождя. Впечатление от его силы и храбрости было таково, что сам Окунинуси, как и его старшие сыновья, не рискнул идти на борьбу с Такэ-микадзути; сопротивление оказал только младший сын, но с ним пришельцам удалось легко спра-

виться. После этого Окуинуси удалился, как говорит сказание, во «дворец Кидзуки», что означает, по-видимому, вытеснение основной массы местного племени в другое место. Страна перешла к Такамагахара.

На теме таких межплеменных столкновений построено и сказание о походах Ямато-такэру. Ямато-такэру, выведенный в сказании сыном главного вождя племени, является одним из изблюбленных героев японского героического эпоса, и сказание о нем стоит рядом с такими популярными сказаниями, как сказание об Окуинуси и об Иварэбико.

Сказание повествует о Ямато-такэру как герое борьбы племени Ямато с чужими и враждебными племенами. Одно из них именуется в сказании племенем кумасо, другое — племенем эбису. Исследователи древней японской истории считают существование этих племен историческим фактом, видя в кумасо одно из племен, обитавших в древности на о-ве Кюсю, в эбису — предков позднейших айну, оттесненных племенем Ямато из центральной части о-ва Хонсю на восток. Сказание рассказывает о подвигах Ямато-такэру, подвигах различного характера. Так, победа над кумасо была достигнута, по существу, вероломным убийством их вождя — Каваками-такэру. Герою сказания было всего 16 лет. Этот юный возраст позволил ему переодеться женщиной, незнанным пробраться в помещение, где вождь кумасо пировал, и смешаться там с толпой прислужниц. Ночью, когда присутствующие разошлись, а сам вождь, пьяный, заснул, герой поразил его мечом, спрятанным в одежде. Сказание передает, что вождь сказал своему убийце: «До сих пор не было никого, кто осмелился бы пойти против меня. Я не знал, что есть такой храбрец, как ты. Даю тебе имя Ямато-такэру (Храбрец Ямато)». Так сказание объясняет происхождение того прозвища, под которым выступает этот герой во всем сказании.

Однако все прочие подвиги Ямато-такэру совершает уже как воин. Большинство этих подвигов относится к его борьбе с эбису. Рассказ о подвигах героя против этого чрезвычайно воинственного племени изобилует всякого рода сказочными подробностями: тут и чудесный меч, п волшебный сон, напущенный на героя злыми чарами, тут и превращение его души после смерти в птицу. В рассказе фигурируют и истории любовного характера. Много ярких подробностей самой борьбы. Так, однажды враги застигли Ямато-такэру на поле, покрытом сухой травой, и зажгли ее со всех сторон; герой спасся только тем, что успел своим чудесным мечом вырубить на нужном пространстве всю траву вокруг себя.

К сказаниям о столкновениях с чужими племенами должен быть отнесен и известный рассказ о походе царицы Дзингу против царства Силла на Корейском полуострове. Историки видят в нем отражение действительного исторического события, но, даже если это и так, само повествование о нем несомненно носит все признаки типичного сказания. Начать с того, что сама царица представлена чем-то вроде шаманки, на которую нисходит божество, вещающее через нее свою волю. И даже поход против Силла был указан именно этим способом. «Наитие» считается в сказании фактом настолько бесспорным, а получение таким путем повеления настолько требующим безусловного повиновения, что царь, воспротивившийся было этому велению, был умерщвлен силою божества. Типичным сказанием является и повествование о том, каким способом бесчисленные корабли царицы поплыли по морю от берегов Ямато к берегам полуострова: все рыбы, обитавшие в море, и большие, и малые, собрались и понесли на себе эти корабли. В духе сказания ведется рассказ о том, как царице, почувствовавшей в себе ребенка, удалось чудес-

ным способом задержать его появление на свет до окончания экспедиции — на целых три года.

Все перечисленные выше сказания, как и некоторые другие, например о Судзине: как начался мор и император обратился к богам, как во сне ему явился бог Омонуси, сказавший, что, если тот воздвигнет ему алтарь, мор прекратится, — что император и сделал, и мор прекратился, или о царе Суйнине: как царица во время восстания, поднятого ее собственным братом, раздираемая любовью и родовым долгом, покорилась последнему и умерла вслед за братом, — все эти сказания относятся ко второй части «Кодзики». Первая же часть посвящена космогоническим мифам, хотя японские исследователи полагают, что по времени происхождения они более поздние, что, вероятно, так и есть. Первое, что всего ближе к человеку, — его потребности, еда, одежда, жилище, земля и женщина; потому первые мифы создаются воспеванием героев, добывателей земли и женщин, а «как образовался мир» — такой вопрос вначале просто не возникал. Весь внешний окружающий мир воспринимается как данность, непосредственно. Позже возникает логическое мышление, обнаруживаются связи явлений и появляется желание найти им объяснение. Тогда слагаются космогонические мифы, составляющие в «Кодзики» первую часть.

С чего начинается космогонический миф? Сначала рисуется смешанное состояние всех элементов мира, так сказать, первичный хаос. Затем дается описание того, как произошло отделение неба от земли: образовалась «страна неба» — Такамагахара, с другой стороны, земля — острова Акицу-сима. Этот этап связан с тремя божествами: Амэноминакануси, Такамусуби и Камимусуби, обитавшими в Такамагахара, но в «сокрытом состоянии». Далее появляется первая божественная чета — Идзанаги и Идзанами, т. е. происходит выявление мужского и женского начал. С этим мифом оказывается связанным другой, — весьма возможно, другого происхождения и, может быть, соединенный с первым волею составителя, — миф о «стране мрака» — Ёминокуни; в эту «страну мрака» уходят все, кто умирает. Богиня Идзанами удаляется туда, а вслед за ней отправился Идзанаги, чтобы ее вернуть, но принужден был вернуться, ибо это была не только «страна мрака», но и «страна скверны». Это значит, что появилось представление об «осквернении» — «кэгарэ» и «очищении» — «мисоги», или «харай», т. е. понятие о связи света и мрака вошло в состав представления о рожденном мире с оценкой как желательного, так и нежелательного и с представлением о возможности преодоления «кэгарэ» — активном чародействе.

Из правого глаза Идзанаги родилась Аматэрасу, «с небес сияющая», богиня солнца, из левого глаза — Цукиёми, бог луны, и при омовении Идзанаги своего носителя родился Сусаноо — бог бури, ветра. Любопытно, что у японцев развитие в этом мифе получили два божества — Аматэрасу и Сусаноо, а бог луны отошел на задний план и никакого развития в мифологии не получил.

Далее мифы повествуют уже не о создании мира, а о жизни в нем и его устройстве. Начинаются они со сказания о борьбе Аматэрасу и Сусаноо. Начало вражды связано с неудачей, которую потерпела Аматэрасу в состязании по рождению детей. Сусаноо должен был производить детей из яшмы, принадлежащей богине, а Аматэрасу — из меча, принадлежащего Сусаноо. Сусаноо произвел на свет пять мальчиков, а Аматэрасу — трех девочек. Рождение чистых душечек из предмета, принадлежащего Сусаноо, свидетельствовало о чистоте его намерений. А это означало, что он победил.

Неудачное для Аматэрасу состязание было только началом, Сусаноо причинял ей и другие неприятности. Например, Аматэрасу засекает поле, а он засекает его вторично для себя; она устроит поле, а он разрушает ограждение полей, засыпает канавы для орошения. Аматэрасу занимается тканьем одежд, а он оскверняет ее дворец, бросая в то место, где она сидит, шкуру свежееободранной лошади. Надо заметить, что из других источников известно, что уничтожение межей на полях, засыпка канав, повторный засев — все это рассматривалось в древности как тяжкое преступление.

Борьба кончилась не в пользу Сусаноо: по решению «восьми мириадов» богов он был изгнан с неба. Еще ранее бог Идзанаги, распределяя мир между своими детьми, отдал Аматэрасу «страну неба» — Такамагахара, Цукиёми — «страну мрака», а Сусаноо — море. Удаляясь в море, изгнанный Сусаноо задержался в Идзумо — о его действиях там говорилось выше.

Нельзя не упомянуть и о мифе, связанном с уходом рассерженной Аматэрасу в «небесный грот», в результате чего «по всей Равнине Высокого Неба (т. е. Такамагахара) стало темно, вся страна Асивара-но нака (т. е. земля) погрузилась во мрак, настала вечная ночь; шум злых божеств, заполнивших все, был схож с жужжанием мух во время посадки риса весной, и всевозможные беды явились». Ввиду этого пришлось «восьми мириадам божеств» собраться на совет богов и решить, что делать. Когда же хитростью удалось Аматэрасу оттуда выманить, все кругом осветилось. Весьма возможно, что в этом мифе отразилось почитание солнца как важнейшего фактора для успешного земледелия.

В мифах «Кодзики» остались следы первобытного матриархата. Сам царский род имеет родоначальницей богиню Аматэрасу; род Сарумэ восходит к богине Амэноудзумэ; род Тамацукури — к богине Таманоя и т. д. Даже в составе первоначальной «троицы божеств» одно — женщина, это Камимусуби; это видно из того, что в одном месте «Кодзики» Камимусуби называется «мной», словом, которое прилагалось только к женщине. В мифе об Аматэрасу есть красочные места, как бы олицетворение матриархата: когда Аматэрасу прослышала, как дебоширит ее брат, она в ожидании его облачается в доспехи, берет в руки оружие и, упершись ногами в землю, ждет его как женщина-герой.

Третья часть «Кодзики», где рассказывается о походе Дзингу, сообщает много о сношениях с Кореей и дальше, при Одзине и Нинтоку, о появлении в Японии иностранной культуры при Юряку. Начиная с Юряку идет, в сущности, уже историческая хроника с вкрапленными в нее рассказами преимущественно любовного характера.

Ценной частью «Кодзики» являются помещенные в тексте стихи. Размер их весьма различен. Стих чаще всего в 5 и 7 слогов, но есть и в 6 и 8; строфы же наиболее частые такие: *катауга* — 5—7—7, *нагауга* («длинные песни») двух видов — не делящиеся на строфы и делящиеся. В «Нихонги» есть оба типа, но в «Манъёсю» второго типа *нагауга* уже отсутствует. *Катауга* тоже есть только в «Кодзики» и «Нихонги»; *сэдока* еще некоторое время удерживалась. *Нагауга* в «Манъёсю» расцвела, причем для придания ей законченности появились *каэсиуга* — *танка*, представляющая собой как бы резюме *нагауга*. Но в период Хэйан *нагауга* исчезает, и с «Кокинсю» *танка* становится господствующей формой.

Обо всех стихах в «Кодзики» можно сказать, что это стихотворения, написанные на определенный случай, т. е. находящиеся в теснейшей зависимости от обстановки, от ситуации, ее именно и выражающие. Они могут быть чем угодно: вопросом, замечанием, восклицанием — по харак-

теру, жалобой, гневом, просьбой, сожалением и т. п. — по содержанию. Их совершенно невозможно понять вне контекста, но равным образом и рассказ, повествование не может существовать без стихотворения, потому что в нем дан какой-то, часто самый существенный, элемент этого повествования.

Например, что говорит такая песня:

Кара куни-о
Икани фу кото дзо
Мэдзурако китару
Мукасакуру
Ики-но ватари-о
Мэдзурако китару

«О страна Кара, что он понимает? Пришел Мэдзурако. На этот далекий остров Ики пришел Мэдзурако».

И все становится понятным, если знать, в чем дело. В царствование Кэйтэй командующий японским отрядом в Мимана Кэну-но оми навлек на себя недовольство жителей. Те пожаловались царю. Кэйтэй решил отозвать его и, чтобы довести это до сведения Кэну-но оми, был послан в Мимана Мэдзурако. Когда он добрался до острова Ики, то повстречался с воинами Кэну. Те, увидя человека из столицы, заподозрили неладное и выразили это в приведенном выше стихотворении. В нем содержится и подозрение на счет неожиданного появления человека из столицы и насмешка людей, которые считают себя хозяевами этой стороны и не жалуют всякого, кто сует сюда свой нос («Смотрите, Мэдзурако явился сюда! Что он думает о стране Кара, что явился сюда?»).

Еще пример:

Атарасики
Инамэ-но такуми
Какэси суминава
Нага накэба
Тарэ-ка какэму ё

«Атара суминава (суминава — веревка, на которой плотники делают отметки. — *Н. К.*). Бедный плотник Инамэ! Вережка, которую ты накладывал, если тебя не будет, кто будет накладывать ее? Бедная веревка».

В царствование Юряку жил знаменитый плотник по имени Инамэ-но Манэ. Когда он работал топором, то клал дерево на камень. Однажды Юряку, увидев его работающим, спросил: «А разве ты не можешь так испортить лезвие топора?» На что плотник самонадеянно ответил: «Нет, никогда!» Императору этот ответ и самонадеянность показались дерзкими. Призвав несколько красивых девушек, он приказал им раздеться и обнаженными начать бороться друг с другом перед плотником. Плотник, продолжавший работать, не мог, однако, сосредоточить свое внимание на работе и повредил лезвие топора. Тогда Юряку в наказание за дерзость приказал его казнить. Услышав это, один из плотников и сложил приведенное стихотворение.

Что же представляет собой «Кодзики» как целое? Две основные идеи скрепляют всю книгу: идея кровного племенного единства и идея политической власти. Отражение первой — в расширении племени во времени: в отношении к прошлому, в соединении с рождением вообще всех вещей; во включении всего инородного в состав племени, в подчинении ему, в протягивании генеалогической линии по главным представителям — богам,

вождям, царям — как проявлению единства племени. Отражение второй — в представлении политической власти как выполнения богами, вождями, царями воли высших богов. Политическая власть племени Такамагахара распространяется на Идзумо, Цукуси, Ямато (Тюоку, Кинай), Адзума, Силла, и это дано как предназначение, как воля высших богов.

Составитель «Кодзики» сумел и выбрать нужные мифы, и искусно — в литературном смысле — связать воедино несомненно первоначально обособленные мифы и сказания, и расположить их так, чтобы провести эти идеи, что отвечало задачам укрепления царствующего дома.

В языке «Кодзики» использованы и чтение *кун*, и чтение *он*, т. е. своего рода *сэттютай* (комбинация чисто японского языка — *кокубун* и китаизмов — *камбун*). Это высшее достижение этого стиля в древности. Содержание выражено языком простым и вместе с тем отличающимся какой-то величавостью. Отдельные куски «Кодзики» имеют характер эпоса.

Таким образом, хотя в «Кодзики» исторический процесс искажен и материал, которым составитель пользовался, в известной мере фальсифицирован и подбором, и искусственным соединением самостоятельных, независимых друг от друга элементов, но сделано это умно, умело, что свидетельствует об огромном литературном искусстве составителя — и само по себе, и с точки зрения выполнения задачи своей эпохи.

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» способствовала централизации государственной власти в Японии, помогла идеологически тому процессу, который уже шел полным ходом в областях экономической и политической. Наделяя монархов божественным происхождением от самой Аматэрасу, «Кодзики» делала возможным установление прочного общегосударственного культа как средства той же централизации и общего «огосударствления» Японии. «Кодзики» укрепляла 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 примыкает к тому течению, во главе которого стоял Тэмму. Отсюда становится ясным, почему инициатива составления «Записи о древних делах» исходила от этого императора-консерватора.

«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.

I

ВОКРУГ «ИСЭ-МОНОГАТАРИ»

Существует целый ряд серьезных оснований полагать, что лирическая повесть под вышеприведенным наименованием появилась вскоре после 922 г. н. э., т. е. что она принадлежит началу того X века, который дал Японии, японской литературе три произведения, знаменующие собою различные вершины художественного творчества в области изящной словесности этой страны.

В эти же приблизительно годы вышла в свет знаменитая антология «Кокинвакасю» (дословно: «Собрание древних и новых японских стихотворений») — лучший памятник поэтического творчества Японии, собрание образцов известной Европе японской *танка*. На рубеже следующего столетия стоит монументальный роман «Гэндзи, блистательный принц» («Гэндзи-моноготари») — колосс японской классической литературы и по своему объему, и по художественной ценности. Эта триада во все последующие времена служила предметом самого внимательного и восторженно-го чтения, самого пытливого и настойчивого изучения и неустанных подражаний. И принадлежит она той эпохе в культурно-историческом развитии Страны Восходящего Солнца, которой суждено было в отношении художественной литературы стать воистину классическим, «золотым веком», недостижимой вершиной литературного творчества, — эпохе Хэйан.

Самое название эпохи лучше всего вводит нас в ее сущность: «хэйан» — «мир и покой»; «Хэйан-кё» — «город мира и покоя»; так именовалась столица того времени, нынешний город Киото, так именуется теперь в японской истории и весь тот период, когда этот город владел всей Японией, господствовал над культурой, играл первенствующую роль в жизни страны. И это название лучше всего оттеняет то характерное, что отличает хэйанский период от всех остальных; лучше всего подчеркивает ту его специфическую особенность, которая отсутствовала в японской жизни до него и которая вместе с ним надолго исчезла из японской истории и последующих веков. Эта особенность и специфическое качество действительно и есть «мир и покой».

Нет ничего более парадоксального в Японии, чем картина культуры этой эпохи: с одной стороны, блестящее развитие цивилизации, высокий уровень просвещения и образованности, роскошь и утонченность быта и обихода, необычайное развитие общественных взаимоотношений, сложный и многообразный политический аппарат, процветание искусства и ни с чем не сравнимый блеск литературы, а с другой — упадок технический и экономический, огрубение нравов, иногда граничащее с одичанием, невежество и воистину бедственное положение народных масс. В эпоху Хэйан рядом стоят: варварство и утонченность, роскошь и убожество, высокая образованность и невежество, прекраснейшие произведения прикладного искусства и примитивнейший предмет обихода, изящный экипаж и непроходимые дороги, блистательный дворец и утлая хижина, один цветущий город, распланированный по последнему слову строительной техники, и почти первобытные поселения; громко именуе-

мые «министры», «канцлеры», «гофмейстеры», «шталмейстеры», «статс-дамы», «фрейлины» и т. п. — и население, фактически знающее только своих старшин, органически близкое только к органам своей родовой власти. Век самых разительных контрастов, самых несовместимых противоположностей, равных которым никогда не знала японская история.

Со стороны как политической, так и общекультурной Хэйан является органическим продолжением предыдущего периода, эпохой развития тех же начал, которые получили свое первое оформление еще в VIII столетии нашей эры, в так называемый период Нара. Те же: синтоизм — этот национальный уклад мировоззрения и быта, сопряженный с различными формами мифологии природы и привходящими в нее элементами из мифологии культуры; китаизм — эта совокупность явлений и воздействий материальных и духовных, идущих от соседнего колосса на континенте Азии; буддизм — это коренящееся в Индии и прошедшее через тот же Китай вероучение, которому суждено было стать почти единственной достойной этого имени религией на Востоке. Все эти начала продолжали действовать и в течение четырех веков Хэйана — IX—XII вв., только, пожалуй, не в равной степени, не одинаково по своей силе и по своему значению и — что уж несомненно — не равноценно в отношении сфер своего распространения и приложения. Родной синтоизм принужден был, как отдельный элемент, отступить на задний план; на авансцену культуры выступили иноземные факторы и в первую очередь китаизм. Китайская цивилизация — вот что стоит ярко освещенным на арене Хэйана, что пронизывает собой большинство из того, что прежде всего бросается в глаза из характерного в этом периоде. За ней следует буддизм, но уже значительно отошедший от своей первоначальной сущности и содержания, ставший гораздо более «мирским» по своим настроениям и действиям, чем то ему присуще было искони.

И в обратном, пожалуй, отношении было распространение этих трех элементов: оттесненный в сторону синтоизм оставался уделом большинства нации; достаточно прочно укрепившийся в предыдущую эпоху буддизм захватывал уже довольно значительные круги образованных классов; а тот китаизм, который так ярко просвечивает в культурных памятниках эпохи, принадлежал почти исключительно верхнему сословию, верхушкам общества — аристократии и среди нее даже преимущественно придворным, очень многочисленным, правда, но все же по необходимости очень ограниченным кругам. Из этого следует, что все, что мы называем культурой Хэйана, т. е. то, что прежде всего становится заметным при обзоре ее и что оказывается для нее характерным, является плодом влияния китайской цивилизации, действующей в среде того сословия, которое имеет все основания быть названным аристократическим в том же значении этого слова, которое придается ему в истории развития общественных форм человечества вообще.

Это господство аристократического сословия было и политическим, и экономическим, и культурным. Родовая знать, в течение предыдущего периода начавшая выходить из пределов патриархального строя, его уже изжившая и тогда еще — под воздействием китайской культуры эпохи Танской династии (618—907) — выдвинувшая идею организованного государства монархического типа со столицей и областями, с центральным правительством и его местными органами, — эта родовая знать, постепенно превращавшаяся из родовых старейшин в чиновников-бюрократов, получавших назначения и посты из рук правительства в городе Нара, — теперь в эпоху Хэйан, и особенно в первые века ее, окончательно

стала сословием, образовала верхний слой в уже становящемся единым народном организме Японии.

Процесс этнической ассимиляции разнородных элементов населения, процесс изживания и преобразования патриархально-родового строя привел к образованию единого народа; сохранившиеся со времен этого строя и развивающиеся далее экономические и социальные взаимоотношения отдельных групп внутри этих родов привели к созданию различных слоев в этом новом народном организме, и верхним из таковых и была аристократия. Экономически она сохранила и в новом положении свое преобладание благодаря владению большими земельными угодьями — родовыми или пожалованными, поддерживая это преобладание использованием на государственной службе казенных средств; политически она главенствовала отчасти по прежней родовой традиции, отчасти с помощью ею же созданного государственного аппарата; культурно же — первенствовала отчасти и в силу естественной преемственности от наиболее развитых и образованных верхушек прежних родов, отчасти же в силу своего политического и экономического могущества, давшего в ее руки все средства для усвоения чужого и развития своего: в ее руках были сношения с Китаем, с Кореей; к ее услугам был весь образовательный аппарат в самой стране, и прежде всего на ее пользу обращались все те заимствования, материальные и духовные, все те достижения на родной почве, которые на этом пути создавались.

Поэтому-то и вся культура эпохи Хэйан принадлежит аристократии и поэтому-то она и носит такой специфически односторонний характер: все культурное творчество, сконцентрировавшееся в одном месте, среди немногочисленных сравнительно кругов населения, и достигшее здесь благодаря этой своей концентрации высокого напряжения, прошло мимо широких масс, не задело их; японский народ в целом оставался им не затронутым, в нем не участвующим и ему пока чуждым. Все то, что создавалось этим сословием, что им так любовно культивировалось, было не для народа, ему неинтересно, бесполезно и непонятно. Он жил своей собственной жизнью, жизнью в значительной степени особой; в его среде накоплялись иные силы, которые потом привели к крушению этого «золотого века», к его полному переустройству в смысле как политических, так и социальных взаимоотношений, т. е. к системе так называемого сёгуната, организации господства нового, воинского, сословия.

Такое чрезвычайное разобщение общественных верхушек, с одной стороны, и народных масс — с другой, выразилось в целом ряде характернейших для Хэйана явлений. Первым из них было необычное и доселе, и для будущих времен противопоставление столицы — города Хэйана (Киото) — и провинции. Строго говоря, во все эти столетия был один только город — именно столица, все же прочее едва ли достойно было называться этим именем. Как вся наиболее яркая и выявляющаяся культура сосредоточилась в среде одной аристократии, так и весь вновь созданный быт собрался, как в фокусе, в одном пункте — в Киото. За счет всей остальной территории развился этот город, как за счет всей прочей массы выступала аристократия. И как в ней, в ее среде эта концентрация действующих сил привела к созданию блестящей культуры, так и соединение всех экономических и новых бытовых потоков в одном месте привело к гипертрофии для этой эпохи роли и значения самого города. Хэйанская столица сверкала яркими переливами на тусклом фоне всей прочей Японии; столица равнялась не по истории и экономике страны, но по Китаю: его столица — знаменитый Чанъань был прообразом для строителей и создателей Хэйана, как таким же прообразом для всей орга-

низации государства были учреждения Танской империи. Блестящая, в значительной степени искусственно созданная и потом усиленно поддерживаемая правящим сословием столица, с одной стороны, и медленно, но органически растущая, идущая во многом по особому пути провинция — с другой, вот очередной контраст Хэйана. И если культура этой эпохи в сущности являлась культурой аристократии, то в ином смысле она была истинным детищем хэйанской столицы, ее вросшей и ее заботливо хранившей, — даже тогда, когда с воцарением нового режима Киото двор и группирующаяся вокруг него аристократия обречены были на бездельное прозябание среди уже отживших или отвергнутых традиций.

Вся культура — в руках одного сословия и в значительной степени в пределах одного города. Каковы же были основной тон ее и характерное содержание? Ответить на этот вопрос нетрудно: вся хэйанская литература — лучший материал для суждений об этом.

Как было уже сказано, китаизм в достаточной степени получил право гражданства на японской почве еще в предыдущую эпоху Нара (VIII в.), когда была произведена попытка перестроить японский государственный и социальный организм по образцу соответствующих институтов Танской империи в Китае. Ведь Хэйан получил в наследство эту организацию: основные положения ее сохранились более или менее неизбежно: страна по-прежнему считалась единой, принадлежащей целиком одному монарху, родовых владений феодального типа еще не существовало; был правительственный центр и его органы на местах — словом, вся та своеобразная, чуть ли не бюрократическая система, введенная еще в начале VIII в., худо ли, хорошо ли, но продолжала функционировать в течение всего Хэйана. Не было пока никаких сил, которые могли бы поколебать эту систему. Поэтому политическая сторона дела не стояла в центре внимания хэйанской аристократии. Самое большее, что приходилось делать, — это поддерживать и соблюдать установленную систему, временами вводить в нее легкие улучшения, изменения, и то касающиеся главным образом лишь внешних ее форм; помимо этого, история тогда не ставила никаких очень серьезных политических задач — прежде всего из-за молчания и пассивности провинции, где процесс накопления иных элементов культуры и общественности находился еще лишь в эмбриональной форме.

Ввиду этого внимание высшего сословия оказалось свободным для других целей и других областей. Политико-экономический тыл был пока обеспечен, и можно было безопасно двинуться на завоевание иных сторон культуры. Китай дал и политику, и в значительной мере экономику. Танская эпоха блистала не только совершенной государственной организацией; она являла собою подлинный «золотой век» китайской художественной литературы, особенно в поэзии. В эпоху Танской династии вечную славу Китаю создавали такие колоссы мировой поэзии, как Ли Бо, Ду Фу, Бо Цзюй-и. Термин «танская поэзия» сделался на Востоке синонимом недостижимых высот поэтического творчества и нарицательным для всего наилучшего в этой сфере. И японцы, вернее, хэйанские аристократы, и столицу свою устраивавшие по моделям Чанъаня, и двор свой организовывавшие по образцу двора танских монархов, не могли не воспринять вкусов и нравов этого последнего.

Воинственный Тай-цзун — основатель династии — был еще крупным политическим деятелем, попадались и среди его преемников люди, заботливо относившиеся к политико-экономическим интересам своей эпохи, но длительная полоса затишья, тоже «мира и покоя» в стране, повлек-

шая за собою подъем цивилизации, скоро превратила танских императоров в людей, искавших в жизни преимущественно ее радостных и красивых сторон. Танский двор — наиболее блестящий и образованный двор, какой существовал когда-либо на Дальнем Востоке,— был в эпоху своего процветания средоточием всего наилучшего, яркого и ценного в области мировой культуры и особенно в сфере искусства и поэзии, с которыми был неразрывно спаян и весь быт, весь обиход и уклад существования. Начала поэзии и искусства были руководящими и для поступков этих насквозь пропитанных эстетизмом людей, и для окружающей их обстановки. Имя Сюань-цзуна, танского императора VIII в., является символом такого утонченного эстета на троне и в жизни.

Вполне естественно, что хэйанцы, эти, в сущности, в недалеком еще прошлом полуварвары, познакомившись с этой стороной китайской цивилизации, с жадностью стали усваивать ее и с настойчивостью, поистине беспримерной, принялись за культивирование тех же начал и у себя на родине. И вследствие наличия большой свободы действий в этом направлении очень скоро (такова уж восприимчивость японского национального характера, тем более в области эстетической) весь этот танский эстетизм был перенесен на Японские острова. Бо Цзюй-и и среди японцев стал окружаться культом и преклонением. Его поэмы стали для них каноном поэтического творчества, эмоциональное содержание поэм — средством для воспитания в себе самих утонченных чувств и душевных движений, а знаменитая «Песнь бесконечной тоски» (Чанхэн-ге) — источником бесконечных претворений: и поэтических — в стихах, и эмоциональных — в жизни.

Рядом с Бо Цзюй-и по своему влиянию стояла известная китайская антология «Вэньсюань» — собрание лучших образцов различных авторов, служившая хэйанцам чем-то вроде художественного евангелия, бывшая для них в значительной своей части образцом и совершенной законченности форм, и насыщенности эстетизмом содержания.

Изучение 30 томов этой антологии было обязательно для всех, кто хотел идти в уровень с веком, не отставать от общего направления жизни двора и столичного общества. И воздействие этих двух явлений — поэзии Бо Цзюй-и и сборника «Вэньсюань» — на японскую литературу тех времен поистине не поддается учету. Однако та же аристократия, так жадно впитывавшая в себя элементы китайского эстетизма, одновременно способствовала дальнейшему укреплению буддизма. Буддийское вероучение и его представители встречали радушный прием как при дворе, так и в домах знатных хэйанцев. Литература Хэйана — в своей значительной части — носит на себе следы тех или иных буддийских элементов, то отражая какую-нибудь деталь буддийского умонастроения и мирозерцания, то рисуя картины буддийских священнослужений и обрядов.

Из больших эпических произведений этого периода — романов, повестей, а также из многочисленных дневников — мы знаем, насколько привержены были хэйанцы к буддийской обрядности и рьяно культивировали по крайней мере внешние формы буддийского культа. Буддизм был принят в жизненный обиход, но, конечно, постольку, поскольку это не шло вразрез с общей тенденцией века, поскольку и буддизм мог способствовать укреплению и углублению того мироощущения и мировоззрения, которое было для хэйанцев специфическим. И несмотря на многие, казалось бы, противоположности этот хэйанский буддизм мирно ужился, даже более того — соединился с тем, что шло от чистого китаизма в описанном духе.

Хэйанский буддизм развивался в двух противоположных направлениях: экзотерическом и эзотерическом. И тому и другому начало положили два знаменитых буддийских святителя Японии: Дэнгё-дайси и Кобо-дайси, оба жившие в начале Хэйана. В равной степени значительные фигуры, как деятели и мыслители, они были представителями двух разных типов буддийского мировоззрения; они являлись характерными выразителями тех двух умственных течений в буддийском учении о спасении, которые так или иначе отражаются во всех многочисленных разветвлениях буддизма в Японии. Если конечная цель духовной эволюции состоит в том, чтобы достигнуть приобщения к состоянию Будды, то пути к такому приобщению могут быть различны: или путь умственного подвига, путь неуклонного и старательного изучения закона, овладение все большим и большим знанием, постепенное продвижение до высших степеней умозрения и просветленности; или же путь иной, и более простой, и более трудный одновременно: путь непосредственного постижения, путь прямого восхождения к желанному просветлению через озарение и духовный восторг, для которого изучение и труд оказываются лишь докучливыми и ненужными помехами. В первом духе излагает свое учение секта Тэндай, призывающая верующих к такому постепенному овладению все высшими и высшими ступенями духовного знания, во втором — исповедовала свои доктрины секта Сингон, требовавшая лишь одного: чистоты тела, уст, мысли. И если для первой основным был закон, для второй существеннейшую роль играл праксис — в форме обрядов, формул, магических актов и т. п. Чрезвычайно характерно для Хэйана, что в его время методы Сингон пришлись более по душе, к ним прибегали чаще, чем к каким-либо другим, и даже сама секта Тэндай для упрочения своего влияния принуждена была приспособиться к этому требованию жизни и многое перенять у той же Сингон в области обрядности и даже некоторых эзотерических элементов.

Таковы были составные элементы хэйанской культуры. Столь разнообразными по своему содержанию и происхождению, они тем не менее на почве Японии, на почве хэйанской столицы подверглись в значительной мере взаимному ассимилирующему влиянию. Не пестрый агрегат различных элементов в запутанной и беспорядочной их конфигурации, но в результате нечто единое и цельное видим мы в эту эпоху. И это единое и цельное есть именно то, что придает хэйанскому периоду японской истории такую специфическую физиономию.

Основным принципом всех воззрений, жизни, и деятельности хэйанцев, проходящим через все здание их культуры сверху донизу, был эстетизм. Культ красоты во всех ее многообразных проявлениях, служение прекрасному — вот что руководило хэйанцами в их действиях и мышлении. В работе над созданием этого принципа соединились все культурные факторы века: и китаизм в лице своей изящной литературы, и буддизм — своим приближением к красотам природы, своими пышными обрядами, торжественными богослужениями, роскошными одеждами священнослужителей и некоторыми сторонами своего учения. К утонченности звала китайская поэзия — сама столь изысканная, к этому же вел и буддизм, во многом требующий от своего адепта такой духовной утонченности. Поэтому вполне понятно, почему хэйанцы достигли совершенства в этом смысле, почему среди них вырабатывались несравненные виртуозы не одной только поэзии и не одной только жизни, но скорее именно их органического соединения, синтеза: не в танка, хотя и ловко сделанной, безукоризненной по форме и смыслу, вершина искусства какого-нибудь кавалера эпохи Хэйан и не в каком-нибудь его поступке, но в том и

другом, вместе взятом: опоэтизированный поступок и претворенное в поэзию действие — вот в чем не знали себе равных хэйанцы. И не будет преувеличением сказать, что ценность Хэйана — не в его поэтических антологиях, как бы интересны они ни были, не в его многочисленных романах, иногда монументальных, иногда представляющих ряд отрывков и записок, не в его интимной литературе — дневниках и заметках, но именно в жизни и образе действий его представителей. Художественное произведение эпохи не «Гэндзи», не антология и не «Исэ-моногатари», но проникнутая эстетизмом сама жизнь кавалера или дамы хэйанской столицы.

Наряду с этим эстетизмом в качестве основного признака эпохи следует поставить эмоционализм. Впрочем, этот последний был теснейшим образом связан с первым, вытекал из того же культа красоты, который составлял суть хэйанского эстетизма. И опять-таки китайская изящная литература, ее утонченность чувств и иногда даже гипертрофированная чувствительность, тот культ чувства, который идет хотя бы от вышеназванной «Песнь бесконечной тоски», опять тот же буддизм, и особенно в своем эзотерическом облике, требующем такой эмоциональной напряженности, — все это способствовало этому культу чувства. И сама обстановка двора, общество, весь уклад жизни этих аристократов являли как нельзя лучшую почву для развития эмоционализма, и недаром мы видим во всех литературных памятниках эпохи, и в частности в «Исэ-моногатари», такой пышный его расцвет.

Однако этот эмоционализм был введен в строгие рамки. Преклонение перед чувством вовсе не означало приверженности к бурным страстям и пламенным эффектам, к безудержному сентиментализму или героическому романтизму; от этого всего хэйанцы были так же далеки, как и от ученого резонерства и скучных морализирований. Всякое чувство было введено в рамки эстетизма, подчинено его законам и требованиям. Не сила чувства, но его тонкость, не пламенность, но сконцентрированная сдержанность, не качество даже, а рафинированность — вот что требовал эстетический кодекс Хэйана. И напрасно мы стали бы искать в литературных памятниках эпохи героических подвигов, сильных душевных движений, мощных аффектов — ничего этого нет. Есть лишь прихотливая игра утонченных настроений и сопряженных с ними действий. И это эстетическое исповедание заменяло собою мораль. Отсюда шли задерживающие стимулы поведения: «некрасивое — недопустимо» — так гласил неписанный, но категорический закон, и отступление от него каралось если и не правосудием, то общественным презрением. Допустившие поступки, противоречащие этому закону, переставали быть «своими» для этого общества.

В такой эмоционально насыщенной и эстетически дисциплинированной обстановке не было места для логики, для упражнения интеллекта. Все, что допускалось из рационалистических мотивов, что признавалось и имело право гражданства, — это остроумие, блестящая игра ума, воспитанного на литературных образах и формах, изысканного в своих построениях и терминах. Сложный намек, трудный для расшифровки, проявление литературной эрудиции в смысле заимствования и умелого использования поэтического образа и выражения — вот что доставляло огромное удовольствие хэйанцам и ими высоко ценилось. И многочисленные собрания во дворце, в салонах дам и кавалеров были в значительной степени посвящены таким переливам остроумия и эрудиции.

Вполне естественно, что в такой атмосфере весьма значительную роль стали играть женщины. Они были необходимым элементом всей жизни

Хэйана, на них и вокруг них концентрировались тот эстетизм и та эмоциональность, которые были разлиты кругом. Более того, они в большой мере и руководили этой жизнью, давали ей тон и направление. Уже до Хэйана роль женщины в культуре была очень значительна. Женщина не была еще стеснена, как будет впоследствии, в своих проявлениях. И в сфере духовной культуры, в частности в поэзии, еще в эпоху Нара женщины мало чем уступали мужчине: столько стихотворений в поэтической антологии той эпохи «Манъёсю» принадлежит именно женщинам-поэтессам! С наступлением же Хэйана женщина завоевала себе и в жизни, и в литературе первое и никем не оспариваемое место. Появляется ряд выдающихся женщин, одаренных литературным талантом; из-под их кисти, на всякий случай жизни и в соединении со всякой эмоцией, льются бесчисленные *танка*; они ведут дневники, где отражается так полно и подробно весь строй чувств и мыслей людей того времени; и они же описывают окружающую их действительность и запечатлевают события в романах, повестях и т. д. Державный «Гэндзи, блистательный принц» — крупнейший роман эпохи принадлежит женщине — Мурасаки-сикибу; «Интимные записки» («Макура-но соси») вышли из-под пера другой женщины — Сэй-сёнагон. А участие их в антологии «Кокинсю» обуславливает наличие в ней множества чудесных *танка*, считающихся безукоризненными образцами такого рода поэзии. Имя Оно-но Комати — поэтессы начала X в. — блестит ярким светом в созвездии Шести бессмертных поэтов (Роккасэн) Хэйана.

Однако по одной уже Оно-но Комати можно составить себе полное представление о всей той роли, которую играла женщина Хэйана. Комати славится не только как поэтесса, она знаменита на все века как образец женской красоты, и о чем вспоминают больше, когда говорят о ней теперь, установить трудно: так слились в ее образе эти два качества — поэтическое искусство и красота. В ту эпоху безобразие так же мало прощалось, как и грубость, невоспитанность, неумение в области изящного обхождения и поэтического искусства. Недаром о другом бессмертном из того же созвездия — Нарихира — молва гласит, что он был образцом мужской красоты. Блистательный принц Гэндзи, герой романа Мурасаки, наделен и тем и другим свойством; и в самом деле, насколько мы знаем из литературных памятников и из других документов эпохи, из самой истории, женская красота оказывалась тогда одним из наиболее могущественных факторов жизни.

Среди утонченных и изощренных хэйанцев, поклоняющихся красоте во всех ее проявлениях и всегда и всюду ищущих стимулы для возбуждения своей эмоциональной природы, женщина с ее красотой и специфическим изяществом должна была играть особую роль. И эта роль была в конце концов столь значительной, что благополучие целых семейств и родов часто ставилось в зависимость от женской красоты. Господствующий в эпоху Хэйан аристократический род Фудзивара держал с помощью женщин в своих руках царствующих императоров; с помощью их же многочисленных наложниц во дворце устанавливали и поддерживали свое положение знатные фамилии, и часто буквально все надежды какого-нибудь падающего аристократического семейства сосредоточивались на девушке из их среды, отличавшейся особой красотой.

Таков был Хэйан, таковы были стиль и тон жизни и культуры в течение почти четырех столетий. Естественно, что вся описанная обстановка, с одной стороны, содействовала появлению блестящей литературы, отражающей все специфические уклоны мировоззрения и строя чувствований, литературы, безукоризненной по форме и внутренней художест-

венности, с другой же — создавала ряд невероятных контрастов в общем потоке исторического бытия японского народа. И если в одной стороне была почти гипертрофированная образованность и эстетизм, то в другой — свивали себе гнездо огрубение и невежество. Устойчивых элементов для материальной и идеологической культуры всей страны в целом не было, и вполне понятно, что не по этой дороге в конце концов пошла Япония: самурайство, культ воинского духа и авторитарность гражданского типа — вот что стала культивировать страна в последующие времена. И все же именно от Хэйана идет тот японский эстетизм, который живет в японцах и теперь и который так поддерживается и далее живыми для них литературными произведениями этой эпохи.

II

«ИСЭ-МОНОГАТАРИ»

Когда впервые знакомишься с произведением, носящим название «Исэ-моногатари», то сразу же создается впечатление, что все оно слагается из ряда отрывков, совершенно законченных в своих пределах и друг от друга не зависимых. Количество их исчисляется в 125, хотя возможно насчитывать при иной редакции текста и на один больше. При этом начинает казаться, что и самый порядок этих отрывков, их взаимное расположение также не играет особенной роли: один отрывок как будто может спокойно стать на место другого без всякого ущерба и главному смыслу произведения, и характеру самой композиции. И японская критика в общем подтверждает и то и другое впечатление: она говорит о возможности — в течение исторического существования повести — различных вставок, перестановок, касающихся не только отдельных фраз, но и самих отрывков в целом. Здесь не место, конечно, обсуждать с русским читателем эти вопросы, почему я и постараюсь подойти к «Исэ-моногатари» с той стороны, которая представляется, как мне кажется, важной для его истинного понимания.

Начнем с анализа структуры каждого отдельного отрывка. Вопрос этот важен именно потому, что отрывок и претендует, и действительно играет самостоятельную в композиционном смысле роль. Каждый из них состоит из двух частей — прозаической и стихотворной. Обычно сначала идет проза — более или менее длительное накопление прозаических фраз, затем — стихотворение и, если отрывок короток, — на этом все кончается, и лишь в более развитых эпизодах вслед за стихотворением идет еще новый прозаический элемент. В особо длинных отрывках после первоначальных фраз прозы идет стихотворение, чередующееся с прозой; их может быть несколько, причем прозаическая часть предшествует и заканчивает собою каждое из этих стихотворений. Таковы три типа отрывков. Самостоятельность их в композиционном смысле достигается различными приемами, из которых наиболее существенны два: в начале каждого отрывка стоит слово *мукаси* — русское «в давние времена», за которым следует обычно главное подлежащее всего последующего — слово *отоко* — «кавалер»; получается новый зачин: «в давние времена жил кавалер» — этими словами зачеркивается всякая формальная и реальная связь с предыдущим. Самостоятельность отрывка по отношению к последующему достигается иным приемом: последний раздел отрывка заключает в себе такое выражение сказуемости, которое грамматически и стилистически знаменует собою полную исчерпанность всего со-

держания, всю возможность такой сказуемости. Этот технический прием проходит сквозь все отрывки и делает их в морфологическом смысле совершенно не зависимыми друг от друга. Связь, если она и существует, приходится искать уже в ином месте, в смысловых соотношениях.

Очень многие из ученых-японцев — исследователей «Исэ-моногатари» считали и считают, что центр тяжести в каждом отдельном отрывке лежит в его стихотворной части. Ведь стихотворения обязательно входят в состав каждого из них и как будто являются самым значительным элементом всего целого. Если это так, продолжает эта теория, то «Исэ-моногатари» следует считать не «повестью», но книгою стихов, собранием ряда стихотворений, снабженных вводными замечаниями, путными примечаниями и объяснениями, долженствующими облегчить читателю проникновение в истинный смысл каждого стихотворения, разъяснив, при каких обстоятельствах, по какому поводу, в какой обстановке было оно создано. Вся прозаическая часть «Исэ-моногатари» при таком взгляде — не более как пояснительные ремарки. При таком взгляде, конечно, падает вся ценность произведения, так как большинство его стихотворений размещено в различных поэтических антологиях того века, где многие из них также имеют свои, действительно объясняющие ремарки. Все отличие «Исэ-моногатари» от этих мест заключается, следовательно, только в большем развитии этих пояснительных примечаний. Этим, на мой взгляд, уничтожается всякая художественная самостоятельность «повести» как особого произведения.

Однако великая слава именно «повести», неизменно сопутствовавшая ей за все время ее существования, сама по себе опровергает такое мнение. «Исэ-моногатари» не сборник стихов, но вполне самодовлеющее художественное произведение, как нельзя лучше представляющее собою Хэйан в его подлинной сущности: оно дает нам картину ее быта, уклада, ее философию, является художественным адекватом своей эпохи. И в этом его ценность и непререкаемое значение. Сквозь эту призму может выясниться и композиционная сущность отрывков в отношении их двух составных частей: прозы и стихотворения.

Все 125 отрывков в указанном отношении делятся на два основных типа, с различными модификациями проходящих через все произведение. Первый тип имеет исключительно эмоциональные задачи: в основе его композиции лежит одна определенная эмоция, она — исток целого и его подпочвенный питающий слой. Эта эмоция, просачиваясь понемногу наружу, звучит сначала сдержанно — прозаическими фразами, обозначающими и ее постепенный ход, и ее постепенное нарастание. Прозаическая часть отрывка, эти введения, примечания и т. п. играют только такую роль: это — зачин эмоции и рамки ее разрастания. И когда эмоциональное *crescendo*, все повышаясь, достигает своего порога, своего высшего напряжения, прозаические фразы исчезают, как уже не могущие быть словесным адекватом этой эмоции: они переходят в мерную речь, и начинают звучать слова и размеры стихотворения. Стихотворение — всегда в форме *танка* — всего только естественный результат эмоционального хода, апогей эмоционального нарастания, и, следовательно, его связь с прозаической частью, прямое вытекание из нее — поистине органическое. Вслед за этим возможны два исхода: либо автор так и оставляет свою эмоцию в доведенной до высших пределов силе, т. е. обрывает ее, чтобы придать ей большую значимость для читателя, либо же ведет свой прием теперь в обратную сторону — в нисходящем порядке. Слышно эмоциональное *diminuendo*, стихи сменяются прозой, мерная речь переходит в простую, эмоция вновь находит свой адекват уже в

прозе, и, наконец, она вновь уходит в глубину, скрывается под почву. И все целое отрывка, будут ли здесь две части или больше, представляет собою в этом смысле подлинное органическое единство.

Второй тип отрывков — иного характера. Эмоциональность и в нем — основной элемент всего построения, но она действует иначе. Она не поглощает собою, не впитывает в себя всю морфологию отрывка, она, так сказать, расплывается в этой последней. Отрывок приобретает повествовательное содержание, он рассказывает — и прозой, и стихами, и соотношение этих двух частей здесь уже иное: стихи могут заменить диалог, монолог, могут служить просто украшением. Конечно, основной закон первого типа и здесь скрыто присутствует, и здесь стихотворение является носителем эмоции по преимуществу, проза также и здесь готовит это стихотворение, к нему подводит, но все же весь композиционный уклад уже иной.

Однако и этим не исчерпываются все составные элементы каждого отрывка. Не только явной или скрытой, все поглощающей или только питающей эмоциональностью достигаются органическое единство обеих частей отрывка и его законченность как целого. «Исэ-моноготари» не было бы произведением Хэйана, и его автора следовало бы изгнать по крайней мере в последующий период, если бы он не рассчитывал еще на один элемент, в самом произведении отсутствующий, но для него совершенно необходимый. Этот элемент — эмоция читателя, его реакция на прочитанное. Мы знаем по всему укладу Хэйана, по его стихам, хотя бы по тому, как, при каких обстоятельствах они говорились, на что рассчитывались и пр., что эта ответная реакция читающего или слушающего подразумевалась как необходимый и равноправный элемент всякого поэтического творчества. Когда кавалер Хэйана бросал даме при мимолетной встрече во дворце коротенькое стихотворение — *танка*, то оно было не полно, его смысл — и фактический, и эмоциональный — был совершенно недостаточен, если тут не подразумевать ответное стихотворение дамы, ее соответствующую эмоцию. Поэтому большинство хэйанских стихотворений и главным образом те, которые более всего построены на эмоциональном начале, — именно любовные, неизбежно требуют и сопровождаются ответами, т. е. дополнительными стихотворениями собеседника. Этот закон можно проследить и на нашей повести, где стихотворение кавалера почти постоянно влечет за собою ответ дамы, на который оно безусловно и рассчитывает. И это не просто ответ — это второй равнозначный элемент единого поэтического организма. И поэтому необходимо утверждать, что любое стихотворение «Исэ-моноготари» в композиционном смысле теснейшим образом связано со своим ответом.

Но так внутри отрывка, таково взаимоотношение находящихся в нем стихотворений. И так же все это и в другом аспекте. Все композиционное целое отрывка тоже имеет свой ответ, но уже отыскиваемый не внутри произведения, а вне его: ответ кавалеру дает дама, на что кавалер и рассчитывает, произнося свою *танка*. Ответить автору должен читатель, на что автор также твердо надеется. Кавалер же заканчивает свою *танка* так, что больше не остается места для ее дополнения; его эмоция, не замыкаясь, занимает выжидательную позицию; так точно и автор — он, высказавшись, не захлопывает на этом дверей в тайники своего творчества, он ждет, он нуждается в привхождении туда читателя. И не будет особенно парадоксальным сказать, что, если читатель не сумеет этого сделать — дать такой ответ автору, «Исэ-моноготари», не конечно, его отрывки безжизненно повисают — неудовлетворенные и беспомощные — в воздухе. Лишь при наличии этих двух равнозначных элементов — эмо-

ции автора, вызывающей, и эмоции читателя, отвечающей, — слагается полнота любого отрывка, и он получает свою законченность.

Дальнейший анализ этого произведения ставит следующий очередной вопрос: в каком же отношении друг к другу стоят эти отрывки? Неужели все «Исэ-моногатари» только простая куча этих хоть и художественных, но все же столь ограниченных в своей отдельной значительности кусочков-миниатюр? Так думали очень многие исследователи повести, но не так, думается мне, обстоит дело в действительности. Обратимся к самому тексту. После вступления прозы — рисующего героя на пороге самостоятельной жизни: он только что достиг совершеннолетия — идет ряд эпизодов, связь между которыми и взаимная зависимость вскрываются без особого труда. Отрывок 2 описывает начало одной — по-видимому, главной — любви героя, начало той интриги, которую можно будет потом найти как связующий цемент среди многих эпизодов. Интрига эта — любовь героя к одной даме, согласно традиционному толкованию, будущей императрице Нидзё. Он — уже в столице, она — еще в безвестности, где-то в уединенном месте, хоть и очень близко от героя: по крайней мере, он с легкостью может ее навещать. Следующий за тем эпизод может быть легко выведен из этого: уже в предыдущем стихотворении героя звучали легкая ревность, легкое опасение и укор по адресу своей возлюбленной. Это было в порядке хэйанского любовного обихода, часто безотносительно к тому, имела ли ревность какое-нибудь реальное основание; любовный укор просто входил как неизбежный элемент в гамму любовных переживаний, которые без него были бы не вполне разработаны. Так и здесь: нет никаких оснований полагать, что эта молодая девушка, пока еще живущая в неизвестности, уже вела себя как многоопытная придворная дама; к тому же чувство легко возникающей ревности так естественно в сердце столь юного героя.

Но вот героиня, как и подобало в те времена девушкам из благородных семейств, переходит из уединения к новой жизни, уже светской. Она также, по-видимому, достигает своего совершеннолетия и должна быть при дворе. Мечта каждых родителей пристроить свою дочь ко двору в надежде, что она, может быть, обратит на себя внимание императора — со всеми вытекающими для ее семейства последствиями. И вот она попадает во фрейлины к вдовствующей императрице, ко двору, конечно второстепенному, более тихому, но все же в столице.

Любовь героя перешла в новую обстановку — из тихого уединения в шумный свет, от идиллии, нарушаемой лишь собственными измышлениями — укорами и ревностью, к любви, уже могущей встретиться с противодействием этой обстановки: затрудненность свиданий, соблазн окружающего мира в виде хотя бы возможности для нее приобрести иного, более блестящего поклонника. И вот эта юношеская любовь, бывшая доселе скорее просто увлечением, не представлявшая для него еще ничего серьезного, теперь, благодаря всем этим препятствиям, в своем естественном развитии становится все сильнее и сильнее и переходит в настоящую страсть. И тут случается неожиданное: она переезжает в другое место. Во дворце императрицы с нею встречаться еще было возможно — в новом месте это уже очень затруднительно. Не будем гадать, что это за новое местожительство было у нее: ответов и предположений, одинаково вероятных, достаточно много; примем лишь само последствие этого переезда.

Герой не может примириться с этим положением. И его любовь нашла выход, к счастью. Не явно, так тайно: не через вход, так через двор-сад, через ограду, полуразрушенную играющими здесь детьми. Все было бы

хорошо, если бы его посещения не были слишком часты; в конце концов его заприметили: к пролому в ограде поставили стража, и возможность свиданий вновь отпала. Не будем опять тратить время на отгадывание, кто был этот хозяин, помешавший скрытой идиллии, обратим внимание лишь на то, что горе и стелания кавалера в конце концов тронули и его сердце: в результате он решил изредка закрывать глаза и ничего не видеть. Поступи он иначе, он не был бы хэянцем.

Однако юношеская страсть не хотела примириться с такою любовью под чужим надзором, к тому же, вероятно, и хозяин стал закрывать глаза все реже и реже, и в результате свидания вновь были очень затруднены. Поэтому герой стал всячески склонять ее на побег с ним, и дама, уже вкусившая всю сладость близости к возлюбленному, не могла на это не согласиться. Отрывок 6 передает нам в драматических тонах их бегство, погоню, рисует, как их в конце концов настигли и вернули назад так необдуманно поступившую девушку.

На этом заканчивается повесть о первом юношеском романе героя. При таком приведении отрывков 2—6 в связи получается целое повествование: с завязкой — в тихом уединении, на заре юности и того и другой; с развитием драматического положения — переезд в столицу, новое положение дамы, усилия кавалера; с напряжением его до высшей точки — побег, рисуемый в самых выразительных красках; и развязка — возвращение дамы обратно и окончательная разлука. Все пять отрывков составляют, таким образом, небольшой цикл, и таких очевидных циклов много в «Исэ-моногатари».

Начать хотя бы с дальнейшего: если первый отрывок можно было бы обозначить как первую главу романа, под наименованием «Пролог», если составить из пяти следующих главу вторую «Юная любовь», то отрывки 7—14 объединяются в третью главу: «В изгнании». Причем это не новый зачин, это — только глава, ибо она является логическим развитием ситуации предыдущей. Герой в отчаянии от своей неудачи. Столица ему уже опротивела, да к тому же и опасно немного в ней оставаться: а вдруг последуют какие-нибудь неприятности за похищение благородной девушки. И герой решается бежать «на край света». «Край света» для хэянцев недалеко: стоит лишь выйти за пределы их города; ведь весь мир сосредоточивался для них в его стенах. А если подумать о где-то там, на Востоке, лежащих провинциях, то это уже подлинно «край света». И кавалер туда направляется. Его путешествие со всеми его эпизодами и настроениями и служит предметом изложения отрывков 7—14. Пусть читатель просмотрит сам и убедится в их очевидной преемственности.

Нет надобности вести такое исследование дальше: простора для разных сближений и догадок здесь слишком много, чтобы быть всегда уверенным в безошибочности своих построений. Укажу только еще на одну большую главу: это новый роман кавалера, героиней которого является принцесса — жрица храмов в провинции Исэ. Περιπέτιи этого романа излагаются на протяжении восьми отрывков — с 67-го по 74-й.

Из всего изложенного явствует только то, что первое впечатление полной разобщенности и независимости отрывков друг от друга в смысловом отношении совершенно неправильно. Более внимательное чтение обнаруживает в произведении отдельные циклы, группы отрывков, объединенных между собою общностью действия, сюжета и героев. Может быть, возможно при достаточно упорном анализе вскрыть циклическое содержание всего произведения полностью, разложить его на отдельные главы и даже больше — поставить и эти главы во взаимную связь, — словом, показать, что «Исэ-моногатари» — действительно повесть, с одним ге-

роем, единым планом автора, последовательностью в развертывании сюжета и даже естественным органическим концом — страстью героя, рисующейся в последнем отрывке с его заключительным, предчувствующим смерть, стихотворением... — если бы это было в центре намерений автора. При несомненной наличности элементов скрытого романа в указанном духе автор не это имел прежде всего в виду: неспроста он так старательно отделял каждый отрывок, стараясь придать ему законченную и самостоятельную форму. Цель автора, как мне думается, заключалась в том, чтобы на почве повествования дать не «книгу стихов», но «книгу эмоций», т. е. то, что в первую очередь ценилось людьми Хэйана. Его главное задание состояло в том, чтобы дать картину эмоций во всем их многообразии и красочности. Поэтому-то для него в каком-нибудь эпизоде из жизни героя важна не его фактическая сторона, не связь с предыдущим и последующим, а его эмоциональная ценность. Важна эмоция, но не содержание; переживание, но не его причина. Поэтому автор вместо деления на главы по содержанию делит на отрывки по эмоциональному их характеру: виды и типы эмоций с их многочисленными модификациями и подразделениями — вот принцип его композиционных приемов. И так как каждый отрывок, как я старался показать выше, являет собою такую законченную единицу, и так как последующий дает уже иной эмоциональный мотив, то вполне правильно будет поставить после первого морфологическую точку и начать второй обычным зачином: «В давние времена жил кавалер...».

Этим самым путем устанавливается и новое единство всего произведения: «Исэ-моногатари» ни в коем случае не собрание чего бы то ни было — стихов или эмоций. «Исэ-моногатари» — цельное произведение, в основе которого лежит единая творческая личность автора, единый творческий план и которое с точки зрения своей архитектоники являет не что иное, как технически совершенную разработку этого плана. Повесть — музыкальная пьеса, написанная на одну тему, с ее сложной и разнообразной разработкой. Основная тема — любовь с ее неисчерпаемой многогранностью; литературная композиция произведения — словесно-образная разработка этой темы; сюжет, элементы повести — избранная форма, как в музыке, и т. д., т. е. нечто, устанавливающее границы и пределы, а также внешние контуры разработки; и, наконец, побочные темы, иногда контрапунктирующие, иногда звучащие как бы самостоятельно, — темы природы, дружбы. Такова канва «Исэ-моногатари».

Очень сложна, как, впрочем, и следовало ожидать в эпоху Хэйана, разработка первой основной темы. Перечитывая все произведение, находишь всевозможные ее модификации. Главнейшими из них приходится считать темы: 1) любовного счастья, 2) разлуки, 3) любовной жалобы, 4) любовной тоски, 5) отчаяния, 6) любовного беспокойства, 7) любовных мечтаний, 8) любовного объяснения, 9) любовного оправдания. Подавляющее большинство отрывков с легкостью распределяется по этим именно рубрикам. Но каждая из них, этих производных тем, в свою очередь может расчлняться на целый ряд оттенков: то это счастье простое и ничем не омраченное, с одним лишь стремлением удержать его как можно долее — первая модификация; то оно сопряжено с легким опасением за судьбу этого переживаемого наслаждения — второе изменение (ср. отрывок 20 и 21). Тема разлуки может быть осложнена мотивами упрека, укора по адресу милой или милого (отр. 12), а то и проникнута какой-то горечью (отр. 53); впрочем, нередко и в разлуке блистает надежда на радостную встречу (отр. 34).

Тема любовной жалобы чаще всего выливается в форме сетований на

судьбу, препятствующую достижению или удержанию счастья, а то и прямо упреков по адресу милого друга за жестокость, бесчувственность или измену (отр. 7 и 42). Очень характерно в этом смысле стихотворение (отр. 52), так напоминающее провансальскую «alba».

Переживание любовной тоски фигурирует в двух главных разветвлениях: то это тоска — томление по милому другу, — таково стихотворение 24-го отрывка, выраженное в такой типичной японской образности; то это уныние — скорбь (отр. 44).

Громко и сложно звучит тема отчаяния — из-за любви, конечно. То это отчаяние с некоторым упреком по адресу противной стороны (отр. 8), а чаще всего отчаяние при мысли о себе, о том, что будет или стало с собою самим по случаю неудачи в любви (отр. 4). Это же отчаяние может быть обращено и к свету, к внешним помехам счастью (отр. 58). Тема любовного беспокойства, вообще очень часто встречающаяся, может даже проскальзывать и в самый миг любви (отр. 36).

Мотив любовных мечтаний звучит то в форме общего высказывания своих грез (отр. 31), то — и последнее чаще — в форме грез — обращений к милому образу (отр. 13).

Часто звучит тема любовного оправдания, стремление защититься от несправедливо возводимых обвинений в неверности, жестокосердии и т. д. (ср. отр. 23). И наконец, очень многообразна тема любовного объяснения: ведь так усиленно и с таким успехом практиковались хэянцы именно в этой области. Объяснение может быть вполне искренним (отр. 9) или же просто проявлением светской любезности (отр. 63).

Нет особой надобности показывать разработку прочих тем произведения; имея критерий, читатель сам легко разберется в этом многообразном мелодическом материале. Остается сказать лишь несколько слов о названии произведения и его авторе.

Слово *моногатари* означает повесть и имеет вышеописанный смысл. Слово же «Исэ», прилагаемое к первому как определение, относится ближайшим образом к тем отрывкам, которые повествуют о приключениях героя с принцессой — жрицей храмов провинции Исэ (отр. 68—74). Существует предположение, что раньше эти отрывки стояли в начале произведения, и оно по ним и получило свое наименование. Автором повести по традиции, идущей почти от самых времен Хэйана, считается знаменитый хэйанский поэт Аривару Нарихира. Если нельзя определенно доказать принадлежность произведения именно ему, нельзя и опровергнуть эту традицию, которая — скорее всего — и должна быть хранительницей истины¹.

¹ Статья печатается с сокращениями.

I

Японская литературная критика по-разному рассматривает «Гэндзи-моногатари». Одни стараются усмотреть в этом романе ни более ни 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: «моно-но аварэ» — «чары вещей», что нужно понимать в смысле того очарования, 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 проникший вообще в японское и, что особенно важно, в хэйанское, может согласиться с каждой из них: роман этот настолько грандиозен по объему, настолько сложен по содержанию, настолько значителен по вложенному 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, но 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 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 путеводной 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:

«Повести (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).

¹ Игараси. Син-Кокубунгаку-си, 1912, с. 201 и сл.

А в повестях содержатся всевозможные подробности.

Автор, конечно, не рассказывает так, как оно есть на самом деле (арино-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 то время этому жанру, и в первую очередь самой «Повести о Гэндзи».

Мурасаки в этих словах, вложенных ею в уста своего главного героя, решает 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, т. е. 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: ими стала признаваться литература на родном, японском языке. Более того: воспитанные на высоких жанрах китайской литературы, т. е. 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 лице 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, 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 ха-

рактируется 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 *моногагари*, сколь и действительную жизненную канву для *фабулы*.

Эта реалистическая тенденция Мурасаки целиком подтверждается всей историей повествовательной литературы не только времен Хэйана, но, возможно, даже на всем ее протяжении. «Гэндзи», пожалуй, наиболее чистый и яркий образец подлинного художественно-реалистического романа. Повествовательный жанр до него (Такэтори, Отикубо, Уцубо) строился отчасти на мифологическом, сказочном, легендарном, отчасти на явно вымышленном материале; повествовательная литература после него (*гунки*, *отогидзоси*, 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, трогательное или забавляющее читателя, в то время как «Гэндзи» к этому решительно не стремится: он дает то, что заполняет повседневную, обычную жизнь известных кругов общества этой эпохи; дает почти в тоне хроники, 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. «Гэндзи» 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 (Умэ-га-э) и заключается в следующих словах:

«Свет в наше время измельчал. Он во всем уступает старине. Но в *кана* 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: *кана*), еще не обремененный китаизмами или воспринявший их только в минимальной, не искажающей его облик дозе, этот японский язык на рубеже X—XI вв. достиг своего развития, несравнимого 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 китаю.

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 получились так называемый *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, т. е. романах, отчасти дневниках и т. д., мы постоянно видим те большие или меньшие затруднения, с которыми сталкивались на этой почве авторы; вместе с тем 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-гёва-тай*, т. е. 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 иного стилистического типа. Вабунная, т. е. 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, т. е. дать тот род повести, который она один и признает. И этим самым Мурасаки как бы хочет противопоставить свой национальный, но гонимый язык чужеземному, но господствующему, считая, что он годен и 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 расценивать это замечание? Сказывается ли здесь в авторе про-

сто-напросто женщина? И притом женщина, на себе испытывавшая 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 вместе с тем 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 саму Мурасаки среда давала немало поводов к такому умозаключению. Однако 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 хотя бы бегло ознакомиться с хэйанскими *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. Эта жизнь и быт в те времена, при наличии экономического благополучия и политического могущества, были проникнуты насквозь началами мирной, «гражданской» (как тогда называли) культуры, т. е. 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» великоленно это отражает: давая образцы *танка*, т. е. 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 представлялась ей, как это действительно было: «женщина — в руках мужчины».

Таким образом, можно утверждать, что эти три места из «Гэндзи», 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».

III

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 Хэйана. 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 приведенном выше замечании Мурасаки: «женщины рождаются на свет лишь для того, чтоб 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 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 дальнейшее свое раскрытие: в тему сопоставления героя и какой-нибудь женщины влагается мотив, характеризующий отношение 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 форма фабулы «Гэндзи».

Из замысла автора находим объяснение и выбора 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 предста-

вителем 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 необычная 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 до положения простого подданного. Можно предполагать, что Мурасаки могла руководствоваться здесь таким соображением: оставься 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, сохраняет по своему положению все возможности действий в сфере искусства любви и в то же время ничем не связан внешне: положение сына императора и одновременно 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 рисует 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 — по имени Кирицубо. 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 постоянных преследований и всех неприятностей, приистекающих отсюда, в конце концов стала чахнуть и скоро умерла, оставив своему высокому возлюбленному живую память о себе в лице прелестнейшего сына — Гэндзи.

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 непобедимое 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 — по имени Аои.

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 воспылил страстною, но тайною любовью не к кому иному, как к наложнице своего же отца — фрейлине Фудзицубо, той са-

мой, 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 — по имени Удусэми, женщиной значительно старше себя, но сразу его прельстившей. Ему в это время было едва семнадцать лет. Сначала искательства его имели успех, но вскоре Удусэми, 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 — 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 — Нокива-но-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 похищений. Во время поездки по городу он заинтересовался одним уединенным домиком. В нем жила прелестная женщина по имени Югао, покинутая своим прежним возлюбленным, приятелем Гэндзи, — Тюдзё. 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 Рокудзё, которую он временно оставил из-за этой Югао, — и умирает. Гэндзи испытывает огромное душевное потрясение и заболевает даже физически: наваждение отчасти коснулось и его.

В попытке избавиться от чар злого духа Гэндзи предпринимает поездку к одному знаменитому чародею, проживавшему в Китаёма, и там обретает ту, которой суждено было сделаться потом его наиболее глубокой и долгой любовью — Мурасаки. Живя у чародея, он случайно 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, спрашивает 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, а 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 желанной 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 перевезти девочку к себе. Здесь он заботится о том, чтобы она училась всем изящным искусствам тех времен: каллиграфии, стихосложению и игре на кото.

После того в течение ближайших лет Гэндзи завязывает союз с различными женщинами, из которых главными и более или менее длительными его симпатиями пользуются Суэ-цуму-хана, Гэн-но-найси, Ханатиру-сато, Обородзуки-но-ё и Акаси. 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-цуму-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 не хорошо 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-найси — придворная дама очень преклонного возраста, сумевшая густым слоем белил обмануть взоры Гэндзи и снискать его хоть и не очень пылкую, но все же благосклонность.

Хана-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, т. е. 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 желающая 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 решает 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 любимицей, воспитываемой им маленькой Мурасаки. Ему в это время 22 года, ей всего 15. С этих пор Мурасаки находится на положении его главной подруги. На следующий год умирает отец Гэндзи — отрекшийся император; вскоре за ним 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» — на побережье Сума.

Во время его пребывания в Сума (на 26—27-м 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 и объявляет, что ему было откровение свыше увезти 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. Император Судзаку отрекается от престола, передавая его своему наследнику — фактическому сыну Гэндзи, Рэйсэн. Гэндзи занимает высокое положение в придворных сферах и начинает пользоваться могуществом. Ко всему этому присоединяется и личная радость: у его возлюбленной Акаси рождается дочь. Таким образом, у него уже трое детей: от Фудзипубо — 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 Рокудзэ-ни, и поселяет в нем около себя всех самых любимых и дорогих женщин. На мгновение перед взором его мелькает еще раз старинное юношеское увлечение — Удусэми; он встречается с ней во время путешествия, обменивается *танка*, и на этом кончается судьба Удусэми: 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 недостижимую высоту официального величия и власти. Окруженный же любимыми женщинами, он наслаждается и личным счастьем. Но судьба его подстерегает. Счастье начинает колебаться: печальные происшествия следуют одно за другим. Умирает его любимая жена Мурасаки, и как завершающий удар его поражает исход его последней, уже закат-

ной (ему теперь 50 лет) любви. Достигнув 52-летнего возраста, он умирает.

Последний период его жизни ознаменовывается тремя происшествиями, составляющими вместе с тем и три знаменитых места в романе.

Первое происшествие — трогательная история с Тамакацура. Так звалась 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 обо всем случившемся. И вот однажды во время поездки в один монастырь эта уже взрослая девушка встретила 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 Хигэгуро Тайсё.

Второе событие, сильно потрясшее Гэндзи, — это открытие императором тайны своего рождения; эту тайну знали до сих пор кроме Гэндзи двое — старая прислужница покойной Фудзицубо и монах, бывший во время родов ночью во дворце. И вот монах рассказывает об этом императору. Император в необычайном волнении едет к Гэндзи и приветствует своего отца. Жалуется 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 ежечасно 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, Судзакү, и когда этот последний постригся в монахи, он передал 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 охлаждения Гэндзи, он видел это и все же не мог сдержаться. Сан-но-мия, конечно, следовала всем желаниям Гэндзи, но ее сердце принадлежало другому: она любила молодого придворного по имени Касиваги. Настойчивости и упорству 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 не раскрытой. 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 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 приведенное выше изложение фабулы является до последней степени упрощенным и сведенным лишь к одному персонажу — Гэндзи. На самом же деле фабульная ткань романа необычайно сложна и запутанна: помимо сложнейших ситуационных комбинаций, одних действующих лиц в нем не менее 300, из коих до 30 должны быть причислены к главным.

Кроме того, изложенная фабула относится только к основной части романа — к первым 44 главам. Помимо их существуют еще так называемые «10 глав Удзи», составляющие особое продолжение романа, описывающее уже жизнь не Гэндзи, а 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 фабульного материала отличается многими очень своеобразными чертами, в которых чрезвычайно ярко сказалось литературное искусство Мурасаки. Создавая свою «художественно обработанную историю», т. е. своего рода бытовой и правоописательный роман, она как будто отчетливо сознавала основное требование, предъявляемое к художественной литературе: превращать фабулу в сюжет.

Построение сюжета у Мурасаки происходит под соединенным воздействием двух основных факторов фабулы: 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 не меньшую роль играют и изменения ситуаций.

Основным приемом сюжетосложения, так сказать, 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 глав: так, например, первая обнимает период жизни Гэндзи от рождения до 12 лет; IX — охватывает период в один год (18 лет); XXI — обрисовывает события, имевшие место на 33—35-м 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, разбивающая «Гэндзи-моногати» по годам и месяцам.

Но если хронология событий 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 главах II («Хахакиги»), III («Уцусэми») и IV («Югао»), одинаково приурочиваются к 18-му году жизни Гэндзи. Целых шесть глав (XXIII—XXVIII) и отчасти даже седьмая (XXIX) повествуют о событиях, относящихся к 36-му году его жизни. В некоторых главах попадаются описания происшествий, имевших место гораздо раньше: так, например, только впоследствии упоминается о пострижении Уцусэми, совершившемся фактически в главе XIV («Сэкия»), когда Гэндзи — 29 лет; только в главе XXII читатель узнает о судьбе Тамакацура, хотя о ней должно быть сказано гораздо раньше — около главы V.

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 особен-

но сильно на их внутреннюю конструкцию. Эта последняя целиком подчиняется сюжетным требованиям, используя для этой цели тот элемент фабулы, 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 образуют нужный динамический мотив, вокруг которого концентрируется и все остальное. Основным приемом сюжетосложения является, таким образом, нанизывание 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 Тамакакура; 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, а 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 служит 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»², т. е. 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; фабулистическими элементами она пользуется лишь для того, чтобы дать какую-нибудь сюжетную конструкцию. Так — в отношении малой единицы, ситуации, так и в отношении крупной — 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

² «Обородзуки» и значит «луна, прикрытая облаком».

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», «Токонацу», «Кагариви», «Новаки» (XXIII—XXVIII), основным элементом которых является описание картин различных времен года, связанных с ними настроений и рассуждений по этому поводу. Такова глава «Мабороси» (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 об 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 законченным окончательно какой-нибудь дополнительный мотив, который и перебрасывает мост к последующему. Так, например, мотив урагана и вещего сна Гэндзи в главе XX («Сума») соединяется с появлением в начале главы XXII («Акаси») отшельника из Акаси, также выполняющего веление свыше; это появление в свою очередь обуславливает развитие всего дальнейшего содержания данной главы: связи Гэндзи с Акаси. Глава XXXIV («Вакана») оставляет неразрешенной одну частность в мотиве связи Сан-но-мия с Касиваги: в конце главы читатель узнает, что Сан-но-мия беременна, причем Гэндзи подозревает, кто виновник этого. Глава XXXV («Касиваги») начинается с рассказа о рождении Каору. Глава II («Хахакиги»), повествующая о связи Гэндзи с Упусэми, оставляет неразрешенным дополнительный мотив: неудовлетворенность Гэндзи. Этим заканчивается глава, причем следующая — глава III («Упусэми») начинается именно с описания этой неудовлетворенности, явившейся поводом к последующему развитию новой ситуации, характерной именно для данной главы, — мимолетной связи Гэндзи с Новика-но-оги.

Такой 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.

Известный знаток хэйанской литературы проф. Фудзикока³ разбивает весь основной роман «Гэндзи», т. е. за исключением «10 глав Удзи», на три больших тома: том I слагается из 20 глав, с «Кирицубо» по

³ Фудзикока С. Кокубунгаку дзэнсю Хэйан-гё. Токио, 1904.

«Асагао» включительно; II — из 13 глав, с «Отомэ» по «Фудзиноураба» включительно; III — из двух глав, с «Вакана» по «Такэгава» включительно.

Первый том повествует о жизни Гэндзи от рождения до 32-летнего возраста. Здесь описываются 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 32-го по 39-й год. Время его расцвета, кульминационный пункт его жизни, эпоха безмятежного счастья.

Третий же том говорит о закатной поре жизни героя: с 39 лет по самую смерть, наступившую вскоре после достижения им 52-летнего 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 Фудзикока влияния упомянутой в самом начале очерка буддийской теории «Гэндзи-моноготари»: исследователь действительно склонен подчеркивать 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, Фудзикока 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 выступаая явным, то всегда невидимо присутствуя за всем происходящим.

Первая часть этого тома (гл. I—VIII) рисует нам Гэндзи, неустанно стремящегося к этой запретной любви, чему не мешают даже все его многочисленные связи с другими женщинами: Фудзицубо остается его главной любовью. В конце первой части Гэндзи в своей любви добивается успеха: он сближается с любимой женщиной, и у них рождается сын.

Вторая часть первого тома (гл. IX—XIV) дает вторую стадию в развитии отношений Гэндзи с Фудзицубо. Меняется сама обстановка: отец Гэндзи умирает, а сам Гэндзи удаляется в изгнание.

И, наконец, третья часть (гл. XV—XX) дает естественное завершение всей интриги: 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 наложницы сына от другого. Этим создает-

ся чрезвычайно любопытное ситуационное обрамление романа, делающее его построение поразительно стройным. Второе соображение заключается в том, что здесь, в этой, так сказать, 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. Это двойная обусловленность представляется очень искусно проведенным и несомненно сознательно подчеркнутым приемом.

Второй том выделяется из общей ткани повести своеобразным обрамлением: Фудзиока указывает на то, что в первой главе этого тома Гэндзи строит себе новый дворец, что 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 40 лет — возраст, после которого начинается, по японским понятиям, «первая старость». Происходит целый ряд пиршеств в честь 40-летия, причем так же рисуется высочайшее посещение Гэндзи: к нему приезжает новый император, его сын Рэйсэн. Кроме этого, и все содержание второго тома создает картину полного расцвета: ни одно облачко не омрачает сияющую звезду счастья и могущества Гэндзи, достигающего наивысшего блеска в факте провозглашения его государем-отцом.

Героиней второго тома является Тамакакура, дочь Югао от Тюдзэ и новая любимица Гэндзи. Первая часть тома (гл. XXI—XXII) повествует об истории воспитания Тамакакура у кормилицы, нахождения ее служанкой покойной матери девушки и водворения у Гэндзи. Вторая часть (гл. 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 (гл. XXXI—XXXIII) рассказывает о заключительной судьбе Тамакакура: о выходе замуж ее за Хигэгуро Тайсё.

Третий том романа, по выражению Фудзиока, целиком покрывается изречениями: «То, что расцветает, непременно увядает», «Те, кто встречаются, неизменно расстаются»; словом, этот том говорит о последнем периоде жизни Гэндзи, о его старости и смерти. Уже в первой части чувствуется накопление мрачных предзнаменований будущего. Перед нами развертывается 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.

Третий же 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 его 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 третьего 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. Фудзиока 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 (14-й день 8-й луны, осенью на 51-м году жизни Гэндзи), во второй главе — описанием скорби Гэндзи; последняя глава этой второй части говорит о смерти Гэндзи.

В сущности говоря, 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: «Ниоу-но-мия», «Кобай» и «Такэгава». Следует думать, что Фудзиока, 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 Фудзиока 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 того, тут можно усматривать и осуществление того композиционного приема, который дает себя чувствовать неизменно на всем протяжении романа. Прием этот носит техническое наименование *ѐха* — 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 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 этом же самом месте, где столько времени прожил он.

Вместе с тем Мурасаки дает в этом малом эпилоге новое доказательство своего сюжетного искусства: эти три главы повторяют в сущности ту же ситуацию, что уже была дана. Главным героем теперь является Каору, но с ним сопоставлен его друг и соперник Ниоу-но-мия, сын императора от Акаси-дочери. В самом начале романа (гл. II) было дано автором то же самое: повествование открывается Гэндзи как главным героем и Тюдзё, его другом и в то же время соперником, сопоставляемым с Гэндзи. «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 фабулы.

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, т. е. 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 фабулистической по своему характеру, вторую же — более тематической: она излагает в сущности содержание самой основной темы Мурасаки — «женщина 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 VIII и IX глав романа, т. е. на границе первой и второй части первого тома. В начале главы IX выводится на сцену Рокудзэ, причем в такой коллизии, которая никак не мотивирована раньше. Пропуск этот настолько ощутим, что заставил Мотоори Норинага специально восполнить его. Мотоори написал вставную главу («Та-макура»), рассказывающую историю этой фрейлины Рокудзэ. Однако часть японских критиков, в том числе и проф. Фудзюка, считает, что здесь Мурасаки дает прекрасно обоснованный и проведенный прием композиционного пропуска (*сэхицу*).

Еще более характерен второй большой пропуск в романе, поистине неоценимый по своему неожиданному значению. Глава XLI романа, в которой повествуется о смерти Гэндзи и которая заканчивается, в сущности, повесть о его жизни, т. е., 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, где находится центр тяжести. Таким символом должно служить и название этой главы XLI: прозвище Гэндзи, под которым он постоянно выступает в произведении, — Хикару, «блистательный», и вот теперь этот блеск «скрылся в облаках».

Японские исследователи изошряются в самых различных объяснениях этого пропуска, вплоть до гипотезы о пропаже этой главы. Надо думать, что гораздо более правы будут те, кто станет оценивать этот замечательный факт как своеобразный прием композиции, те, кто 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 (гл. XXXIX) — образует последнее звено в этой цепи. Последующая глава вся целиком посвящена скорби Гэндзи. Перед читателем проходит на специально подчеркнутом фоне сменяющихся друг друга времен года — символов преходящего характера всех вообще явлений — облик погруженного в печаль героя. Перед ним еще раз проходят та весна, то лето, та осень, та 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 этого всего только одно название главы — «Сокрытие в облаках», с тем чтобы следующую главу начать совершенно просто: «После того, как свет сокрылся в облаках...» Трудно описать совершенно исключительное чувство, которое тебя охватывает, когда доходишь до этого места романа. Трудно себе представить без японского текста и ту эмоцию, с которой воспринимаются эти внешне такие незатейливые слова: «После того, как свет сокрылся в облаках». Для этого нужно прочесть роман.

I

Эпоха Хэйан ушла в вечность. Наступали мрачные времена японской истории. Народился и укреплялся феодализм, шедший к цели через бурю и грозу гражданских войн, взаимных междуусобиц, 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 в., господствовал нераздельно над всей жизнью страны, определил ее историю, ее культуру, создал элементы, ставшие наиболее специфическими для Японии, ее общестственности, жизни, культуры и мировоззрения.

В этот отличный от предыдущего век появился автор, имя которого Тёмэй. Он из рода тех, кто группируется вокруг Камо, древнего святилища родной религии — Синто. Называли его в просторечьи 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 гг., 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 г. 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, носившей 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 окружаю-

щих императора, хотя и лишённого фактической власти, но все же окружённого штатом придворных и остатками былой обстановки,— т. е. 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-Кюкинсю» 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 (Вакадокуро), 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 сборнике 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 бабки, 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 себе отражение в стихотворении, посланном как будто этому императору и приводимом в сборнике «Син-Кюкинсю».

За это время у него постепенно зрело и укреплялось решение совсем порвать с миром, уйти в уединение и отбросить мирскую суету. Что служит тому причиной, 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 — Рэнчын и покидает свое второе жилище, сменив его на новое. Поселился ли он сразу же в той келье — уединенной скромной хижине на горе Тояма, 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 лагеря; 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 Санэтомо. Нам говорят, что Санэтомо не раз пригла-

шал его к себе, что вызывалось, надо думать, славою Тёмэя, поэта и музыканта. Один источник передает нам не лишенный грустной прелести эпизод из этих посещений Тёмэем дворца сёгуна. 13 октября 1121 г., в траурный день, посвященный памяти умершего сёгуна Ёрито-мо, основателя первой сёгунской династии, Тёмэй был во дворце и под влиянием зауспокойного 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 чувство вылилось 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 Хинояма, 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 г., и больше о нем ничего достоверного мы не знаем. Умер Тёмэй в правление императора Дзюнтoku 8 июня 1216 г. 62 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, хоть уже и замолкающую, но все еще столицу Киото на пустынные горы? Почему вместо беззаботных светских удовольствий он обратился к духовным наслаждениям и страданиям, доставляемым буддизмом? Почему он, синтоист, наследственный священнослужитель синтоистского культа, вдруг отходит к другой религии и как будто забывает о родных богах? Ведь ни одного слова о них не слышится в «Записках», все заслоняет Будда, буддийские святые, образы и выражения. Вместо эпикурейца — анахорет, вместо придворного кавалера — монах. Контраст слишком велик, смена картин слишком значительна, чтобы объяснить все это одним и, по существу, вовсе не таким уж 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 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: т. е. члены рода Тёмэя 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 превраща-

лась в последовательно развертываемую 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 много в своей жизни ни ставил бы в зависимость от нее, как много ни значила бы она и в действительности, реально: может быть, потерю устойчивости в социальном положении, лишение некоторых материальных перспектив — и морально: необходимость отказаться от вполне усвоенного мыслью и чувством пути, который считался единственно возможным, необходимым и желательным, — все же переоценивать это событие нельзя. Оно 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 склад представителей старой культуры, старых традиций. Они оказались выбитыми из привычных устоев, лицом к лицу с непредвиденным 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 вовсе не так значительно в общем процессе реформирующейся жизни и меняющейся свое содержание и облик культуры. Поэтому люди, еще жившие старым, еще не расставшиеся с традиционными формами мировоззрения, вкусов, привычек и быта, совершенно не укладывались в новую обстановку; они оказывались не принятыми 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 исповедание горестности, скорбности своего существования в этом мире.

Эти настроения находили себе подкрепление и в тех конкретных картинах, которые развертывались перед взором современников. Экономическая разруха, обнищавшее население, общий упадок внешней и

внутренней культуры — вот что прежде всего принес с собой 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 укладывался с теми элементами мировоззрения, которые вырабатывались жизнью, диктовались обстановкой. Люди, ставшие лишними, люди, выброшенные жизнью, потерпевшие крушение, 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 перестали 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 развертывающейся 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 эпигона, 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 непригоден 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 желания, — словом, согласно велениям только своей личности, независимо от того, хорошо ли это или плохо с точки зрения мира, одобряет он или нет, с ним 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 одном. 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 перед 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 занимают его, он предается нередко, может быть, чаще, чем первым, и поэзии; под рукой у него сборники лучших стихов его любимых авторов; не только покаяние и стенание о грехах, в его келье то и дело слышатся звуки то цитры, то люти. Не только священные размышления, но и простое любование природой, ее красотами 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 более, чем простым только поводом для удаления от мира и обращения в буддизм. Истинной причиной тому была, несомненно, с течением времени все прочнее и прочнее складывающаяся обстановка, возникающая 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 эпосе «Хэйкэ-моногатари». Такова, например, вся «историческая часть» записок, т. е. 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 проф. Фудзикока поставить вопрос о подлинности самого произведения, приписываемого до сих пор Камо-но Тёмэйю.

Идя вразрез с многовековой традицией, с положениями, ставшими в японской литературе как будто совершенно незыблемыми, Фудзикока 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 Тёмэйя, она, не обинуясь, ответит: «Ходзёки» принадлежит к той категории литературных произведений, которые в японской литературе носят специальное название: *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 — «Макура-но соси» («Интимные записки») Сэй-сёнагон. Такое же название приурочивается и к другому знаменитому произведению, но эпохи уже более поздней сравнительно с временем Тёмэйя: к «Цурэдзурэгуса» Кэнко-хоси.

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*.

С. Г. Елисеев дает термин: «записки-наброски». К этому пока можно добавить некоторое пояснение: *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» Тёмэйя 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 определённа? 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, Игараси, отказаться включить «Записки» Тёмэя в общее число *дзуйхицу*. Для него это — «своеобразное лирико-повествовательное рассуждение» («Исюно дзэдзётэки кэн дзэдзитэки-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. Тем не менее и для того, чтобы решить вопрос о подлинности «Ходзёки» в целом, 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*, т. е. 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 другому вопросу, намечает ту более глубокую проблему, которая скрыта за фактом всеобщей невечности и греховности. Мало того, что мы и всё вокруг нас неечно и погрязло в суете; мы даже не знаем, почему это всё так: почему мы сами появились на свет, почему мы именно так поступали 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

¹ Игараси. Син-Кокубунгаку-си. Токио, 1911, с. 284.

² Подмеченный, в сущности, очень многими, только недостаточно отмеченный имп. Ср., например: Хага. Кокубунгаку-си-гайрон. Токио, 1913, с. 82.

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 умирают, откуда приходят они и куда уходят? И не ведаем мы: временный этот приют — ради кого он сердце заботит, чем радует глаза?»

«Непрочность бытия» и «проблема бытия» — эти две мысли достаточно ясно 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 трюйственная 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 непрочное, 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 перевороты 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 принадлежит содержанию темы, другой — сущности самого сюжетного замысла. Сюжет строится в строгом соответствии комбинированным требованиям этих двух элементов.

Не трудно 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 тройном 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 *окори* — зачин, то второй — *хари* — изложение и третий — *мусуби* — 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: *окори*, *хари* и *мусуби*.

Согласно общему смыслу *окори* 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 ни более ни 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 *окори*, *хари* и *мусуби*. *Окори* в этом случае будет заключаться в декларативном изложении сущности темы, *хари* — в показе ее же, этой темы, в ряде некоторых картин 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 заводьям плавающие пузырьки пены... они то ис-

чезнут, 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 мгновение 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» Тёмэйя также полностью укладывается в традиционную композиционную схему и ни одной части из него выбросить нельзя.

Таким образом, автор достиг своей цели: он ввел 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 найти место своему телу, куда уйти, чтобы найти 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 о нем. И на самом деле весь он трактует отшельничество, при этом, конечно, в соответствии с характером фабулы — жизнь Тёмэйя, в плане того, что случилось с ним самим на этом пути.

Нетрудно заметить, что и здесь обнаруживается такое же трехчастное построение, что и в *ожори*, 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 Тёмэйя), 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 отходит от мирской суеты» — так может быть охарактеризовано содержание первой части этого раздела; «Как строится жизнь в уеди-

нении» — 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 сплел себе простую хижину». Рисуется первый этап на этом пути: Тёмэйю 30 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 50 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 наша жизнь», — говорит он и уходит от суетного мира совсем — в горы Охараяма. Наконец, третий этап — третий шаг еще дальше по тому же пути: Тёмэйю уже 60 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 Хинойама», здесь, на горе Тояма, 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 Хинойама...» Здесь рисуется уже иная картина: как проходит жизнь в уединении, какова она. Тёмэй и здесь развертывает 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 непрочно 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, ни 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 усомнится 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» также «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 не ясно 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 создает 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 (*хари*) и синтеза (*мусуби*). «Жизнь в миру непрочна, греховна и загадочна» — тезис; «настоящая жизнь, спасение от суеты — только в отшельничестве» — антитезис; «и жизнь отшель-

ника также непрочно, 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 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 о полном уходе 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 «переключки» 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 переключка как нельзя лучше проводится Тёмэйем 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 «переключка».

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 утонченном 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 прежние 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» Тёмэйя.

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-гэнсэй*, 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 *i*: та непрочность, греховность и загадочность бытия, которая во вступлении была высказана, но не сформулирована 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 «заклучительному блику», чрезвычайно сжат и короток, но вместе с тем необычайно выразителен.

* * *

Все вышеизложенное стремится показать, что «Записки» Тёмэйя никоим образом не могут быть названы каким-то сколком с «Хэйкэ-моноготари» или с «Гэмпэй-сэйсуйки». «Записки» имеют свой собственный замысел, продуманный и осуществленный в строгой последовательности. Автор имеет свою определенную тему, пользуется наилучшим образом выбранной фабулой, 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 нарушилась архитектоника композиции, находящаяся в соответствии с основной композиционной манерой, установленной китайско-японской поэтикой.

Поэтому и те «исторические» части, на которых строит свое заключение проф. Фудзиока, 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 было бы перейти ко второму разделу, который рисует жизнь отшельника именно в противовес показанной жизни в миру; без них были не обоснованы в полной мере и «заклучительные блики»

последнего раздела. Фудзюка не учел сюжетного значения этих мест «Записок», и в этом причина недостаточной убедительности его утверждения о подложности произведения Тёмэйя и его зависимости от «Хэйка-моногатари».

Вместе с тем 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» Тёмэйя — 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» Тёмэйя никак не могут считаться *дзуйхицу* в обычном смысле этого слова. Игараси прав: «Записки» — своего рода рассуждение, *ромбун*. И только необходимо это неопределенное с жанровой точки зрения понятие *ромбун* сделать более точным и ясным.

ЯПОНСКИЙ ФЕОДАЛЬНЫЙ ЭПОС

I

В XII, а может быть, и раньше, еще в XI столетии, в Японии начали слагаться героические сказания. Странствующие слепцы, по внешнему облику — монахи, с трехструнной бива в руках ходили от стана к стану и распевали, сказывали под нехитрый аккомпанемент этого незатейливого инструмента повести о кровавых битвах, храбрых воинах, геройских подвигах, верных вассалах, чудесных происшествиях. Рождался и оформлялся фольклор, второй по историческому счету в Японии, — фольклор феодальный.

Каждая историческая эпоха в Японии, — если только она, действительно, оказывалась эпохой, т. е. была связана с кардинальными социальными сдвигами, выводила на передний план истории новый общественный слой, влекла за собой новое, качественно иное содержание, — каждая такая эпоха имела и свой собственный фольклор. Всего раньше расцвел фольклор родовой эпохи, выросший в VI—VII столетиях, в обстановке родового общества, — фольклор космогонических мифов, легенд, волшебных сказок. Затем появился фольклор феодальный, сопровождавший выход на арену истории нового общественного класса — феодального дворянства, самурайства, отразивший его становление, его борьбу за власть, — фольклор, запечатлевший в форме сказаний весь путь этого класса. Впоследствии, в XVI в., дал себя знать фольклор третьего сословия, предварявший его вступление в активную жизнь, — фольклор дидактической сказки на бытовом или историческом материале. От каждого из этих фольклоров потянулись затем нити в будущее: ни одна из литератур этих трех общественных слоев не смогла бы появиться на свет, не будь предварительной фольклорной стадии в творчестве создавшего ее класса.

Так было и с феодальной литературой, в особенностях феодальным эпосом. Он вышел именно из этих фольклорных истоков. Возникавшие в разных местах сказания принимали постепенно все более устойчивую форму, все более отчетливо и плотно наслаивались на какое-нибудь центральное событие или персонаж, постепенно сцеплялись друг с другом, воздействовали одно на другое, соединялись в циклы и в итоге образовали то, что существует и ныне как «описания войн» (*гунки* или *сэнки*), как феодально-героические эпопеи.

Скачок из царства фольклора в сферу литературы, от героического сказания или исторического предания к эпопее был совершен не без мощного толчка извне. Самый могучий толчок был дан, конечно, внелитературным фактором: зрелостью класса. Но не обошлось и без литературно-идеологической прививки. Этим делом занялись там, где велась вся работа по организации самурайских умов. Буддийские монастыри — эти крепкие хозяйственные организмы, нередко мощные феодальные гнезда и скопища всякого люда — в феодальные годы, особенно в XIII—XVI вв., явились главными носителями просвещения и гражданской культуры. Ученые монахи — младшие сыновья феодальных домов, а то и знатнейшие их представители — были сведущи не только в священном писании;

они с охотой погружались и в мир обширной околобуддийской литературы — светской, художественной; знали и ценили то, что дал по части изящной словесности Китай. Кроме того, многие из них сами были — и часто очень неплохими — поэтами, драматургами, хронистами, историками, философами. Часто облачение монаха было в те времена не более как гражданским платьем, не презиравшимся одеянием купца, ремесленника или мужика, а одеждой тех невоинов, кто имел право стоять рядом с воином. Эти монахи и привили литературные соки фольклорному растению и тем помогли его пересадке из одного плана в другой. Потом пошли всякие влияния: в свое время был усвоен весь арсенал аристократической литературы VIII—XII вв., правда, как всегда бывает в подобных случаях, — на свой лад. Были и разные другие влияния. Но так или иначе облик получился свой, особый, строго законченный. Получился средневековый японский феодальный эпос, не существовавший ни до того, ни после. Его хронологические рамки — XIII—XVI вв. Его облик — военная эпопея.

Эти эпопеи даже в своем литературно-обработанном виде, т. е. в том, в каком дошли до нас, хранят явные следы фольклорного происхождения. Возникнув из устного сказа, они во многих местах сохраняют его ритм и напевность: во многих пассажах как бы слышится мерный аккомпанемент или ритмические сигналы бива. Очень многие части имеют ряд вариантов. Так, наиболее прославленная из ранних эпопей — «Хэйкэ-моногатари» — имеет целых восемьдесят восемь до сих пор открытых вариантов и открываются все новые... Авторского права на сюжет или тему тогда не существовало. Поэтому в разных местах, а возможно, и рядом в разное время, а иногда и одновременно разные сказители, а иногда один и тот же создавали тот или иной вариант сказа.

С другой стороны, в этих эпопеях обнаруживаются следы литературных влияний: тон хроники, официальной записи, кое-где места, явно идущие из «классического наследия». Но в целом — это произведения со своим неповторимым обликом, своим собственным стилем. В целом перед нами — не старый правоописательный роман, не историческая хроника, не буддийский трактат, не китайское эссе, а японский феодальный эпос.

II

Что питало эту литературу? В основном все главные циклы сказаний, а отсюда и все главные эпопеи группируются вокруг двух исторических эпох, максимально насыщенных драматическим содержанием: вокруг событий, развернувшихся в конце XII в. и в середине XIV, вокруг двух переломных моментов в развитии феодальной формации, переходов ее с одной ступени на другую.

Первый момент — это крушение одной экономической формы — надельной системы — и построенного на ней политического режима и замена ее новой системой хозяйства — феодально-вотчинной. Второй момент — разрушение этого вотчинного режима и образование феодального княжества уже на расширенной основе: с городами, торговлей, кораблями, отправляющимися торговать или грабить. Это эпоха кровавой схватки двух соперников в борьбе за власть — могучих домов Тайра и Минамото — и эпоха не менее ожесточенной борьбы двух феодальных лагерей — одного, представляющего собою уже полоторговый Юго-Запад, или, как обычно говорят в Японии, Юг, и другого, представляющего еще чисто земледельческий Северо-Восток, или — на языке японских историков —

Север; а после победы первого — эпоха уже внутренней борьбы за этот Юг, в которой героями были Асикага Такаудзи со стороны Севера и Нитта Ёсисада и Кусуноки Масасигэ со стороны Юга.

Неукротимый Тайра Киёмори начал гервый: в своем могучем кулаке он крепко сжал дряблый, погрязший в интригах, выродившийся, всецело увлеченный обманчивым блеском чинов и церемоний двор, скрутил некогда надменных канцлеров Фудзивара и, беспощадно сметая все со своего пути, готов был дать и однажды — в упоении властью — дал приказ остановиться солнцу. Его фигура — настолько гигантская во всем, что даже одолевший его при недуге жар не мог быть обычным:

«С того дня, как он занемог, Киёмори не мог проглотить и глотка воды, и все тело его горело, как в огне.

Он ничего не говорил, — только стонал.

В покое, в котором он лежал, за четыре-пять футов от его ложа невозможно было стоять от нестерпимого жара.

И жар этот был, должно быть, такой ужасный, что, когда с горы Хэйдзан, из источника, посвященного тысячерукой богине Каннон, принесли воды, наполнили ею каменный водоем, и Киёмори стал охлаждаться в нем, вода забурилась и сейчас же закипела.

«Может быть, так будет лучше!» — решили тут и стали поливать его водой через бамбуковые трубочки, но вода, попадая на него, как на камень и железо, шипела и испарялась, как будто бы он был раскаленным. Струи воды, стекавшие на Киёмори, полыхали жаром. Весь дворец был наполнен черным дымом, и пламя, крутясь, вздымалось вверх...

В давно прошедшие времена один монах по имени Ходзэ явился как-то в судилище подземного бога и стал расспрашивать о том, в каком из миров свершилось рождение его матери. Сжалился над ним подземный бог и в сопровождении демонов послал его в ад «Жаркий». Вступил он через железные врата и видит: как кометы, взвиваются к небу языки пламени на тысячи и миллионы тысяч локтей.

Но, казалось, этому ничуть не уступало всё, что теперь было с Киёмори» («Хэйкэ-моногатари», кн. VI, гл. VII) ¹.

Смерть Киёмори открыла дорогу его сопернику Минамото Ёритомо. Уже с давних пор отряды дружинников Минамото заседали с Востока на центр страны, столицу Хэйан, город Киото. Сначала им пришлось уйти: на дороге стояли тогда еще более сильные Тайра. Но гроза с востока продолжала нависать, и поэтому вполне понятны ярость и тревога Киёмори. Перед лицом смерти, когда, по буддийскому вероучению, необходимы смирение и забота о будущей загробной судьбе, этот неукротимый властелин думает совсем не о спасении души:

«После смерти моей не нужно никаких панихид. Не нужно ни храмов строить, ни часовен. Но сейчас же отправьте войска в Камакура, отрежьте голову у Ёритомо и повесьте ее на моей могиле. — Вот мое желание».

Киёмори был прав по-своему: смерть Ёритомо, может быть, и спасла бы от гибели его род. Один из трех братьев Минамото, Ёсинака, вскоре после смерти Киёмори выгоняет Тайра из столицы; второй брат, Ёсидзунэ, гонит Тайра дальше на юго-запад, бьет их при Итинотани и Яси-ма, загоняет в море у нынешнего города Симоносэки и здесь в прославленной битве при Данноура (1185) уничтожает все вражеские силы.

Такова первая эпоха, этот первый — поистине неиссякаемый — источ-

¹ Перевод выполнен Е. М. Колпакичи. См. сб. «Восток», т. 1. М., 1934, с. 314.

лик бесконечного количества сказаний, легенд, преданий, — то ужасных, то трогательных, то мрачных, то поднимающих дух, а в дальнейшем — материал для всевозможных рассказов, пьес, романов, — материал, живущий вплоть до настоящего времени. На начальных ступенях новейшей литературы — литературы капиталистической Японии — появляется роман Такаяма Тёю «Такигути Ньюдо», развивающий эпизод из «Повести о Тайра»: трогательную и печальную судьбу двух любящих сердец — одного из воинов Тайра, Такигути, и прекрасной Ёкобуэ. И этот роман не одинок. А сцена Кабуки то и дело преподносит образы Тайра и Минамото, нарисованные старыми феодальными драматургами и их новейшими последователями и оживленные виртуозным искусством актеров. Для массового зрителя существует нескончаемая вереница народных рассказчиков — этих «сказителей» современных городских низов; в дешевых театриках регулярно слышатся рассказы о судьбах Тайра и Минамото. И этот сюжет до сих пор интересует широкие слои японских зрителей.

Вторая эпоха, давшая пищу для феодальных эпопей, — середина XIV столетия. Тогда борьбу начал Юг: император Годайго восстал против давних узурпаторов, преемников Минамото у власти — сиккэнов Ходзё, крепко сидевших в Камакура и оттуда командовавших страпою и прежде всего старой столицей Киото с продолжавшими там проживать исконными монархами. За Годайго стали все верные слуги трона, особенно два могучих феодала — Кусуноки Масасигэ и Нитта Ёсисада, каждый со своими родичами и союзниками. Измена военачальника Ходзё, хитрого и коварного Асикага Такаудзи, открыла дорогу войскам Нитта на Камакура — этот оплот Ходзё; он пал, но заявку на власть тут же сделал Асикага Такаудзи. Нитта и Кусуноки, таким образом, пришлось начать новую борьбу, притом с противником посильнее, чем уже раньше ослабленные Ходзё. Перевес в этой борьбе установился не сразу, и вся Япония на время распалась на два лагеря: северный, с Такаудзи во главе, и южный, предводимый Ёсисада и Масасигэ, выдвинувшими вперед монарха: сначала Годайго, потом — после кончины его — его преемников. До самого конца XIV столетия длилось это разделение, впрочем, с весьма неустойчивыми границами. Только в 1396 г. Асикага оказались победителями, и новый порядок вошел в определенную колею.

Эта эпоха отличалась известными особенностями, обусловившими отдельные черты отразившей ее литературы, а также и некоторые черты дальнейшего ее восприятия. Если в первую революционную эпоху, в конце XII в., шла борьба двух соперничавших домов — Тайра и Минамото, то теперь в ходе борьбы двух феодальных лагерей на первый план оказался выдвинутым — по крайней мере по виду — император, до того времени бывший фактически пленником камакурских властителей. Его положение было использовано южным лагерем в качестве аргумента в свою пользу: ореол трона имел известное влияние; ведь пришлось же и северянам завести себе собственных императоров. К тому же, пока шла междуусобная распря, Годайго — этот, несомненно, гибкий и умный политик — сумел этот ореол, хоть на время, сильно подновить. Феодальный склад мышления обозначил эти новые отношения как борьбу верных слуг трона против врагов государевых. Поэтому Нитта Ёсисада и Кусуноки Масасигэ для феодальной эпопей — не просто борющиеся за власть феодалы, но верные вассалы императора, сражающиеся за его поприщные права против узурпаторов Асикага. Это — борьба за государево дело. Отсюда особое значение этой эпохи для всех времен, когда по каким-либо историческим причинам в Японии оживает монархическая идея. Памятник Кусуноки Масасигэ красуется в новом Токио перед императорским двор-

дом как символ «непоколебимой верности» народа своему верховному повелителю, живущему там, в таинственной тиши раскидистых сосен, за величавыми стенами и рвами старого замка, который высится монументальным феодальным пережитком посреди почтительно отступивших железобетонных небоскребов Мицубиси, Мицуи и прочих членов «великой пятерки» магнатов финансового капитала... Воздвигнут этот памятник, когда окончательно упрочилось дело реставрации, как называет японская официальная историография свержение феодализма в 1867 г. революцией Мэйдзи, открывшей капитализму дорогу в Японию. О том же Кусуноки уже в наши дни вспоминает и генерал Араки, этот глашатай и толкователь доктрины «монаршего пути», предназначенной, как известно, не только для внутреннего употребления:

«Японцы, родившиеся в такой стране, как наша, неотделимы от японской земли; японская земля и есть Япония, есть сами японцы. Что бы ни случилось, японцы не могут ни на одну пядь отступить от своей японской земли. И в то же время ни на одно мгновение не могут отделиться от императорского дома.

Это потому, что существует верность, свойственная одним японцам. И лучшим, наиболее ярким выразителем ее является Кусуноки Масасигэ.

«Пока я, ваш вассал, жив, не кручиньтесь о том, что мятежники еще не уничтожены!» — так сказал он изгнанному императору Годайго, явившись к нему в замок Касаги, и в этих словах выразился весь великий дух героя»².

III

Чем заполнены эти годы японской истории? О чем рассказывают нам, — конечно, в преображенном виде, — феодальные эпопеи? Чем живут самураи — герои этих лет, рыцари японского средневековья? Каковы их дела и думы?

Быть первым — всегда и везде! Для воина и рыцаря, впрочем, «всегда и везде» ограничивалось тогда довольно тесной сферой воинского дела и рыцарского подвига. Быть первым на поле битвы хотел японский самурай, как его рисует и воспевают эпос.

«И вот со стороны Осимагасаки показались два мчавшихся во весь опор воина. Один был Кадзивара Гэнта Кагэсуэ, второй — Сасаки Сиро Такацуна. Со стороны ничего не было заметно, но каждый в душе своей стремился быть первым. Кадзивара мчался на один тан впереди Сасаки. Сасаки закричал:

— Эй, Кадзивара-доно! Эта река — самая большая в западных краях. А у тебя, кажется, ослабела подпруга. Подтяни!

«Неужто?» — подумал, видно, Кадзивара. Бросил поводья на шею лошади, высвободил из стремян ноги, распустил подпругу и подтянул ее. Сасаки же, воспользовавшись этим, в один миг обогнал его и на всем скаку кинулся в реку.

«Не обманешь!» — подумал, видно, Кадзивара и сейчас же, не медля ни минуты, бросился вслед за ним.

— Эй! Сасаки-доно! — закричал он, — гонишься за славой, так не будь слепым! На дне — большая сеть. Берегись!

«Неужто?» — подумал, видно, Сасаки. Выхватил меч и стал рубить сети, что должны были опутывать ноги его коня.

² Араки. Дзэн-Нихон кокумин-ни цугу. Токио, 1933, с. 126—127.

Быстры воды Удзигава, но Сасаки сидел ведь на Икэдзуки, первом скакуне во всей вселенной. По прямой, как знак, линии он пересек реку и выбрался на противоположный берег. Сурусуми же, коня, на котором сидел Кадзивара, течением отнесло в сторону, и он выбрался гораздо ниже. Тут Сасаки, приподнявшись на стременах, воскликнул громким кличем:

— Я, Сасаки Сиро Такацуна, четвертый сын Сасаки Сабуро Ёсихидэ из Оми, потомок в десятом поколении императора Уда, я — первый на переправе Удзигава! («Хэйкэ-моногатари», гл. IX, Удзигава).

Да, Сасаки Сиро Такацуна, четвертый сын... и так далее, действительно, оказался первым на переправе Удзигава. Придирчивый читатель скажет: «но благодаря довольно неказистой проделке...» Однако умелая хитрость, кстати пущенная в ход, согласно морали феодальной Японии, нисколько не принижает достоинства воина. Другой Сасаки — Сасаки Сабуро Морицуна, — так тот ради того, чтобы быть первым на переправе Фудзито, пошел не только на хитрость, но и на прямое злодейство. Узнав случайно от одного из местных жителей о существовании брода, он сейчас же убил этого человека, чтобы другие ничего не узнали от него, и на следующий день первым перешел реку.

Такие моменты воинского соревнования ярко выдвигает первая из рассматриваемых эпопей — «Повесть о Тайра». В ней речь идет еще о раннем феодализме, о той поре, когда дружинники, пришедшие вместе с Минамото, были еще суровыми воинами, не знавшими особых моральных тонкостей. Недаром для утонченных обитателей ниспровергаемого ими киотского двора они были грубыми мужланами, не имеющими за собой ничего от культуры. На первых порах это приблизительно так и было: воины Минамото и Тайра, рожденные в обстановке борьбы за власть, в массе своей были воспитаны только для этой борьбы. Битва была для них все. В битве наилучшим стимулом являлась надежда на успех, на славу, а за ней — на добычу, хотя бы в форме награды от господина. Кроме того, сама техника боя способствовала культу такого героизма: рыцари сражались один на один; битва состояла в сущности из ряда отдельных поединков. Рыцарь — на коне; вокруг него несколько слуг. О сражении слуг особо не повествуется: время пехоты и боя сомкнутым строем пока еще не наступило. Поэтому на первом месте стоял подвиг отдельных героев. Он должен был порождать стремление быть первым в бою.

Это стремление не оставляет и рыцарей XIV столетия.

«Хомма Куро не мог допустить: «Нет, он не будет завтра первым!» И вот, поднявшись, когда было еще темно, он один на своем коне устремился к Тодзё. В долине реки Ёсикава его застал рассвет. И видит он сквозь разрывы тумана на юге, что по направлению к замку Акадзака скачет на рыжем коне воин. У него синие узорчатые китайские стрелы, доспехи, поверх наброшен белый плащ...

«Кто бы это мог быть?» — подумал Хомма, подскочил к нему, посмотрел: это был Хитомй Сиро Ньюдо.

Хитоми, завидев Хомма, проговорил:

— Ага! Оказывается, правда, что ты говорил вчера вечером... Нет, не тебе, мальчишке, обогнать меня! — засмеялся он и стал гнать коня. Хомма последовал за ним:

— Не стоит нам спорить, кто будет первым! Давай лучше вместе ляжем костями, вместе и пойдем в царство мрака! — проговорил он. Хитоми же ответил ему только:

— Некогда мне с тобою разговаривать!

И, переговариваясь так, они скакали то впереди, то позади один другого. Когда они стали приближаться к замку, их кони поплыли голова в голову. Доскакав до рва, они привстали на стременах и, выставив вперед луки, воздев копьа, громким голосом бросили клич:

— Это я — Хитоми Сиро, в монашестве — Онъя, из Мусаси. У меня за плечами семьдесят три года!

— Это я — Хомма Куро Сукэсада из Сагами. Моей жизни всего тридцать семь лет! С самой Камакура мы идем впереди всего войска, чтобы сложить свои кости на поле битвы. Пусть выходит, кто посмеет! Пусть покажет свое искусство!

Так восклицали они и ждали, бросая гневные взоры на замок («Тайхэйки», гл. VI, Акасака кассэн-но кото).

Старик и юноша бросали гневные взгляды на замок, так как жаждали сразиться. Дело пужно было завершить хорошим поединком. Мысль о поединке никогда не оставляла японских рыцарей.

Для самурая тех времен было исключительным позором, если он вдруг оставался без противника. К тому же он хотел иметь противником кого-нибудь познатнее, по возможности — военачальников. Победа над таким соперником умножала славу.

«После поражения Тайра при Итинотани Кумагая Дзиро Наодзанэ из Мусаси подумал: «Вероятно, все Тайра пробираются теперь к берегу, предполагая сесть там на корабли. Вот сразиться бы с кем-нибудь из их предводителей!»

Разными тропинками он пробирался к берегу и видит: какой-то воин в распшитом папьями плаще, в желтых доспехах, в серповидном шлеме на голове, при мече с золотой насечкой у пояса, с колчаном из двадцати четырех стрел за спиною, с большим луком в руках, верхом на коне — масти цвета побуревшего камыша, сидя в седле, покрытом чепраком из золотых колец, бросился в море, направляясь к кораблю, стоящему на взморье, и проплыл уже пять-шесть тан.

— Эй ты! — крикнул Кумагая. — По виду ты как будто предводитель. Разве показывают врагу спину? Назад, назад! — Махая веером, он стал звать его. В ответ на этот зов тот сейчас же повернул обратно и выскочил на берег; здесь, у самого края набегающих волн, они сразились в поединке. В конце концов тот упал. Кумагая, крепко держа его, соби-рался отрубить ему голову и сорвал с него шлем. Смотрит: слегка на-беленное лицо, начерненные зубы³. Охватила жалость Кумагая... Он не знал, что ему делать со своим мечом. В глазах у него помутилось, сердце как будто растаяло. Он ничего не мог сообразить. Но, так как оставить дело было нельзя, он — плача и плача — отрезал ему голову». («Хэйкэ-моногатари», гл. IX, Ацумори сайго).

Поединок с Ацумори прославил Кумагая. Прославил не только победой, — впрочем, довольно естественной для старого воина над нежным юношей, — но и тем, как был сделан вызов. В картине этой схватки неизвестно еще, какой из двух моментов кажется японскому читателю красочней: то ли, как из-под боевого шлема показалось нежное лицо изящного юноши, то ли, как суровый воин стоит на берегу и веером зовет на битву плывущего по морю на коне врага. Вызов врага на поединок веером — это не менее соединилось с именем Кумагая, чем победа над Ацумори вообще.

«Я — Кумагая Дзиро Наодзанэ из Мусаси», — называет себя победитель в ответ на вопрос Ацумори. Называние себя имело в те времена осо-

³ Признак молодого человека из аристократии.

бое значение: таким путем имя становилось известным соратникам, противникам, а в дальнейшем потомкам. Имя — это было не просто название человека, но его вывеска, его символ и его гордость. Отсюда — особое внимание воинов эпохи Тайра и Минамото к своим именам, а также к тому, что с этим связано, — к генеалогиям. Имя может устрашить противника, может вызвать уважение соратника, оно может зазвучать и в истории. Называние своего имени служило поводом для того, чтобы щегольнуть своим происхождением, напомнить о заслугах своих предков, а также о своих собственных, продемонстрировать славу своего рода на его эмблемах — оружии, знамени, гербе. Поскольку это практиковалось всегда, особенно при вызове на поединок, — в своем литературном выражении оно под названием *нанори* (называние) получило значение особого приема, развившегося впоследствии в драмах XIV — XV столетий в целую поэтическую форму. Так создалась своеобразная поэзия имен и генеалогий.

«Я — Дзиро Такасигэ, правнук Нагасаки, в монастыре Энги, из рода Такатоки, бывшего правителем в Сагами, потомка в тринадцатом поколении Садамори — вождя рода Тайра, потомка в третьем поколении принца Кацураба — пятого сына императора Камму. Я, желая ныне почтить воинскую доблесть своих предков, хочу умереть на поле битвы. Кто хочет заслужить славное имя, выходи, сразимся!»

«Со стороны, вы, вероятно, слышали мое имя. Теперь приблизьтесь и узнайте меня самого! Перед вами Синодзука, князь Ига, потомок в шестом поколении Хатакэма Дзиро Сигэтада. Здесь тот, что вырос в Мусаси, о ком его светлость Нитта сказал, что он один стоит тысячи. Выходите на бой, приобщитесь к бранной славе!»

Мысль о славе имени, оставляемой в веках, по-видимому, не покидала японских рыцарей не только на страницах эпоса, но и в жизни. Слишком уж часто и упорно высказывается забота об этом. Мысль о том, что имя останется, переживет своего носителя, и последующие войны будут с уважением вспоминать его, очевидно, служила одним из стимулов к совершению подвига, а также утешением при мысли о смерти в бою. Один эпизод из «Тайхэйки» изображает заботу об этом в очень простой и отчетливой форме:

«Масацура, Масатоки, Вада Симпати, его младший брат Симбэй, двое сыновей Ки Рокудзаэмона, двое сыновей Нода Сиро, Сокидзи Рёэн и с ними сто сорок три воина заключили между собою договор: в предстоящем сражении не отступать ни на шаг, умереть всем вместе. Они собрались в мавзолее покойного императора и простились с его духом, заявив ему, что умрут в бою, если понадобится. Уходя, на дощечках, вынутых из стены храма Нёирандо, каждый из них написал свое имя. И была на одной написана песня:

Знаю давно уж,
Что не вернусь я живым.
Адзуса, лук мой!
К тем, кого нет, приобщусь,
Имя ж останется ввек.

Они знали, что так поступать не следует, но все-таки, обрезав себе волосы, бросили эти дощечки на престол и в тот же день выступили из Ёсино, направляясь к вражескому лагерю» («Тайхэйки», гл. XXVI, Масацура Ёсино-э маиру кото).

Оставить имя после себя можно различными путями. Если нельзя прославить его победой, можно прославить его смертью храбрых. Одна-

ко самурайская мораль этим не ограничилась. Конечно, умереть в бою почетно, слава при этом обеспечена. Но можно показать и большее: умереть от собственной руки. Самоубийство — вот высший подвиг, высшее выявление личного героизма, демонстрация силы своего самообладания, выдержки и духовной стойкости.

Самурай с детства приучался к мысли, сформулированной когда-то в Китае: «Жизнь — легче лебединого пуха». На воспитание этих свойств была двинута идеология: буддийский фатализм, идея предопределения.

«Повесть о Тайра», относящаяся к более ранней эпохе, еще не так настаивает на самоубийстве. По-видимому, дружинники Тайра и Минамото, схватившиеся в упорном бою, были одушевляемы в первую очередь не столько желанием отвлеченной славы, сколько жизненных благ, не столько стремлением прославить себя уходом из жизни, сколько войти в жизнь. Здоровый, полнокровный инстинкт жизни еще руководил ими.

Иначе обстоит дело в «Повести о Великом мире». Время другое: идет главным образом борьба сюзеренов. Доминируют их интересы. Поэтому правящий феодальный слой старательно воспитывает в своем рыцарстве специфическую героику смерти, в частности — этику и эстетику самоубийства, стремясь силою отвлеченного принципа заменить ослабевшее чувство реальной необходимости самопожертвования или возместить его недостаток. Отсюда — огромный синодик самоубийств в этой эпохе. Если в «Повести о Тайра» всего 33 случая самоубийств, — в «Повести о Великом мире» их 2640. Притом ко временам этой последней «Повести», т. е. к XIV в., вырабатывается окончательно и японский национальный способ самоубийства — наиболее демонстративный и героический: сэппуку, или харакири.

«Ёсимицу поднялся на сторожевую вышку и стал всматриваться вдаль — в том направлении, куда уехал принц. Он неясно увидел вдали его удаляющуюся фигуру. «Ну, теперь за дело!» — подумал он. Оторвал мечом башенные доски, открыл всего себя стоящим внизу и громким голосом воскликнул:

— Второй сын императора Годайго, государя в девяносто пятом поколении со времени императора Дзимму — августейшего потомка великой богини Аматаэрасу, принц первого ранга Такахито, ныне погиб от руки мятежных вассалов! Сейчас я покажу, как умерщвляет себя воин! Да послужит это образцом для вас, когда кончится ваше воинское счастье и вы будете сами готовиться разрезать себе живот!

Сказав так, он снял доспехи и сбросил их с башни. Спустил с плеч парчовую накидку, бывшую под латами, обнажил верхнюю часть туловища, воткнул меч в белое блестящее тело и сделал слева направо по животу прямой надрез, выхватил оттуда внутренности и бросил их на пол башни, потом взял меч в зубы и упал лицом вниз» («Тайхэйки», гл. VII, Ёсино-но сиро икуса-но кото).

Если читателя интересует статистика, ее можно дать: в «Повести о Тайра» предпочитают топиться (две трети всех случаев), один раз перерезают себе горло и только в четырех случаях совершают харакири; в XIV столетии делают главным образом последнее (2159 случаев из 2640). Иначе говоря, харакири торжествует полную победу. Впрочем, вырабатывается еще один способ, тоже достаточно почетный, представленный в «Тайхэйки» 332 случаями: взаимное пронзание друг друга мечами. С этим мы встретимся немного ниже.

Личный героизм, жажда подвига и славы, достигаемой такими разнообразными путями, однако не является в феодальных условиях самоцелью. Господствующая идеология подчиняет это высшим целям, вер-

нее — одной высшей цели, покрывающей собой, в сущности, все содержание общественной и личной морали самурая, а именно: верности. Доктрина верности — альфа и омега всего самурайского поведения.

Само собою разумеется, социальные взаимоотношения тех времен, в особенности отношения вождей и рядового самурайства, целиком строились на этом положении. Весь японский феодализм, как и всякий феодализм, сверху донизу был пронизан идеей безоговорочной преданности вассала своему сюзерену. Господствующие слои феодального общества сделали все, чтобы естественный героизм, энергию, запальчивость, весь избыток сил нового класса направить в надлежащее русло. Для этого были мобилизованы все средства — от материальных до высокопринципиальных, от наград и подарков до конфуцианской философии. Для укрепления этого принципа в умах самураев пригодился и буддийский фатализм, и воспоминания о родной религии предков — синто.

Верность эта в наиболее общей форме выступает как верность вассала своему господину:

«Ёсисада следовал в арьергарде, прикрывая отступление своих. Ему приходилось при этом вести почти непрерывный бой. К несчастью, одна из стрел, выпущенных в него, попала в коня, на котором он сидел, и ранила его в колено. Конь запатался и упал. Ёсисада слез с Мотомэдзука и остановился, поджидая, что кто-нибудь подведёт ему нового коня. Но его люди, по-видимому, не заметили этого; никто не слез со своего коня и не предложил его взамен. Враги же сразу, должно быть, заметили это и, окружив его со всех сторон, готовились напасть. Однако, страшась его силы, они не решились подступать близко и только издали стреляли в него со всех сторон. Стрелы летели чаще, чем дождь, чем град, еще чаще. Ёсисада в доспехах «Исуганэ», имея за поясом два наследственных меча — «Оникари» и «Онимару», обнажил их оба и стоял, держа в каждой руке по мечу. Когда стрелы летели низко, он подпрыгивал кверху; когда высоко, он пригибался книзу; когда же они летели прямо на него, он отбивал их, скрестив мечи, и так отразил их целых шестнадцать. Издали с холма все это увидел, наконец, Коямада Таро Такаиэ. Пришпорив лошадь, он кинулся к Ёсисаде и посадил его на своего коня, а сам пеший стал отражать врагов, бросившихся преследовать Ёсисада. Враги окружили его со всех сторон, и в конце концов он пал. А тем временем Ёсисада добрался до своих, вырвавшись как будто из пасти тигра» («Тайхэйки», гл. XVI, Нитта-доно, Минато кассэн-но кото).

Коямада не задумался пожертвовать жизнью, чтобы спасти своего господина. Это — обычное проявление верности. Есть другое, считающееся, по «Тайхэйки», гораздо более высоким: проявление верности своему верховному повелителю — императору. Выше уже говорилось о тех специальных причинах, которые обусловили временное укрепление авторитета императора в эти годы. Именно оно и нашло свое выражение в «Тайхэйки» в виде особого прославления верности по отношению к императору. При этом, конечно, образцом такой верности являются воины южного лагеря, в особенности двое Кусуноки: Масасигэ-отец и Масацура-сын. Знаменитая клятва двух братьев Кусуноки после битвы при Минатогава вошла в основной фонд национально-монархической идеологии как проявление идеи верности:

«Направившись на север от Минатогава, Масасигэ прибежал в одно селение. Здесь, намереваясь распороть себе живот, он снял доспехи и осмотрел свое тело: оказалось, что на нем было одиннадцать ран. С ним было семьдесят два человека из отряда, и ни у одного их одних не было менее трех-пяти ран. Все родичи Кусуноки в количестве тринадцати,

их войны в количестве более шестидесяти человек расположились в ряд в зале шесть кэн и, десятикратно возгласив все в один голос призыв к буддам, — все вместе разом распорол себе животы.

Масасигэ, сидя на возвышении, обратился к своему младшему брату Масасуэ и спросил его: «Последнее желание человека перед смертью определяет его судьбу в грядущем. Чего же из всего, что есть в девяти мирах, хочешь ты теперь?» Масасуэ хрипло засмеялся: «Все семь раз родиться на свет снова человеком и каждый раз истреблять государевых врагов». Масасигэ радостно улыбнулся и сказал ему: «Твое желание недоброе, но и у меня такое же. Итак, родимся снова вместе на свет и добьемся исполнения этого нашего желания». И, дав друг другу такую клятву, оба брата проткнули друг друга мечами и пали рядом на одно и то же изголовье» («Тайхэйки», гл. XVI, Масасигэ кэдай утидзини-но кото).

Верность своему господину может выражаться не только в постоянном служении ему, не только в готовности в любой момент пасть за него. Как в эпоху Тайра и Минамото, так и в годы Севера и Юга верный вассал проявлял свою верность также тем, что следовал за господином по пути смерти. Самоубийство вслед — распространенная форма исполнения такого долга.

Впрочем, не во все времена. Литературная статистика и здесь говорит, что в XII в. это практиковалось не так уж часто: во всей «Повести о Тайра» случаев самоубийства вслед насчитывается только восемь. Но в «Тайхэйки» их уже 2560.

«Принц спросил: «А как нужно убивать себя?» Ёсиаки, сдерживая хлынувшие слезы, проговорил: «Вот так...» И, не договорив до конца, выхватил меч, повернул его на себя, вонзил в левый бок и разрезал себе несколько ребер по направлению к правому боку. Затем, вынул меч, положил его перед принцем, упал ниц лицом и умер. Принц тотчас же взял меч и взглянул на него. Так как на рукоять стекала кровь, принц обернул ее рукавом своей одежды, обнажил свое подобное снегу тело и, вонзив себе меч около сердца, пал на то же изголовье, что Ёсиаки.

Все бывшие с принцем — То-но тайфу Юкифуса, Сатоми Оюкосэ Токиёси, Такэда Ёити, Кэй-но Ясабуру дайю Удзихару, Ота Сопу-но хогэн и прочие — все воскликнули: «Мы тоже вслед за принцем!» В один голос возгласили молитву буддам и все сразу совершили харакири. Видя это, войны, числом более трехсот, что стояли во дворе, стали пронзать друг друга мечами и грудю свалились на землю» («Тайхэйки», гл. XVIII, Канэгасаки сиро оцуру кото).

Такие гекатомбы отнюдь не устрашают и современного представителя⁴ правящих в Японии классов; достаточно вспомнить смерть прославленного победителя Порт-Артура — генерала Ноги, обставленную как типичное «самоубийство вслед» за своим господином — незадолго до того скончавшимся императором Муцухито (Мэйдзи). Жизнь и кончина генерала — обычный материал для монархическо-патриотической пропаганды. Так перекликаются в Японии века XIV и XX.

Таков первый цикл образов и идеологических положений феодального эпоса; таковы основные, наиболее характерные черты идеализированного в эпосе японского рыцарства. Но этот идеальный облик содержит не только черты сурового, дикого героизма. Они дополняются другой стороной — так называемой *насакаэ*: добротой, мягкосердечностью. Японский

⁴ Статья написана в 1934 г.

рыцарь должен быть не только *цукэкусамасий* — «сильным и храбрым», но и *ясасикутэ насакэбукай* — «чувствительным и милосердным». Только тогда он будет рыцарем без страха и упрека, «цветком человечества», о котором можно сказать словами известной поговорки: «среди цветов — вишня, среди людей — самурай».

Доброе сердце воина должно быть обращено прежде всего к слабым: к женщинам, детям, старикам. Но не только к ним: и к побежденному врагу, к пленным. Этим особенно славится Кусуноки-младший — сын Масасигэ, Кусуноки Масасура:

«Сражение при Абэно случилось в двадцать шестой день месяца морозов. Пятьсот с лишним воинов из вражеского стана попадали с моста Ватанабэ в воду и тонули. Масасура бросился им на помощь и вытащил их на берег. Однако осенние заморозки разрывали их тело, утренний холод сковывал их члены. Хотя они и были живыми, но не казались такими. Масасура был исполнен милосердия. Он дал всем по верхней одежде и тем согрел их тело; пожаловал им лекарства и тем утолил боль их ран. Так он держал их у себя четыре-пять дней, потом дал каждому, у кого не было, по коню; снабдил каждого, кто что-нибудь потерял, нужными вещами и приветливо пустил их на свободу. Это были враги, и все же они прониклись его милосердием и с этого дня помышляли только о том, чтобы отплатить ему, чтобы как-нибудь выразить ему свою благодарность. Перейдя вскоре на его сторону, они пали за него в битве при Сидзэ Нава-тэ» («Гайхэйки», гл. XXVI, Масасура Ёсино-э маиру кото).

Тот же Масасура был настоящим рыцарем и по отношению к попавшим в беду дамам. Однажды ему случилось отбить у разбойников похищенную ими придворную даму Бэн-но найси. Масасура сейчас же препроводил ее во дворец. Император, восхищенный его поступком, отослал ее обратно к Масасура в качестве подарка. Но тот в ответ сложил стихи:

В этом мире мне
Жить осталось, знаю я,
Уж недолгий срок.
Так могу ль я завязать
Узы мимолетные?

Чем завершается образ самурая тех времен? У каждого такого воина была семья; у него должен быть сын — наследник и продолжатель имени и славы отца. Взоры воина, отягченные мыслью об «истории», бывали с надеждою, но и с опасением обращены на этого будущего носителя его имени, от чьих поступков и нрава зависела дальнейшая судьба и слава рода. Отсюда — необходимость «Поучения детям». В эпопеях эти «Поучения» занимают почетное место и превращены в своего рода литературный жанр:

«Кикүти — отец и сын — с отрядом, воспользовавшись победой, перелезли через палисад, проломив ограду и плотной массой вторглись внутрь замка. Защитник его, Хидэтоки, изнемогая, уже готовился покончить с собой, но в этот миг на нападавших с тылу ударил Сёни Отомо с шестью тысячами всадников. Кикүти, видя это, призвал своего сына Такэсигэ, правителя Хиго, и сказал ему: «Я обойден с тылу и иду теперь на ратную смерть. Но так как я исполняю свой долг, я не жалею об этом. Мне предстоит пасть у замка Хидэтоки. Ты же поспеши обратно в наш замок, укрепи его, собери войска и хоть после моей смерти, но удовлетвори мою ненависть!» Сказав так, он отделил более пятидесяти

всадников из своего отряда, дал их Такэсигэ и отослал его в Хиго» («Тайхэйки», гл. XI, Цукуси кассэн-но кото).

Однако ни одно из этих «Поучений» не сравнится по славе со знаменитым «Прощанием Кусуноки Масасигэ с сыном на станции Сакураи»:

«Масасигэ знал, что это будет его последний бой. С ним вместе был его одиннадцатилетний сын Масакура. Задумав свое, он со станции Сакураи вернул его обратно в Кавати и, прощаясь, сказал: «Когда у льва рождается ребенок, он ждет три дня и потом бросает его вниз с высоты в несколько тысяч дэ. Если в его ребенке есть что-нибудь от льва, он — и без обучения — сумеет сам отпрыгнуть и не разобьется. Тем более — ты! Тебе уже более десяти лет. Если в твоих ушах сохранится хоть одно слово, не преступай моих наставлений! Сейчас начнется битва, в которой заключено все благоденствие или несчастье государства. Живым я тебя вижу, вероятно, в последний раз. Если ты услышишь, что Масасигэ, отец твой, пал на поле битвы, знай, что государство в руках узурпатора. И все же не жертвуй долгом для того, чтобы продлить на день свою жизнь, не забывай про долг верности, не сдавайся! Пусть останется в живых из нашего рода хоть один человек, самый младший. Запрись в замке Конгодзан и, если на тебя нападут враги, прикрепи жизнь свою к оконечности стрелы! Это будет самое первое, что потребуется от твоего сыновнего долга». Так говорил он со слезами, и оба они расстались: один отправился на восток, другой — на запад» («Тайхэйки», гл. XV, Масасигэ Хёго-ни гэко-но кото).

От отцов не отстают и матери — достойные подруги своих мужей:

«Насу, выступив в поход, послал к своей старой матери на родину человека передать ей: «Если я паду в предстоящей битве, значит, я умру раньше своей родительницы и буду скорбеть об этом даже под могильной землей! Мое сердце в печали!» Старая мать, плача, написала ему подробный ответ: «С древности и до сего дня те, кто рождается в домах воинов, заботятся о чести и не заботятся о жизни, думают об оставленной жене и детях, скорбят о разлуке с отцом и матерью, но все же не колеблются пожертвовать своей драгоценной жизнью, так как помышляют о своем роде и считают позором, если над ними будут насмехаться. Если ты сохранишь невредимым тело, которое ты получил от меня, — этим проявишь свою сыновнюю любовь; если исполнишь свой долг и прославишь свое имя на все времена, — проявишь эту любовь еще больше! Поэтому в предстоящем бою не думай о своей жизни, не позорь отцовской славы! Когда-то, в годы Гэнрюку, твой прапрадед Насу-но Ёити Сукэтака в битве при Ясима стрелял в веер и тем прославил свое имя. Вот — покрывало, которое было на нем тогда...» И она завернула покрывало бледно-красного цвета в парчу и послала ему. Насугоро, и без этого не щадивший в бою своей жизни, теперь, побужденный к исполнению долга своей матерью, проникся еще большим воодушевлением» («Тайхэйки», гл. XXXIII, Кё икусэ-но кото).

Остается сказать о религиозных воззрениях самураев той эпохи. Они верили и ставили свою волю в полную зависимость от «воли богов». В ту бурную эпоху, когда удача и неудача, жизнь и смерть зависели от часто негаданного, но всегда возможного поворота военного счастья, нужно было найти способ осмыслить все это, создать обоснование такой неустойчивости. Это и было сделано в форме положения, что не кто иной, как боги распоряжаются судьбами человеческими: от них зависит успех или неудача. Особенно много зависит от Удзигами — бога — покровителя рода; ему прежде всего полагается защищать своих родичей. Поэтому перед тем, как приняться за какое-нибудь дело, особенно если это дело ратное,

самураи стремились обратиться к Удзигами. Если бог-покровитель был милостив и мольбы до него доходили, он объявлял об этом. Это делалось по-разному: большей частью устами *мико* — жриц, подвергавшихся наитию божества; иногда посредством вещих снов, нередко и другими знаменьями.

Асикага Такаудзи Асон, предводительствуя двадцатью пятью тысячами всадников, остановился лагерем в селении Синомура. Была еще глубокая ночь. Тихонько подстегнув коня, он стал осматривать местность. К югу от Синомура в тени густых ив виднелся какой-то храм, мерцал свет зажженных факелов, неясно доносился шелест одежд жрецов и звон колокольчиков. Такаудзи не знал, что это за храм, но все же, — так как ему предстояла битва, — он слез с коня, снял шлем, преклонил колена перед храмом и вознес молитву: «Пошли нам, о бог, помощь свою в сегодняшней битве! Дай нам проучить врагов государевых!» Затем, обратившись к жрице, совершавшей моление, он спросил: «Какого бога чтут в этом храме?» Та ответила: «С недавних пор сюда перенесен престол бога Хатимана, и с тех пор зовется храм этот Новый Хатиман в Синомуре». Тогда Такаудзи воскликнул: «О, это то самое божество, которое чтит наш род! Это самое лучшее для молитвы. Воспользовавшись благоприятным случаем, я возложу на алтарь его свое моление!» И он вынул из-под доспехов походную тушечницу, приготовил кисть и стал писать.

Перлы знаков ложились узором; слова моления были ясны; говорили они обо всем. Все, слышавшие их, прониклись верою, что божество, конечно, их услышит. Все воины всецело возложили на Хатимана свои упования.

Такаудзи самолично все написал, приложил свою печать и возложил на алтарь вместе с одной из двух стрел, что прикреплены сбоку колчана. Его младший брат Такаёси и все прочие — Кира, Исито, Никки, Хосокава, Имагава, Аракава, Ко, Уэсуги и следующие за ними — все наперебой стали также подносить свои стрелы божеству. Эти стрелы заполнили весь алтарь и взгромоздились целым холмом.

Тем временем ночь уже сменилась рассветом. Передовой отряд, продвинувшись вперед, стал поджидать задний отряд. Когда военачальник Оэ переходил горный перевал, прилетела чета голубей и стала виться над белым знаменем. Это был знак того, что великий Хатиман взял их под свой покров» («Гайхэйки», гл. IX, Асикага-доно Синомура-ни тякугё куниудо хасэмаиру кото).

Впрочем, рыцари не были особенно разборчивы в выборе богов. Если дело шло о помощи, годны были не только родные синтоистские боги, — можно было привлечь и буддийских. Таким образом получалось, что буддизм, обычно говорящий об отрешении от мира, о бренности всего существующего, о тщете земных радостей и удач, стал служить земным целям. Впрочем, буддизм, как это показала его история, обладал исключительной гибкостью и умением удовлетворять любым стремлениям и вкусам.

И в данном случае в ходу была не отвлеченная метафизическая догматика, а живая практика. Отсюда — расцвет магических толков буддизма; отсюда — рост значения доморощенных магов — ямабуси.

«Маленький Кумавака весь этот день скрывался в поле; когда же настала ночь, он направился к Минато, к берегу моря. Он шел, совершенно не зная пути. Разве боги и будды могли не тронуться его сыновней любовью и не обратиться на него свои защищающие взоры? Так ему встретился один старый ямабуси. Оглядев мальчика, он, видимо, почувствовал к нему жалость и спросил: «Откуда ты и куда бредешь?» Кумавака рас-

сказал все, как было. Ямабуси, выслушав его, подумал: «Если ему не помочь, с ним, без сомнения, случится беда!» И сказал ему: «Успокойся! В Минато много кораблей разных купцов. Я посажу тебя на какой-нибудь из них и провожу до Этиго и Эттю». Так как у мальчика ноги подгибались от усталости, он взял его к себе на плечи и сразу же направился в Минато.

Настало утро, и он стал рассматривать: нет ли здесь подходящего корабля? И как раз на этот случай у берега не оказалось ни одной лодки. «Как тут быть?» — подумал он и в тот момент завидел, что вдали на взморье качается большой корабль. Корабельщики, обрадовавшись попутному ветру, ставят мачту и устраивают навес. Ямабуси, подняв руки, стал кричать им: «Подайте корабль сюда! Посадить нужно!» Но те и не слушали, а, подняв парус, загребли к выходу из гавани. Тогда ямабуси рассердился. Подобрал длинные рукава своего монашеского одеяния, он обратился в сторону отплывающего корабля и, перебирая четки, запрыгал, заскакал и, раздирая криком все свои внутренности, начал звать:

«Если верен твой обет, о дивный Будда, то пусть Гонгэн Коганэ Аодзи, пусть ночной демон — Небесный Дракон, все восемь великих Драконов-Царей повернут корабль сюда назад!»

Видимо, дошли до богов моления кудесника, и помощь была ниспослана: со взморья вдруг подул злой ветер и готов был уже опрокинуть корабль. Корабельщики в смятении сложили руки, согнули колена и обратились к ямабуси: «Почтенный ямабуси, спаси нас!» — и загребли назад. Когда корабль был уже близко от берега, старый корабельщик спрыгнул на землю и взял к себе на плечи мальчика, кудесника же взял за руки и повел в каюту на палубе. И ветер опять стал таким же, как сначала, и корабль вышел из гавани» («Тайхэйки», гл. II, Кумакава-дононо кото).

Раз признавалась магическая сила вообще, она признавалась и за священными предметами. Это может показать случай с тем же Кусуноки Масасигэ:

«Когда Масасигэ проходил около конного двора Нагасаки, неприятели заметили его и окликнули: «Ты кто такой? Как ты смеешь без спроса потихоньку проходить около правительственного места?» Масасигэ ответил: «Я — из свиты нашего военачальника. Ошибся дорогой...» И, ответив так, бросился бежать. Остановившие его тогда закричали: «Это подозрительный человек! Наверное, это — конокрад. Стреляй в него!» И, подбежав к нему, выстрелили в него. Стрела ударилась в руку Масасигэ и, казалось, должна была с силою вонзиться в тело... Но она не вонзилась, хотя на Масасигэ и не было доспехов, а, обернувшись тупым концом, отлетела прочь. Потом, когда он взглянул на то место, куда ударила стрела, оказалось, что она приплась в священную сутру Каннон, которую Масасигэ в последнее время особо чтит, всегда имея при себе, как амулет. Конец стрелы попал как раз на стих: «Всем сердцем призывая имя...» («Тайхэйки», гл. III, Акасака сиро икуса-но кото).

Понятно поэтому, что японские рыцари любили носить при себе всякие амулеты. Понятно также и то, что такие стремления отнюдь не уменьшали престижа и дохода буддийских монастырей...

Невидимый мир для самурая населен, однако, не одними богами. Рядом с ними обитают и демоны. Это они напускают чары и наваждения на людей; это они стремятся натолкнуть человека на беду, причинить ему зло. Одно их появление уже сулит недоброе. Особенно часто вмешивается не то грозный, не то веселый, не то добрый, не то злой Тэнгу, демон с птичьим клювом:

«Однажды ночью был пир, и Сагами-нюдо, многократно склонив чарку и упившись, поднялся с места и принялся плясать. Это не была пляска, чтобы доставить удовольствие молодежи; это не было и шуточное подражание кружению, неистовству безумных. Это была пляска старого, более чем сорокалетнего Нюдо от чрезмерного опьянения. Поэтому в ней не могло быть ничего привлекательного.

Как вдруг, откуда ни возьмись, появились более десяти плясунов *дэнгаку*. Они выстроились в ряд в помещении и стали плясать и петь. Их пляс чрезвычайно отличался от обычного. Немного спустя они переменили ритм и запели. Они пели:

«...вот бы посмотреть на зловещую звезду храма Тэннодзи...»

Одна из служительниц, услышав эти голоса, преисполнилась любопытства, заглянула сквозь щелку перегородки и видит: среди этих как будто плясунов *дэнгаку* нет ни единого, кто был бы человеком. Одни с клювами, видом похожи на гарпий на кровлях; другие с крыльями, видом похожи на ямабуси. Это были различные оборотни, принявшие вид людей. Служительница, увидев это, перепугалась и послала людей бегом доложить Сиро-нюдо. Тот немедленно с большим мечом в руке явился на место пиршества. Подходя, он услышал у средних ворот беспорядочный топот ног. Оборотни все исчезли, как будто рассыпались. Сагами-нюдо лежал пьяный, ничего не соображая. Приказав принести светильник, Сиро-нюдо оглядел всю залу пиршества. Несомненно здесь были Тэнгу. На истоптанных и запачканных циновках виднелось множество следов птичьих и звериных ног. Некоторое время Сиро-нюдо стоял и осматривал все вокруг, но ничто не предстало его взору. Лишь по прошествии довольно долгого времени Сагами-нюдо пришел в себя и встал; но он ничего не помнил. Впоследствии некоторый мудрец Наканори, прослышав про все случившееся, сказал: «Говорят, что, когда в государстве готовятся возникнуть смуты, появляется злая звезда, называемая «зловещей звездой», и наступают бедствия. Только ведь Тэннодзи — святое место. Там впервые установлен буддийский закон. Там принц Сётоку самолично положил описание будущих судеб Японии. А эти оборотни пели про «зловещую звезду Тэннодзи». Странно... Выходит, что из Тэннодзи пойдет смута по стране, и государство погибнет. Прискорбно... Нужно, чтобы государь стал соблюдать добродетель, войны — человеколюбие; чтобы они подумали о том, как бы рассеять эти зловещие предзнаменования!» Так говорил он, и в конце концов стало так, как он думал» («Тайхэйки», гл. V, Сагами-нюдо *дэнгаку*-о мотэасобу кото).

Кроме богов, синтоистских и буддийских, демонов всякого рода и нрава, в невидимом мире обитают еще духи, особенно — павших воинов. «Тайхэйки» рассказывает, как осажденные в замке Канэгасаки принц Такара и Нитта Ёсиаки со своими воинами в конечном результате либо были перебиты, либо сами покончили с собой. И вот:

«До сего дня их скорбные души пребывают в этом месте... Когда луна зайдет за облака, когда польет дождь, ночами слышатся их вопли и стоны... И холод охватывает слышащих до самых пор кожи...» («Тайхэйки», гл. XXV, Канэгасаки сиро оцуру кото).

Именно эти духи бывают часто самыми страшными. Убитый противник может мстить своему погубителю из-за гроба. Его проклятие (*гагари*) может обрушиться всеми ужасами на врага. Такое проклятие всегда повисало над головой самураев, числивших в своем списке, конечно, немало убийств.

В этом представлении сказывалось то противоречие, которое существовало между догматами буддизма, с одной стороны, и жизненной практи-

кой — с другой. Буддизм категорически запрещал всякое убийство, умерщвление всего живого. Буддийские подвижники бережно обходили всякую букашку, попадавшуюся им на дороге. А феодальная жизнь требовала как раз обратного: постоянного нарушения этой заповеди. Отсюда — страх не перед живыми, а перед мертвыми.

Но можно было выйти из положения. Буддизм не без пользы для себя реализовал это противоречие. Он советовал: нужно строить храмы, жертвовать на монастыри, давать средства на переписку священных книг и, конечно, обращаться к духовенству за служением панихид, за исполнением всяких поминальных и умилоствительных треб. Так, Асикага Такаудзи, глава северного лагеря, победитель, чтобы умилоствить дух своего преданного им сюзерена Ходзэ Такатоки, построил храм Хокайдзи, храму Кубукудзи пожертвовал поместье, а чтобы умилоствить дух погибшего в борьбе с ним императора Годайго и прочих воинов южного лагеря, воздвиг в каждой из шестидесяти шести провинций Японии по храму с главным из них — храмом Тэнрюдзи; кроме того, он приказал переписать все сутры Иссайкё... Впрочем, этим способом он надеялся также наладить отношения с недобливавшими его бывшими сторонниками Ходзэ, а также обеспечить себе расположение воинов южного лагеря: кто шел в правители всей Японии, должен был уметь, когда нужно — изменять, когда нужно — подавлять мечом, когда нужно — показывать свое стремление к примирению. А разве расположение многочисленного и влиятельного буддийского духовенства ничего не значило?

IV

Облик самурая, даваемый «Повестью о Тайра» и в еще большей мере «Повестью о Великом мире», есть в то же время и облик так называемой *Бусидо*. Все поступки японского феодала идут по этому «Пути война». Этот «Путь», как всякий Путь с большой буквы на Востоке (ср. Конфуцианский Путь, Даосский Путь и так далее), есть целая система взглядов и норм поведения.

В новейшее время *Бусидо* представляет собою в Японии предмет экспорта. С ним Япония выступает на внешних рынках идеологии. Первым вывоз *Бусидо*, кажется, проф. Нитобэ — этот заслуженный пропагандист японского национализма и патриотизма на Западе. Война японо-китайская и особенно японо-русская облекли в глазах Запада отвлеченные доктрины *Бусидо* в осязаемую плоть и кровь. С тех пор Европа и Америка знают и слово «Бусидо» и слово «самурай», совершенно справедливо соединяя их вместе. О Бусидо много написано, даже на европейских языках. Что же такое этот «Путь война»?

Один из современных японских ученых и идеологических вождей японской буржуазии, проф. Иноуэ Тэцудзиро, говорит следующее:

«На Западе есть учение стоиков; оно несколько напоминает *Бусидо*, но по сравнению с ним носит пассивный характер; в нем мало элементов активности. Кроме того, стоицизм есть скорее теория, в то время как *Бусидо* кладет в основу практику и существует как национальная мораль. Поэтому *Бусидо* не является философским учением, созданным какой-либо школой, но есть практическая мораль неуклонного выполнения.

Западная рыцарская мораль также не то, что *Бусидо*. Рыцарская мораль требует служения даме, в *Бусидо* же этого нет. *Бусидо* говорит о помощи слабым, но это отнюдь не относится только к женщине; никакого культа дамы в *Бусидо* нет. Есть кое-что, напоминающее *Бусидо*, и в Гер-

мании и в России, но нигде нет того, что есть в Японии: чтобы эта мораль развивалась систематически в течение более двух тысячелетий. *Бусидо* развивалось вместе с нашим исконным государственным строем, вместе с патриархальными устоями нашего общества. Поэтому оно неотделимо от этого — не существующего нигде в другом мире — государственного строя, и в этом его отличительная черта»⁵.

Научный ответ на этот вопрос заключается в том, что *Бусидо* — система воззрений и норм поведения правящего класса японского феодального общества, суммарно именуемого самурайством. *Бусидо* — все, что относится к миропониманию и жизненной практике японского рыцарства, что исторически зародилось в эпоху становления феодального класса, раскрылось во всей своей полноте в эпоху его расцвета и было теоретически осмыслено и приведено в систему в те годы, когда этот класс застыл в своем расцвете и окостенел. Иначе говоря, истоки *Бусидо* — в бурном XII в., когда дрались Тайра и Минамото; расцвет *Бусидо* — в XIV в., когда Кусуноки, Нитта и им подобные сражались с «узурпатором» Асикага Такаудзи; превращение этой совокупности взглядов, возникших из живой практики, в доктрину, произошло в XVII—XVIII вв., когда самурайство еще старалось хотя бы наружно поддержать себя как класс и как политико-экономический строй. Нас интересует, однако, не последующее отвлеченное схематизирование ученых «бусидоведов», а реальное содержание этого любопытного явления. А поскольку сама жизнь XII в. и живые люди XIV в. в художественном преображении даны в «Повести о Тайра» и в «Повести о Великом мире», постольку познать «Путь воина» можно, только обратившись к этим памятникам.

На японском *Бусидо* можно как нельзя лучше изучить типические черты феодального мировоззрения вообще, особенно той части его, которая характерна для правящего феодального сословия — рыцарства. Характерно уже то, что эта система в первую очередь — система норм поведения; познавательный момент отодвинут на задний план. *Бусидо* — прежде всего собрание руководящих правил жизненной практики, ежедневных действий самурая. Отсюда — волюнтаристический колорит *Бусидо*, упор на волевое начало, и связанный с этим постоянный акцент на поведение. В связи с этим основное в *Бусидо* — этика; больше всего оно говорит о морали.

Это находилось в строгом соответствии с жизненно необходимыми задачами восходившего в то время рыцарства и с теми требованиями, которые ежечасно предъявляла к его представителям окружающая действительность. Шла борьба, требовавшая непрерывного напряжения сил, открывавшая доступ к материальным благам, почету, славе; шла борьба, требовавшая постоянной мобилизации всех душевных и физических способностей, стойкости и упорства, мужества и жестокости, ума и хитрости. Лишь с такими качествами можно было преуспеть. Без них ждала гибель.

С другой стороны, на формировании самурайских взглядов сказалось и воздействие господствующих верхов феодального общества, заинтересованных в том, чтобы эти качества в их подчиненных были, ибо блага сюзеренов и сеньоров добывались при помощи вассалов. Сказалось это воздействие и в том, что весь пыл воинов был направлен по нужному для господствующего слоя руслу: по линии служения господину. Так родилась доктрина верности, облагородившая действия полудиких вначале

⁵ *Иноуэ Тэцудзиро*. Бусидо.— В кн.: «Тэцугаку дайдзисё», т. III, с. 2508.

воинов, снабдившая их буйством и жестокости благородным ярлыком, а главное — поставившая их энергию на службу интересам их господ. Рядом с «верностью» встал принцип «долга», превративший естественную настойчивость и упорство воинов в возвышенное начало морального порядка. Храбрость и отвага, свойственные отдельным дружинникам, превратились в «мужество» как некое благороднейшее свойство человеческой природы вообще — по конфуцианской формулировке равноправное с двумя другими: разумностью и человеколюбием.

Подчиненное положение рядовых воинов, невозможность для них подымать голову перед своим господином выдвинули принцип «скромности». Воспоминания прежнего патриархального строя, во многом еще патриархальный уклад жизни самураев, огромное значение понятия «род» обусловили сохранность и старых принципов «сыновней почитательности», «братской привязанности». Однако не в них был центр специфической самурайской морали; главное составляли приведенные четыре принципа: верность, чувство долга, мужество и скромность.

Таково это первое осмысление и поднятие на принципиальную высоту «жизненных правил» японских рыцарей. Этим, однако, не исчерпывалось самурайское мировоззрение. Во всем этом еще нет элементов познания. Между тем они должны были быть. Самураи находили их в чисто религиозной сфере: в вере в богов — синтоистских или буддийских, своих или чужеземных, в демонов и в духов умерших. Это было необходимо не столько как директива для поведения, сколько как объяснение происходящего. Для мировоззрения самураев характерно приписывание богам способности распоряжаться человеческими судьбами.

Это воззрение развивало известную склонность к фатализму. Но, с другой стороны, оно вызвало к жизни естественное желание как-то воздействовать на богов в нужном направлении. Отсюда обращение не к умозрачительным сторонам религии, а к ее магической стороне.

Буддизм как господствующая религия не преминул наложить на всю эту систему свою печать. Феодальные эпопеи — особенно «Повесть о Тайра» — несут ее на себе очень отчетливо. Это печать так называемого *мудзёкан* — убеждения в бренности всего земного. В поэтической форме это лучше всего выражено в строфах, предваряющих всю «Повесть о Тайра»:

Голос колокола в обители Гюон
звучит непрочно́стью всех человеческих деяний.
Краса цветков на дереве Сяра
являет лишь закон: «живущее — погибнет».
Гордые — недолговечны:
они подобны сновидению весенней ночью.
Могучие — в конце концов погибнут:
они подобны лишь пылинке перед ликом ветра.

Тезис непостоянства всего земного вполне согласовался с простыми жизненными наблюдениями: судьба дома Тайра, сперва достигшего вершин могущества и власти, а затем низвергнутого в прах, и подобные же судьбы бесконечного числа других феодальных домов достаточно убеждали в его действительности. Поэтому эта наиболее популярная доктрина буддизма вполне пришлась по вкусу самурайству. Однако она не привела в данном случае, — как в других подобных, — к отрешению от мира, квиетизму. Она оставалась преимущественно в плане теоретико-познавательном, интеллектуальном, нередко служа основой своеобразного эстети-

ческого переживания, но не переключаясь в норму поведения. Если идея брэнности всего земного и действовала как-нибудь на волю самураев, то главным образом в направлении усиления духа самопожертвования, т. е. в направлении самурайского служения долгу беззаветной верности.

V

Разумеется, не все феодальные эпопеи Японии тождественны. Возникнув в разные эпохи существования породившей их социальной среды, они выражают разные моменты этого существования. Для всех них одинаково основным материалом являются войны, битвы, сражения. Недаром установившееся за ними историко-литературное наименование обозначает их как «описание войн» (*гунки* или *сэнки*). Но по тому, как они подходят к этому материалу, можно наблюдать изменения эпохи, взглядов, самого литературного жанра. Для первой из прославленных эпопей, «Хэйкэ-моногатари» («Повесть о Тайра»), война — это борьба двух мощных родов, на фоне которой выступают отдельные герои. Во второй эпопее, «Тайхэйки» («Повесть о Великом мире»), война — главным образом арена действий отдельных вождей, героев. Третья знаменитая эпопея, еще более поздняя, — «Гикэйки» («Повесть о Ёсицунэ») — есть уже скорее рыцарский роман с одним главным героем — рыцарем без страха и упрека, его авантюрами, прекрасными героинями и т. д. Жанр эволюционирует вместе с изменением класса. Однако при всем том эпопеи сохраняют все характерные черты феодального эпоса вообще.

Достаточно указать на общий эпический характер трактовки материала. Борьба дается как коллективный акт. Даже самые «индивидуалистические» эпопеи, следящие за действиями отдельных героев, и те всегда рассматривают эти действия в системе им подобных. Сами события и персонажи в достаточной мере типизированы, очень часто — трафаретны, повторяются. Рассказ о битвах большей частью строится одинаково: сначала идет описание вооружения, затем схватки со всеми ее перипетиями, далее даются реплики, воздействующие на чувство читателя, наконец, исход. Эта типизация проявляется и в стиле: одни и те же эпитеты, приемы описания, схемы реплик. В качестве основного приема применяется гиперболизм образов и красок в обрисовке как событий, так и героев. Словом, соблюдаются обычные приемы, явственно присутствующие и в эпосе других народов.

В заключение мы позволяем себе сказать: Япония имеет свой полноценный феодально-героический эпос, и только отсутствие знания о нем в мировом литературоведении и у западных читателей обуславливает то обстоятельство, что мы не находим «Повести о Тайра», «Повести о Великом мире», а также «Повести о Ёсицунэ» на почетном месте рядом с «Песнью о Роланде», «Песнью о Сиде», «Словом о полку Игореве» и им подобными памятниками словесного творчества минувших феодальных времен.

КОДАН И РАКУГО В ПЕРИОД ЭДО

1

ОТ ТАЙХЭЙКИ-ЁМИ К КОДАН

В 1881 г. (15 г. Мэйдзи) главное полицейское управление в Токио затребовало от корпорации профессиональных рассказчиков справки об их профессии — об ее происхождении, истории и т. д. В этой справке были даны такие сведения:

«В 74-м поколении «земных властителей», в царствование императора Тоба, в годы Хоан (1120—1124), на 1-м проспекте столицы Ракуё (позднейшее Киото.— *Н. К.*) на берегу речки Хорикава стояли рассказчики и рассказывали о мирных временах и о смутах в Поднебесной, о превратностях этого земного мира... Они стояли на улицах и рассказывали, и людей, желающих послушать, были целые горы».

Вряд ли, однако, сведения этой справки заслуживают доверия. Они скорее свидетельствуют о том, как представляли себе свою профессию рассказчики, в чем видели ее содержание. Вместе с тем в ней проявляется их убеждение в древности их ремесла.

Само собой разумеется, что возведение профессии рассказчиков ко временам императора Тоба должно считаться проявлением желания корпорации придать своей профессии авторитет времени. Но все же отрицать наличие рассказчиков — и именно уличных — в хэйанские времена вряд ли вообще возможно.

Тем не менее ныне существующее искусство *кодан* ближайшим образом восходит не к этим хэйанским уличным рассказчикам, а к сказителям «Тайхэйки». «Тайхэйки», как известно, положило начало специальному литературно-исполнительскому жанру — так называемому *Тайхэйки-ёми*, «сказыванию Тайхэйки». Это же название стало впоследствии применяться вообще ко всякому рассказу о битвах, подвигах, приключениях и происшествиях на войне и т. п. Материалом для такого сказа служили как известные военные эпопеи, в первую очередь, конечно, «Тайхэйки», так и хроники отдельных самурайских фамилий. Вернее, не сами или не столько сами эти хроники и эпопеи, сколько те сказания, которые сложились вокруг каких-либо исторических событий и лиц, и легли в основу этих эпопей и хроник. Но во всяком случае в более поздние времена рассказчики, потеряв связь с непосредственным фольклором, стали брать свой материал действительно из письменных источников — всевозможных *гунсё* — «описаний войны» и *кироку* — «хроник» как общего порядка, так и излагающих историю отдельных феодальных родов. Рассказчики пересказывали отдельные эпизоды этих хроник, облекая их в форму более понятную и интересную для слушателей. Они считали, что они «излагают и поясняют» свой материал, и поэтому их искусство и получило наименование «популярного пересказа» — *косяку*, а они сами стали называться *косякуси*. Первое историческое упоминание о таких *косякуси* относится к годам Кэйтё (1596—1615). В это время жил рассказчик Акамацу Хоин, пользовавшийся настолько широкой известностью, что его нередко приглашали для рассказов различные князья, даже сам Иэясу, которому он

рассказывал «Гэмпэй-сэйсуйки», «Тайхэйки» и разные хроники. Именно с него и ведут рассказчики свою историю.

Как видно из этих черт биографии Хоина, рассказчики его времени не имели, так сказать, постоянной площадки для своих выступлений, а странствовали, переходя с места на место и выступая главным образом перед самурайской аудиторией — в домах самураев. Совершенно иной вид приняла их деятельность в годы Гэйроку (1688—1704).

История сохранила нам сведения о некоем Акамацу Сэйрюкэн, который в 1700 г. подвизался в городе Сакаи под именем Хара Сёгэн. Он построил себе на улице род палатки из камышовых циновок, так называемую *ёсидзубари*, и рассказывал в ней различные военные истории — *гундан*. Таким образом, это был уже не странствующий рассказчик; у него была постоянная площадка, так сказать стационар, куда и шел слушатель.

В эти же годы — в таком же роде — подвизался и другой рассказчик — Хара Эйтё, работавший в Киото. То же наблюдалось и в Эдо: там действовал некий Нава Сэйдзаэмон, уроженец Киото, по судебному делу приехавший в Эдо и там оставшийся. По сохранившимся сведениям, он выступал на небольшом холмике около ворот Асакуса Мицукэ и привлекал очень много слушателей. Рассказывал он также различные военные истории. Таким образом, в годы Гэнроку, т. е. в конце XVII в., мы встречаем рассказчиков уже в трех крупных городах тогдашней Японии, причем они уже не только ходят по приглашению, но организуют свои выступления сами. Считается, что именно к этому времени и восходит искусство городского сказа *мати-косяку*.

Интересно отметить, что двое из прославленных рассказчиков возводят свое происхождение к самураям. Настоящее имя Сэйрюкэна — Акамацу Юскэ, причем он происходил из рода местных самураев (госи) местности Мики, провинции Харима. Сэйдзаэмон утверждал, что он происходит из рода одного из героев войн Намбокутё — известного вассала южного двора, князя Нава Нагатоси. Такое происхождение было вполне возможно: профессия рассказчика требовала наличия известного образования, хотя бы хорошей грамотности, так как рассказчики должны были в поисках материала для своих выступлений обращаться к литературным памятникам, не всегда столь легким для прочтения; кроме того, требовалось умение разобратся в делах войны, в воинском искусстве, иметь понятие о самурайской идеологии и т. п. Таким знанием могли обладать, конечно, в первую очередь самураи. Бурные же события конца XVI в. несомненно лишили очень многих самураев и владений, и имущества, и службы, так что они вполне могли изыскивать средства к существованию на разнообразных путях, и одним из этих путей и могла быть профессия рассказчика, тем более, что им приходилось иметь дело с хорошо знакомым и привычным материалом.

О самурайском происхождении этих людей свидетельствует и такой факт, что некоторые из них даже гнушались «черни», не желая выступать перед городскими слушателями. Так, например, об известном рассказчике годов Кёхо (1716—1730) Каида Хакурюси рассказывают, что он категорически отказывался выступать в домах горожан, а ходил только по приглашению даймё и хатамото. Кстати, это свидетельствует еще о том, что прежний тип рассказчика, приглашаемого на дом, еще не исчез, причем такие рассказчики в первую очередь обслуживали самурайские дома. Спрос на них был, очевидно, и среди богатых горожан.

Однако все же основное место к этому времени занимал в данной профессии тип городского рассказчика, работающего на городской площадке. Так, одновременно с Хакурюси в Эдо подвизался известный Рэйд-

зэн. С ним связано первое упоминание о взимании входной платы. Следовательно, это уже не был уличный рассказчик вроде Нава Сэйдзаэмона, который собирал по исполнению номера мзду со своих слушателей; это был уже эстражник, имевший свой театр. Рэйдзэн разбивал свой балаган на территории храма Асакуса-дзи и брал за вход по десять медных монет с человека. Говорят, что в день у него успевало перебивать более трехсот человек. С его именем связаны и два новых элемента в этом искусстве. Сохранившиеся рассказы о нем передают, что он умел очень хорошо смешить людей, чем и объясняется такой наплыв к нему слушателей. Иначе говоря, в его деятельности проявился новый тип рассказа — комический, игравший потом такую большую роль в этом искусстве. Вместе с тем с именем Рэйдзэна связывают и проповеднические элементы сказа: говорят, что он в шутки и балагурство вставлял буддийские моральные сентенции. Может быть, это объясняется тем, что монахи Асакуса-дзи не мешали ему выступать на территории храма. Во всяком случае, позднейший мастер такого сказа Фукаи Сидокэн в этой области был учеником именно Рэйдзэна. Сидокэн был одним из самых популярных в свое время рассказчиков, пришедший к своей профессии, однако, далеко не сразу. Сначала он был монахом в буддийском монастыре, но занимался там не столько религиозными делами, сколько денежными — по сбору пожертвований, и сумел довольно большую часть их положить себе в карман. Изгнанный из монастыря за это, а также за пристрастие к красивым послушникам, он занялся писательской деятельностью, от которой и перешел потом к работе рассказчика. Но из монастыря он вынес довольно большие знания: ему была известна и светская литература, и буддийские писания. Поэтому о нем рассказывают, что он умел то валить своих слушателей с ног от смеха, то умудрять их необычайно торжественно-серьезным поучением в буддийском духе.

Таким образом, деятельность упомянутых рассказчиков позволяет судить и о направленности их рассказа.

«Героический рассказ», т. е. рассказ о всяких битвах, подвигах и т. д., несомненно служил возвеличению традиционных самурайских добродетелей — доблести, храбрости, верности и т. д. и являлся, таким образом, одним из средств для пропаганды самурайской идеологии. Такого рода пропаганда была уместна прежде всего среди представителей этого сословия, поскольку она помогала воспитывать в новом поколении и поддерживать в старом те качества, которые самурайское сословие в целом считало наиболее обеспечивающими свои интересы. В период Токугава, когда междуусобные войны прекратились и когда предлогов для выявления самураями их «исторических добродетелей», в первую очередь воинской доблести, становилось все меньше и меньше, тем более важно было поддержать эту «доблесть». К этому прилагались, как известно, все усилия, и рассказчики со своими военными историями *гундан* также могли содействовать этому делу. Этим и объясняется распространение рассказчиков, особенно тех, кто специально работал в самурайских домах.

Учитывало такое знание рассказчиков и Токугавское правительство. Поощряя рассказчиков, оно имело в виду две цели: одну общую — воспитание самурайского духа, поскольку правительство держалось на воинской силе этого сословия; вторую — специальную — оно стремилось привить самурайству культ основателя династии — Иэясу, возведенного, как известно, в ранг божества под именем Тосе-дзинкун. Нам известно, что этим рассказчикам препоручалось пропагандирование официальной

хроники дома Токугава — «Микава го-фудоки», призванной возвеличить Иэясу. Эту пропаганду в дальнейшем стремились повести и среди широких кругов городского населения: в правление пятого сёгуна эту хронику разрешено было рассказывать на улицах в виде «рассказа на перекрестках» (*цудзи-данги*). Правда, в дальнейшем, в 5 г. Кансэй (1793) это было запрещено: «хронику Микава» стали рассказывать только в закрытых помещениях, но все же, следовательно, она осталась и для горожан.

Таков первый элемент этого искусства — политико-идеологическая пропаганда в интересах правящего класса.

О втором элементе дает представление деятельность Рэйдзэна и Сидокэна. Это — религиозно-нравственная проповедь в интересах буддийской церкви и ее духовенства. Такого рода проповедь была целиком направлена в среду городского населения, составлявшего основную массу прихожан буддийских храмов и паломников различных монастырей.

Третий элемент *кодан* также представлен в искусстве Рэйдзэна и Сидокэна. Это — юмор. Рассказчики смешат свою публику и этим привлекают ее к себе.

Однако наряду с этими тремя элементами в *кодан* скоро выявился и четвертый. Нам известно, что один из несколько более поздних рассказчиков — Сигэно Дзуйрюкэн, работавший в годы Кан'эн и Хоряку (1748—1751 и 1751—1764), начал брать материал для своих выступлений из истории княжеских домов Датэ и Курода; стал рассказывать о «княжеском управлении» (*касэй*). Другой рассказчик этих лет Мураками Гёэн также рассказывал об управлении князей Датэ и других феодалов. Что рассказы на эти темы не всегда были безобидны, свидетельствует тот факт, что Дзуйрюкэну, например, было запрещено касаться управления князей Датэ и Курода.

Однако нам известно, что Дзуйрюкэн после этого стал брать материалом для своих рассказов житие св. Нитирэна, т. е. того буддийского проповедника, который был представителем наиболее передового в Японии толка буддизма, возникшего в народной среде и ничего не имевшего общего с самурайским буддизмом — *дзёдо*, *дзэн* и др. Таким образом, Дзуйрюкэн, по-видимому, изменил материал, перестав касаться непосредственно феодалов, но не изменил скрытой тенденции своих рассказов. Эта тенденция — критика правящего класса, самурайства.

Такое направление нашло свое яркое выражение в личности и деятельности знаменитого рассказчика этого первого периода устного сказа — Баба Бунко или короче Бабунко.

Интересна его биография. Подлинное имя его было Накаи Самадзи. Уроженец провинции Ие, он сначала постригся было в монахи, но очень скоро ушел из монастыря, вернулся в свет, переехал в Эдо и стал заниматься извозным промыслом, т. е. превратился в истинного горожанина. Будучи не чужд литературных способностей, он наряду с этим стал работать и пером и издал несколько сочинений. От этих двух профессий и идет его псевдоним Бабун (*ба* — лошадь, *бун* — литература). В последние годы жизни он стал выступать как рассказчик в домах дворянства, причем своею специальностью избрал военные хроники. Уже в этой деятельности он стал проявлять свои наклонности — стал вводить критический элемент в излагаемый сюжет. Он так и именовал свои рассказы: «критическое толкование военных книг» (*гунсё хиханко*). В 1757 г. он решил перейти к более обширной аудитории и начал разбивать свою палатку на Унэмэгахара и других местах старого Эдо. Свое искусство он обозначил на вывеске: «Хроника мира и смут в великой

Японии» («Дай-Нихонтиран-ки»). Когда эта вывеска была запрещена, он написал другую: «Рассказы о лице и изнанке сингаку» («Сингаку херибанаси») ¹.

Основной приманкой его выступлений была та критика действий феодалов, которую он подавал под видом и в оболочке рассказов о различных событиях. Центр своего внимания он перенес теперь на княжеское управление, которое давало больше всего пищи для такой критики. Кроме этого объекта, его критика касалась и сильно распространенного тогда — именно в среде горожан — учения *сингаку*. Бабунко так яростно нападал на него, что не раз вызывал протесты среди приверженцев этого учения, являвшихся к нему на его выступления. В таких случаях разгорался настоящий диспут, в котором победителем неизменно оказывался Бабунко, отличавшийся искусным красноречием, соединенным с большой эрудицией. Кроме того, он отличался полемической находчивостью и был крайне зол на язык. Ясно, что такие острые словопрения еще более привлекали к нему слушателей, тем более, что они касались широко известной и животрепещущей темы. За вход и свои выступления он не брал определенной платы, а предлагал посетителям платить, кто сколько может. Одновременно с устным рассказом он продолжал работать и как писатель, записывал и издавал некоторые из своих рассказов. От него остались десятки рассказов: «Хякка-моногатари» («Рассказ о ста превращениях»), «Бака сэкай» («Глупый мир») и др.

Дела шли благополучно до 10 сентября 1758 г. В этот день Бабунко выступал в помещении, предоставленном ему одним галантерейным лавочником Биндзо. В программе, объявленной при входе, значилось, что с этого вечера каждый день рассказчик будет рассказывать следующие два рассказа: «Бутоку Тайхэйки» («Военная доблесть Тайхэйки») и «Тинсэцу хаяси-но сидзуку» («Капли леса в причудливом рассказе»). Именно эти «капли леса» и оказались для него роковыми.

Дело в том, что как раз в это время весь город взволновало громкое дело, разбиравшееся в Верховном суде — дело «О беспорядках в доме Канамори» («Канамори-кэ содо»).

Канамори была фамилия крупных феодалов провинции Мино. Главный представитель этой фамилии князь Канамори безвыездно проживал в Эдо, предоставив управление своими владениями вассалам. Эти вассалы, стремясь к личному обогащению и пользуясь полной бесконтрольностью, хищнически повели хозяйство княжества и всячески угнетали крестьян, стараясь извлечь из них как можно больше. Полный произвол царил и в судах княжества. В конце концов крестьяне решились подать жалобу на своих притеснителей в Эдо, несмотря на то, что это угрожало подавшим такую жалобу смертью. Тем не менее жалоба была подана и дошла до правительства. Однако вассалы Канамори, пользуясь своими связями, сумели подкупить самых высших сановников правительства — вплоть до родю и омэцукэ — и добились того, что жалобе не был дан ход. Но в конце концов дело раскрылось, и правительство вынуждено было привлечь к ответственности не только самих непосредственных виновников, но и своих сановников. Получился громкий скандал, всколыхнувший общественное мнение всей страны, особенно остро переживавшийся в городе, где шел процесс, т. е. в Эдо. Вокруг этого процесса разгорелись страсти и выявился тот антагонизм, который существовал

¹ *Сингаку* называлось популярное в XVII—XVIII вв. учение, соединившее в себе элементы синтоизма, буддизма и конфуцианства (см. с. 253).

между самурайством, с одной стороны, и крестьянами и горожанами — с другой. Город волновался и шумел.

И вот как раз в дни судебного разбирательства, когда все ловили каждый слух, доносящийся из Верховного суда, Бабунко выступил с рассказом о «каплях леса». Под этим прозрачным заголовком было ясно, о ком идет речь (в фамилии Канамори *мори* значит «лес»). В чем заключался этот рассказ? В сущности, это был не рассказ, а скорее политический фельетон на тему о громком процессе. В этом фельетоне Бабунко давал свой приговор всем виновным, тогда еще не осужденным: дело только разбиралось. Но Бабунко этим не удовольствовался: по окончании рассказа он предложил слушателям брошюрку «Хирагана мори-но сидзукү», т. е. написанный им на эту же тему памфлет. Первая брошюрка была отдана одному из слушателей по жребию. Но вслед за этим она уже была пущена в продажу по 300 мон (мелкая монета) за экземпляр.

Так продолжалось ежедневно — до 10-го числа. В этот вечер, едва рассказчик успел кончить, как подошел один из слушателей и проговорил: «Слово и дело» (*гоё*). Это был полицейский, смешавшийся со слушателями. Те перепугались, но рассказчик не растерялся. «Какое там слово и дело? А, понимаю. Только — потише. Бунко не убежит и не спрячется. Подожди, пока я поем». И он преспокойно доел свой ужин и только тогда дал себя связать. Стражники, скрутивши ему руки, ругали его: «Это сумасшедший!» («*Коно рансинся-мэ!*»), на что он спокойно заметил: «Кто сумасшедший? Это вы все сошли с ума!»

Бунко был приговорен к смертной казни. Пострадали и все, кто имел отношение к его выступлениям: хозяин помещения, книгоиздатель и др. С такими жестокими репрессиями обрушилось правительство на тех, кто осмеливался критиковать правящий класс и его нравы, а также суд. Правда, положение создалось такое, что Бакуфу ради сохранения престижа справедливого и нелицеприятного суда вынуждено было пойти на наказание виновных сановников и самураев: все они понесли довольно суровую кару. Но одновременно было красноречиво показано и управляемым, что вмешиваться в действия Бакуфу не рекомендуется.

Таким образом в деятельности Бабунко выявилась еще одна — и крайне важная — сторона деятельности рассказчиков. Они брали сюжеты для своих выступлений уже не из книг и старых хроник, а из текущей действительности, и притом самой злободневной. И при этом их выступления принимали характер политического фельетона — именно такую роль играло ежевечернее выступление Бабунко: оно заменяло политический фельетон в те времена, когда не было прессы. Кроме того, из примера Бабунко явствует, что дело одним устным фельетоном могло и не ограничиваться: в ход пускалась и агитационная литература.

В деятельности Бабунко сказался и еще один элемент *кодан* — сатира. Его нападки на *сингаку* шли по линии безрассудного высмеивания этой мещанской морали и ее последователей. А диспуты, которые он вел с представителями этой морали, показывают всю актуальность такой сатиры.

Таково значение деятельности Бабунко. С ним заканчивается первый период в истории *кодан*. И уже в этот период полностью выявились все элементы этого искусства.

Вместе с тем обрисовался и тип рассказчика. Очень характерно, что Бабунко занимался извозом. Это значит, что он был, так сказать, производственно связан со своим сословием. И в то же время он был лите-

ратор. Такое соединение в одном лице трех профессий стало характерной чертой очень многих рассказчиков токугавских времен.

Интересно отметить и то, что Бабунко побывал и в монастыре. Вообще из рассказчиков очень многие вышли из монахов. Таков был, например, упомянутый выше Фукаи Сидокэн. Помимо всяких других причин, побуждавших этих — отнюдь не настроенных религиозно — людей идти в монастырь, была и возможность получить там кое-какое образование. Без такого образования рассказчик был немислим.

2

ОТ РАКУСЮ К РАКУГО

Подобно тому как первый из жанров устного рассказа — *кодан* традицией восходит к очень древнему источнику — к устным рассказчикам времен Хэйана, точно также и второй жанр — *ракуго* — традицией относится к тому же Хэйану, а именно к известному памятнику Хэйанской литературы «Удзи дайнагон моногатари». Как известно, это произведение представляет сборник коротеньких новелл анекдотического характера, которые якобы записаны автором — дайнагоном² Минамото Такакуни в Удзи, в храме Бёдоин, где он ежегодно проводил лето. Предание рассказывает, что этот дайнагон вел себя «на даче» очень просто, любил беседовать со всякими людьми и особенно охотно приглашал к себе приезжих, кто бы они ни были, расспрашивая их о всяких любопытных или необычных историях. Наиболее интересное из услышанного он записывал и таким путем создал сборник, который стал впоследствии известным под указанным выше заглавием.

В известной степени такое возведение жанра *ракуго* к этому сборнику допустимо. Вернее начало *ракуго* видеть не только в одном «Удзи дайнагон моногатари», а вообще в жанре короткой новеллы, пышно расцветшей в конце Хэйана и представленной такими сборниками, как «Кондзяку-моногатари», «Удзи сюи моногатари» и др. На то, что последующие представители *ракуго* — уже в эпоху полного оформления этого жанра как особого и самостоятельного вида устного рассказа — всегда имели в виду это начало своего искусства, указывает тот факт, что для них «Удзи сюи моногатари» был не более, чем сборник *ракуго*. Это видно из того, как поступили ракугока в 1694 г., когда последовало запрещение *ракуго*: чтобы обойти запрещение, они переименовали вывеску: до тех пор свои выступления они называли *ракугокай*, теперь же — по предложению Татэкава Эмба они стали именовать их «Удзи сюи моногатари кокай».

Однако ближайшим образом источником ракуго послужили не эти новеллы-анекдоты, а скорее та форма литературной шутки и остроты, которая проявилась уже в самом начале японской литературы. Известен хотя бы такой пример забавной игры слов, имеющийся в «Такэтори-моногатари»: объяснение слова *кайнаси* — «неудача», «разочарование» — фразой *кай на* («раковины нет»), произнесенной одним из женихов Кагуя-химэ, хотевшим достать для нее из гнезда ласточки раковину-жуковинку, а вместо этого нащупавшим там помет. Подобных шуточных этимологий в «Такэтори-моногатари» довольно много. Такая игра слов называлась *кутшаи*.

² Дайнагон — название высокой должности, министр.

Уже в хэйанское время появились и шуточные стихотворения (*танка*), так называемые *ракусю*. Первой из известных нам *ракусю* считается то стихотворение, которое было написано кем-то около эшафота, на котором был казнен герой мятежа «Тэнкэй-но ран» — Масакадо. Впрочем, само название *ракусю* появилось значительно позже — в период Намбокутё (конец XIV — начало XV в.); оно встречается в 6-й главе «Тайхэйки», где приводится такое шуточное стихотворение, тоже построенное на игре слов. В этом эпизоде речь идет о поражении, нанесенном войнами Кусуноки Масасигэ отрядам Суда и Такахаси, причем воины этого отряда были сброшены с моста Ватанабэ в воду. Стихотворение высмеивает Суда и Такахаси, играя на фамилиях (Такахаси значит «высокий мост»).

Ватанабэ-но мидзу икабакари хаякэрэба такахаси отитэ суда нагаруруран.

«Вероятно, оттого, что вода Ватанабэ очень быстра, падают высокие мосты и плывут накидки» (падает Такахаси и несет течением Суда).

Хэйанская эпоха не ознаменовалась расцветом этого жанра. Обстановка хэйанских дворцов, в которых развивалась японская поэзия тех времен, не допускала особо заметного культивирования такой шуточной поэзии. В конце же эпохи — в годы упадка хэйанской аристократии — им было не до шуток и забав. Поэтому своего подлинного расцвета эта поэзия достигла в период Муромати (XV в.) — во время сильнейшего развития жанра *хайкай*. И именно в те же годы, в которые жил лучший представитель этого жанра — Ямадзаки Сокан, появился и Сакудэн — истинный основатель этого шуточного жанра в прозе.

Апракуан Сакудэн (1554—1642) был уроженец и житель Киото. Формально он числился монахом монастыря Такэбаяси-ин, но занимался не столько религиозными делами, сколько изучением и практикованием чайной церемонии (тя-ноу), в связи с чем был хорошо известен многим князьям, любителям этого искусства, и даже самому Хидэёси, также отдававшему дань этой изящной моде того времени.

Но известность Сакудэн стяжал не искусством тя-ноу, а остроумным умением вовремя сказать шутку, привести веселый и занимательный анекдот. Он стал как бы присяжным остроумцем и анекдотистом в кругах феодальной знати того времени. Вместе с тем он обладал и известным литературным талантом, так что сумел литературно обработать свои анекдоты и издать их. Сохранились сборники его анекдотов из восьми книжек, изданные им для князя Итакура под названием «Сэйсуйсё». Начал он работу над составлением этого сборника в 1623 г., издан же он был в 1659 г. Этот сборник и представляет истинное начало *ракуго*, как особого прозаического жанра.

Персонажи анекдотов Сакудэна — дураки, провинциалы, неграмотные. Цель анекдотов — только насмешить; никаких элементов сатиры — политической или бытовой — нет. Вот, например, один очень известный и типичный для Сакудэна анекдот. Один провинциал приезжает в Киото и останавливается в гостинице. Конечно, он идет осматривать город. Боясь потеряться среди множества улиц и домов и не найти свою гостиницу, он предупреждает своего спутника, чтобы тот хорошенько заметил дом этой гостиницы по какой-нибудь особой примете. Оба уходят. Когда приходит время идти назад, оба тщетно разыскивают свою гостиницу: спутник никак не может ее найти. Тогда раздосадованный провинциал спрашивает: «Какую же примету ты заметил?» И тот отвечает: «У ней на крыше сидели три вороны».

Интересна связь *ракуго* и *ракусю*, которая проявилась в деятельности Сакудэна. В одно время с ним жил известный представитель комической поэзии (*кёка*) — Сорори Синдзаэмон. Им часто приходилось бывать вместе в одних и тех же домах, причем они вступали в этих случаях в род состязания: Синдзаэмон импровизировал стихотворение, а Сакудэн сейчас же рассказывал какой-нибудь анекдот в связи с этим стихотворением. Сохранился сборник этого совместного творчества под названием «Сорори-кёкабанаси». Считается возможным, что автором этого сборника был Сакудэн.

Сорори Синдзаэмон оставил после себя сборник коротеньких рассказов «Сорори-моногатари», но это не столько *ракуго*, сколько род *дзуй-хицу* и волшебных рассказов.

Через 20 лет после Сакудэна, в 70-е и 80-е годы XVII в., в Киото появился знаменитый мастер *ракуго* — Цую-но Горобэй (1633—1704). Сакудэн общался главным образом с даймё и сёмё, т. е. крупными и мелкими феодалами, Горобэй же имел дело с горожанами. Он вынес *ракуго* на улицу, положив начало *цудзибанаси* — уличному рассказу. Подобно рассказчику *кодан*, он также разбивал временную палатку где-нибудь на открытом месте в Киото и собирал публику. Популярность его была исключительна. В конце жизни он постригся в монахи с именем Рокю. От него осталось несколько сборников *ракуго*: «Цую-га ханаси» (пять книжек, издание 1692 г.), «Цую синкарукутибанаси» (1698), «Цую ясумиоку миягэ» (1705).

Горобэй положил начало *ракуго* в Киото. Основоположником этого жанра в Осака явился живший одновременно с ним Ёндзава Хихохати. Он также вынес это искусство на улицу. После него остался сборник «Нарукути-сю». В Киото—Осака был издан и сборник «Кино кё-но моногатари», который Сёку Сандзин³ считал чуть ли не равным сборнику Сакудэна.

Основателем *ракуго* в Эдо был Сикано Будзаэмон. В противоположность своим собратьям в Киото и Осака, он имел другую профессию, бывшую его основным родом занятий: он был мастер по лаку. Однако его умение балагурить и рассказывать анекдоты было настолько велико, что приятели уговорили его попробовать выступать для публики. Была сооружена традиционная палатка, и Будзаэмон стал в ней подвизаться как рассказчик. Это было в годы Дзёкё (1681—1688). Это новое поприще дало ему большой успех и известность. От него также остались сборники «Сикано Будзаэмон кодэнбанаси» (1685) и «Сикано макифудэ» (1693).

Карьера Будзаэмона закончилась катастрофой: в 1694 г. он был привлечен к суду, осужден на ссылку на о. Осима (в группе о-вов Идзу), в которой провел шесть лет и из которой вернулся в 1699 г. уже совершенно больным. В том же году его не стало.

Причиной его осуждения послужило особое обстоятельство. В 1694 г. в Эдо вспыхнула эпидемия какой-то жестокой болезни, массами уносившей людей. Перепуганное население бросилось искать средства от этой болезни. Такая обстановка создала удобную почву для всяких шарлатанов-лекарей. Был пущен слух, что от болезни можно спастись, связав веревку из плодов нантэн (нандина, китайский «небесный бамбук») и соленых слив. Этот слух сопровождался объяснением, что на такое средство указала будто бы какая-то лошадь неожиданно заговорившая

³ Сёку Сандзин (1749—1823) — известный писатель.

по-человечески. Все бросились покупать эти плоды, и цена на них быстро возросла в 20—30 раз. В дело вмешалась полиция. Префект города Носэ Идзумо-но ками опубликовал было сначала строгое предостережение населению, но, когда это не подействовало, решил разыскать виновников этого нелепого слуха. Таковые были найдены. Они защищались и показали, что свою идею говорящей лошади и вообще подобные средства они почерпнули в анекдотах Будзаэмона. Тогда был арестован и этот последний. В том же году двое фабрикантов этого слуха были осуждены на смерть, а Будзаэмон — как непосредственно не виновный — на ссылку, экземпляры же сборника его рассказов были собраны и сожжены.

Будзаэмоном завершается первый период истории *ракуго* — период становления и оформления этого жанра. Выявились все характерные черты его: короткая форма и шуточное содержание, иначе говоря — непритязательный юмористический анекдот.

3

СБОРНИКИ КОДАН И РАКУГО И ИХ РОЛЬ. ПРОЧИЕ ЖАНРЫ УСТНОГО РАССКАЗА

Первый период истории как *кодан*, так и *ракуго* ознаменовался не только оформлением этих двух жанров устного рассказа, но и появлением специальной литературы. Как было указано выше, многие рассказчики записывали свои рассказы и издавали их. И большинство этих первых сборников *кодан* и *ракуго* превратились в дальнейшем в тот источник, из которого черпали сюжеты для своих выступлений последующие рассказчики. В этом — огромное значение этой ранней литературы.

Само собой разумеется, что последующие рассказчики не повторяли эти ранние рассказы без всяких изменений. Они их перерабатывали очень основательно, дополняя сюжет новыми элементами, вводя новые мотивы, переделывали сам сюжет. Ранние *кодан* и *ракуго* представляли короткие непритязательные рассказы или анекдоты, но позднейшие мастера рассказа сделали из многих них целые художественные произведения — большой формы, драматически обработанные. Тем не менее связь с первоисточником сохранялась, и очень многие из классических знаменитых рассказов, удержавшихся до настоящего времени⁴, восходят именно к этим ранним произведениям творцов самого жанра.

С этой точки зрения особо большое значение имеют два сборника Бабунко — «Такэно дзокудан» и «Эдо тёмонсю»: чуть ли не все рассказы этих двух сборников послужили в дальнейшем материалом, канвой для ряда переделок и переработок, а также сюжетом для новых произведений.

Не меньшее значение имеет и еще один сборник, появившийся несколько ранее указанных книжек Бабунко: это сборник «Мадо-но сусами», принадлежащий некоему Мацудзаки Гёсин — образованному, даже учёному самураю, вассалу Аояма Симодзукэ-но ками. В течение ряда лет автор собирал и записывал все достойное, с его точки зрения, внимания, а именно: выдающиеся случаи проявления вассальной преданности, служения родителям, верности и добродетельности жен и девушек,

⁴ Написано в 1941 г.

доброты и милосердия, мужества и храбрости и т. п. Позднейшие мастера *кодан* очень охотно черпали свой материал именно из этого источника.

В частности, отсюда ведет свое происхождение знаменитый рассказ об о-Кару, вошедший в дальнейшем в состав цикла «47 ронинов».

Особенно много сборников появилось во времена Сикано Будзаэмона. Одновременно с ним на поприще *кодан* и *ракуго* подвизались такие известные рассказчики, как Кюкэй Кяра Кодзаэмон, Кяра Сирасай. Будзаэмону, кроме «Сикано макифудэ», принадлежат следующие известные сборники: «Сикатабанаси» (1659), «Карукутибанаси» (1688). Осацкому рассказчику Хикохати принадлежат сборники «Карукути-отоко» (1684), «Годзэн-отоко» (1689), «Ханаси дайкай» (1692), «Сёдзики ханаси» (1689), «Нитай ханаси» (1685).

Венцом всей этой литературы был сборник «Кикидзёдзу», принадлежащий Комацу Хакки (1-я часть — 1772 г., 2-я — 1773, 3-я — 1774).

Крайне характерно, что все эти первые рассказы были написаны не народным языком своего времени и своего города, а литературным языком — со всеми стилистическими особенностями последнего.

Особенно изящной литературной речью — в духе классической литературы — отличался сборник «Сикано макифудэ» и «Сэйсуйсё». Не подлежит сомнению, что исполняли свои рассказы коданси и ракугока (рассказчики *кодан* и *ракуго*) на простонародном языке — наречии своего города, иначе говоря, пользовались живым разговорным языком своей эпохи, но, записывая эти свои рассказы, они переводили их по мере сил и умения в план классического литературного языка. Так было сильно представление, что все, что пишется, должно писаться на письменном, специально литературном языке. И тем не менее этот классический язык ранних *кодан* и *ракуго* не помешал им превратиться в материал для произведений, написанных уже живым языком своих авторов и их слушателей. Другими словами, эти произведения, бывшие народными с самого начала по сюжету и по материалу, превратились в дальнейшем в народные и по языку. В этом их огромная литературно-историческая ценность. О том же, как переделывался первоисточник — и по содержанию, и по языку, — может дать хорошее представление известный анекдот о «невыважливо глупом послушнике» («Иван катанаки доннару дайси ари»), помещенный в «Сэйсуйсё», послуживший источником для нынешнего «Тосихомэ».

Переработка, которой подвергались эти первоначальные рассказы, была часто настолько серьезной, что от первоисточника сохранялся только основной мотив, сама коллизия, как таковая, все же прочее — сюжет, лица, обстановка — все менялось. Образцом именно такой переработки может служить нынешний рассказ «О трех братьях — гадалеле, воре и портном», источником которому послужил известный рассказ Сакудэна «Об одной невесте и трех женихах», помещенный в его сборнике «Сэйсуйсё». Такова же переделка старого рассказа времен Гэнроку (конца XVII в.) — «Мудрость от слишком большого груза любви» (Кои-но омони-на амару тиэ), помещенного в сборнике «Сёонгуса-отоги тайкаш», послужившего источником нынешнего «Хосиноя» и «Санрёнокоси»; интересна также переделка «Камиё-но дзукин» из этого же сборника; эта переделка идет теперь под названием «Якан».

Особую разновидность *ракуго* представляют загадки-шутки (*надзо-авасэ*). Они получили большое распространение с годов Эмпо (1673—1681), но их начало восходит к гораздо более раннему времени. Нам известно, что в годы Кэйтё (1596—1615) в Киото появился сборник

таких загадок-шуток под названием «Сто загадок» («Надзо хякку»). Его автором был некий Сотэцу Кодзи. Свидетельствует о раннем происхождении загадок и Сёку Сандзин. Однако эти первоначальные загадки были именно не более, чем простые загадки, которыми развлекались в веселой компании; они еще не служили предметом профессионального применения — такой характер они приняли позднее. Так, например, нам известно, что в 1770 г. на празднике в храме Тэммаку, что в Хосима (в Эдо), один хинин (пария) по имени Ята Бодзу «стоял на пороге храма, колотил в колотушку и разгадывал загадки, собирая за это деньги», т. е. работал уже для публики и за плату. В 1814 г. в Асакуса (в Эдо) выступил Сюнсэцу. У него была даже вывеска: «Разгадываю загадки».

Также особую разновидность *ракуго* представляют так называемые *сибайбанаси*, т. е. подражание актерам. Сначала это называлось *хитори-кёгэн* (пьеса для одного) или *мибури сикатабанаси* (рассказы с жестикуляцией); сейчас это носит название *коваиро*. Наличие профессиональных исполнителей этого жанра в Эдо отмечено уже в годы Камбун (1661—1673) и Эмпо (1673—1681), но подлинным основателем этого типа *ракуго* считается Аямэя Хэйдзи, живший в первой половине XVIII в. Рассказывают, что он работал под трех популярных тогда актеров и за свое искусство даже приглашался на помощь в настоящий театр. Такие исполнители работали то в *ёсэ* — маленьких эстрадных театриках, то по приглашению в домах; при этом они разыгрывали целые сценки — в костюмах и с предметами бутафории и реквизита. Это свидетельствует о той огромной популярности, которой пользовался тогда театр Кабуки и его актеры. Искусство этих исполнителей явилось источником театральных рассказов (*сибай банаси*) знаменитых мастеров рассказа нового времени — Энтё и Энси.

В связи с этим жанром следует упомянуть и так называемые *хагинингэй* — «искусство восьми человек». В годы Мандзи (1658—1661) у Эдо подвизался некий Сюраку. Он выступал по домам с таким номером: развешивалась занавеска, Сюраку скрывался за ней и, оставаясь невидимым зрителям, исполнял различные номера якобы с восемью участниками так искусно, что у зрителей создавалась полная иллюзия, что там за занавеской действуют восемь человек. О таком исполнителе упоминает Сайкаку в «Итидай онна». Очень возможно, что этот Сюраку и явился основоположником такого своеобразного исполнительского жанра. Из позднейших представителей его известность получили в годы Хоэй (1704—1711) и Сётоку (1711—1716) — Нагасаки Сэйри, в годы Анъэй (1772—1781) и Тэммэй (1781—1782) — слепец Кавасима Камэй и превзошедший его ученик Кавасима Каю. В 1810 г. в Осака подвизался некий Канраку, который исполнял номера, создавая иллюзию, что действует 18 человек! Между прочим, с его именем связано начало особой рекламы, к которой прибегали эти престижисты: в сопровождении музыкантов с сямисёном и барабаном они ходили по баям и циркюльням и раздавали иллюстрированные рекламные листовки, зазывающие на их представления. Впрочем, нередко возникновение этого обычая связывают с именами других престижистов — Каракү I или Фудзита Ёсидзо.

БАКОКУ И ЭМБА

Второй период *кодан* начинается деятельностью известного Морикава Бакоку, положившего начало целой одноименной династии и в качестве основателя таковой получившего наименование Бакоку I. Бакоку I (1713—1791) был вторым сыном городского врача Морикава Гэнсё и приходился младшим братом Дзуйрюкэну — одному из вышеупомянутых основоположников *кодан*. Однако учился он не у брата, а у Бабунко. Но обладая, по-видимому, ярким и самостоятельным дарованием, он не стал подражателем Бабунко, а вступил на свой собственный путь. Он создал свой собственный тип *кодан*. Самым важным и ценным в его деятельности было то, что он отчетливо осознал специфику своего искусства и прежде всего специфику своего материала. До тех пор рассказчики большей частью ограничивались почти дословным пересказом своих источников и сравнительно редко шли на переработку их. Как видно из напечатанных ими книг, возможно, что и язык первых рассказов был не вполне живым разговорным языком той среды, в которой они выступали. Бакоку I решительно вступил на новый путь: он понял, что *кодан* хотя и пользуется военными книгами (*гунсё*), но не является простым изложением, тем более повторением этих книг; *кодан* широко пользуется исторической и семейной хроникой, но не есть простое изложение хроник — ни по содержанию, ни по характеру, ни по языку. *Кодан* — специфический жанр устного рассказа, пользующийся различными материалами для своих целей: для создания интересного, занимательного, захватывающего повествования, вполне понятного слушателям и по идее, и по языку. Поэтому он и считал совершенно необходимым пользоваться только живым языком, тем самым, на котором говорили его слушатели. «Если к рассказу не будут добавлены различные украшения и если он не будет переделан на простонародный лад, он будет скучен публике, не интересен. Поэтому я и добавляю к тому, что хорошо известно, различные забавные слова. Исторические же события «в такой-то книжке говорится то-то, в такой-то хронике говорится то-то», — я так привожу отказываюсь».

Бакоку внес новое и в организацию самого исполнения: он первый стал разделять свое выступление на три отделения *сё—тю*:—*го*, причем каждое отделение посвящалось особому жанру. В первом отделении он рассказывал на сюжеты военных книг, во втором — на сюжеты о волнениях в знатных фамилиях (*о-йэ-содо*), в третьем — на бытовые сюжеты (*сёва*). Таким образом, его выступления приобрели характер настоящего эстрадного концерта с разнообразной программой.

Обычной новгородней программой Бакоку, которой он открывал свои выступления, была следующая: «Ока дзинсэй-дан», «Дэтэ дайхэдзё» и «Рисэй аммин-ки». Помимо прочих соображений в своем выборе именно этих вещей он руководствовался еще обычными для тех времен соображениями гадательно-заклинательного характера: если прочесть первые иероглифы (именно иероглифы, а не буквы), которыми пишутся эти три названия, получится слово *оури*, что значит «полный сбор», т. е. такая программа должна была обеспечить ему полные сборы в течение всего года.

Между прочим, второй номер этой программы — «Дэтэ дайхэдзё» — является и сейчас одним из самых популярных номеров цикла «О-йэ содо», разделяя в этом отношении славу с «Кага содо» и «Куроода содо».

Происшествия в фамилиях Датэ, Кага и Курода — в этих знатнейших и могущественных княжеских домах Токугавской Японии — занимали всю Японию и громко обсуждались на улицах токугавских городов, так что вполне естественно, что они стали любимым сюжетом и для городской эстрады. К тому же не следует забывать, что выступления этих эстрадников в те времена заменяли собою политический фельетон, так что рассказы эти шли навстречу общественному мнению, складывающемуся вокруг этих событий, и содействовали его оформлению. Хорошим примером того, какой переделке и обработке подвергался материал исторических источников, служит рассказ «Датэ дайхэдзэ». Его источником служит хроника «Датэ кэмпироку», но из нее взята только одна канва, на которой расписаны всевозможные узоры: многое добавлено, многое присочинено, многое изменено, и все это обработано в специфическом жанре устного рассказа. Таков, например, знаменитый рассказ о Кабакура Нихэй и прекрасной Тамадзаса, послуживший, кстати сказать, материалом для превосходной повести Сига Наоя «Аканиси Какитано кои» («Любовь Аканиси Какита»). В этом рассказе искусно соединены мотивы детективно-авантюрного романа (проникновение Нихэй под чужим именем в дом Датэ Хебу для шпионских целей) и мотив любовно-психологической новеллы.

В новогодней программе Бакоку следует особо отметить и «Рассказ о добром управлении Оока». Этим лишний раз подтверждается огромная популярность рассказов, сложившихся вокруг имени и деятельности этого знаменитого эдоского префекта, а также любовь горожан к детективному жанру.

Что касается третьего номера — «Рисэй аммин-ки», то это так называемое *хираба* — слово, представляющее искаженное *сюраба*, чем обозначались всякие рассказы о битвах и сражениях.

Таким образом по программе Бакоку мы можем судить, какие жанры были наиболее популярны у эдоских горожан: авантюрный, детективный и военный. При этом в них обычно вставлялся в большей или меньшей степени развитый любовный элемент.

Новое слово в искусстве *кодан* было сказано еще одним мастером японской эстрады — Тюрюсай Бакином, в качестве основателя династии Бакинов известным под именем Бакина I. Он первый стал рассказывать на разные голоса, т. е. мужскую речь передавал мужским голосом, женскую — женским, подражал голосам стариков, детей и т. д. Кроме того, он ввел и элемент известной игры — жесты, телодвижения, мимику. Это все обеспечило ему такой успех, что одно время он был самым популярным эстрадником в Эдо. У него было множество учеников, из которых многие стяжали себе известность как искусные рассказчики. Из его биографии мы узнаём, что знаменитые эдоские эстрадники не ограничивались в своей деятельности своим городом, а выезжали на гастроли в провинцию. Так, нам известно о гастролях Бакина I в Мито, где с ним приключился забавный случай: провинциальная публика приняла его за знаменитого писателя Бакина и валом повалила к нему с просьбами об автографах — на веерах и тандзаку⁵. Говорят, он охотно делал и то и другое, и велико было разочарование поклонников писателя, когда открылось, что дававший автограф — тоже знаменитость, да только не та.

Из других рассказчиков следует особо остановиться на Акамацу Дзуйрю или на Дзуйрю II, как он именуется в истории японского эстрад-

⁵ Тандзаку — специальная, определенного размера бумага, на которой обычно пишут *танка* или *зокку*.

ного искусства. Он был сыном (в другой версии — приемным) Сигэно Дзуйрю или Дзуйрю I. Из его биографии мы видим, что рассказчики продолжали выступать и в самурайских домах. Очевидно, этот эстрадный жанр был так популярен, что самураи, которые, конечно, гнушались смешиваться с «чернью» в театриках (кстати, им было официально запрещено посещение театра Кабуки и прочих театральных представлений, предназначенных для горожан) не могли устоять от соблазна и приглашали таких эстрадников к себе.

Любимым номером Дзуйрю II был рассказ о «47 ронинах» — *гисидэн*. На этом следует несколько остановиться.

Известная история с 47 ронинами уже давно стала служить материалом для эстрадного рассказа. Мы видели, что в одном из ранних сборников — «Мадо-но сусами» уже помещен рассказ о Есида Тюдзаэмон и Акасака Китаэмон — двух героях этой самурайской эпопеи долга и мести. Постепенно сложились рассказы о каждом из 47 героев этой эпопеи, далеко отошедшие от фактической основы, но зато разукрашенные всевозможными вставками, эпизодами, делающими повествование исполненным драматизма и захватывающим по фабуле. Необходимо помнить, что популярность 47 ронинов в значительной мере объясняется тем, что в их действиях горожане усмотрели смелый протест против политики правительства, готовность вести решительную борьбу за то, что признается правдой, хотя бы за это и грозили правительственные репрессии — даже казнь; в действиях ронинов увидели образец тактики этой борьбы — искусства конспирации, маскировки как меры борьбы с полицейской слежкой, с одной стороны, и взаимной сплоченности и организованности — с другой. Нетрудно себе представить, что эстрадники не могли упустить этот благодатный и злободневный, политически столь актуальный материал. Естественно, что за него взялся и Дзуйрю II. Из его биографии мы узнаем, что 1 сентября 1816 г. он начал в театрике Котобуки-тэй, что на улице Такасаго, свою программу о 47 ронинах, а 23-го числа того же месяца был арестован и брошен в тюрьму.

Официальной причиной его ареста послужило исполнение им рассказа «Накаяма-моногатари», который он ввел в программу своих выступлений с 18-го числа. Что же это за рассказ?

Мы не знаем этого рассказа полностью: по распоряжению полиции в годы Кёва (1801—1804) печатные экземпляры его были собраны и сожжены; всякий обнаруженный экземпляр, а также рукописный список подлежал немедленному изъятию и сожжению, а человек, у которого он был обнаружен, облагался денежным штрафом. Однако рукописные копии его, видимо, были распространены довольно широко, и один из таких списков попал в руки Дзуйрю, который и построил на его материале свой рассказ.

Насколько можно судить по разным дошедшим до нас отрывкам, в «Накаяма-моногатари» изображалась жизнь киотоской придворной аристократии, а таким образом и жизнь двора. По-видимому, эта жизнь освещалась с такой стороны, которая затрагивала политику Бакуфу по отношению к императорскому дому. Как известно, императорская власть, олицетворяемая императором и группирующейся вокруг трона старой придворной знатью, была средоточием политической оппозиции к самурайскому правительству. Двор был источником всевозможных интриг против сёгуна, внутренняя самурайская оппозиция также стремилась — в поисках опоры — к сближению с этим двором, так что вполне естественно, что сёгуны нередко принимали весьма крутые меры против Киото и во всяком случае держали императорский двор со всем его окруже-

нием в положении и экономического и политического бессилия. Поэтому одним из проявлений оппозиционных настроений к Бакуфу было сочувственное отношение к Киото. Таким сочувствием, видимо, и была проникнута «Повесть о Накаяма». Весьма возможно, что она содержала и прямые нападки на правительство: иначе незачем было бы применять к ней столь суровые меры.

Как сказано выше, Дзуйрю II успел выступить с этим рассказом только пять дней — с 18 по 23 сентября. Вечером 23 сентября, во время исполнения им этого номера, из публики поднялись несколько полицейских, переодетыми проникших в театр, и арестовали исполнителя.

Интересно дальнейшее течение этого дела. Дзуйрю угрожала ни более ни менее как смертная казнь. Таково было, по крайней мере, намерение городского префекта Иваса Кага-но ками. Рассказчик был спасен своей дочерью. Разыгрался трогательный эпизод. Дочь Дзуйрю, тринадцатилетняя о-Таки, бросилась в полицию, к самому префекту, и своими слезами и мольбами, как передают источники, сумела смягчить даже это весьма жестокое сердце. Девушка молила только об одном: чтобы ей разрешили заменить отца в смертной казни. Префект усмотрел в таком поведении девушки яркое проявление дочерней любви и преданность, т. е. той добродетели, которая считалась основой всей официальной морали, и счел уместным засвидетельствовать перед всеми, что власть умеет ценить такую добродетель: Дзуйрю отделался только высылкой из Эдо. Сравнительно небольшие наказания были наложены и на лиц, привлеченных вместе с ним. По токугавским законам ответственности подлежали владелец помещения, в котором происходили криминальные выступления, и очередной старшина — представитель пятидворья (гонингуми), т. е. официальной общины, к которой принадлежал по месту приписки и жительства Дзуйрю; на обоих был наложен денежный штраф по пять каммон. Так 18 октября все дело было закончено. Биографы Дзуйрю передают, что подвиг дочери получил достойную награду: слава о ее добродетели распространилась по всему городу и она нашла богатого жениха. Во всяком случае ее отец остальную часть своей жизни уже не знал никаких материальных забот и лишений.

Этот рассказ проливает новый свет на деятельность рассказчиков и является не менее показательным, чем история с Бабунко. Подтверждается еще раз, что эта токугавская эстрада могла быть не только безобидным развлекательным предприятием, а становилась иногда настоящей политической трибуной, с которой раздавались голоса, смело, хотя и иносказательно, выражавшие думы городского населения о самурайской власти, о ее представителях. Насколько велико было значение этой агитации, свидетельствует и то, что за рассказчиками, очевидно, велось неусыпное наблюдение: на их выступления посылались переодетые агенты полиции.

* * *

Обращаясь к истории *ракуго*, мы сталкиваемся в этом втором периоде с именем Татэкава Эмба (1742—1822). Его роль в этой истории и очень значительна и разнообразна.

Эмба выпало на долю восстановить искусство *ракуго*, пришедшее в упадок после смерти Будзаэмона. В течение нескольких десятков лет мы не слышим почти ничего о новых рассказчиках, не встречаем упоминаний о новых сборниках этого жанра. И только с появлением Эмба вновь оживает это искусство.

Эмба по профессии был плотник. Время его деятельности падает на конец XVIII и первые десятилетия XIX в., т. е. на один из самых блестящих периодов токугавской эпохи. В эти годы работали такие писатели, как Кёдэн, Сюнсуй, Икку, Самба, Бакин и десятки менее крупных. В зените своей славы находился театр Кабуки. Большие мастера работали в области живописи и гравюры.

Это все было сопряжено с большим внутренним изменением самого политического режима. С одной стороны, первые сёгуны Токугава еще старались всеми силами поддерживать в самурайстве прежние боевые традиции, воинский дух и т. д. Но отсутствие реальной почвы для проявления этих самурайских качеств и, наоборот, необходимость в других, более приспособленных к новым экономическим и культурным условиям, скоро сделали эти усилия совершенно бесполезными. Пятый сёгун был уже сёгуном культуры и образованности; его усилия были направлены на то, чтобы распространить в стране, и прежде всего среди самурайства, просвещение и науку.

С другой стороны, окрепло и третье сословие. Появилось богатство. А с ним обнаружилось стремление к удовольствиям, наслаждениям жизни. Кроме того, горожане стали образованнее, стали много читать. Расцвет литературы и театра во многом обязан именно такой обстановке.

Эмба представляет типичную фигуру этих лет. Он крепко связан со своим сословием: его основная профессия — плотничество; одновременно он занимался и выделкой таби (японских носков), а также хлопчатобумажной ткани. Но в то же время он был образован — знал литературу, умел сочинять *хайкай*, комическую *танка* — *кёка*, написать эссе изящным стилем — *габун*, т. е. был сведущ как раз в тех искусствах, которыми с таким удовольствием предавались эдоские купцы и ремесленники. Это-то и обратило его внимание на полузабытое искусство *ракуго*.

Биография Эмба сохранила точные сведения о его деятельности в этой области. Нам известны и даты его выступлений, и их места, и их программа. Так, например, считается, что в первый раз он выступил как ракугока 25 апреля 1784 г. на собрании Такара-авасэ-кай, происходившем у Каватия, что у моста Янагибаси. Такие собрания тогда устраивались очень часто и играли роль своеобразных состязаний в *кёка* и *габун*, сопровождающихся веселой беседой и выпивкой. На собрании у Каватия Эмба прочитал свое произведение «Хана-но о-Эдо Тайхэйраку», а затем рассказал два-три анекдота в стиле *ракуго*.

11 августа 1786 г в ресторане Мусасия был устроен вечер «Отосибана-но кай». Это было первое выступление Эмба со специальной программой *ракуго*. Как рассказывают, на это выступление собрался цвет тогдашней литературы в области *кёка* и *габун* во главе с самим Сёку Сандзин.

Эмба обладал, как сказано выше, не только литературным образованием, но и талантом писателя. Кроме упомянутого выше «Тайхэйраку» ему принадлежит хорошо известное исследование о кабуки — «Кабуки нэндайки». Но главным его произведением является «Ракуго-рокуги».

Это произведение особо важно тем, что оно явилось первым теоретическим исследованием жанра *ракуго*. В своем предисловии автор устанавливает шесть типов *ракуго*, которые он называет именами, заимствованными из древней японской и китайской поэтики, и приводит примеры, иллюстрирующие эти типы. Вот один пример его определения типа.

«Кадзэ (ветер). Это соэута. Ветер глазом не виден, он обнаруживается только при соприкосновении с каким-либо предметом. В «Якумо-госё» говорится, что этот стиль — в составе десяти стилей — соотвечает-

вует *хайкай*. Это значит: ясно ничего не видно, а все выявляется на каком-нибудь постороннем предмете. Таков рассказ «Юкисугибанаси».

Трудно разобраться точно в ходе мыслей Эмба, поскольку они окружены многочисленными и своеобразными ассоциациями из области и классической поэзии, и поэзии *хайкай*, соединенными со специфически литературно-стилистическими понятиями литературной богемы веселого Эдо. Кроме того, вряд ли всегда его определения прямо применимы к материалу. Но во всяком случае эта классификация Эмба сохраняет значение первой попытки разобраться в своем искусстве. Кроме того, она указывает на наличие большого разнообразия в *ракуго*, хорошо чувствуемого самим рассказчиком.

Собственные рассказы Эмба отличаются — помимо прочих качеств — языковым стилем: они написаны на народном языке. Многие из них сохранились на японской эстраде до настоящего времени⁶, а еще больше послужили источником для последующих переделок, давших ряд знаменитых рассказов. Так, например, к нему восходят «Мандзай-но асоби», «Тануки-но сай», «Нэдоко» и др.

Деятельность рассказчиков *ракуго*, подобно деятельности рассказчиков *кодан*, скоро обратила на себя внимание полиции. Уже в 1794 г., в связи с происшедшими тогда реформами внутреннего управления, рассказчики почувствовали опасность, и Эмба, например, стал устраивать свои выступления под вывеской «Удзисюи моногатари хико» и т. п. Опасения рассказчиков оправдались: в октябре 1797 г. последовало запрещение их выступлений как «нарушающих добрые нравы». Искусство *ракуго* от этого не умерло, но ему был, бесспорно, нанесен сильный удар.

Эмба пришлось изыскивать другие способы выступлений. Так, например, нам известно, что 7 января 1803 г. в одном из чайных домов был устроен блестящий вечер литераторов и рассказчиков, специально организованный для выступлений Эмба. В программе, кроме его номеров, были музыка, шахматы, чайная церемония, книги, рисунки.

Когда Эмба было уже 72 года, его друзья и ученики готовились снова устроить в его честь блестящее празднество (в 1814 г.), но оно было запрещено полицией, которой было ясно, что под прикрытием разнообразной программы в сущности устраивается выступление рассказчика *ракуго*.

Всё же празднество было устроено, но в другом месте, и притом все приготовления были сделаны так быстро, что полиция не успела его запретить. Однако устраивать такие собрания становилось уже нелегко, так как в 1815 г. последовало новое запрещение публичного исполнения *ракуго*. Все же и это не остановило ни рассказчиков, ни публики: выступления продолжались под разными видами и предложениями. Тогда в 1816 г. последовал новый указ, разрешающий *ракуго*, но при условии, что предметом рассказа будут «древние повести», примеры вассальной верности, сыновнего служения и тому подобные добродетельные темы.

Это смягчение снова открыло дорогу для *ракуго*. 28 января 1820 г. был снова организован блестящий вечер для выступления Эмба — уже только для *ракуго*. Это было чуть ли не последнее народное выступление рассказчика; Эмба было уже почти 80 лет. 2 июня 1822 г. он умер. Его смерть оплакивалась всеми тогдашними литераторами и артистическим миром — так велика была его популярность. На похоронах Эмба присутствовали все многочисленные эдоские ракугока и коданси, все известные сочинители *кёка*, все писатели; распорядителями были 17 зна-

⁶ Написано в 1941 г.

менитых актеров с Сансё VII во главе; в полном составе прибыли труппы трех театров; кроме того, собралась масса поклонников и знакомых. По пути траурной процессии толпилась публика, и сама процессия растянулась на длинное расстояние. Интересно отметить, что похороны были устроены цехом плотников и столяров кварталов Хондзё и Фукагава, к которым принадлежал покойный по своей приписке и основному роду занятий; присутствовало 300 мастеров этого цеха, а вообще из этой корпорации за гробомшло свыше 1500 человек. Столпотворение на улицах было таково, что оказались даже пострадавшие в давке.

Чем были вызваны такие строгости против, казалось бы, вполне безобидных рассказчиков и их выступлений? Учитывая характер и направление известных реформ годов Кансэй, предпринятых в целях «оздоровления нравов», борьбы с их распущенностью и с роскошью, можно думать, что городские власти руководствовались именно этими соображениями, запрещая собрания *ракуго*, считая, что они содействуют разложению общественной морали и подрывают здоровые общественные устои. Это разложение видели в сюжетах *ракуго*: действительно, очень много популярных *ракуго* было построено на сюжетах, связанных со всякими происшествиями в Ёсивара и вообще в увеселительных кварталах; героями рассказов были куртизанки и прочие обитатели веселых домов и тому подобные персонажи. Уже в феврале 1816 г. в призыве к «добродетельным темам» ссылались на то, что существующие *ракуго* возбуждают только «глупый смех» у слушателей, не вызывая в них никаких более высоких эмоций.

Конечно, все это было отчасти верно. *Ракуго* имели наибольшее распространение в кругах веселящегося Эдо и особенно в кругах литературно-сценической богемы, тем более не отличавшейся строгостью нравов. Несомненно, что у многих *ракуго* было весьма скользкое содержание и они были далеки от высоких поучений всяким казенным добродетелям. Но главной причиной враждебного отношения самурайских властей была, по-видимому, картина роста богатств и культуры третьего сословия, имевшего в своем распоряжении и театр, и литературу. Мероприятия против *ракуго* являются одной из мер, направленных к подавлению деятельности горожан.

5

МАСТЕРА КОДАН

Как в области *ракуго*, так и в области *кодан* стали появляться знаменитые мастера. Одним из первых из них был Торинтэй Тогёку (1785—1849) или, как он назывался в первый период своей деятельности, — Цукада Тайрю.

В истории *кодан* с ним связаны некоторые новые явления в этом искусстве.

Характерен прежде всего общий взгляд на основные свойства *кодан*, которого придерживался Тогёку. Уже во второй половине своей деятельности, т. е. будучи зрелым и прославленным мастером, безусловно наиболее знаменитым среди всех своих собратьев по профессии, он говорил своим ученикам: «Среди представителей нашей профессии, нашего ремесла, есть такие, которые говорят, что рассказчик — это не какой-нибудь там лицедей, им кажется, что они на ступень выше. Они ошибаются. Рассказчик — не ученый, и его уборная не есть кабинет. И поскольку у нас тоже уборная, постольку и ракугока и коданси — одно и то же.

Искусство у нас — одно, и поэтому необходимо, чтобы наш рассказ был интересен. Если вас начинают хвалить, говоря: «Замечательный мастер! Искусный рассказчик! Здорово!» — знайте, что у вас публика будет постепенно уменьшаться. Самое важное — заботиться о том, чтобы говорили: «Интересно!» В наружности следует соблюдать чинность, но внутренне важничать и зазнаваться — не годится!»

Для понимания этих слов следует вспомнить происхождение *кодан*: это ремесло возникло из свободного пересказа с добавлением толкований каких-либо замечательных книг. Иначе говоря, для подобной работы требовалась хорошая грамотность, большая начитанность, знание истории, короче говоря, — довольно серьезное образование. Работая над своими источниками, мастера *кодан* должны были наводить исторические справки, привлекать добавочный материал, словом, выполнять какую-то литературно-историческую работу. Ввиду этого они с самого начала отличались от всяких развлекателей толпы — фокусников, акробатов, жонглеров, разного типа эстрадных артистов, актеров. Это был большей частью невежественный и необразованный народ, причислявшийся официально к самым низам тогдашнего общества — вместе с гейшами и ойран⁷. Поэтому, вероятно, многие из рассказчиков *кодан*, работавшие фактически вместе со всеми этими представителями токугавской народной эстрады, старались отгородить себя от них, считая, что они «ученые». Против этого взгляда и ополчился Тогёку. Он хорошо понимал, что работа его и его собратьев по профессии есть не наука, а искусство, что они не ученые, а артисты. Он хорошо понимал специфику своего искусства. Он сказал: «И ракугока и коданси — одно и то же!» Этими словами он определил область своего ремесла — это «разговорная эстрада». Ракугока — анекдотисты, рассказчики веселых, часто скабрёзных историй — такие же представители разговорного жанра, как и коданси. Различие между ними только в материале да в том, что коданси приходится большей частью пользоваться литературным материалом. Но в конечном счете и коданси, слагая рассказ на основании современного материала, даваемого самой жизнью; нередко приходил в область, близкую к ракугока, и ракугока, заимствуя материал из разных книжек, временами приближался к коданси. Наибольшая разница между ними заключалась только в том, что у коданси было широко представлено исторический и самурайский материал, а у ракугока — современный бытовой материал из жизни третьего сословия. Но это была разница в материале, а не в самом искусстве. Искусство рассказа с эстрады оставалось одно и то же в обоих случаях.

А отсюда и основной принцип этого искусства — занимательность. Очень характерно, что Тогёку считает опасным, когда про кого-нибудь из них начинают говорить: «Замечательный мастер! Искусный рассказчик!» Такая слава не погонит к рассказчику слушателей. А вот если скажут, что у него «интересно», «занимательно», дело другое: публика будет валом валить к нему. Тогёку как профессионал ясно сознавал, что он работает для публики и что единственным мерилom его мастерства является степень наполненности зала во время его выступлений. Поэтому рассказ мог быть какой угодно: исторический или злободневно-современный, сентиментальный или героический, авантюрный или бытовой — важно, чтобы он был интересен. И в этом суть всего искусства *кодан* — по убеждению Тогёку.

В связи с этим он со всей решительностью перешел на почву максимальной доступности своих рассказов для самой широкой и простой

⁷ Ойран — куртизанка высшего ранга.

аудитории. Он стремился, чтобы и по форме изложения, и по языку его рассказы были доступны самому неподготовленному зрителю самого низкого уровня, «чтобы их могли понять женщины и дети», как обычно выражались в таких случаях в феодальной Японии. Он был мастер, стремившийся работать именно для массовой публики. Поэтому и язык его рассказов — самый живой, всем понятный язык городского населения Эдо того времени.

Таковы общие, так сказать, профессиональные установки Тогёку. Наряду с этим ему принадлежит решающее слово в деле создания так называемых *кивамоно* — рассказов на злобу дня, создаваемых буквально налету, по горячим следам самого события, когда оно еще не только не отзвучало, но еще у всех на устах и даже, может быть, еще продолжает развиваться.

Об этой стороне его деятельности красноречиво говорят его осакские гастроли. В 1836 г. осенью Тогёку гастролитировал в Нагая и имел там настолько шумный успех, что тотчас же получил приглашение в Осака. Весной следующего года он был уже в Осака и сумел и там поднять шум вокруг своих выступлений. Своим исключительным успехом он был обязан — помимо общих своих качеств — еще двум специальным причинам.

Первая — это умелая реклама. Как раз в то время в Осака строили укрепление Тэмподзан. Используя местный патриотизм осакских горожан, Тогёку стал распространять рекламные листовки со своим стихотворением «О Тэмподзан, посмотреть тебя приехал, бросив Фудзи и Цукуба», сильно польстившие самолюбию осакцев. Кроме того, он заготовил массу рекламных норэн (бамбуковых шторок, вешающихся перед входом в лавку и т. п.) с этим же стихотворением и разослал их по всем известным городским цирюльням. Эта реклама сделала свое дело, и народ повалил к появившемуся у них рассказчику из Эдо.

Однако основной шум вокруг его выступлений сделался в связи с исполнением им рассказа о восстании Осие Хэйхатири. Это — настолько интересный и важный для понимания роли этого эстрадного искусства в токугавской Японии факт, что на нем следует остановиться подробнее.

Как было сказано выше, Тогёку появился в Осака в самом начале 1837 г. Вскоре после его приезда в Осака разразилось знаменитое восстание под предводительством Осие Хэйхатири.

Осие Хэйхатири был воином городской стражи отряда, находившегося в подчинении тогдашнего префекта восточной части города — Такаи Санаэтори. Хэйхатири был приверженцем учения Ван Ян-мина, от которого воспринял и политические, и моральные принципы. Как раз в эти годы страну, особенно Кансайский район, постигли разные стихийные бедствия, вследствие чего в течение нескольких лет продолжался неурожай. От неурожая сильно страдало и крестьянство, и городское население, особенно низы городского общества. К этому присоединялась и спекуляция продуктами питания, развитая богатыми оптовиками, вошедшими в соглашение с продажными чиновниками префектуры и совместно с ними наживавшимися за счет народного бедствия. Хэйхатири, по долгу службы соприкасавшийся с самыми широкими слоями, а более всего именно с низами городского населения, видел всю эту картину и понимал, где ее виновники. При этом он понимал и то, что в конечном счете виновником является вообще вся система управления страной, сами власти. Пользуясь большим авторитетом среди своих товарищей, он задумал поднять вооруженное народное восстание для свержения этой власти и организо-

вал группу заговорщиков. С сентября 1836 г. заговорщики стали готовить оружие и боевые припасы, вербовали сторонников, распространяли прокламации среди беднейшего населения и ждали только момента. В это время произошла смена префектов и место Такаи Санэмори занял Абэ Ямасиро-но ками, человек крутой и не склонный «потакать черни». Наконец, все было готово, и восстание можно было начинать. На заре 19 февраля 1837 г. жители Осака были разбужены стрельбой на улицах: восстание началось. Городская беднота вся устремилась к Хэйхатино, у него быстро образовалась целая армия, но, конечно, сила была не в этой неорганизованной и неустойчивой массе, а в хорошо обученных, дисциплинированных отрядах его товарищей — городской стражи. Несмотря на первоначальную изолированность восстания дело, может быть, и приняло бы удачный оборот, если бы не нашлись предатели: трое из заговорщиков заблаговременно донесли обо всем префекту, и тот успел принять меры. Повстанцев встретило организованное сопротивление, и к концу дня все было кончено. Сам Хэйхатино с приемным сыном успел укрыться в доме некоего Миёсия Горобэй и скрывался там с 24 февраля по 27 марта. Однако его местопребывание было открыто и 27 на рассвете его убежище было окружено полицией. Тогда Хэйхатино, не желая отдаться в руки врага, поджег дом, а сам он и его сын покончили с собой.

Несмотря на неудачу восстания впечатление, произведенное им, было огромно. Зашумел и заволновался не только город Осака, но и весь прилегающий район. Заволновались и другие города, вплоть до столицы — Эдо. Встревожились не только осакские власти, но и само центральное правительство. От Бакуфу полетели указы с требованием произвести расследование этого дела и принять все меры предосторожности во избежание повторения восстания в еще более широких масштабах. Короче говоря, восстание Осие Хэйхатино громким эхом отозвалось по всей Японии.

Как известно, расследование продолжалось более полутора лет и закончилось только 18 сентября 1838 г. Главные заговорщики в числе 19 человек и свыше 100 их сторонников были подвергнуты тяжким наказаниям, но наряду с этим властям пришлось обуздать спекулянтов, следить за ценами на продукты питания, облегчить некоторые налоги и подати, короче говоря, постараться продемонстрировать «отеческую заботу» о нуждах бедствующего населения.

Восстание Хэйхатино заставило Тогёку прекратить на время свои выступления. Однако он сумел использовать это время, съездив на гастроли в близкий Сакаи, где также имел большой успех. Когда в Осака уже несколько дней водворилось, по крайней мере внешне, спокойствие, Тогёку вернулся с готовым новым номером: рассказом об осакском восстании. Он выступил с новой специальной программой из двух рассказов: о деле Хэйхатино и деле Юи Сёсэцу и Марубаси Тюя.

Нетрудно себе представить, что творилось в том помещении, где выступал Тогёку с такой программой. Как передают, публика хлынула к нему, стремясь послушать о только что разразившемся событии. Однако полиция не дремала: он успел выступить только три раза; через три дня эта программа была запрещена.

Данный эпизод заслуживает большого внимания. Он рисует рассказчиков в совершенно определенном свете: временами они говорили голосом населения, иногда выступали представителями народа, были выразителями общественного мнения, образовавшегося вокруг какого-нибудь дела или события. Эстрада превращалась в трибуну, откуда звучало смелое слово, а сам рассказчик превращался в агитатора. Таким образом,

традиция, установленная еще Бабунок, традиция отзываться на злобу дня своего рода политическим фельетоном с эстрады, нашла в Тогёку яркое и самостоятельное воплощение. Этот случай в его деятельности не единственный. Он вообще, как правило, обязательно откликался со своей эстрады на очередную злобу дня — будь то крупное политическое событие, взволновавшее город, будь то уголовное происшествие, возбудившее в городе большие толки. И такие его рассказы приняли характер особой разновидности *кодан*, они и стали называться *кивамоно* — «злободневные рассказы».

О деятельности Тогёку по этой линии говорит и его работа в Эдо, куда он вернулся после осакских гастролей. Как раз в момент его возвращения в городе было устроено большое торжество по случаю открытия в Киото святыни Сяка-Нёрай из Сага, перенесенной в монастырь Экоин в Рёгоку. Религиозное празднество привлекло очень большое число паломников, и разговоров о нем было очень много. Несомненно, это было злобой дня для эдоских ремесленников и купцов. Тогёку немедленно составил подходящую программу с рассказом «Восемь ликов Сакьямуни». И опять в помещении, где он выступал, не хватало места для публики.

Умер Тогёку 64 лет. Его прощание со светом вылилось в стихотворении:

Хито товаба
томодатидомо-га
мукаиинтэ
дзёдо-но сёки-о
уцу-то котазэ.

«Если кто спросит — отвечай, что он ушел в светлый мир Будды, из которого за ним пришли товарищи».

Пример Тогёку нашел своих подражателей: много *кивамоно* создали Хакуэн I, большой почитатель Тогёку, и Хакуэн II. В более позднее время в этом жанре работал Хакути, вышедший из школы Хакуэна. Хакути постоянно пользовался материалом из текущей газетной хроники.

Есть и другая сторона этих токугавских эстрадныхиков. Очень многие из них, принадлежа к литературно-художественной богеме, отличались большой распушенностью нравов: кутежи, разврат были в порядке вещей для многих. Это отражалось и на их произведениях; несомненно, что полиция нравов часто имела все основания для запрещения тех или иных выступлений. Сам Тогёку грешил рассказами почти порнографического содержания.

В те же годы, что и Тогёку, работало несколько прославленных рассказчиков. Одним из них был Киндзёсай Тэндзан, также в качестве Тэндзана I положивший начало особой династии. С его именем связывается несколько новых моментов в развитии этого искусства.

Во-первых, он ввел в репертуар так называемые *кёкакүмоно*, т. е. рассказы об отокодате. С точки зрения общей направленности искусства *кодан* введение этих рассказов очень примечательно: тема отокодате — этих рыцарей, защитников слабых и угнетенных, была очень близка сердцу массового городского слушателя из низов городского населения, видевшего в отокодате своих героев.

Во-вторых, Тэндзану принадлежит разработка внешней стороны выступлений рассказчиков: у него появился прочный изящный столик из дерева даэльквы, а во время исполнения у него в руках был веер и коло-тушка, употребляемая при отбивании такта. Спорадически и столик, и

веер появлялись у рассказчиков и раньше, но Тэндзан превратил их в постоянные атрибуты.

Одновременно с Тогёку и Тэндзаном подвизались еще два рассказчика, оба тоже основавшие свои династии: Танабэ Нанкаку и Ито Энсин (1760—1840). Нанкаку первый ввел рассказывание без книги (*муконъеми*), Энсин же был известен своим очень выдержанным и строгим репертуаром: он рассказывал только «Сога-моногатари», «Кованакадзима-гунки», «Гэмпэй-сэйсуйки» и «Санкокуси», т. е. серьезный, художественно полноценный и исторически значительный материал. Сведения, сохранившиеся о его выступлениях, передают, что и сами выступления его отличались от выступлений многих других рассказчиков: на эстраде он держался очень чинно и торжественно, не позволяя себе никаких фамильярностей с публикой. Этим он заставлял и публику соблюдать благопристойность и порядок. Очевидно, в силу этих своих качеств он удостоился внимания и высшего сословия: известно, что ему приходилось выступать перед самим сёгуном Иэнари с рассказом «Кованакадзима-гунки» в 1806 г. и рассказом о битве при Сэкигахара в 1807 г.

Между прочим, с его именем связывают окончательное оформление эстрады: вместо временного сооружения, как было до тех пор, при нем была установлена постоянная эстрада строго определенной высоты и размера.

Один из эпизодов его биографии имеет особое значение в том смысле, что хорошо рисует то место в обществе, которое рассказчики тогда занимали.

Энсин работал на территории храма Юсима Тэндзин. По существовавшему тогда обычаю, все различные лицедеи, трагисты и т. п., работавшие на территории храмов, числились в корпорации профессиональных нищих или париев (*хинин*). Ввиду этого старшина корпорации нищих в 1807 г. подал префекту заявление о причислении к их корпорации и Энсина. Лишь с большим трудом удалось Энсину избежать этой участи. Вместе с тем это дело послужило поводом к тому, что в дальнейшем лица всех таких профессий получили официальное право на существование независимо от корпорации нищих и париев.

Таким образом, мы видим, каково было социальное положение рассказчиков по тогдашним законам и обычному праву.

Любопытен тот аргумент, который привел Энсин в защиту достоинства своей профессии. Он заявил префекту: «Да, мы — рассказчики военных историй — люди низкого звания, но — подумайте! — о чем мы рассказываем. Рассказывая «Микава го-фудоки», мы — я недостойн даже назвать это имя — повествуем о тяжких боях, которые вел сам повелитель Иэясу, мы излагаем, как он заложил основы великого мира в Поднебесной. Поэтому-то мы и считаем невозможным рассказывать, помещаясь на тех же местах, что и слушатели: мы устраиваем возвышение — на ступень выше их сидений — и ведем повествование с этого возвышения». Несомненно, что эти слова в известной мере вызваны обстановкой. Необходимо поднять значение своей профессии в глазах властей, и с этой точки зрения аргумент, приведенный Энсином, должен быть признан весьма ловким и безусловно действующим на тех, с кем ему пришлось иметь дело. Но также несомненно, что за этими словами скрывается действительно высокое представление о своей профессии как о чем-то таком, что ни в коем случае нельзя помещать в один ряд с профессиями нищих и париев.

Стиль, установленный Энсином, по-видимому, строго соблюдался в его школе. Его родственник и ученик Сасаи Эндзэ точно также придержи-

вался только серьезного материала; он рассказывал «Микава го-фудоки» и «Токугава го-дайки». Сохранились сведения, что его постоянно приглашали в знатные дома и что он также имел случай выступить перед Иэнари с рассказом о битве при Митака-го хара.

Из учеников Нанкоку особую известность приобрел Танабэ Нансо (1761—1846). Приняв впоследствии фамилию Сибата, он основал школу Сибата. Он тоже рассказывал без книги, полагаясь только на свою память. По-видимому, он был очень высокого мнения и о своей профессии и о себе самом. Так, по крайней мере, явствует из приписываемых ему слов: «Мир — широк, но настоящих рассказчиков в нем — я один. Все прочие — брехуны. Среди них кое-что понимает один только Тогёку».

Нансо с большим успехом рассказывал историю 47 самураев, так что большая часть ныне существующих текстов этих рассказов пошла от него или его преемников.

Интересен взгляд Нансо на свое искусство. Как-то раз, обращаясь к своему ученику Нанрю, он сказал: «В сношениях с людьми самое важное — правда, но в нашей работе нужно уметь врать. Ввиду того, что среди наших слушателей людей особо знающих нет, если не станешь блистательно врать, будет только убыток. Правда — скучна, ложь — весела. Если поймешь это, не ошибешься. Если, желая сделаться таким мастером, как я, ты погрузишься в книги, деньгу не наживешь». Другому ученику, Нанью, он сказал: «Рассказчик должен обладать тремя вещами: во-первых, голосом, во-вторых — смелостью, в-третьих — памятью». Эти слова Нансо не следует, однако, понимать в таком смысле, что он смотрел на свое искусство как на что-то низкопробное. Наоборот, из других его выступлений явствует, что он был самого высокого мнения о работе рассказчиков. Так, например, когда во время реформ в годы Тэмпо были введены различные ограничения в деятельности коданси, он подал префекту ходатайство о разрешении выступать еще в 11 местах, кроме указанных полицией. Чиновник префектуры, ведавший этим делом, отклонил эту просьбу и объяснил мотивы отказа. Тогда Нансо стал спорить: «Наше искусство не то, что другие. Мы толкуем хроники княжеских домов и прежде всего историю самого повелителя, т. е. Иэясу, и разъясняем гуманность и справедливость и все пять высших законов. Наши толкования служат поучением невежественных масс». В ответ на это чиновник возразил: «Болтовня таких, как вы, ничем не отличается от вздора, который несут брехуны. Вместо того чтобы быть благодарным за то, что вам оставляют по старому обычаю вывеску и толкование военных книг, вы тут позволяете себе всякие рассуждения. Знайте поэтому, что в дальнейшем вас будут рассматривать как уличных сумасшедших!» Рассказывают, что негодующий Нансо, вернувшись из префектуры, в тот же вечер демонстративно выставил было перед помещением, где он выступал, новую вывеску: «Уличный сумасшедший — настоящий представитель этой школы — Нансо — и только по настоянию товарищей снял и заменил старой».

Из этого рассказа можно усмотреть две вещи: как смотрел на свое искусство сам рассказчик и каких взглядов на него придерживалась полиция. Поэтому несомненно, что, говоря о необходимости «вранья», Нансо вовсе не хотел тем самым выставить свое искусство в низменном свете. Дело, очевидно, в том, что на первый план у рассказчиков — по их мнению — должна была выступать не историческая точность фактов, а занимательность рассказа, интерес фабулы. В угоду этой занимательности можно было пожертвовать исторической истиной. Такое искажение истины во имя занимательности оправдывалось целью самого рассказа: он призван был не столько сообщать исторические факты, сколько тол-

ковать их. В чем же могло заключаться это толкование, мы знаем по примерам деятельности Бабунко, Тогёку и других.

Коданси, как правило, рассказывали о разных битвах и их героях. Таким образом, главными персонажами, которых они рисовали, были герои и великие люди. Само собой разумеется, что — опять-таки, как правило, — эти прославленные персонажи самурайских хроник и подавались в плане таких людей. Однако надо помнить, что в рассказах о них далеко не всегда на первом плане присутствовал именно этот элемент — воспевание личностей: обычно на первый план выступал авантюрный элемент, приключения из старого повествования. Слушателей занимала больше интересная фабула, чем сам герой. А кроме того, бывали случаи, когда коданси сознательно развенчивали героев самурайских хроник. Об этом мы узнаем из биографии одного из учеников Нансо — Нанрю. Происходя из крестьян, он сначала видел цель своей жизни в том, чтобы прославиться как самурай, однако, испробовав этот путь и потерпев неудачу, он обратился к искусству рассказчика, с тем чтобы «бранить героев и великих людей древних и новых времен».

В беседе с Нансо чиновник префектуры выразил, вероятно, то мнение о рассказчиках, которого придерживались правительственные круги и полиция того времени. С их точки зрения, коданси, или косякуси, как их чаще называли, были не более чем «уличные брехуны», потешавшие публику всяким вздором и только еще более разлагавшие невежественную и распущенную городскую толпу; это — в лучшем случае. А в худшем — еще и опасные смутьяны, которых приходится по временам даже арестовывать. Такой взгляд побудил префектуру Эдо во время реформ годов Тэмпо 12 февраля 1830 г. издать обязательное постановление, вводящее ограничение в деятельность рассказчиков, борясь таким образом с широким распространением этого вида эстрадного искусства, снискавшего большую любовь городского населения, с влиянием рассказчиков на толпу и стремясь не выпускать их из-под бдительного надзора полиции. Префектура определила те места, где разрешались такие выступления, — всего 15 пунктов во всем городе. Таким путем пресекалась возможность выступлений вне контроля полиции. Наряду с этим были допущены к рассказыванию только четыре темы: синтоизм, сингаку, воинские хроники и старые рассказы. Из этого перечня видно, что более всего не нравилось полиции *кивамоно* — рассказы на злободневные темы, то, что мы назвали выше текущим политическим фельетоном.

Насколько сокращение числа площадок ударило по рассказчикам, видно из вышеупомянутого факта подачи Нансо — очевидно, от лица всех своих собратьев — ходатайства о дополнительном открытии 11 площадок.

Из многочисленных учеников Нансо многие получили большую известность — таковы Нанью, Нанрю, Нанрин. Из них особенно прославился последний, умерший уже в новое время — в 1878 г.

Среди прочих рассказчиков этого периода следует упомянуть троих, составляющих, как тогда говорили, «славу своего времени». Это были: Ито Энрё, Сёринтэй Хакуэн и Исикава Итиму.

Энрё II (1800—1855; об Энрё I, основателе династии, не сохранилось никаких сведений) принадлежал к тому типу рассказчиков, с которым мы уже встретились выше: это был человек, считавший свое искусство делом не только серьезным, но и возвышенным, не только развлечением, но и поучением. О нем рассказывают, что он и на эстраде всем своим видом и манерами старался внушить — и действительно внушал — публике уважение к своему искусству. В связи с этим он получил доступ в дома знати и нередко приглашался даже к князьям.

О степени, а также о характере его искусства можно судить по тому, что у него не стыдились учиться и заимствовать даже прославленные актеры. Так, например, в 1840 г. Итикава Дандзюро VII, ставя на сцене Кабуки известную пьесу «Кандзинтё», окончательно обработанную по его инициативе и его плану, вставил туда из первоисточника этой пьесы — лирической драмы Атака — несколько знаменитых мест, в том числе сцену Бэнкэя и Тогаси с Ямабуси. Эта сцена в то время служила материалом для одного из любимых номеров разговорной эстрады. И вот Дандзюро специально пригласил к себе Энрё и Нансо и заставил их исполнить при себе эту сцену. Вариант и исполнение Энрё ему так понравились, что он вставил в пьесу эту сцену в редакции Энрё, в своем же исполнении точно воспроизвел манеру рассказчика.

Этот рассказ свидетельствует о двух вещах: о том, что эстрадный рассказ бывал насыщен таким драматизмом и обработан в такой драматургической форме, что мог быть целиком перенесен в пьесу; кроме того, и само исполнение было постоянно насыщено театральностью и сценической выразительностью, что делало эстрадника почти актером, эстраду — видом театра. Этот рассказ свидетельствует также о том, что эстрадный рассказ проникал в литературу того времени, во всяком случае — в драматургию.

Это всё объясняется тем, что знаменитые рассказчики, несомненно, много работали над своими номерами — и по части текста, и по части исполнения. Недаром про многих из них сохранились специальные упоминания — об их литературных знаниях и талантах. Многих из них приходится поэту считать одновременно писателями эдоского периода, и притом наиболее массовыми. Кстати говоря, некоторые из них, по-видимому, прибегали к помощи других лиц, работавших на них, но остававшихся в тени. Так, например, про Энрё известно, что ему при литературной обработке текста очень много помогала одна из его наложниц — Мандзё, отличавшаяся якобы большой литературной образованностью и талантами, в частности обладавшая большими познаниями в классической поэзии (*вака*) и в классической филологии (*кокугаку*).

Из биографии второго знаменитого рассказчика — Хакуэна (1811—1855) — мы узнаем кое-что о взаимоотношениях представителей этого рода искусства, а также о некоторых подробностях их работы. Хакуэн был большим почитателем упомянутого выше Тогёку. Принимая профессиональное имя Сёринтэй, он явно подражал Тогёку, называвшему себя Торинтэй. Поэтому при своем первом выступлении под этим именем, обычно обставляемом весьма торжественно и празднично в ознаменование перемены имени, он пригласил участвовать и Тогёку. Тогёку, зная об отношении к нему Хакуэна, а также польщенный этим приглашением, охотно отозвался на него и принял участие в праздничном вечере. При этом Хакуэн уплатил ему за это участие целое рё, хотя входная плата была обыкновенной, т. е. 36 мон. Это было вполне в характере Хакуэна, вообще державшего себя, так сказать, «князем» и любившего такие широкие жесты.

Этот рассказ рисует взаимоотношения внутри корпорации рассказчиков, свидетельствует об их взаимной корпоративной солидарности. Но одновременно в этой корпорации была распространена и довольно едкая критика друг друга, причем в нее вовлекалась и публика. Так, например, напротив того помещения, в котором происходило торжество Хакуэна, в этот вечер выступал Энрё. У входа как всегда к нему висел плакат: «Энрё-сэнсэй го-сюссэки» (*сэнсэй* — очень почтительное обозначение, а *го* перед словом *сюссэки* — «присутствует» — почтительный пре-

фикс), свидетельствующий о высоком мнении о себе рассказчика. И вот выступавший на вечере Хакуэна Тогёку, обращаясь к публике, сказал: «В театре напротив выступает Эврё. Конечно, Эврё — большой мастер, но я ручаюсь и за искусство Хакуэна — хозяина этого театра, хотя он еще молод (Хакуэну было в это время лет 24—25). Если сравнить с рыбами, то Эврё — это карп, поэтому и угощение, подаваемое на его концерте, превосходно: карп — рыба хорошая и сверху и снизу. Хакуэн же — это макрель. Рыба эта вкусная, но сорт ее дешевый. Однако эта макрель — свежая, сезонного улова. Это такая макрель, которая не под стать на обед какому-нибудь Цукия-сан!» Таков образец взаимной критики рассказчиков.

Хакуэн умер 44 лет, погибнув при знаменитом землетрясении 2 октября 1855 г. Кстати говоря, из его биографии известно, что он несколько лет работал в Осака, что лишний раз подтверждает, что наречия этих двух городов — центров тогдашней Японии — сблизились настолько, что эдоского рассказчика, очевидно, вполне хорошо понимали и в Осака.

Третий из знаменитых рассказчиков — Итиму (1803—1854) начал выступать как представитель самостоятельной школы с мая 1832 г. Он первый начал практиковать несколько выступлений в один и тот же вечер, переходя из одного театрала в другой. Вместе с тем с него начинается совместная программа коданси и ракугока. К числу популярнейших номеров Итиму принадлежал рассказ об известном крестьянском герое Сакура Сого. Как передают источники, в такие вечера театр был всегда переполнен, так что приходилось отказывать многим во входе. Кроме того, с одним из таких его выступлений связан следующий любопытный случай.

Повествуя как-то раз о судьбе Сого, рассказчик дошел до описания казни как самого Сого, так и его семьи, и упомянул, что смотреть на эту казнь собралось несколько десятков тысяч зрителей. Когда рассказчик закончил свое выступление и сошел с эстрады, к нему подошло несколько человек из публики, которые вежливо поздоровались с ним и попросили позволения сказать ему несколько слов. Удивленный Итиму спросил, в чем дело. Оказалось, что с ним говорили односельчане Сого, прибывшие в Эдо по каким-то делам и пришедшие послушать историю о подвиге их земляка. Они ему сказали: «Каждый раз, слушая ваши выступления, мы поистине полны восхищения, но хотим вам только сказать относительно вашего сегодняшнего рассказа. Вы сказали, что при казни Сого-сама присутствовало несколько десятков тысяч зрителей. Но как вам известно, Сого-сама пожертвовал и свою жизнь, и жизнь своей семьи ради многих десятков тысяч крестьян. Это — благородный человек, который решил подать жалобу правительству и спасти от бед народ. Кто же мог прийти смотреть на то, как будут предавать ужасной казни и самого благодетеля Сого-сама и его семью? Всякий, у кого есть сердце, должен был запереться в своем доме или же, отдавшись горю, творить молитву за него. Мы не думаем, что могли найти такие непонимающие люди, которые пошли бы туда смотреть на казнь. Если же вы прибавляете это от себя для рассказа, то пусть это и будет противоречить истине, говорите все же, что это были не зрители, а провожающие его на смерть. Что вы на это скажете?» Итиму был поражен словами этих крестьян и выразил свое искреннее раскаяние в том, что не подумал об этом сам и допустил такую ошибку, обещав со следующего же раза исправить ее и сделать так, как указали ему крестьяне.

Этот рассказ крайне интересен. Он свидетельствует о том, что в репертуаре рассказчиков были такие острые темы, как крестьянские дела,

борьба крестьян с феодалами, и притом материал для них брался не из далеких времен, а из своей же эпохи. Это значит, что рассказчики временами выходили за пределы тем третьего сословия и поднимали общенациональные вопросы, и притом самые важные — крестьянские. Таким образом, токугавская эстрада превращалась иногда в общенациональную трибуну, агитирующую за значительные массы населения.

Выступление же крестьян свидетельствует о том исключительном уважении, которым пользовались такие крестьянские герои в глазах своих односельчан, ревниво оберегающих память своих представителей от всякой даже отдаленной профанации.

Известно, что восстание крестьян в Сэнгоку послужило в те же годы темой для рассказа Мацумото Рююку. При этом трактовка этой темы была настолько острой, что рассказчик был выслан из Эдо (1846 г.). Репрессии при этом, по-видимому, угрожали и всем тем, кто так или иначе касался этого события. Так, мы знаем, что Дзиппэнся Икку II, обработавший тему этого восстания в виде повести, из страха репрессий сам бежал из Эдо.

Жанр устного рассказа *кодан* после революции 1867 г. заметно расцвел, в период Мэйдзи появились новые известные рассказчики, но со второго десятилетия XX в. этот жанр стал быстро хиреть. Смерть рассказчика Канда Сёри — Хакудзана II — в 1922 г. была как бы символом упадка этого жанра. Газеты, до этого печатавшие *кодан*, заменили их произведениями писателей жанра *тайсю-бунгаку* — «литературы для масс», журнал «Кодан-курабу» был переименован в «Тайсю-бунгэй курабу». Что же касается жанра *ракуго*, то он продолжает существовать до настоящего времени, постоянно обновляясь и «осовремениваясь» в своем репертуаре.

Остается добавить, что японские литературоведы, как правило, относятся к этим жанрам неблагоприятно в том смысле, что в своих трудах по истории японской литературы не уделяют им внимания, а в семитомном японском «Литературном словаре» («Дай-Нихон бунгаку дзитэн») почти нет имен косякуси или ракугока.

ПЕРВЫЙ ЭТАП ЯПОНСКОЙ БУРЖУАЗНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

I

Обстановка, которая сложилась в Японии в первые годы после революции 1867 года, была чрезвычайно сложной и запутанной. Трудности внешнего порядка — наступление западного капитала, хоть и несогласованно, но все же неуклонно пытавшегося закрепиться во вновь открытой стране, сопровождались затруднениями внутри — появлением новых классовых противоречий, продолжавшейся борьбой. Эта борьба велась между двумя основными лагерями — клановой и городской буржуазией с феодалами, осложняясь при этом внутренней борьбой в каждом из этих лагерей. Внутри кланов продолжалось наступление низшего самурайства, в массе отходившего от феодализма и переходившего на новые буржуазные пути развития, против упорно цеплявшихся за свои привилегии высших феодалов-князей. В лагере победившей буржуазии явственно обозначалось расхождение интересов старого феодального купечества и ростовщиков, стремившихся в какой-то мере сохранять феодальную систему, к которой они привыкли, которая доставила им возможность накопить в своих руках богатства, и образовавшегося еще в условиях феодализма в земледельческих кланах слоя клановых помещиков, нуждавшихся именно в отмене этого феодального порядка, в особенности — кланового строя, препятствовавшего свободному владению землей, т. е. возможности сосредоточения земель в одних руках, мешавшего и распоряжению ее продуктом — праву самому реализовать его, минуя всякие монополистические организации. Наряду с этим начали развиваться и противоречия в лагере городской буржуазии: появившиеся в «конце Бакуфу»¹ кадры новых людей в ее среде — поставщики, нажившиеся на военных поставках, новые купцы, сумевшие воспользоваться выгодами от ставшей широко доступной внешней торговли, другими словами — капиталисты нового типа, спекулировавшие на разорительной для одних и обогащающей других обстановке последних лет феодального режима, столкнулись с прежним «именитым» токугавским купечеством, толстосумами феодальных времен. Более подвижные, менее связанные с традициями и условностями феодального быта, выросшие в иных условиях, воспитавшиеся в обстановке, отличной от той, в которой веками воспитывались те, эти новые люди перестраивались гораздо быстрее и решительнее, чем малооборотливые представители прежнего торгового капитала: именно в их среде получил особое развитие переход к промышленной деятельности, процесс, охвативший потом основную массу городской буржуазии с примкнувшими к ней феодальными слоями и превративший ее в буржуазию уже чисто капиталистического типа, процесс, определивший собою лицо наступившей эпохи — эпохи промышленного капитализма.

Как известно, борьба этих противоречий, проявлявшаяся в разных формах, в разной степени резкости, то затихавшая, то снова вспыхивав-

¹ По-японски «Бакумацу». Так называются обычно последние годы токугавского феодализма: от появления американской эскадры в 1858 г. до свержения Токугава в 1867 г.

шая, приводила к различного рода компромиссам. Компромиссом закончилась борьба буржуазии с феодалами: эти последние получили единовременные пособия как выкуп своих владений, стали широко пользоваться средствами из государственной казны — всевозможными субсидиями на предмет переключения на промышленно-предпринимательскую деятельность, черпали средства из кредитных учреждений, в массе появившихся в первое десятилетие после революции, и, наконец, получили широкий доступ к государственному аппарату. Клановая буржуазия получила право собственности на землю, право свободного ею распоряжения, что открывало свободный путь к концентрации земель, право свободы в обращении к любым культурам, в первую очередь к становившимся наиболее выгодными для тех времен промышленным, техническим культурам. Социальным слоем, действовавшим между этими двумя классами, была городская буржуазия, неоднородная, как было только что сказано, в своем составе, боровшаяся между собой, но все же уже создающая свой ведущий слой — буржуазию нового промышленно-предпринимательского типа. Она чрезвычайно интенсивно впитывала в себя и феодальные классы: низшее служилое дворянство уже с давних пор, после же революции — и высшее; она же перерабатывала в новом духе и старое феодальное купечество. Нуждаясь для своего укрепления, для развертывания своей деятельности в средствах, эта торгово-промышленная буржуазия пыталась сначала извлечь таковые из деревни, на первых порах как будто не вполне разобравшись в наличии там своего собственного эксплуататорского класса — сельской буржуазии, появившейся уже при феодализме, благодаря же революции получившей широкие возможности укрепления. Соглашение между этими двумя слоями, ставшее в конце концов краеугольным камнем для всех дальнейших их взаимоотношений, было заключено за счет крестьянства: ценою установления для него двойной системы эксплуатации — феодальной и капиталистической — был достигнут *modus vivendi* этих двух основных слоев японской буржуазии. Именно этот момент, т. е. поставление на службу нового капиталистического режима прежних феодальных отношений, в первую очередь в деревне, и определил собою лицо той эпохи промышленного капитализма, которой открывается новейшая история Японии ².

1

В таком сложном переплете отношений рождалась новая японская литература. Той средой, в которой она зародилась, вместе с которой она выросла и укрепилась, были наиболее передовые части японской буржуазии. Это были люди, являвшиеся руцорами различных ее групп. Они сыграли решающую роль в идеологическом оформлении антифеодального движения, они выработали лозунги революции, они шли теперь и дальше, формулируя и идеологически обосновывая чаяния выступивших на арену широкой деятельности новых социальных слоев, создавая лозунги их то совпадающих, то сталкивающихся интересов. По своему сословному происхождению эти кадры шли не из кругов той городской и сельской буржуазии, которая образовалась еще при феодализме, но из различных прослоек воинского сословия: основная масса их вышла из рядов низшего самурайства, все явственнее чувствовавшего непригодность фео-

² Об этом подробнее см. статью Н. Конрада и Е. Жукова «Новейшая история Японии» в БСЭ (т. 65, изд. 1, с. 643), а также статью Ф. Месина «Предпосылка и движущие силы революции Мэйдаи» (там же, с. 635; прим. составителя).

дальнего режима в условиях развившегося товарно-денежного хозяйства. Как известно, очень многие из них еще при феодализме принуждены были — в силу невозможности для клана прокормить их — порвать с этим кланом; другие решались, видя рядом обогащающийся класс купцов, порвать эту связь с кланами по собственной инициативе. Укрепившийся, непрерывно богатейший торгово-ростовщический класс, населяя растущие и процветающие города (Эдо, Киото, Осака и др.), со своей стороны предьявлял большой спрос на кадры, могущие обслуживать его возрастающие культурные потребности. Естественно, что именно эти, ищущие нового применения своих сил выходцы, эти деклассированные самураи (ронины) и оказались наиболее приспособленными для того, чтобы стать этими кадрами; они были гораздо образованнее, чем городские лавочники и закладчики; они владели китайской наукой — этой базой для всего японского просвещения того времени; они имели прочные культурные навыки и традиции, связывавшие их и с собственно японским просвещением. Отсюда — блестящая культура токугавских городов: искусство, проникшее в гуцу купеческого быта, художественная литература — повествовательная, драматическая и поэтическая; религиозно-этические учения (*сингаку*), приспособленные к новым запросам торгово-ремесленной жизни; педагогические теории и даже естествознание в форме врачебной науки, развивавшейся уже не только на базе одной китайской медицины: наличие голландцев в Нагасаки сказывалось достаточно сильно и в этой области. Этот культурный поток, ширясь и распространяясь, захватил и широкие самурайские круги, вызвав в их среде появление ряда социально-политических теорий, экономических учений, философских и исторических концепций, — все это на базе тщательных филологических и исторических исследований (*вагаку*).

Таким образом, выступившая в смутное время буржуазия уже имела свою интеллигенцию, выдвинувшую в нужный момент и своих политических писателей: известна огромная памфлетная литература предреволюционной эпохи, неутомимо и крепко бившая по феодальным порядкам. Именно эти перешедшие в новую эпоху кадры феодальной интеллигенции, подкрепленные новыми радикальными элементами самурайства, освоенного теперь от клановых пут и бурно устремившегося к новой деятельности, и составили идеологический отряд новой буржуазии, выступившей как закладыватель основ новой буржуазной культуры.

Разумеется, эти кадры были далеко не однородны, в их среде происходила прежде всего непрерывная передвижка: старые уступали место молодым, прежние деятели новым. Если в 70-х годах на первом плане были еще люди, проделавшие революцию непосредственно, с 80-х годов все отчетливее и отчетливее начинает вступать в жизнь поколение, выросшее уже в обстановке, во многом иной, чем их отцы. Кроме того, к моменту их подрастания и эта обстановка успела уже измениться: начала нового буржуазного порядка уже не только восторжествовали, но и успели в известной мере укрепиться. Отсюда и изменение направления их активности, перемена лозунгов: борьба, развивавшаяся для старого поколения вокруг вопроса — быть или не быть феодализму, — для младшего поколения уже развертывалась вокруг вопроса: как строить новый буржуазный режим, кому играть в нем ведущую роль. Если на первых порах для целей антифеодальной коалиции достаточно была ликвидация главных феодальных институтов, теперь новая буржуазия шла в своих целях дальше, стремясь к расширению своих позиций как в экономической области, так и в политической. Это вылилось в форму так называемого «движения за народные права» («минкэн ундо»), поставившего своим лозунгом вве-

дение представительного строя. Как известно, этот этап буржуазного развития Японии закончился в 1889 г. установлением конституции. Хорошо известно также, что и этот акт отнюдь не изменил самой сущности нового режима — балансирования сил промышленной буржуазии и помещиков на базе двойной эксплуатации крестьянства и постепенно растущих кадров промышленных рабочих: феодальные элементы, оказавшиеся столь полезными для установления нового порядка в деревне, пригодились и для установления новых взаимоотношений с начинающим образовываться городским пролетариатом; они же, эти феодальные элементы, оказались удобными для обуздания в нужный момент слишком радикальных тенденций и самой буржуазии.

Неоднородность этих передовых кадров буржуазии сказывалась и по линии примыкания их к тем или иным ее группам. Здесь обнаружилось прежде всего столкновение интересов помещиков, ценой некоторого ущемления которых пыталась сначала укрепить свои позиции нарождающаяся буржуазия промышленная, с этой последней, в своей руководящей части быстро столкнувавшейся с бывшими феодальными верхами и укрепившейся в высших правительственных сферах. Отсюда — радикализм помещиков и известная консервативность буржуазии, наступательные действия со стороны первых и охранительные тенденции со стороны второй. Возможность договориться за счет третьего — крестьянства — в связи с известной слабостью на первых порах самой промышленной буржуазии, обнаружилась в цепи последовательных компромиссов, с одной стороны, и в мобилизации феодальных остатков — с другой. При этом, однако, расхождение интересов этих двух групп буржуазии в первые десятилетия нового режима проявляется в интенсивной борьбе, принимавшей по временам довольно острый характер. В связи с этим и в передовом отряде буржуазии, в ее наиболее активно выступающих кругах, представляющих в наиболее ярком выражении ее общественность, также достаточно резко обозначились эти противоречия.

Таким образом, анализируя состояние этой японской общественности, а в связи с этим и факты японской культуры в первые два десятилетия нового режима, необходимо учитывать, во-первых, те общие перемещения целей и задач, которые выявлялись одновременно с развитием буржуазного режима, — перемещения, совпадавшие отчасти с приходом к активной деятельности новых кадров; во-вторых, те различные, зачастую резко сталкивающиеся течения внутри этой общественности, которые явились выражением общей неурегулированности интересов главных групп буржуазии — аграрной и промышленной. При этом необходимо иметь в виду и третье: факт несомненной ведущей роли групп, связанных с промышленным отрядом буржуазии, непрерывно растущим, укрепляющим свои экономические и политические позиции. Именно эти три момента и определяют картину культурного строительства капиталистической буржуазии, в том числе и ее литературу, в годы зарождения последней, т. е. в первые два десятилетия новой эпохи.

2

При всей неоднородности этого передового отряда японской буржуазии, при всем изменении его ближайших целей и задач один лозунг являлся для него неизменной основой, содержанием всей его деятельности. Этот лозунг — «Европеизация».

Европеизация — именно такова была задача, поставленная в порядок дня нового капиталистического строительства Японии ее ведущим отря-

дом — зарождающейся промышленной буржуазией. Для нее этот лозунг означал и своего рода промышленный переворот — переход к новой технике производства, и новую, капиталистическую, организацию этого производства, и новый социально-политический строй, могущий служить орудием для развития и защиты своего господства. Кроме того, эта европеизация должна была служить и еще одной цели: именно этим орудием новая промышленная буржуазия стремилась защититься от опасностей, угрожающих со стороны западного капитала; она начала по возможности прочное и быстрое перевооружение на западный лад; а такое перевооружение, т. е. укрепление собственного капитализма, должно было способствовать предотвращению опасности для Японии превратиться в полуколонию Запада, пример чего — в лице Китая — был у японцев перед глазами. Успешность такого перевооружения в дальнейшем могла — что и случилось три десятилетия спустя — послужить основой не только для защиты от Запада, но и для успешной борьбы с ним (китайско-японская и русско-японская войны).

Таким образом, лозунг европеизации был лозунгом прежде всего передового отряда японской буржуазии — ее промышленной части — и означал, по существу, борьбу за скорейшее перенесение в Японию и укрепление капиталистической системы. К этой же системе Японию подвело все предшествующее историческое развитие, к ней же стремился вышедший в годы революции к власти новый класс. И эта система мыслилась во всех ее подробностях: от организации новой экономической структуры общества до изменения форм прически.

Разумеется, лозунг европеизации образовался не сразу; равным образом не сразу же он получил и бесспорное признание. Это случилось только тогда, когда промышленный отряд буржуазии стал занимать доминирующее место, т. е. к 80-м годам. До этого мы имеем только постепенную борьбу за него. Годы смуты ознаменовались ожесточенной борьбой сторонников европеизации с ее противниками, явившейся внешним выражением той борьбы, которую вели в то время различные общественные группировки. Необходимо напомнить, что подготовка самой революции 1867 года была проведена под лозунгом «Долой иностранцев». В первые десятилетия после революции лозунг европеизации также не имел еще того исключительного значения, которое он получил в 80-х годах. Задачи европеизации, разумеется, уже стояли, как они стояли уже и в годы борьбы с феодальным режимом; однако эта европеизация в полной мере занять внимание и силы новой буржуазии еще не могла: слишком много и того и другого пришлось уделять борьбе с неуспокоившимися еще феодалами, урегулированию отношений в собственной среде. Лишь тогда, когда почва была окончательно расчищена, когда была ликвидирована и последняя попытка феодалов повлиять на создавшееся положение (Сацумское восстание 1877 г.), когда было достигнуто первое соглашение аграрного и промышленного крыла новой буржуазии, буржуазия смогла все свои силы направить на капиталистическое строительство в широком масштабе. В связи с этим и приходится сказать, что лозунг европеизации во всей своей полноте и силе предстал перед японским обществом только в конце 70-х и начале 80-х годов. Тогда же, в момент своего апогея, он вызвал к жизни и свою противоположность — лозунг «Возвращение к национальному»³.

³ Несмотря на частичное совпадение во времени этих двух моментов, в данной статье прослеживается лишь первый — как имеющий самостоятельную историю. Анализ второго и рассмотрение его борьбы с первым — задача другой статьи.

Развитие процесса европеизации Японии есть развитие так называемого просветительного движения в первую очередь. Просветительная работа — таково было в первое время основное направление деятельности «идеологического отряда» новой буржуазии. Нетрудно, конечно, увидеть, что такая работа отнюдь не ставила перед собой академические цели — так сказать, расширение умственного кругозора японцев того времени. Она имела совершенно четко поставленные, вполне конкретные задачи, вернее — одну двустороннюю задачу: борьбу с феодальными порядками во всех областях, с одной стороны, и агитацию за капиталистический строй во всем его объеме — от технической стороны производства до мировоззренческих вопросов — с другой. Просветительное движение было одним из важнейших орудий в борьбе новой буржуазии за установление своего строя, наилучшим средством самовооружения. И поскольку тот капиталистический строй, который насаждался в эти годы, был в основе своей тем же, на который Европа прочно вступила с конца XVIII в., постольку конкретное свое содержание это просветительное движение, естественно, черпало с Запада.

Однако понятие «Запад» для Японии той эпохи требует уточнения. Для японцев, вышедших после революции к новому порядку, Запад предстал прежде всего в образе Англии, Америки, Франции и отчасти России. Эти государства были теми силами, с которыми Япония столкнулась; именно они могли представлять для нее наибольшую угрозу.

В самом деле: Англия, давно уже продвигавшаяся на Восток и укрепившаяся в Китае, после окончательного упрочения там своих позиций, происшедшего в результате опиумной войны 1839—1842 гг., пыталась в известной мере распространить свое влияние и на Японию. Отвлеченная событиями в Китае (восстание тайпинов 1850 г., войны 1856—1858 гг.), она не могла развить свое экспансию достаточно энергично, не говоря уже о том, что Япония представляла для нее сравнительно с Китаем меньший интерес. Но все же ее участие в смуте, предшествовавшей революции, когда она активно поддерживала юго-западные кланы в их борьбе против эдоского правительства, не подлежит сомнению. Равным образом несколько коснулась Японии и французская экспансия — тоже как известное отражение действий этой державы в Китае. Известна попытка Наполеона II укрепиться в Японии путем соглашения с эдоским лагерем, помочь ему инструкторами, орудиями, боевыми припасами. Про Америку нечего и говорить: за ней прочно установилась репутация «открывшей Японию» (военная экспедиция Перри 1853 г.); равным образом известно ее участие и в дальнейших событиях, например совместное с Англией, Францией и Голландией выступление против клана Тёсю (бомбардировка Симоносэки 1863 г.). Попытки России — в связи с деятельностью Русско-американской компании — проникнуть в Японию также общеизвестны: Россия в течение долгого времени считалась в Японии даже самой опасной из всех западных держав. Конечно, соприкасалась Япония — и уже с давних пор — и с Голландией, но с этой стороны ничего особого не грозило. Таким образом, тот Запад, с которым Япония столкнулась наиболее ощутительно для себя, слагался из США, Англии, Франции и России.

Такая ситуация, сложившаяся в политической сфере, сразу же отразилась и на культурной. Те самые державы, которые больше всего угрожали Японии, превратились и в ее учителей. Европеизация для Японии означала приближение к тому положению, которое существовало именно в этих странах.

Однако влияние этих западных держав было далеко не однородным

ни в смысле сфер воздействия, ни в смысле силы. Не надо забывать, что общий курс, который наметился для Японии, был совершенно ясен: переход к капиталистическому строю. В Японии создавался промышленный капитализм. Поэтому основными странами-образцами была Англия и Америка, в особенности первая, как страна в ту эпоху, с 50—60-х годов, переживавшая самый блестящий период своего развития, бывшая безусловно наиболее передовой капиталистической страной во всем мире. Молодой японский капитализм видел в английском капитализме наиболее совершенные для себя образцы; английская экономическая система, а за нею и весь социально-политический строй были идеалами для начинающих тот же путь японцев. Отсюда колоссальное влияние именно Англии, ее идей, ее языка. Значение Америки было несколько иное. Оно базировалось прежде всего на сравнительной близости этой страны к Японии: Запад открывался для Японии в наиболее доступном виде именно с этой стороны. Поэтому Америка, независимо даже от своей собственной роли, была именно таким путем на Запад и первым ключом к нему. Кроме того, ее демократизм в те времена производил сильнейшее впечатление на радикально настроенных японцев. Известно, например, то исключительное впечатление, которое произвело среди привыкших к феодальным понятиям японцев известие о том, что в Америке любой рядовой гражданин может стать во главе государства⁴. Однако строительство японского капитализма нуждалось в этих демократических идеях в достаточно малой степени. Они сыграли известную роль в подготовке революции, они фигурировали некоторое время и после нее, но потом оказались для новой японской буржуазии ненужными; даже то ее течение, которое представляется в те времена наиболее радикальным, — японский либерализм, и оно питалось скорее английскими и французскими идеями, чем американскими, не говоря уже о том, что даже и тут этот японский либерализм существенно отличался от английского: он был движением прежде всего политическим, не имея аналогичных английскому самостоятельных корней в экономических процессах⁵.

Влияние Франции также не пошло далеко вглубь. Идеи Великой французской революции попали в Японию, но действие их едва только обнаруживается на некоторых небольших участках борьбы в предреволюционную эпоху и ближайшие после революции годы⁶. Правда, в дальнейшем, в начале 80-х годов, мы имеем сильнейший взрыв французского влияния (идеи Руссо); либерализм тех лет чуть ли не выступает прямо с лозунгами естественных прав, но все же особенно прочной связи с действительным содержанием движения это влияние не имело. Россия также вряд ли могла что-нибудь дать новой Японии. Русский капитализм никак не мог служить в те времена для нее образцом. Влияние России сказалось значительно позднее и при том в ограниченной области.

Таким образом, понятие «Запад» для Японии в первое десятилетие после революции выступало главным образом в лице Англии и Америки. Такое же положение в основе оставалось неизменным и в 80-х годах, с некоторым присоединением только Франции. Англо-американский капитализм был образцом для Японии в течение долгого времени. Отсюда англо-американская печать на всем в Японии в эти годы, и в первую очередь на процессе европеизации, на всем просветительном движении.

⁴ Фудзивара К. Мэйдзи Кёику сисо:си. Токио, 1909, с. 33.

⁵ Об этом подробнее смотри ниже (с. 266—268).

⁶ Ср., между прочим, события в Хакодате. Вообще о развитии идей народоправства в Японии в революционные годы см.: Оса Т. Дзиссин дзэнго-ни-окэру риккэн сисо.

В чем заключалась ближайшая задача просветительного движения? Как было уже сказано — в борьбе со старым порядком и в пропаганде нового строя. Наиболее легким способом для этого было простое ознакомление японцев с Западом, с теми порядками, которые там существуют. Поэтому основным орудием, которым пользовалось это просветительное движение, была популяризационная литература, в легкой, доступной форме рассказывавшая о том, что делается на этом пресловутом Западе. Колоссальное развитие именно такой литературы — с одной стороны, общеобразовательной, поскольку она рассказывала о достижениях европейской науки, с другой стороны — политической, поскольку она агитировала за определенный режим, — и составляет содержание эпохи, особенно в первые десятилетия нового режима. Она представляла собой то изложение виденного и слышанного на Западе, то переделку или пересказ какого-нибудь западного автора, то простой перевод. Такие работы, естественно, исходили от людей, в какой-то мере уже знакомых с Западом. Здесь мы встречаемся с именем человека, который может считаться одним из идейных провозвестников всей последующей эпохи, идеологическим основоположником японского промышленного капитализма — Фукудзава Юкити.

Фукудзава выступил на арену общественной деятельности для того времени во всеоружии: он больше, чем кто-либо, был в курсе западных дел. В молодости, еще при Токугава, он изучал «голландские науки», пользуясь той отдушной в Нагасаки, через которую проникала в закрытую со всех сторон Японию европейская культура. Он широко воспользовался той свободой, которая появилась в сношениях с внешним миром после открытия портов (1858 г.), тем потоком европейских знаний, который в Японию с этого времени хлынул. Он успел приобрести знание английского языка, доставившее ему возможность попасть на Запад, присоединившись в качестве переводчика к посольству феодального правительства в 1859 г. в Америке. Вместе с таким же посольством в 1861 г. он снова уезжает за границу, на этот раз в Европу. В 1867 г. он опять в Америке, где на этот раз уже обстоятельно знакомится с порядками, царившими в этой стране. Естественно, что в те годы, когда все самое передовое в Японии потянулось к Западу, такой человек, как Фукудзава, оказался как нельзя более нужен. Со своей стороны он целиком примкнул к наиболее радикальным кругам новой буржуазии и сделался глашатаем их интересов и чаяний.

Время делало то, что всякое, казалось бы, самое «культурническое» выступление Фукудзава приобретало политическое значение и имело успех, оказывалось нужным именно потому, что вооружало его класс в происходившей борьбе. Фукудзава показал, что самый обыкновенный учебник географии может служить политическим оружием. В 1869 г. он публикует «Сэкай кунидзукуси» («Все о государствах мира»), где пересказывает содержание популярных европейских учебников географии. Он прекрасно создавал, что элементарное ознакомление с тем, что есть за рубежом, с политическим и социальным строем капиталистических государств может сыграть организующую роль, способствовать оформлению устремлений восходящего класса. То, что он это хорошо создавал, явствует не только из содержания его работы, но и из ее формы: чтобы сделать это содержание более доступным, популярным, чтобы не отпугнуть читателя скоплением непонятных названий и понятий, он придает ему стихотворную форму. Таким образом, старый японский стиховой размер — чередование пяти- и семисложных стихов — служит делу

разрушения того строя, которым этот размер был создан и бережно храним. С этой точки зрения Фукудзава как автора такой географии можно, пожалуй, считать провозвестником и будущей японской поэзии, так называемой *синтайси*, т. е. поэзии, использовавшей для новых идей и образов старый японский метр.

Гораздо большее значение из работ Фукудзава имеет его книга «Сэйё-дзидзё» («Описание Запада»), изданная в 1869 г. Она разошлась в небывалом для Японии количестве: первое издание ее вышло в количестве 150 тысяч экземпляров, а вместе с перепечатками достигло 250 тысяч.

О чем сообщал в этой работе Фукудзава? Здесь доминирует уже совершенно определенное содержание: он рассказывает, что такое избирательное право, что такое банки, почтовая система, воинская повинность; говорит о правах и обязанностях человека как гражданина государства, толкует даже о договоре между государственной властью и народом; проповедует систему всеобщего обязательного начального образования и притом равного для всех, «независимо от знатности или незнатности, богатства или бедности, для мальчиков и девочек одинаково». Другими словами, если его первая работа давала сведения по физической и политической географии мира, здесь уже совершенно явственно преобладает общественно-политический материал, излагаются не только конкретно действующие установления капиталистического мира, но и его идеалы, последние — в духе того буржуазного демократизма, который характеризует эпоху расцвета промышленного капитализма в Европе, и в частности в духе той демократии, которая установилась в Америке. Там он агитирует самим материалом, здесь он уже определенно выступает сам как пропагандист определенных политических идей.

Влияние этой небольшой книжки Фукудзава было огромно. Она послужила как бы учебником для нового поколения общественно-политических деятелей Японии. Этот учебник равным образом был в руках как тех, кто действовал на правительственных постах, так и тех, кто предпочитал или был вынужден работать на чисто общественной арене. Можно сказать, что книжка Фукудзава способствовала оформлению многого в строящемся японском капитализме, не говоря уже о той роли, которую она сыграла в деле повышения интересов к Западу и в расширении знаний о нем.

Фукудзава на этом не остановился. В 1872 г. он начинает выпускать серию под названием «Гакумон-но сусумэ» («Призыв к науке»). Издание продолжалось до 1876 г., всего вышло 17 выпусков. Первый выпуск вместе с перепечатками вышел в количестве 220 тысяч, а общее количество составило около 700 тысяч экземпляров — цифра для Японии тех времен совершенно исключительная. Это отмечается в предисловии к позднейшему изданию (1880 г.) самим Фукудзавой, с гордостью пишущим: «Если считать, что первый выпуск в основном издании и перепечатках разошелся в количестве 220 тысяч экземпляров, то при населении Японии в 35 миллионов человек, оказывается, что каждый 160-й японец читал эту мою работу. Такой тираж является небывалым для нашей страны, из чего и можно усмотреть, как стремительно пошло вперед у нас просвещение».

Эта работа Фукудзава является не только, так сказать, общеобразовательной, как первая, не только описательной, каковой все-таки по преимуществу является вторая, но в известной степени и философской. В ней Фукудзава не только рассказывает, но и рассуждает по разным принципиальным вопросам, — конечно только по таким, которые являлись для того времени наиболее важными. Основное назначение всей работы —

призвать его поколение к изучению европейских наук, к новому просвещению. Но для того, чтобы этот свой призыв обосновать, автор пускается в рассуждения и о том, почему нужно всем стремиться к просвещению, и о том, почему нужно изучать именно европейские науки. Эти его принципиальные высказывания настолько характерны, что нельзя не привести их здесь в более или менее обширных выдержках.

Первое основное положение, прочно усвоить которое автор призывает своих современников, это то, что «все люди — равны»⁷.

«Небо не создает одних людей выше других; оно не создает одних и ниже других. Небо создает людей с тем, чтобы все они были равны между собой, не знали различия между знатностью и незнатностью, высоким положением и низким; с тем, чтобы они жили в этом мире, действуя своим телом и душой — этим наилучшим из всего, что есть в природе; пользовались всем, что существует на земле, обращали его в свою одежду, пищу, жилище; с тем, чтобы каждый свободно и самостоятельно, не мешая другому, жил в этом мире, наслаждаясь».

Нетрудно установить корни той горячности, которую проявляет Фукудзава всякий раз, как заходит речь на эту тему. Проблема социального неравенства была одной из самых актуальных для того времени. Ее источник — правовой строй эпохи Токугава, сначала закрепившей, а потом старавшейся всякими способами поддержать систему четырех сословий. Феодалное право именно в форме этой системы определило на своем юридическом языке те общественно-производственные отношения, которые создал феодализм. Оно установило четыре сословия: воинов, земледельцев, ремесленников и купцов; поставило на первом месте господствующий класс — феодалное дворянство, на втором — крестьян, т. е. тот класс, на котором держалось все хозяйство страны и который был ближайшим объектом эксплуатации; на третьем месте стояли ремесленники, обслуживавшие это дворянство в другом отношении; наконец, на самом последнем месте стали купцы. Таким образом, наиболее юридически бесправным было сословие купцов; дело доходило до того, что всякий самурай мог безнаказанно убить любого горожанина. Такое их положение ни в какой мере не соответствовало фактическому положению в стране: в руках купцов как скупщиков риса — этой главной ценности страны — скапливались огромные средства, дававшие некоторым из них возможность вести образ жизни настоящих князей; весь пышный расцвет городов эпохи Токугава обусловлен именно этим богатством феодалного купечества. Фактически они держали в своих руках как ростовщики и банкиры самих князей, не говоря уже о самураях (хатамото). Поэтому такое юридическое положение этого класса, вышедшего после революции на широкую дорогу, начавшего строить свое государство, делало очень острой проблему социального неравенства. На этой почве и возникло то движение за «уравнение в правах», которое развернулось после революции и привело в 1871 г. к торжественному прокламированию «равенства всех четырех сословий» (симинбё: до). В дальнейшем была введена ныне существующая система трех сословий — титулованной аристократии (кадзоку), дворянства (сидзоку) и «простого народа» (хэймин), закреплявшая за бывшим феодалным дворянством некоторые преимущества, главным образом в политической области и в бытовой, но никак не мешавшая хозяйственной деятельности нового господствующего класса.

Прокламирование «равенства четырех сословий», конечно, не разруши-

⁷ В дальнейшем цитаты из «Гакумон-но сусумэ».

до и не могло разрушить веками укрепленное неравенство. Несмотря на видимый радикализм социальных реформ, предоставлявших равноправие даже тем слоям населения, которые до сих пор считались стоящими вне всякого общества — париям (эта и хинин), фактически за осуществление этого равноправия нужно было еще бороться. Не говоря уже о париях, которым приходится бороться за свои человеческие права вплоть до настоящего времени⁸, и от самой новой буржуазии требовалось еще много усилий для установления фактического равноправия — в государственной службе, политической деятельности, в быту. Юридически введенное равноправие нужно было осуществлять и в первую очередь — его пропагандировать. Вот эту работу и проделывали публицисты того времени, в первую очередь Фукудзава.

Декларировав принципиальное естественное равенство всех людей, Фукудзава переходит к рассмотрению фактического положения вещей:

«Если мы теперь взглянем на мир, что мы увидим? Одни — умные, другие — глупые; одни — богатые, другие — бедные; одни — знатные, другие — низкие — эти различия подобны различию неба и земли».

Констатируя факт неравенства, автор сейчас же задает вопрос: «Отчего это так?» И отвечает следующим образом: «Причины этого ясны. У нас говорят: если человек не учится, у него нет знаний; кто же не имеет знаний, тот невежествен. Это значит, что причина различия между разумными и глупыми коренится в том, учился человек или нет. В самом деле: есть на свете дела трудные и легкие; кто делает трудное дело, тот занимает почетное положение; кто делает легкое — низкое. Считается, что трудное дело — это то, что делается разумом; легкое дело — это то, что делается руками и ногами. Поэтому врачи, учителя, чиновники, купцы, ведущие большую торговлю, богатые крестьяне, имеющие многих работников, занимают почетное положение и считаются благородными. Когда же человек занимает почетное положение и считается благородным, то и дом его, естественно, богат, и со стороны стоящих ниже положение его представляется совершенно недостижимым. Но если посмотреть в корень вещей, окажется, что различие это возникло только оттого, есть ли у человека сила знания или нет, а вовсе не оттого, что так положило Небо. Пословица гласит: «Небо не дает знатности и богатства человеку; оно дает их работе». Поэтому, как я и сказал, человек от рождения — ни знатен, ни низок, ни богат, ни беден. Если он учится и познает вещи, он становится знатным, если нет — становится бедняком, низким».

Так разрешает вопрос о происхождении неравенства людей Фукудзава, совершенно в духе того просветительства, которое составляет в то время идеологическое содержание эпохи. Просветительство это имело своим назначением скорейшее вооружение буржуазии для борьбы с феодальным наследием, с одной стороны, для построения нового капиталистического строя — с другой. Лучшим и, строго говоря, единственным орудием для этих целей являлась европейская капиталистическая цивилизация, и прежде всего ее наука, указывавшая пути организации новой хозяйственной и политической жизни, в первую очередь — на новой технической базе. Естественно поэтому, что для тех кругов, глашатаем которых был Фукудзава, усвоение европейских наук было действительно средством ликвидации «неравенства», т. е. способом закрепления за собой прочных экономических и политических позиций. Поскольку же эта

⁸ Статья написана в 1931 г. (прим. составителя).

новая наука, как служащая капитализму, была враждебна феодальному просвещению, поскольку это феодальное просвещение в свое время довело над всем в Японии, в том числе и над новой буржуазией, постольку и пропаганда новой науки была одновременно и борьбой со старой.

«Наука,— говорит Фукудзава,— не заключается в том, чтобы запоминать трудные иероглифы, разбираться в малопонятных старых книгах, наслаждаться старинной поэзией, сочинять китайские стихи, т. е. заниматься бесполезной для жизни литературой. Конечно, и эта литература доставляет людям удовольствие, являясь вещью чрезвычайно достойной. Но все же ее нельзя так возвеличивать, как это делали конфуцианцы и национальные ученые прежних времен. Мало кто из китаеведов тех времен умел жить в этом мире; точно так же редко можно встретить горожанина, умеющего писать стихи и в то же время искусного в торговых делах. Поэтому умные горожане и крестьяне, замечая, что их дети стремятся к учению, приходили в своем родительском сердце в беспокойство, полагая, что их дети этим только погубят себя. И такой взгляд был совершенно правилен. Это только доказывает, что та наука была далека от практической жизни и не отвечала повседневным нуждам. Поэтому такая наука должна быть отставлена на второе место; та же наука, которую только и нужно изучать, есть наука практическая, близкая к повседневным, обычным нуждам людей».

Совершенно ясно, против чего направлена тирада Фукудзавы: она бьет по старому феодальному просвещению и притом одинаково — как по так называемой китайской науке (кангаку), так и по национальной науке (вагаку). Он протестует как против конфуцианской схоластики, во что вылилась в эпоху Токугава наука господствующего класса — дворянства, так и против того узко филологического направления, которое приняло другое течение науки того времени — изучение родной старины, бывшее идеологическим знаменем недовольных феодальным режимом. Протест этот вполне обоснован уже тем, что как то, так и другое направление феодальной науки по своему существу было глубоко противоположным европейской системе знаний, с ее эмпиризмом, исследовательским духом. Кроме того, старое феодальное просвещение не включало в свой состав естествознания в научном смысле этого слова; оно игнорировало и все те области знания, на которых основаны технические науки. Иными словами, старая наука уже поэтому не была пригодна для новой эпохи. И еще более неприемлемой она была политически. Токугавское конфуцианство обладало строгой социально-политической и этической системой, но эта система была системой феодальной, приспособленной к тем идеям, которые ставила перед собой наиболее консервативная часть господствующего класса. Именно эта система во вторую половину токугавского режима играла серьезную роль в задержке развития тех идеологических тенденций, которые постепенно подрывали феодализм и в конце концов его подорвали. Национальная наука токугавской эпохи, отражавшая идеалы радикальной части самурайства и в известной мере городской буржуазии, имела для того времени прогрессивное значение и сыграла, как известно, огромную роль в сформировании той идеологии, которая была противопоставлена впоследствии феодальной и явилась идеологическим знаменем всех выступивших против феодализма. И несмотря на это она была теперь, по крайней мере на первых порах, так же не только не нужна непосредственно, но в известной мере и политически опасна, поскольку ее идеалы, как истории, религии, так и литературного исследования, звали назад к «идеальному состоянию» дофеодальной эпохи, реконструируемой при этом не научно-исторически, а в

духе антифеодальной идеологии токугавских времен⁹. В период борьбы с феодализмом такая идеология была полезна, как заключающая в себе огромную взрывчатую силу. После падения феодализма для целей нового капиталистического общества она не давала ничего. Наоборот, призывая назад к исконному национальному строю VII—VIII вв., мешала свободному развитию капиталистического режима. Поэтому протест Фукудзава, направленный против прежней науки за ее схоластический и филологический, далекий от практической жизни характер, связан, несомненно, и с серьезным политическим основанием.

Но так или иначе, больше всего Фукудзава говорит о старой науке с точки зрения ее непригодности для практических нужд. Крайне характерно, что, говоря о практических нуждах, он касается в сущности двух категорий людей, практические нужды которых не удовлетворялись старой наукой: горожан и крестьян. Если принять во внимание его предыдущую тираду, где он выражается точнее: «купцы, ведущие большую торговлю» и «богатые крестьяне, пользующиеся многими работниками», — становится совершенно ясным, что он беспокоится о нуждах тех двух категорий новой буржуазии, которые играли основную роль в революционный период: о нуждах сельской буржуазии, из которой выросла потом аграрная, и о нуждах городской, в первую очередь торговой, из которой впоследствии выросли и кадры промышленников. Другими словами, речь идет о двух основных крылах нового господствующего класса. И как новой буржуазии в целом, так в особенности ее промышленному отряду действительно была нужна практическая наука, а не утонченная схоластика китаеведов-конфуцианцев или изощренные филологические изыскания или философско-исторические построения историков и богословов токугавской эпохи.

Какую же науку противопоставлял Фукудзава этой старой? Он начинает с очень элементарного: «Прежде всего — это умение писать, умение составлять деловые письма, вести счет, обращаться с мерами и весами, а в дальнейшем — и многое другое». Это «многое другое» перечисляется им тут же: «География есть руководство к знанию того, что есть в Японии, затем во всем мире. Естествознание есть наука, обучающая людей наблюдать природу вещей в этом мире и знать их действие. История освещает подробности хода времен и исследует то, что происходило в различных странах в древние и новые времена. Экономика учит ведению хозяйства отдельного человека и семьи, кончая хозяйством всего мира. Этика учит поведению, излагает естественные законы, которые необходимо соблюдать, живя в этом мире». Другими словами, — особенно если учесть его высказывания в других местах, — Фукудзава агитирует за европейскую науку, особенно в тех ее частях, которые относятся к физике и естествознанию — как базе новой техники, и к экономическим, политическим и этическим доктринам — как выражению нового экономического и социального строя. Однако и тут Фукудзава допускает опасность изучения этих наук академически, самих по себе. В другом месте¹⁰ он говорит об этом очень красноречиво:

«В школе умеют считать, знают математику, а в магазине свести простой счет не могут. Писать сочинения — мастера, а составить обыкновенное письмо не могут. Физику изучают, а как устроить кухонный очаг,

⁹ Впоследствии (в конце 80-х годов) эта идеология была снова оживлена и превратилась с известными приспособлениями и изменениями в официальную.

¹⁰ Цитирую по статье: *Такасу Х. О:касюги-но бунгаку то кокусуйсюги-но бунгаку.* — «Нихонбунгаку кодза», т. 13.

сток для воды — не знают. Химию проходят, а как готовят водку или как делается тофу и не слышали. Или так: двенадцати-тринадцатилетние девушки поступают в школы, где преподают по-европейски; учатся там у европейцев, научаются петь песни на европейский лад, вышивать на европейский манер, а как шить обыкновенный мешок — не знают. Или так: читают и по-японски, и по-китайски, и по-европейски, умеют слагать немножко и стихи, а об изучении самих себя забывают, не знают, какие у них кости в теле; простудятся и заболеют и не умеют определить свое состояние».

Любопытно, что автор дает и ряд практических советов, как приступить к овладению этой новой наукой¹¹:

«Для прохождения всех этих наук нужно изучать переводные европейские книги; как правило, пользоваться при этом японским алфавитом — кана, но молодых — тех, кто способен, заставлять писать и по-европейски».

И затем, снова возвращаясь к своей основной теме — пропаганде практических знаний, он говорит: «В каждой области знаний, в каждой науке нужно брать практически нужное; изучая какую-нибудь вещь, какое-нибудь дело, исследуя законы этих вещей и дел, обращать их на нужды сегодняшнего дня. Это и есть повседневная практическая наука, и если люди, независимо от своего положения, уяснят себе, что именно её-то и следует изучать, то, уяснив себе это, смогут потом — кто бы они ни были: воины, земледельцы, ремесленники или купцы — исполнять свое назначение, делать свое дело, быть независимыми. Тогда и государство также будет независимым».

Здесь Фукудзава договаривается до центральной мысли своей социально-политической философии. Как цель овладения практической наукой он выставляет достижение независимости, как личной, так и государственной. Если скорейшее овладение европейской наукой было действительно актуальнейшей проблемой строящегося капиталистического режима в Японии, то не менее огромное значение имела и проблема независимости. В устах новой буржуазии она означала свободу инициативы, свободу действий, возможность беспрепятственно строить свое хозяйство, достигать своего классового благополучия без помех с чьей бы то ни было стороны. В общегосударственном масштабе она означала освобождение от угроз со стороны Запада, от наступления европейско-американского капитала, от опасности закабаления с его стороны. Как известно, как в течение революционного периода, так и в последующие годы эта опасность Запада японцами ощущалась непрерывно. Однако в эти годы думать о какой-либо борьбе с Западом было еще немыслимо: слишком слаба была еще новая буржуазия, слишком много было еще дел внутри страны, слишком сложен был переход к новому капиталистическому режиму. Поэтому на данном этапе развития капиталистической Японии думать о прямой борьбе за независимость не приходилось. Лучшим средством в этом направлении для данного этапа являлось именно то, к чему призывал Фукудзава: овладение западной наукой. И Фукудзава так и ставит вопрос, давая отпор всяким тенденциям иного порядка:

«Наша Япония представляет собою далекую островную страну, находящуюся к Востоку от материка Азии. В прежние времена она не вступала в сношения с другими государствами. Она питалась и одевалась тогда только тем, что порождала ее земля, и не чувствовала ни

¹¹ В дальнейшем снова цитаты из «Гакумон-но сусумэ».

в чем недостатка. Но с прибытием в годы Канъэй (1853 г.) американцев началась торговля с иностранными государствами, и дело дошло до того, что мы сейчас видим перед собой. Однако и после открытия портов возникали различные споры, появлялись люди, настаивавшие на закрытии страны и изгнании иностранцев. Но их взгляды очень узки. Эти люди — по пословице — «подобны лягушке на дне колодца»; принимать в расчет их мнений не следует. И наша Япония находится в том же самом мире, освещается тем же солнцем, любитесь той же луной, плавают по тому же морю, дышит тем же воздухом. И чувства людей — одни и те же повсюду. А если так, нужно отдавать другим то, что есть излишнего у тебя; брать от других то, что есть лишнего у них; друг друга учить, друг у друга учиться, не стыдиться, не гордиться, считаться с выгодами каждой страны, стремиться к счастью каждой; общаться друг с другом, следуя Небесному Закону и Человеческому Пути. Ради этого Закона уступать хотя бы черным африканским рабам; ради этого Пути не пугаться даже военных кораблей Англии и Америки. Если стране грозит унижение, всем без исключения жертвовать своей жизнью, но не допускать ущерба мощи своего государства. Вот что и может быть названо Свободой и Независимостью».

Таким образом, даже из этих отрывков становятся ясными как общие установки самого Фукудзава, так и связь их с задачами нового класса на данном этапе его развития. Фукудзава был представителем наиболее передовых его тенденций, глашатаем целей и интересов тех широких кругов новой буржуазии, которые выходили в то время на арену интенсивной деятельности. Страстность и горячность, с которыми он борется со всем старым, заставляют его иногда впадать даже в чисто эпатажирующий тон:

«Кусуноки Масасигэ слывет у нас образцом героя, равного которому нет ни в прошлом, ни в настоящем. Но умереть при Минатогава, когда можно было бы не умирать, это значит уподобиться Гомбэю, повесившемуся на собственном фундоси»¹².

Такую тираду Фукудзава обращает против самой основы старого феодально-дворянского мировоззрения — против тезиса о необходимости в любую минуту, не вдаваясь в рассуждения о целесообразности этого, пасть за своего сюзерена. Вместо идеи беззаветной вассальной преданности он выдвигает принцип полезности поступка для общего дела. В проповеди приоритета такой целесообразности и в своем стремлении объяснить условности ее в зависимости от исторической обстановки он доходит даже до совершенно необычайно для того времени звучащих утверждений:

«Когда вассал служит сразу двум господам, когда войны из Косю служили Токугава и в то же время другим, в тех условиях это не пло вразрез с Небесным Законом и Человеческим Путем. Когда молодая вдова остригает волосы и уходит в монастырь, оплакивает там умершего мужа, это — Небесный Закон и Человеческий Путь; когда она снова выходит замуж, рождает ребенка и воспитывает его, это тоже — Небесный Закон и Человеческий Путь. Что, если в наше время брат и сестра поженились бы друг с другом? Сказали бы, что это идет вразрез с Небесным Законом и Человеческим Путем. Ну, а на ком женились, за кого выходили замуж дети Адама и Евы? И у нас в «Нихонги» рассказывается, как император Нинтоку взял в жены принцессу Ята. А ведь эта принцесса была его младшей сестрой. С нынешней точки

¹² Фундоси — повязка, похожая на плавки.

зрения это кажется необычным, для того же времени это был самый настоящий Небесный Закон и Человеческий Путь».

Зависимость воззрений Фукудзава от европейских понятий и представлений, мне думается, совершенно ясна — как из всей его деятельности, всего её направления, характера его работ, так и из различных его высказываний. Он не только проповедовал европеизацию, не только популяризировал европейские знания, но и сам стоял целиком на позициях европейской буржуазной идеологии. И здесь, несмотря на то, что в его высказываниях проглядывают нередко самые разнообразные влияния, все-таки мы можем сказать, какая именно европейская идеология отразилась в нем с наибольшей силой. Это — утилитаризм XIX в., в основе своей английский, но с известными добавлениями и со стороны Америки. Англо-американский утилитаризм — так может быть охарактеризована идеологическая установка Фукудзава и его соратников. С этой точки зрения очень характерно одно — и притом наиболее принципиальное — высказывание Фукудзава:

«И на Западе и на Востоке,— говорит он,— в равной мере существуют этические учения, экономические учения. И там, и здесь в области гражданского просвещения и военного искусства есть свои достоинства и недостатки. Однако если исходить из общего состояния страны, то как по богатству и военной силе, так и по тому, что там наибольшее счастье дается наибольшему количеству людей, Запад должен быть поставлен выше Востока. Но сила государства зависит от того, каково в нем просвещение. Поэтому и необходимо обратиться к просвещению там и здесь. Если сравнить восточное конфуцианство с западным просвещением, то окажется, что Востоку недостает: в области конкретных знаний — математики и естествознания, в области отвлеченных принципов — чувства независимости. А как то, так и другое человечеству необходимо решительно во всем. Поэтому, если мы хотим, чтобы Япония сравнялась с западными державами, мы должны всеми силами изгонять из нашей страны конфуцианское просвещение»¹³.

В этих словах отражена не только общая установка утилитаризма — эмпиризм, ориентация на естественные науки, не только его этический уклон и политическая доктрина, но дана даже и конкретная формула основного принципа его социально-политической философии в том виде, в котором ее выработал Бентам: наибольшее счастье для наибольшего количества людей. И такая зависимость, конечно, не случайна.

Англия викторианской эпохи представляла собою, несомненно, самую передовую капиталистическую страну в то время. Переход на капиталистические пути был осуществлен полностью; развертывался процесс быстрого обогащения господствующих классов путем интенсивного развития промышленного, торгово-колониального и финансового капитала. Этот капитализм нес с собою и новое политическое устремление — либерализм. Этот либерализм одерживал один успех за другим: в политической области — расширение конституции в буржуазной-демократическом духе, в области торговой политики — торжество фритреда. Идея свободной торговли соединялась с прочими свободами — личности, слова, собраний, союзов. Естественно, что эта передовая капиталистическая страна оказала сильнейшее влияние на отсталую, но ступившую на тот же путь Японию. Страна, бывшая в расцвете своего капиталистического развития, была образцом для страны, находившейся в начальной его стадии. Естественно, что и господствующая в ней форма идеологии ока-

¹³ Ср. «Тэцугаку дайджисё», т. III, с. 496 (2-е изд.).

залась могущественным фактором, формулирующим мировоззрение новой японской буржуазии, при этом не столько той ее части, которая находилась под особым покровительством государства, пользовалась его средствами, а тех широких кругов, которые все большими массами подходили к предпринимательской деятельности и стремились обеспечить себе наибольший для этого простор. Эти круги и составили одно из наиболее активных звеньев тогдашней японской буржуазии, и естественно, что идеологическим знаменем их и стал английский утилитаризм.

Необходимо, однако, подчеркнуть, что японский либерализм как в этой своей начальной стадии, так и потом, в 80-х годах, когда он развернулся полностью, отнюдь не является простым воспроизведением форм английского. То положение, в котором находился английский капитализм, и то, в котором пребывал в эти годы японский, отличались друг от друга не только количественно, в том смысле, что Англия находилась на высокой ступени капиталистической лестницы, Япония же — на одной из ее первых ступеней. Англия переживала полосу утверждения фритредерства, вызванного к жизни как внутренними условиями развития английского капитализма, так и его внешней обстановкой. Фритредерство и его социально-политическая доктрина — либерализм — явились органическим этапом в развитии английского капитализма вообще. Иначе обстояло дело в Японии. В ней еще не было никаких серьезных экономических предпосылок для этого течения. Либерализм для японцев был политической доктриной, орудием политической борьбы, и притом, особенно вначале, — отнюдь не за фритредерские цели¹⁴. Насколько нам известно из истории японского капитализма, его первый этап, его становление совершилось в известной мере за счет государственного покровительства. Новая буржуазия, появившаяся, как было указано выше, в конце Бакуфу, в особенности та ее часть, которая первые свои шаги по пути обогащения сделала, обратив в свою пользу междоусобные столкновения, и поэтому с самого начала тесно соприкасалась с правительственными кругами, нуждалась для дальнейшего расширения своей деятельности в средствах. И эти средства она черпала из государственного казначейства, из тех сумм, которые государство выжимало из населения, прежде всего из крестьян, отданных в двойную, феодально-капиталистическую эксплуатацию. В известной мере нуждалось в оборотных средствах и то старое купечество, которое хотя и имело в своем распоряжении крупные накопления, но тем не менее нуждалось для перехода к промышленности в дополнительных средствах. Поэтому в первые десятилетия нового режима развитие японской промышленности идет при интенсивной помощи государства. Сначала, в первое десятилетие, эта связь новой промышленной буржуазии с государством настолько еще тесна, что большинство предприятий, организуемых в то время, выступает прямо в облике государственных. В истории экономической политики Японии эта полоса (1867—1877 гг.) так и называется периодом образцового правительственного предпринимательства. В дальнейшем эта связь уже ослабевает, самостоятельность промышленной буржуазии выступает все отчетливее, она начинает уже понемногу становиться на собственные ноги, отделяться от государства, но все же привычка да и известная надобность в государственной защите ещё ощущается. Поэто-

¹⁴ Пропаганда идей «свободной торговли» велась группой Тагучи (Укити); см. его работу: «Дзю бо:эки Нихон кэйдзайрон» (1878); однако эти идеи наткнулись на яростную критику группы Фукудзава; с ними же боролся тогда и недавний председатель Сэйюкай Инукаи (в «То:кай кэйдзай симпо»).

му в этот второй период (1877—1890 г.) экономическая политика и состоит в поощрении покровительствуемых предпринимателей с предоставлением им уже большей свободы действий.

Таким образом, в рассматриваемое время, особенно в его начальной стадии, цели новой буржуазии были направлены не столько на добывание полной свободы действий, сколько на создание условий, в которых можно было бы потом о добывании этой свободы говорить, а именно: на поиски у государства средств для своего укрепления. Отсюда — борьба с теми, кто почти монопольно пользовался государственными субсидиями, с теми буржуазно-клановыми группами, которые засели в правительстве, борьба с их привилегированным положением. На этой почве и был выкинут лозунг либерализма, выросло «движение за народные права», поскольку оно касалось промышленного крыла буржуазии.

Не нужно, однако, забывать о том, что в целом японский радикализм, особенно последующих годов, питался не одними этими корнями: его основой была борьба сельской буржуазии — помещиков против попыток молодой промышленной буржуазии, точнее, той ее части, которая пользовалась правительством для своего укрепления, против попыток этой буржуазии переложить издержки перехода на новые капиталистические рельсы на плечи этих помещиков. На этой почве развернулась, с одной стороны, серия аграрных мероприятий, с другой — оппозиционное движение сельской буржуазии. Если известное недовольство широких кругов промышленной буржуазии впоследствии оформилось в одну из политических партий — Кайсинто, то оппозиционное движение сельской буржуазии потом (1881 г.) организовалось в форму партии, так и называемой либеральной (дзю:то:). Оно и составило центр «движения за народные права» в эти годы.

Отсюда ясно, что японский либерализм, — при всем кажущемся совпадении лозунгов и форм — на самом деле представляет собою явление иного порядка, чем английский. И тем не менее в известной своей части лозунги английского либерализма могли служить целям выходящей к деятельности японской буржуазии и на этом этапе, поскольку они говорили о свободе действий не только для ограниченного круга лиц, но и для всех, поскольку они способствовали развязыванию инициативы. В связи же с тем, что с этим либерализмом для японцев того времени соединялось представление о передовой капиталистической технике и науке, о наилучшем государственном социальном строе, при котором «наибольшее число благ имеет наибольшее число людей», английский утилитаризм и стал на время евангелием молодой японской буржуазии.

Не следует упускать из виду и влияние Америки. Известно то сильнейшее впечатление, которое производил демократический строй тогдашней Америки на передовые буржуазные умы того времени и в Европе. Достаточно вспомнить хотя бы путешествие Токвиля и успех его книги «Демократия в Америке». Такое же глубокое впечатление производила Америка с ее бурно развивавшейся промышленностью и на побывавших в ней японцев. Об усиленном внимании к ней Фукудзава было уже сказано. И помимо Фукудзава много японцев уже успело побывать в этой стране. Влияние США ощущалось также достаточно отчетливо. Поэтому тот утилитаризм, который господствовал над умами японцев в первые десять-двадцать лет нового режима, слагался из английских и американских элементов. В частности, тот практицизм науки, к которому призывал Фукудзава, в своей доброй части питался американскими корнями. Поэтому и правильно будет обозначать это время как эпоху англо-американского утилитаризма.

Наряду с Фукудзава Юкити другим выдающимся глашатаем новой идеологии был Накамура Кэйю. При всей близости исторической роли и значения этих двух деятелей японского просветительного движения между ними были и известные отличия. В то время как Фукудзава, по необходимости начав с конфуцианского просвещения, очень быстро отошел от него и с головой погрузился в новую европейскую науку, Накамура прошел курс китайского схоластического образования полностью и выступил на арену деятельности именно как представитель конфуцианства. Таковым он, строго говоря, остался и до конца, и все, полученное им от Запада, не разрушило в нем эту конфуцианскую основу целиком¹⁵. Однако в противоположность многим другим своим собратьям он сразу стал на позиции приятия и новой науки, не отверг западного просвещения, а, наоборот, постарался его усвоить сам и преподать другим. При этом с Западом он познакомился не только по книгам, но и на месте: в 1866 г. он едет в Англию и проводит там около двух лет; возвращаясь уже после революции, он сразу же обнаруживает понимание новой эры. Занимая до этого официальный конфуцианский пост на службе прежнего феодального правительства, он теперь поворачивает на тот путь, на который стал и Фукудзава: организует в 1873 г. собственную школу — Донинся — и привлекает массу учеников. В этой школе он и развивает огромную деятельность в духе общего просветительного движения этих лет. Полученная Накамура конфуцианская подготовка сказалась главным образом в том, на какие стороны западного просвещения он обратил особое внимание. Тогда как Фукудзава пропагандировал главным образом социальные и политические науки, а также физику и естествознание, Накамура делал ударение на этике, на религиозно-философских доктринах. В то время как первый лучшим орудием для переустройства общества считал положительную, практически полезную науку, второй рассуждал иначе:

«Время начиная с года Босин¹⁶ у нас зовут Обновлением. Что значит это Обновление? Говорят: это значит, что старое правление Бакуфу удалено, введено новое — правление монарха. Но если так, то выходит, что говорят только об обновлении формы правления, а не об обновлении людей. Форма правления подобна сосуду, в который наливается вода. Люди подобны воде. Если влить ее в круглый сосуд, она станет круглой; если влить в квадратный, она станет квадратной. Сосуд может быть переменен, его форма изменена, существо воды от этого иным не станет. С года Босин сосуд, в который помещены люди, принял форму лучшую, сравнительно с прежней, но люди остались все теми же, прежними людьми. Рабы по природе. На верхах — высокомерны, в низах — лстивы. Невежественные, неграмотные, ограниченные, мелочные. Отворачивающиеся от труда, не терпящие затруднений. Довольствующиеся своим умом, действующие с малым разумением. Неспособные к стараниям и упорству. Непостоянные, легкомысленные, без господина в голове. Не стремящиеся к самостоятельности, любящие опираться на других. Со слабой способностью к наблюдению, к мысли. Не умеющие пользо-

¹⁵ Это обстоятельство характерно не для одного Накамура. Вообще роль конфуцианства в японской буржуазной культуре должна быть изучена особо в свете роли «феодалных остатков» вообще. Проблема эта — большой важности и огромного интереса.

¹⁶ Год Босин — 1868 г., т. е. 1-й год Мэйдзи.

ваться деньгами. Нарушающие обязательства, не ценящие доверия. С неразвитым чувством дружеской привязанности, с трудом действующие совместно. Не стремящиеся к новому. Конечно, немало людей, уже освободившихся от всех этих пороков, но большинство — таково. Если, желая изменить природу людей, обратить их к добрым чувствам, к достойным поступкам, менять одну только форму правления, это значит не иметь никаких результатов. Только всего и будет, что круглый сосуд станет шестиугольным или восьмиугольным; природа же той воды, что внутри его, не изменится. Поэтому желательно не столько изменить форму правления, сколько природу людей, улучшить ее, удалить старое, каждый день вносить новое, в каждый новый день вносить новое. Но каковы же способы, которыми можно изменить природу людей? Их — два: наука и моральное учение. Они всё равно, что два колеса у колесницы, два крыла у птицы. Взаимно помогая друг другу, они ведут жизнь человеческую к благу. Одни науки, хотя и проникают в сферы чудесного, все же в условиях одного материального развития не могут, как это и случилось в Египте и в Греции, предотвратить порчу нравов; необходимо, чтобы процветало и моральное учение: именно оно действует там, куда влияние науки не проникает. Поэтому они и являются орудиями полного обновления человеческого духа»¹⁷.

Несомненно, таким своим этическим направлением Накамура обязан конфуцианской школе. Понятно, что и участие в просветительном движении он принял в этом же направлении. В то время как Фукудзава для своих популяризаторских работ брал сочинения по естественнонаучным, экономическим, социальным и политическим вопросам, Накамура был занят философскими проблемами. Отсюда его интерес к Эмерсону, сочинения которого он переводит. Отсюда его внимание к социально-этическим сочинениям Милля, «Принципы свободы» которого также перекладываются им в 1877 г. на японский язык. Однако больше всего он заимствует от Смайлса, из работ которого он переводит «Самопомощь» и «Характер». Перевод «Самопомощи» («Сайкоку риссихэн»), выпущенный в 1876 г., имеет успех, чуть ли не граничащий с успехом «Призыва к науке» Фукудзава.

Таким образом, если персонально Фукудзава и Накамура и были людьми различного склада и темперамента, если они работали в разных областях, объективно они делали с разных сторон одно и то же дело. Это обнаруживается при сопоставлении их основных принципов, игравших роль лозунгов всей их деятельности, формул всего их мировоззрения. У Фукудзава такой принцип выражался словами: «Независимость и самоуважение (Докурицу-дзисон), у Накамура он звучал как «Самопомощь и самосовершенствование» (Дзидзё-дзисю:). Первый взывал: «Учащийся в наше время ни в коем случае не должен довольствоваться тем образованием, которое он получает в элементарной школе. Он должен простереть свои устремления дальше и проникнуть в самые основы науки. Он должен быть самостоятельным и независимым, не обращаться к другим людям. Если у него даже не оказалось бы единомышленников — друзей, он все равно должен один воспитать в себе силы для поддержки нашей Японии и этим работать для своего поколения»¹⁸.

Второй повторял Смайлса:

«Существует поговорка: «Небо помогает тому, кто сам себе помогает».

¹⁷ См. *Фудзивара К.* Мэйдзи Кёйку сясо:си, с. 50—51.

¹⁸ Ср. *Такасу.* Нихон гэндай бунгаку дзюнкю. Токио, 1928, с. 4.

Эта поговорка основана на точном опыте. В этой одной короткой фразе заключен опыт всех человеческих поколений, опыт их успехов и неудач. Помогать себе — это значит быть самому себе хозяином, стоять на собственных ногах, не обращаться к силам других людей. Дух самопомощи есть корень, из которого произрастают все человеческие знания и способности. Идя дальше, можно сказать: если людей, помогающих себе, много, то и страна их преисполнена энергии, и дух в ней крепок».

В этих двух формулировках совпадают почти все мысли. Во всяком случае совпадают основные: призыв к энергичной самостоятельной деятельности и связывание конечных целей этой деятельности с интересами общества и государства в целом. Правда, в своей конкретной части, пути, указываемые обоими авторами, различны: для Фукудзава они заключались в усвоении практической науки — физики и естествознания, экономики и политики; для Накамура они сводились к воспитанию в себе здравого смысла и нравственных добродетелей. Но по существу это были лишь две стороны одного и того же дела: один из них способствовал борьбе своего класса за новый хозяйственный и политический порядок, призывая его к овладению оружием практического знания, другой содействовал этой же борьбе, насаждая соответствующие психологические и моральные предпосылки для такого вооружения. В этом — их индивидуальное различие при общей одинаковости их объективной роли.

5

Фукудзава и Накамура были вождями движения за новое просвещение, но отнюдь не единственными его представителями. Движение это складывалось из работы, из деятельности, из совокупности усилий целой плеяды людей. Питомниками их в ближайшем смысле этого слова были те многочисленные школы, которые массами возникали в эти годы и наперебой стремились преподавать новую европейскую науку, в первую очередь — новые языки. Все сколько-нибудь выдающиеся деятели нового просвещения стремились основывать такие школы, справедливо усматривая в этом наилучшее средство для распространения нового просвещения, а вместе с этим и для усиления своего личного влияния. Примером таких школ могут служить упомянутые выше школы Фукудзава — Кэйю-гидзюку и Накамура — Донинся.

Что собой представляли эти школы в то время, сказать трудно. Ни определенных уставов, ни программ у них не было. Их нельзя отнести определенно ни к одному из привычных нам теперь типов учебных заведений. С одной стороны, обучение в них сводилось к усвоению самых элементарных, с точки зрения европейской науки, вещей, с другой — в них же изучались первостепенной важности политические вопросы. Это был тот тип школ переходного времени, который нужен был для того, чтобы пропустить в возможно короткий срок наибольшее число людей, принадлежащих к классу, в данный момент вышедшему к широкой деятельности, для того, чтобы в кратчайший срок вооружить этих людей хоть и не систематическим, не академически полным, но для данного этапа абсолютно необходимым комплексом знаний и идей, комплексом, конкретное содержание которого определялось характером и целями классовой борьбы на данном этапе. В большинстве этих школ господствовала главная тенденция века — утилитаризм, вследствие чего базой преподавания был английский язык: однако в некоторых культивировались те идеи, которые потом обнаружались очень ярко: идеи француз-

ского просветительства, отчего и господствующим языком был там французский. Такова, например, школа Тацуридо или школа Риссия, кстати сказать, основанная знаменитым впоследствии лидером либерального движения Итагаки Тайскэ.

Вслед за этой общественной инициативой шла инициатива государства. Оно, конечно, старалось насаждать школы более академического типа, но и они превращались в рассадники нового просвещения. Действовали и иностранцы, главным образом миссионеры, воспользовавшиеся общим устремлением к изучению Запада для того, чтобы развить в этих школах пропаганду христианства. Успех христианства в эти годы объясняется как тем, что японцы видели в этом учении идеологию усваиваемой ими новой европейской культуры, лишнее орудие для борьбы со схоластическим конфуцианством и буддизмом, так и тем, что принятие христианства открывало широкие возможности общения с европейцами, а следовательно, и усвоения английского языка. Многие из этих новых христиан сами принимались за организацию школ, соединяя обучение христианским догмам с обучением английскому языку. Примером таких школ может служить знаменитый институт Досия в Киото, основанный в 1875 г. Ниидзима. Непосредственно из этих школ вышел целый ряд виднейших впоследствии деятелей буржуазной Японии. Через христианство же в той или иной мере прошли очень многие прославившиеся в дальнейшем писатели: Токутоми Рока, Токутоми Сохо, Симадзаки Тосон, Баба Тацуи, Китамура Тококу, Утида Роан, Ямадзи Айдзан, Кукикида Доппо и другие¹⁹.

Эти с каждым годом растущие в своем числе кадры новых людей, преисполненные всей энергией поднимающегося класса, скоро нашли и удобные организационные формы для совместной работы. Простейшей из таких форм был кружок, более сложной — общество. Первый период истории новой капиталистической Японии ознаменован расцветом именно таких кружков и обществ. Ввиду же того, что главной задачей этих объединений было политическое самообразование, многие из них играли роль своеобразных клубов, где дебатировались наиболее острые политические вопросы текущего дня. Наиболее влиятельными из таких объединений, представляющих собою два различных и притом наиболее характерных для той эпохи типа, были «Мэйрокуся» и «Кёсон-досю»²⁰.

«Мэйрокуся» — буквально «Общество 6-го года Мэйдзи» — основано в 1873 г., т. е. в шестом году новой эры. Это было объединение всех наиболее ярких, наиболее авторитетных деятелей нового общества. Его вдохновителем был Мори Аринори (Юрэй), характернейший представитель нового поколения. Он также успел побывать в Англии еще до революции, пробыл там три года и в 1868 г. вернулся обратно, превратившись в ярого апологета западной культуры, человека, целиком пропитанного английскими понятиями того времени: идеями свободы и утилитарной философии вообще. По характеру и содержанию своих взглядов он стоял на крайнем фланге молодой буржуазии того времени, по своему же темпераменту принадлежал к числу наиболее непримиримых борцов за новый режим. Это и привело его к печальному концу: его слишком радикальная деятельность на посту министра народного просвещения, который он занял впоследствии, вызвала острое недовольство консервативных кругов и закончилась покушением на его жизнь

¹⁹ Ср. Такасу. Нихон гэндай бунгаку дзюнико (главным образом лекции 2 и 3).

²⁰ О них, между прочим, ряд сведений в упомянутой выше книге Фудзивара «Мэйдзи Кёйку сисо:си» (с. 48—54).

и его смертью. Мори, таким образом, примыкал к тому течению, идейным вдохновителем которого был Фукудзава, также входивший в состав нового общества и сначала даже намечавшийся как его естественный глава; только в силу категорического его отказа Мори пришлось стать во главе общества самому. Однако фактически руководителями всего дела являлись они оба. Это и определило основное направление деятельности «Мэйрокуся».

Помимо Мори и Фукудзава в число членов входил и Накамура, а за ним целая плеяда новых деятелей, уже обладавших крупными именами. Свою деятельность новое общество осуществляло главным образом через свой орган — журнал «Мэйрокусинси», начатый изданием в 1874 г. и закрывшийся в 1876 г. Это был наиболее авторитетный орган своего времени, пользовавшийся исключительной популярностью и влиянием. Основной задачей его была пропаганда западного просвещения, но при этом далекая от простого культурничества: это западное просвещение пропагандировалось постольку, поскольку оно соединялось с насущнейшими проблемами современности и способствовало их разрешению. Это явствует хотя бы из перечня тех вопросов, которые освещал этот журнал на своих страницах. Они касались в равной мере политики и морали, религии и просвещения, быта и языка — любой области, в которой требовалась борьба со старым и привитие нового. Так, например, в журнале появились работы Мори, бьющие по самым крепко засевшим предрассудкам и обычаям: статья «Об уничтожении ношения мечей», направленная против дворянских предрассудков самураев; статья «О равноправии женщин и мужчин»; не менее боевая статья «О запрещении наложниц» и другие. Кстати сказать, в этом вопросе Мори был поддержан Фукудзава, который прямо заявлял: «Если в доме живут рядом жена и наложница, то этот дом — пусть это будет даже терем из нефрита или палаты из золота — ничем не отличается от скотского сарая». Внимание журнала было направлено и на экономические проблемы того времени: о них говорили статьи Накасима Ю «О развитии промышленности», Цуда Сэн «О сельском хозяйстве». Много уделялось места политическим вопросам (такова, например, статья Цуда Санамити «О свободе печати»); несколько более общий философский характер носила работа Мамасака Рисё «О связи между климатом данной местности и человеческой свободой». Интересно отметить, что в этом журнале был впервые в Японии поднят вопрос о латинизации письменности: революционный в первое время пыл молодой буржуазии не мог пройти мимо и иероглифики, с которой, с одной стороны, ассоциировалось все старое, подлежащее разрушению просвещение, и которая, с другой стороны, стояла на пути демократизации культуры. Правда, этого пыла хватило ненадолго, иероглифы остались, но все же статья Ниси Мэгуру «О латинском алфавите» («Ромадзирон») превратилась в отправной пункт последующего движения за латиницу, закончившегося выработкой известной транскрипционной системы *ромадзи*, существующей до сих пор. С нее же начались и другие попытки реформирования письменности, например движение за переход на японскую слоговую азбуку (*кана*). Таким образом, общество за латинизацию японской письменности — «Ромадзи-кай», основанное в 1885 г., а также общество по переходу на японскую слоговую азбуку — «Канано-кай», основанное в 1884 г., имели своего предшественника в лице журнала «Мэйрокусинси».

Радикализм «Мэйрокуся» в этой области сказался еще резче в вопросе о языке как таковом. Уже в журнале фигурировала статья Сакатани Мото «О необходимости международного языка». Сам же главный руко-

водитель общества Мори занял совершенно крайнюю позицию: он предложил ни более ни менее как полностью отбросить японский язык и перейти на английский. Разумеется, из этого ничего не вышло, но все эти разговоры превосходно характеризуют как самую группу «Мэйрокуся», так и состояние умов передовой японской буржуазии этих лет.

Второе общество, «Объединение совместного существования» («Кёсон-досю»), возникло в следующем году после «Мэйрокуся» — в 1874 г. Во главе его официально стоял Оно Адзуса, однако, как и в «Мэйрокуся», руководство фактически находилось в руках двух лиц: Оно и Баба Тацуи. Оба они были в одинаковой мере представителями нового поколения. Так же, как и основная группа «Мэйрокуся», они принадлежали к поклонникам всего английского, особенно английского политического строя: английский конституционный режим представлялся им высшим достижением государственности. Вокруг них группировалась преимущественно молодежь, так что, если это объединение уступало «Мэйрокуся» в смысле имен, то зато оно шло в известном смысле даже впереди того по своему передовому характеру. Цели общества, а также основная форма деятельности явствуют из двух первых параграфов его устава:

«§ 1. Задача настоящего объединения — содействовать изучению путей совместного существования людей.

§ 2. Для обсуждения и осуществления этой задачи настоящее объединение разделяет все вопросы на отделы: право, воспитание, хозяйство, гигиена и т. д., устраивает собрания, а также организует библиотеку.

Под несколько туманным выражением «изучение путей совместного существования людей» фактически подразумевалось изучение все того же Запада, мировой обстановки, в условиях которой приходилось новой Японии жить и развиваться, завоевывать себе место под солнцем. В качестве же основной формы своей работы объединение избрало собрания, на которых происходили дискуссии по всевозможным вопросам. Эти собрания устраивались два раза в месяц, причем каждому члену полагалось выступать со своими докладами и участвовать в прениях. Фактически наиболее частыми ораторами были Оно и Баба; вслед за ними шли Эги, Тояма, Яно. Эти пятеро составляли основное ядро всей группы. Кроме устройства этих собраний общество издавало и свой журнал «Кёсон-дзасэн».

Влияние «Объединения совместного существования» было значительно меньшим, чем «Мэйрокуся». Однако члены «Кёсон-досю» выступали всегда с таким воодушевлением, что привлекали к себе массу молодежи, так что в конце концов по количеству группировавшихся вокруг него лиц оно стало даже превосходить своего более влиятельного собрата. В то же самое время оба общества, делая одно дело, взаимно дополняли друг друга: «Мэйрокуся» действовало преимущественно печатным словом, своим журналом; «Кёсон-досю» — устным словом, своими собраниями. С этой точки зрения каждое из них оказалось зачинателем тех форм общественной работы, которые потом так расцвели: от «Мэйрокуся» пошли клубы, от «Кёсон-досю» — публичные лекции.

Примеры этих двух объединений свидетельствуют о том, что молодая японская буржуазия начала уяснять себе ту роль, которую может играть в политической и культурной жизни страны периодическая пресса. В связи с этим и находится начало бурного развития в Японии этой прессы, явившейся одним из мощных орудий просветительного движения. Учитывать эту роль прессы в деле создания идеологии новой Японии, а в дальнейшем — в деле создания новой японской литературы — совершенно необходимо. Как школы, руководимые новыми людьми, как

кружки и общества, объединявшие этих людей, как научно-популярная и политическая пропагандистская литература, создаваемая ими, как журналы, выпускаемые ими, так и периодическая пресса в целом — все это было лишь отдельными рычагами в просветительной работе, теми каналами, через которые новая капиталистическая культура просачивалась в толщу населения.

Из журналов, кроме вышеупомянутых, в эти годы необходимо отметить еще «Минкан-дзасси», одно время издававшийся Фукудзава совместно с его учениками — людьми, вышедшими из его школы Кэйю-гидзюку. Основными вопросами, занимавшими журнал, были вопросы политические, экономические и педагогические, т. е. из областей, наиболее актуальных для того времени. По своей популярности среди новой молодежи этот журнал шел непосредственно вслед за «Мэйроку-синси».

Вслед за «Минкан-дзасси» появился «Хёрон-симбун», журнал, издаваемый группой «Тосися» — объединением наиболее крайне настроенных представителей тогдашней молодежи. Основная цель его высказывается прямо: это — орган, ставящий перед собой не вопросы просветительства, но чистой политики, конкретно — борьбу за народные права. В связи с такой установкой журнал занимался не только разъяснением и пропагандой идей народопроравства, но и призывал к прямым действиям. Такие устремления членов этой группы привели их в последующее время к участию в антиправительственном движении, совместно с реакционными феодальными силами (Сацумское восстание).

Наряду с журналами растёт и развивается газетная пресса. После нескольких лет первых попыток, начиная с 1873 г., идет неуклонное ее развитие. Помимо общих причин — развития нового общественного порядка — сильным толчком, способствовавшим оживлению газетного дела, послужил известный политический конфликт, разыгравшийся в 1873—1874 гг. в правящих кругах вокруг корейского вопроса, конфликт, разделивший руководящие круги в правительстве на два лагеря — сторонников активной внешней политики и защитников политики всемерного внутреннего укрепления — и резко столкнувший их. В этот конфликт были вовлечены и широкие круги нового общества, особенно те, что уже участвовали в политической борьбе последних лет феодализма и событиях переворота. В связи с этим дискуссия по корейскому вопросу прокатилась по всей стране и всколыхнула очень широкие круги. С другой стороны, к этому же времени относится и первое открытое выступление ряда новых деятелей в пользу дальнейшего развития нового режима — перехода к парламентарному строю: в 1874 г. появился известный меморандум о введении представительного строя, составленный учившимися в Англии и ярыми англофилами в политических воззрениях Фурусавы и Комуры и подписанный крупнейшими именами: Игагаки, Гото, Это, Созэдзима. Характерно, что большинство этих лиц принадлежало к числу сторонников активной внешней политики, и неудача, понесенная ими в этом вопросе, способствовала усилению их оппозиционных настроений. Так соединились в одном клубке и самые реакционные устремления, попытавшиеся потом выступить против нового режима с оружием в руках, и самые радикальные.

Так или иначе, общая сумма вопросов, поднятых дискуссией о внешней политике, а также вызванных ею, сыграла огромную роль в деле развития политической литературы. Прежде всего она вызвала поток памфлетов, чрезвычайно резких по тону и радикальных по содержанию. Наряду с этим чрезвычайно оживилась и периодическая пресса. Она и увеличилась в своем числе, и укрепилась в своем значении. На умерен-

ных позициях, на точке зрения постепенности развития, стояла газета, связанная с кланом Тёсю, — «Токио-нити-нити», основанная в 1872 г. деятелями существовавшей одно время до этого газеты «Коко-симбун» и управляемая известным Фукути Гэнъитиро (Оти). На радикальных позициях стояла газета «Юбин-хоти» (основана в 1872 г.), находившаяся в руках учеников Фукудзава, газеты «Тёя-симбун» (основана в 1874 г.), в Токио — «Акэбоно-симбун» (основана в 1875 г.). Они приняли горячее участие в политической борьбе, что определило и их облик: на первом месте стояла не информация о новостях, а политические статьи. Авторами последних были «ёгакуся» — «европейские ученые», т. е. люди, уже в той или иной мере усвоившие понятия и взгляды европейской буржуазии, знающие Запад, иначе говоря, все те же деятели японского просветительного движения. Для них газеты были одной из арен деятельности, отчего печать эпохи лежит и на прессе. Причем газеты эти были наиболее боевыми, наиболее политически заостренными орудиями в руках таких людей. Это и привело к тому, что репрессии правительства прежде всего обрушились на них: в 1875 г. выходит газетный устав, юридически закрепивший за правительством ряд способов всяческого ущемления прессы (штрафы и аресты за критику правительства) и повлекший за собой закрытие ряда журналов и газет, аресты виднейших журналистов и т. д. Это, однако, не остановило развития газетного дела, а, наоборот, стимулировало его, усилив при этом оппозиционность. Издательства вступили на обычный путь: возобновление дела под другим названием. Так, особо рьяно нападавший на правительство журнал «Хёрон-симбун», закрытый правительством, продолжал выходить сначала под названием «Тюгай-хёрон», потом — «Буммэй-синси».

6

Из этого одного можно усмотреть, что обстановка, в которой развивалось просветительное движение, была достаточно сложной. В силу того, что это просветительное движение было никак не отделимо от политического, в силу того, что его деятели были в то же время политиками, с головой ушедшими в практическую борьбу, и все движение проходило те же этапы, что и политическая борьба. К концу первого десятилетия нового режима обстановка оказалась настолько насыщенной противоречиями, что это привело к ряду острых столкновений, а затем, в 1877 г., и к вооруженной борьбе. К этому времени определились три основных лагеря: правительственный, руководимый Окубо, и два ему оппозиционных: радикальный, во главе которого стояли деятели движения за народные права, и реакционный — из части прежних феодалов, главным образом из не сумевших перевооружиться и перейти на новые рельсы самураев. Этот реакционный лагерь сначала проявлял себя отдельными вспышками (восстание Хаги-но-ран, выступление Симпурэн), пока, наконец, не сосредоточил все силы в Сацума, найдя общепризнанного вождя в лице Сайго Такамори.

Сацумское восстание 1877 г., потрясшее всю страну, имело огромное значение для всего хода дальнейшего развития Японии. Строго говоря, разгром Сацумского лагеря и явился окончательной победой нового режима. Это была последняя схватка растущего капитализма с реакционными феодальными силами, схватка, окончательно расчистившая для него пути развития, с одной стороны, и решившая судьбу феодализма, сочетая его уцелевшие элементы с капитализмом, — с другой. В связи

с этим и для новой культуры открылся широкий простор. Радикализм молодой буржуазии после Сацумского восстания проходит уже под несколько иными лозунгами. На первых порах ее знаменем было преимущественно просветительство, ставящее своей задачей перенесение в Японию европейских положительных знаний, науки вообще, пропаганду новых экономических форм и политического режима. Поскольку классовые цели этой буржуазии направлялись тогда главным образом на укрепление достигнутых позиций, постольку знамена просветительства были на первых порах в общем достаточны для нее. И только постепенно, с укреплением экономических позиций новой буржуазии, эти знамена оказались уже не вполне отвечающими новым целям, которые оказались теперь более далекими; так называемое «движение за народные права», в зародышевой форме существовавшее уже в самые первые годы нового режима и возникшее в среде того же просветительства, постепенно крепло и развивалось. Сацумская война, уничтожившая противников правительства справа — лагерь феодальной реакции, в то же время не только не уничтожила, но еще более взбудоражила противников слева — лагерь радикальной буржуазии. Он слагался, как сказано было выше, частично из перестраивающихся на капиталистический лад помещиков, борющихся против стремления зацепившихся за правительство и покровительствуемых им новых промышленников развернуть свою деятельность за счет средств, извлекаемых из сельского хозяйства; он слагался также из той части промышленной буржуазии, которая, не занимая такого привилегированного положения, как первая, стремилась к обстановке, могущей помочь и ей развернуть свою предпринимательскую деятельность в широком масштабе; он слагался, наконец, и из тех бывших самураев, которые после переворота стали ориентироваться главным образом на правительственную службу, на обслуживание всего государственного аппарата; недовольство среди них питалось, с одной стороны, отсутствием простора и размаха для этой деятельности, так как государственный режим ставил их в определенные рамки, с другой — и самый доступ к такой деятельности был достаточно ограничен. Среди этих недовольных необходимо отметить еще одну особую группу: самураев бывших кланов Тоса и Хидзэн, проделавших вместе с кланами Тёсю и Сацума всю революцию, теперь же — особенно после Сацумского восстания — оттесненных этими последними кланами, главным образом Тёсю, занявшим преобладающие позиции в правительстве.

Эта разнородная масса с самыми разными стремлениями и целями объединялась, однако, в одном: в оппозиционности к правительству. Разнородность ее обуславливала различные формы ее выступлений, различие характера и интенсивности ее борьбы; она же приводила и к взаимным столкновениям внутри всего лагеря. Общая же оппозиционность приводила к сотрудничеству, к взаимным компромиссам. Второе десятилетие нового режима (конец 70-х годов и все 80-е годы) поэтому и явилось временем сильнейшего развития японского либерализма. Первое внешнее его проявление — петиция о введении представительного строя 1879 г. — означало, что процесс консолидации сил оппозиционной буржуазии шел уже полным ходом и что она стала находить организационные формы для своих выступлений. С этой точки зрения характерна не столько сама петиция, сколько та обстановка, в которой она появилась: ей предшествовала полоса сильнейшего развития политических кружков (в Кюти, Кумамото, Идзумо, Нагоя, Мацуяма и других местах), крупнейшим моментом которой было образование в 1879 г. Союза борьбы за установление срока созыва парламента (Коккай кисэй до:мэйкай),

от лица которого эта петиция и была подана. Как известно, формально эта попытка ни к чему не привела: петиция даже не была принята. Но именно эта неудача в соединении с агитацией делегатов, отвозивших петицию, еще более разогрела оппозиционное настроение этого лагеря буржуазии. Его самоорганизация принимает все более и более отчетливую форму, пока наконец не выливается в обычную для капиталистического строя форму — в форму политических партий: в 1880 г. образуется первая такая партия — Дзююто (Партия свободы), во главе которой становится Итагаки Тайскэ — человек, создавший себе крупнейшее имя своим участием в политическом движении радикальной буржуазии до этого; в 1882 г. появляется партия Кайсинто (Партия реформ) с вышедшим из состава правительства Окума Сигэнобу во главе. Появление этих двух партий обуславливается обрисованной выше неоднородностью оппозиционного лагеря: в Дзююто преобладали слои новой буржуазии, связанные с сельским хозяйством, — помещики, водочники, в Кайсинто — торгово-промышленная буржуазия, главным образом те ее широкие круги, которые выходили теперь на арену широкой деятельности и наталкивались на закрепившиеся в правительстве и с его помощью усилившиеся группы промышленников. С другой стороны, в ту и другую партию входили и элементы мелкой буржуазии — бывшие самураи: в Дзююто — не успевшие еще приспособиться к капиталистическому режиму или же жаждавшие доступа к политической деятельности; в Кайсинто — члены вытесняемых кланов, особенно те, которые вынуждены были уйти из правительства в связи с борьбой, происходившей в 1881 г.; отсюда связи каждой из этих партий с двумя отесненными кланами: Дзююто — с Тоса, Кайсинто — с Хидзэн. Так даже в первый момент политической борьбы японской буржуазии в одно целое соединялись самые разнородные и, казалось, самые противоречивые элементы. Поэтому уже в эту эпоху собственная физиономия каждой из этих партий была далеко не отчетлива.

В том же 1882 г. была сделана попытка образования и третьей партии — Тэйсэйто (Партия монархического правления), организации чисто бюрократической, долженствующей противостоять первым двум. Во главе ее было поставлено также крупное имя — один из деятелей просветительного движения, редактор «Нити-нити» Фукути Гэнъитиро. Однако отсутствие подлинно острых классовых противоречий между правительственным и радикальным лагерем, особенно с партией Кайсинто, единство их буржуазно-капиталистических целей, с одной стороны, сделали эту оппозиционность условной и легко ликвидируемой известными уступками, к тому же predeterminedенными общим ходом капиталистического развития Японии; с другой — они делали условным и сопротивление правительства, что выразилось, кстати сказать, и в скором понимании ненужности специальной правительственной партии — Тэйсэйто, быстро распавшейся. Борьба внутри буржуазии развивалась отнюдь не по линии столкновения правительства и радикальной буржуазии, а по линии пока еще не вполне урегулированных интересов аграриев и промышленников, во-первых, и по линии столкновения отдельных групп внутри промышленной буржуазии, во-вторых. Разумеется, что ни по своему характеру, ни по интенсивности столкновения внутри лагеря промышленной буржуазии никак не могли идти в сравнение с борьбой аграрной и промышленной буржуазии. Поэтому максимум буржуазной оппозиционности представляла собою тогда партия Дзююто, Кайсинто же с самого начала заняла позицию не только умеренную, но временами и прямо охранительную.

Как известно, это либеральное движение прошло два этапа. Первый (1879—1882 г.), ознаменовавшийся образованием Дзюто и Кайсинто, закончился двояким результатом — прокламированием введения представительного строя (манифест 1881 г.), что означало известную уступку требованиям оппозиции, и одновременно с этим опубликованием закона о печати и публичных собраниях 1882 г., дающего новое оружие в руки правительства для расправы с наиболее «горячими головами» из оппозиции. Второй этап (1882—1889), ознаменовавшийся усиленной деятельностью Дзюто, выставившей лозунги борьбы за отмену неравноправных договоров, снижения налогов на землю, свободы слова и собраний, закончился также двояким результатом: с одной стороны, уступкой — введением конституции в 1889 г., с другой — изданием закона об «Охране общественного спокойствия» в 1887 г. Как сама половинчатость японской конституции, лишенной всякого оттенка даже буржуазной демократии, так и содержание этого закона, давшего в руки власти ряд полномочий в подавлении всякого мало-мальски действительно радикального движения, достаточно говорят о характере этого компромисса.

Так или иначе — по крайней мере внешне — это либеральное движение протекало под чрезвычайно радикальными лозунгами. При этом — в соответствии с новым этапом развития буржуазии — эти лозунги оформлялись уже не с помощью идеологического аппарата английского фритредерства, но при содействии гораздо более революционно звучащих идей, идей французского просветительства предреволюционной эпохи. Таким образом, англо-американский утилитаризм, это одевание японского радикализма в первую эпоху его развития, сменился французским просветительством. Вместо Бентама и Д. С. Милля духовными вождями этого второго — либерального — этапа в развитии японской буржуазии стали Руссо и Монтескье.

Идеи «естественных прав» человека были известны японцам уже давно. В сущности говоря, во всех рассуждениях о свободе и равноправии, которые постоянно фигурировали до этого, звучали мысли не только Милля (о принципах свободы) или Спенсера (о социальном равенстве), но и мелкобуржуазные по существу отголоски идей французских просветителей. Следы их заметны даже у Фукудзава, невзирая на его основную ориентацию на Бентама и Милля: приведенная выше его тирада о всеобщем равенстве — целиком в духе «естественных прав». В 1875 г. появляется перевод «Духа законов» Монтескье («Бампосэйри»), в 1877 г. — в самый год Сацумского восстания — первый, еще неполный перевод (Хаттори Току) «Общественного договора» («Миньякуро»). Таким образом, почва для руссоизма была в известной мере подготовлена, а изменившаяся общая обстановка, стимулировавшая и обострявшая борьбу за народные права, обуславливала его расцвет. Главными деятелями на этом пути, глашатаями «естественных прав» на японской почве были Накаэ Тэмин и Баба Тацуи.

Накаэ Тэмин был человеком в такой же мере нового типа, как и деятели просветительного движения. Самурай клана Тоса в прошлом, еще в годы феодализма он ушел из клана в Нагасаки, где стал изучать французский язык. С помощью известного Гото Сёдзиро он едет через два года в Эдо и здесь поступает в одну из частных школ, где продолжает работать над французским языком и изучением французских авторов. В 1871 г., т. е. в год ликвидации кланов, он едет (вместе с посольством Ивакура) в Европу и живет три года во Франции. По возвращении сначала поступает на правительственную службу, делается даже директором Института иностранных языков, но скоро порывает с казенной службой и ос-

новывает свою собственную школу, в которой и преподает «Французскую науку», всячески пропагандируя идеи свободы и равенства во французской их интерпретации. Короче говоря, он проделывает путь, характерный для большинства деятелей новой культуры.

Тёмин работал широко и многосторонне. Основной труд его — полный перевод «Общественного договора» Руссо «Минъяку-якукай», выполненный в 1882 г., в самый разгар либерального движения. Этим, однако, он не ограничивался: идеи Руссо он обставляет обстоятельным комментарием. Это он делает в виде специального исторического исследования, посвященного падению старого порядка во Франции, — «Два века перед французской революцией» («Фурансу какумэйдзэн-нисэйки кото»), подводящего, так сказать, историческую базу под идеи Руссо, а также в виде «Основы естественных наук» («Ригаку-когэн») и «Краткой истории европейского естествознания» («Тайсэй ригаку сёси»), пропагандирующих материалистически ориентированные естественные науки Запада, иначе говоря, излагающих научно-философские основы французской идеологии того времени. Впоследствии он главное внимание свое перенес именно на эту область и в конце концов сделался ярким пропагандистом позитивистской философии в духе Конта. Изложение доктрин этой философии, сделанное им в 1900 г. (в работе под названием «Полтора года»), имело тогда огромный успех. Конечно, это относится к значительно более позднему периоду, но в известной мере характеризует его идейные устремления и вкусы и в разбираемое нами время.

Накаэ Тёмин высказывает свои идеи с таким же темпераментом, как другие деятели просветительного движения. Так, например, в работе «Беседы о законах правления» («Сэйри содан»), изданной в 1881 г., он выражается так:

«Права народа это есть высший Закон; свобода и равенство есть верховная Справедливость. Всякий, противящийся этому Закону и Справедливости, неизбежно несет кару. Пусть будут сотни монархий, все равно они не смогут уничтожить эти Закон и Справедливость. Как бы ни был монарх велик, все равно он должен чтить эти Закон и Справедливость, и в этом он сможет обрести защиту своего величия. Закон этот существует даже в Китае: Мэн-цзы и Лю Цзун-юань уже давно усмотрели его. Он отнюдь не является достоянием одного Запада».

Идеи «естественных прав» при всей своей популярности в кругах японской буржуазии, преисполненных мелкобуржуазного радикализма, вызвали в других кругах, более консервативных, резкие возражения. Эти возражения исходили главным образом из кругов, связанных с правительством, стремившихся противопоставить «деструктивным», по их мнению, идеям радикалов «конструктивные» идеи умеренно мыслящих. Представителем и вождем этих кругов был Като Хираюки.

Като сначала был также увлечен общим течением и настроен весьма радикально. На первых порах, в своей работе, изданной в 1874 г. — «Новое учение о государственном строе» («Кокутай синрон»), он, подобно всем в это время, говорит о свободе, подходит близко к идеям «естественных прав». Впоследствии, ступив на путь государственной службы, сделавшись профессором, а затем и ректором Императорского университета в Токио, он меняет курс. Оформлению его взглядов на этом этапе сначала содействовали Бокль и особенно Дарвин; затем шли немецкие государственноведы Штейн, Бидерман, социолог Гумплович. Основной его идеей был своеобразный этатизм, заимствованный им главным образом от немцев. Насколько эти идеи вообще соответствовали его образу мыслей, можно усмотреть уже из того, что он их высказывал еще тогда, когда

принадлежал к радикалам. Так, в своей книге 1872 г. «Общее учение о государственном праве» он говорит:

«Государство есть как бы большой человек и как таковое должно быть независимым. Должно обладать всей полнотой мощи. Должно занимать наивысшее положение. И должно быть единственным. Должно обязательно иметь в своих руках суверенитет. Поэтому государство — суверенно. Право суверенитета не есть нечто, появившееся до образования государства. Оно не существует и вне государства. Не находится и над государством. Сила государства, его величие и заключены в этой суверенности. Поэтому, право суверенитета и есть право государства в целом».

Течение, представляемое Като, было одним из вариантов того движения, которое развертывалось в некоторых кругах японского общества с самого начала переворота. Не надо забывать, что в идеологической подготовке революции сыграла огромную роль «национальная наука» — совокупность исторических, филологических и теологических исследований, вызвавших к жизни философско-историческую концепцию монархизма — «Соннорон», доказывающую исторически и теоретически незаконность власти сёгуна и необходимость передачи верховных прав императору. Самый переворот Мэйдзи также проходил под двойным лозунгом: «Да здравствует император!» и «Долой иностранцев!» Если для всего антифеодалного движения в целом эти лозунги являлись лишь орудием ниспровержения феодализма и были тотчас же отброшены, как только этот феодализм был свергнут, то для известных кругов японского общества, принимавших участие в перевороте, они — особенно первый — звучали как настоящие. Эти круги вошли частично в новое правительство; с другой стороны, и другие его представители, легко расставшись с лозунгом «Долой иностранцев!», продолжали держаться за знамя монархизма, особенно видя перед собою внушающее им опасение бурное развитие европейского просвещения, говорившее о свободе и равенстве. В этих монархических идеях они видели известное контрорудие против опасного либерализма. Отсюда попытки мобилизовать и старый синтоизм и старую «национальную науку». Так, например, в первом же году нового режима, в 1868 г., от имени императора было торжественно прокламировано восходящее еще к эпохе древнего абсолютизма положение: «Единство культа и правления»; в 1870 г. издан манифест о почитании синтоистских божеств, об учении Синто вообще, основано учреждение для разработки и пропаганды этих идей, словом, призван к жизни аппарат идеологического воздействия, пытающийся использовать традиционные верования и воззрения, глубоко вкоренившиеся в толщу населения. В 1872 г. было обнаружено так называемое «учение о трех положениях», призывавшее к почитанию родных богов и любви к родине, к соблюдению «Небесного Закона и Человеческого Пути», к преклонению перед императором и повиновению распоряжениям правительства. Рядом с этими попытками призвать к охранительным задачам подновленный синтоизм идут нападки на буддизм, развивающиеся в целом антибуддийское движение, с другого конца подогреваемое христианской пропагандой. Издаются и сочинения, развивающие эти национальные идеи, как например: «Единственность монархического пути» («Ко:до-юипурон») Фудзивара Сюкуин, «Основы учения Великой Японии» («Дай-Нихон коккё:но ё:си») Танака Тихо и ряд других. Иначе говоря, закладываются основы будущего национального движения, сильнейшее развитие которого намечается в середине 80-х годов и которое предваряет собою японо-китайскую войну. Конечно, ни по своей силе, ни по своему влиянию это движение никак не могло

сравниваться ни с просветительством — в первое десятилетие нового режима, ни с либерализмом — во второе. Как то, так и другое толкали Японию по тому пути, который был необходим для насаждения и укрепления в ней капиталистических начал. Национальное движение занимает в эти годы второстепенное место; но тем не менее первые ростки его появились тут же, не могли не появиться в условиях сильнейшей борьбы тех лет, и учитывать его необходимо.

Като Хираюки является в известной степени представителем этого охранительного течения. В известной степени потому, что в противоположность попыткам противопоставить «разрушительным» тенденциям сторонников европейского просвещения явно реакционные, старозаветные идеи синтоизма он старался действовать орудием, созвучным новой эпохе, орудием европейского же просвещения. Иначе говоря, если он и был представителем охранительных тенденций, то в их модернизованном виде. Характерно и то, что он не избегал общей участи и в начале своей деятельности, в книге «Новое учение о государственном строе», отдал дань основным идеям века — учению о свободе и человеческих правах. Поэтому и в своей последующей полемике против «естественных прав» он исходил не из положений старой национальной науки, а из европейских учений. Его главное сочинение в этом направлении, носящее название «Новое учение о правах человека» («Дзинкэн синрон»), ясно обнаруживает, что автор в своей критике теории «естественных прав» исходит из позиции эволюционизма. Права человека, по его утверждению, отнюдь не являются прирожденными, данными a priori, они появились потом — в процессе развития человеческого общества. Сочинение это состоит из трех частей, носящих названия, ясно выдающие точку зрения автора: глава 1 — «О том, что учение об «естественных правах» основано на заблуждении», глава 2 — «О зарождении прав и их развитии», глава 3 — «О том, на что следует обращать внимание в заботе о развитии человеческих прав». Некоторое представление о характере его рассуждений может дать следующий отрывок:

«Необходимо признать, что наши права рождаются в тот момент, когда образуется государство, рождаются под эгидой сильнейшего, т. е. правителя, обладающего неограниченной верховной властью. Пока нет такого сильнейшего, обладающего неограниченной верховной властью, нет и государства; наши же права самостоятельно, отдельно от государства появиться не могут. Поэтому как государство, так и наши права устанавливаются неограниченным правителем в тот момент, когда это неизбежно для того, чтобы достичь безопасности как всех вместе, так и каждого в отдельности».

Като продолжал свою полемику и в дальнейшем, выпустив в 1893—1896 гг. ряд работ по этому вопросу.

Выступления Като и его сторонников вызвали горячие споры вокруг вопроса об «естественных правах». Японский руссоизм не остался в долгу и постарался дать Като надлежащий ответ. Это было сделано рядом авторов: Яно Фумио (Рюкэй), Тояма Масакадзу и прежде всего крупнейшим глашатаем «естественных прав» в Японии — Баба Тацуи.

Баба Тацуо вышел из недр одного из самых передовых объединений того времени — из упомянутого выше «Кёсон-досю». Он вынес оттуда присущий всей группе радикализм, который полностью отразился в его работе, изданной в 1883 г. под названием «О естественных правах человека» («Тэмпу дзинкэнрон»). Работа эта — отчасти теоретическая, поскольку он излагает это учение, отчасти полемическая, поскольку в ней он сражается с критикой Като.

Основная мысль Баба: права человека есть его прирожденное достоинство, они коренятся в самой природе, каждый должен всемерно их выявлять. Он задается вопросом: «Кто попирает эти права силою?» — и берет два исторических примера: Веспасиан в древнем Риме, Людовик XVI в новое время. «Кто с ними (правами) боролся идейно?» — Маккиавелли, Гоббс, Бентам. Но, по мнению автора, это ни к чему не привело: усилия этих людей либо закончились неудачей, либо обнаружили их идейные заблуждения. Теперь, говорит он, против этих прав выступает Като, и он тоже заблуждается. И в дальнейшем пытается опровергнуть возражения Като, делаемые последним, как было сказано, с точки зрения эволюционной теории. Свои рассуждения он ведет по следующим тезисам:

1) Люди, как и все прочие вещи вселенной, порождаются силами вечной природы. 2) Люди, как и все животные и растения, представляют собою явления, порождаемые способностью к метаморфозам, присущей природе. 3) Поскольку в результате таких метаморфоз появился человек, постольку его стремление к достижению своих целей ничем не отличается от такого же у животных и растений. 4) В таком законе достижения целей одинаковы все люди, к каким бы странам они ни принадлежали. 5) Для достижения целей всегда выбирается путь, на котором меньше всего препятствий.

Вот образчик его рассуждений:

«Предположим, что в мире появляется человек. Этот человек обязательно стремится к тому, чтобы поддержать свое существование. Поскольку же он хочет поддержать свое существование, постольку он стремится к счастью. Если же он стремится к счастью, то должен прибегать в своем стремлении к счастью к тем путям, где меньше всего препятствий. Совершенно также люди, организующие государство и общество. Без всякого сомнения они стремятся к тому, чтобы поддержать существование этого общества, организованного ими. Если же они хотят поддержать существование этого общества, они обязательно должны стремиться к его счастью. А если они стремятся к его счастью, они должны выбирать те пути, на которых для существования этого общества находится меньше всего препятствий. А где же этот путь, на котором меньше всего препятствий? Этот путь — свобода и равенство людей. Если у людей нет этой свободы и равенства, на пути существования человеческого общества и достижения им счастья постепенно появляется множество препятствий».

В конце автор дает резюме своих основных положений. Одно из них (8) категорически утверждает: «Естественные права человека порождены самой вечной природой вместе со всеми предметами вселенной». Другое (10) гласит: «Вторая глава «Нового учения» (имеется в виду вышеуказанное сочинение Като) говорит о том, что права человека развились в борьбе за существование; в третьей же главе автор хочет подавить эти права. Таким образом, одно противоречит другому».

Таким образом, в Японии в течение первых двух десятилетий нового режима, эпохи оформления и первого этапа укрепления нового класса, идейное развитие этого класса шло под тройным западным влиянием. Сильнее всего, а в первое десятилетие почти всепоглощающе сказывалось влияние Англии — в образе английской утилитарной философии, под-

крепленной американским практицизмом. На втором месте, а во второе десятилетие почти наравне с первым стояло влияние французской просветительской философии предреволюционной эпохи. На третьем месте стояло влияние Германии, главным образом влияние германских государственных учений. В известных кругах делалась попытка создания и национальной идеологии на базе Синто, но сама по себе эта попытка в те годы особой роли сыграть не могла и оставалась пока в тени, готовясь развернуться в середине 80-х годов. Каждое из этих влияний было сопряжено с тем или иным общественным движением, способствуя его оформлению, создавая его лозунги. Англо-американский утилитаризм был в первую очередь знаменем просветительского движения, французское просветительство стало доктриной японского либерализма, немецкий же этатизм служил целям охранительного движения, что так характерно для поздно развивающейся буржуазии. Все же эти движения в свою очередь были либо выявлением отдельных стадий борьбы новой буржуазии в целом, либо отражением внутренних столкновений в ее среде. Так, просветительство служило целям первоначального вооружения буржуазии и являлось орудием в ее первоначальной борьбе за укрепление своих позиций; под лозунгами просветительства шло главным образом становление нового промышленного отряда буржуазии. Либерализм был вывешен скорее мелкобуржуазных кругов, преимущественно оппозиционно настроенной аграрной части новой буржуазии, стремившейся обеспечить себе возможности обогащения, оберечь свои позиции от поползновения промышленников, переложить издержки капиталистического становления на плечи сельского хозяйства. Национализм старались насадить правительственные круги, многочисленная бюрократия и примыкающая к ним прежнее феодальная аристократия, а также известная часть промышленной буржуазии, обогащающаяся с помощью правительства. Однако эта расстановка сил в буржуазном лагере сильнее всего спутывалась и усложнялась как наличием в каждой группировке старых феодальных связей, так и взаимным переплетением этих группировок друг с другом. Кроме того, нельзя говорить и о строгой последовательности в этапах общественного развития Японии. То же просветительское движение в своей большей части на первых порах сливалось с либеральным, поскольку и то, и другое имело в виду борьбу за народные права. В общем русле просветительства вливалась даже наиболее характерная часть националистического движения, пример — деятельность Като. С этой точки зрения правильнее будет сказать, что на первоначальном этапе общественного развития Японии под общим названием просветительства фигурировали все эти три главных идеологических течения; поскольку в эти годы главной задачей буржуазии была консолидация сил для окончательного преодоления феодальных элементов, постольку и умственное движение ее было более или менее единым. И только потом, когда, с одной стороны, на очереди стали другие общие цели, а с другой стороны, явственно обнаружилось внутреннее противоречие в самом буржуазном лагере, все движение в целом приняло несколько иные формы и в то же время распалось на ряд течений. Эти течения оказались соединены и с политическими группировками буржуазии. Либерализм — главная струя 80-х годов — был связан с партией Дзюто, просветительство — с партией Кайсинто. Национализм, только понемногу укреплявший свои позиции, тогда был связан главным образом с некоторой частью правительственных кругов.

Кроме того, необходимо отметить и еще одно обстоятельство. Развитие японского капитализма, становление и укрепление буржуазии, клас-

совая борьба в эти годы — в своем идеологическом облике — проходили под знаком сильнейшего влияния Запада, социально-политических доктрин, развивавшихся в Англии и Франции. Социально-политическая философия Запада играла огромную роль в оформлении идеологии буржуазного движения, содействуя выработке и определению лозунгов классовой борьбы. Однако было бы неправильным искать в японском утилитаризме соответствующий вариант английского или в японском руссоизме — какую-то часть в развитии идей Руссо вообще. Выше на примере либерализма уже было показано, что классовые движения в Японии принимали внешний образ черты, сходные с соответствующими движениями на Западе и назывались их именами. Фактически же, если проанализировать экономические основы этих движений, они окажутся во многом иными, чем как будто совпадающие с ними западные. Ввиду этого и утилитаризм, и руссоизм были не столько действительным мировоззрением соответствующих кругов японской буржуазии на данном этапе ее развития, сколько чисто политическим орудием, очень удобным, сильно действующим и способствующим как консолидации сил в определенном лагере буржуазии, так и повышению его энергии. Этим и объясняется та путаница, которая царит, например, у многих японских утилитаристов, допускающих в своих работах одновременно и отзвуки конфуцианских доктрин, и идеи Милля и Спенсера, и отголоски учения об «естественных правах»; или же такие переходы, как например, у Като, исповедовавшего то «естественные права», то эволюционную теорию, то немецкий этатизм, то идею абсолютной власти монарха. Японский промышленный капитализм, эра которого наступала, нуждался прежде всего в насаждении новой техники, новой науки и в создании общей социально-политической обстановки, при которой новый класс мог этим пользоваться свободно и широко. Отсюда обращение к англо-американскому утилитаризму, от которого фактически бралось только то, что могло содействовать этим целям, но который внешне фигурировал чуть ли не во всей своей полноте. Борьба японских аграриев, этого в те времена наиболее революционного отряда буржуазии, была направлена на заключение компромисса с промышленной частью этой буржуазии, на установление взаимного *modus vivendi*, который и был потом найден. Но в пылу этой борьбы, дошедшей иногда до большой остроты, оказались весьма пригодны лозунги французской просветительной философии, несмотря на отсутствие предпосылок для их органического появления; прельщал внешний их радикализм и разрушительная сила. И свое дело они сделали; на этом этапе они оказались полезны.

Потом, когда японский либерализм достиг своих действительных целей, эти лозунги отпали сами собой. Поэтому, если вообще влияние какой-либо идеологии, выросшей в одной стране, должно учитываться в другой стране, принимая во внимание особенности исторической обстановки и конфигурации борющихся сил, тем более это должно делаться в приложении к Японии.

II

При всех различных оттенках своих воззрений и взглядов новая японская буржуазия была на этом этапе своего развития согласна в одном: в отрицательном отношении к старому режиму. Это направлялось в первую очередь, конечно, на экономический и социально-политический строй, но распространялось и на прочие области. По одной из вышеприведенных тирад Фукудзава мы уже видели, как относились передовые

японцы того времени к старому феодальному просвещению, как призывали они к борьбе с ним, к ниспровержению его. Такое же отрицательное отношение обнаружилось и к старой литературе.

Эта старая литература, конечно, не умерла в 1867 г. Переворот Мэйдзи, не сразу покончивший с феодализмом даже политически, тем более не означал конца и феодальной литературы. Как и многие феодальные институты, как целый ряд феодальных традиций, феодальная литература продолжала оставаться и жить своей жизнью. Слагалась она из многих потоков. В области поэзии продолжали существовать старинные *танка*, восходящие еще к самым отдаленным временам японской истории; сочинялись *хокку* — трехстишия, главный расцвет которых связан с городами XVII—XVIII вв.; производились и китайские стихи — этот удел феодально-дворянского сословия прежних времен. Но все это никак не выходило за рамки простого эпигонства: *танка* оставались в основе придворной поэзии, культивируемой дворцовой Академией поэзии (О-ута-докоро) и свято соблюдающей традиции, установленные еще школой Кагава Кагэки (Кэйдзю) — Кэйэнха; *хокку*, хотя и имели ряд крупных представителей, точно так же шли по путям, проложенным еще Кикаку и Хакую. Не вступали на новый путь, конечно, и поэты, пишущие по-китайски, хотя среди них было немало крупных имен. И в так называемом *вабуне* Фукути Оти, Нарусима Рюхоку и другие не шли дальше своих предшественников. Одни из этих отраслей — как, например, *танка* и китайская поэзия — пока не обнаруживали никаких признаков обновления, оставаясь уделом либо узких слоев общества, либо уходящего класса. Другие, вроде *хокку*, были слишком связаны с традициями и, главное, слишком глубоко уходили в быт широких масс городского населения, чтобы суметь быстро перестроиться: революция быта, решительные сдвиги в обиходе, привычках и воззрениях этих широких масс, теперь средней и мелкой буржуазии, произошли значительно позже.

Наибольшее распространение имели другие отрасли феодальной литературы — различные виды художественной прозы, расцветшие в токугавскую эпоху²¹. Они почти все перешли и в новое время. Продолжали писаться так называемые *ёмихон* — дидактические романы, идущие от Бакина; *ниндзёбон* — сентиментальные романы в духе Тамэнага Сюнсуй, *кусадзоси* — бытовые повести типа, установленного Рютэй Танэхико, *коккэйбон* — комические романы, восходящие к Дзиппэнся Икку. Продолжала развиваться и драматургия Кабуки — пьесы *кякухон* в духе произведений Цуруя Намбоку. Масса городского населения, все эти потомки лавочников, ремесленников бывших феодальных городов, представители старозаветного купечества, иногда даже ведущие дела по-новому, но сохраняющие старый уклад жизни, — вся эта публика продолжала сохранять вкус и интерес к своей исконной литературе, особенно к этим пяти ее отраслям. Поэтому она продолжала существовать и находить читателей.

Эта феодальная литература, проникая в первые десятилетия нового режима, имела и своих крупных представителей: романиста Канагаки Робун, драматурга Каватакэ Мокуами и рассказчика Санъютэй Энтё. Первый создал получивший огромную популярность комический роман «Сэйё-хидзакуригэ», второй — ряд прославленных пьес, третий — целый жанр устного рассказа. В творчестве именно этих главнейших вождей старой литературы лучше всего обнаруживается как направление этой литературы, так и ее роль в новых условиях.

²¹ Об этом см.: *Иваки Дзюнтаро. Мэйдзи бунгакуси*, 1909, с. 26—42.

Как видно из самого заглавия произведения Робуна — «Сэйё-хидзакуригэ» («На своих на двоих по Западному миру»), автор хотел повторить на ином материале знаменитый роман Дзиппэнся Икку — «Токайдотю хидзакуригэ» («На своих на двоих по Токайдоской дороге»). Прообраз представлял собою рассказ о пешем путешествии двух эдоских парней — Ядзиробэя и Китахати — по знаменитому почтовому тракту старой Японии — Токайдо, соединяющему феодальную столицу Эдо с местопребыванием императора — древним Киото. Эти двое — один ловкий и пронырливый, другой менее поворотливый — переживают всяческие приключения, встречаются с различными людьми, наблюдают самые разнообразные картины, и на все это реагируют в духе типично эдоского остроумия, отпускают характерные словечки, давая меткие характеристики, высказывая неожиданно острые суждения. Иначе говоря, это — комико-сатирический роман, в котором автор, пользуясь путешествием по самому оживленному тракту Японии, показывает чуть ли не все слои феодального общества, дает типичнейшие сценки из жизни наиболее характерных его представителей, преломляя это все в свете остроумия и остроумия как будто простоватых, на деле же хитрых и разбитных парней, представителей низов городского населения. Подражание Робуна оживляет этих парней, только заставляет их пропутешествовать уже не по старому феодальному тракту, а по Европе. Новые Ядзиробэй и Китахати ухитряются присоединиться к богатому икогамскому купцу и едут с ним в Лондон. Повторяется все то, что было в романе Икку: они наблюдают, попадают в различные переделки и на все реагируют острым словечком и метким суждением. Автор сам не был за границей, и его Европа взята из рассказов его приятеля Томида Сяэн, из сочинений Фукудзава (главным образом из «Сэйё-дзидзё» и переводов). Но, конечно, не в Европе было дело. Объектом сатирического воспроизведения и насмешливой оценки была та Европа, которая воспроизводилась в Японии. В ней на первых порах действительно было очень много нелепого, смешного. Хорошее символическое представление о ней в те времена в этом отношении дают дошедшие до нас рисунки, на которых можно видеть «эмансипированного» японца, костюм которого состоит из полуцилиндра на голове, японской накидки — хаори в качестве одеяния верхней части туловища, европейских брюк и японской деревянной обуви на босых ногах. Поэтому для желающих открылось обширное поле для всевозможных насмешек и сатирических выпадов — от добродушных до враждебных. Сатира Робуна принадлежит скорее к первому роду, причем известную роль в ней играет и простое желание воспользоваться новым материалом. Но так или иначе, она является реакцией феодального человека на то новое, что разворачивается перед его глазами; видит он, даже в самом лучшем случае, взором представителя старого поколения и притом, конечно, никак не пытается выйти за пределы установленной его прообразом формы. Его произведение, несмотря на несколько новый материал, — явное эпигонство как по своим устремлениям, так и по распоряжению литературным материалом.

Если Робун все-таки хоть как-нибудь реагировал на новое, что стало проявляться в Японии, то второй крупный представитель феодальной литературы — Мокуами — и не пытался выходить из рамок, установленных традициями прежней драматургии. Благодаря своему крупному таланту он смог, несмотря на положение эпигона, даже занять крупное место в истории этой драматургии и по справедливости слышет последним ее классиком. Обусловлено это в большой степени тем, что Мокуами работал для той среды, которая оказалась одним из наиболее устойчивых

институтов феодальной культуры в Японии — для театра Кабуки. Во всяком случае, несмотря на целый ряд пертурбаций, случившихся с этим театром в последующее время, он до наших дней сохраняет неизменно свои феодальные основы как в отношении актерства, так в известной мере и организационной структуры. Естественно, что и драматургия не могла идти вразрез с этим заведенным порядком, особенно при подчиненном положении автора по отношению к театру, и поэтому пьесы Мокуами как по форме и материалу, так и по тематике не отходят от установленных канонов. Основным его устремлением остается дидактизм в духе традиционной феодальной идеологии с ее конфуцианской закваской и доктринами Бусидо («Пути война») самурайской этики. Он сам всегда считался как бы живым воплощением феодальных идей, старинных добродетелей, и та среда, для которой он работал, в которой жил, с которой был связан всеми нитями своего существования, среда театра Кабуки, только усиливала и укрепляла эти его традиции. Поэтому даже те его пьесы, в которых он как будто берется за новый материал, как, например, пьеса на тему Сацумского восстания, написанная в самый год восстания, отнюдь не означают какого-либо поворота в его творчестве: это такая же типично феодальная драма театра Кабуки, как и любое из многочисленных его произведений. В этом смысле Мокуами — фигура цельная, законченная и, благодаря своему недюжинному таланту, очень крупная.

Итак, одна часть феодальной литературы, если брать наиболее крупнейшие ее проявления, отражала критически насмешливое отношение к новому, к европейскому, отношению, господствующее в некоторых кругах общества; другая часть говорила о гордом стоянии на прежних позициях, о нежелании сдвигаться с испытанных, проверенных веками, оправданных блестящей плеядой исполненных художественных произведений позиций. Новый материал, если попадал в эту литературу без насмешливого или враждебного к себе отношения, касался только внешней, поверхностной стороны новой культуры; деятели старой литературы и не пытались продумать его глубоко, до конца: к этому не приучала их старая литература, к этому они не были приспособлены и сами по всему складу своей личности. Для надлежащего понимания и оценки того нового, что появлялось вокруг них, нужно было иметь иные критерии. Система феодальных понятий для этого не годилась.

Третье ответвление феодальной литературы, пользовавшееся исключительной популярностью среди мелкого городского населения, — устный рассказ. Однако и это искусство, как связанное с наиболее отсталой средой, тем более не обнаруживало никаких признаков обновления. Его темы, его форма, его идеологический склад продолжали оставаться на уровне его потребителей. О нем в это время можно говорить только в связи с искусством прославленного рассказчика Санъютэй Энтё, автора действительно шедевра такой сказовой литературы — «Чудесного рассказа о пионовом фонаре» — «Кайдан ботандоро».

Все эти отрасли феодальной литературы могут изучаться и должны изучаться в связи с общим вопросом о судьбах феодальных институтов в новой Японии, о их роли в дальнейшем развитии капиталистического строя. С другой стороны, они получают особое значение тогда, когда перед новым классом, создающим свою собственную литературу, ставится во весь рост проблема так называемого феодального наследия, проблема, с одной стороны, критического пересмотра, с другой стороны, обращения в свою пользу того, что было раньше. Это и случилось в 80-х годах, когда начала формироваться самостоятельная литература нового клас-

са — как обособленная отрасль специально литературного, художественного творчества, деятелями которого были уже писатели-профессионалы. Тогда и произошло включение ее в арсенал средств для формирования этой литературы. Однако и тогда включена была собственно не эта литература эпигонов, о которой сейчас идет речь, но классическая литература эпохи расцвета феодальных городов, т. е. конца XVII и XVIII в. Иначе говоря, не Канагаки Робун и не Мокуами помогли созреванию новой литературы, но старые классики — Сайкаку и Тикамацу. То же, что имелось теперь, эти протянувшиеся в новую эпоху отроки феодальной литературы, никакой положительной роли в формировании новой литературы не имели. На этом этапе пути новой зарождающейся литературы и старой еще никак не сходились. Литература феодальных эпигонов могла играть роль только отрицательную, поскольку она заставляла новых людей искать произведений, созвучных им, где-то в другом месте.

1

Нечего и говорить, что тем местом, где находили на первых порах удовлетворение не только своих политических, но и художественных запросов ведущие слои новой буржуазии, был тот же Запад. Вся политическая мысль заимствовалась оттуда, оттуда же заимствовалась и художественная литература. Строго говоря, другой литературы на первых порах для новой буржуазии не было. Так же как для политической борьбы было более чем достаточно социально-политической философии Запада, так же вполне хватало для начала и европейского художественного творчества. В связи с этим и происходит перенесение художественной литературы Запада, призванной служить, таким образом, на время заместительницей своей собственной. Первые годы первоначального формирования буржуазии характерны именно полным отсутствием самостоятельной литературы; ее роль исполняет переводная. И в этом — характернейшая особенность истории литературы японской капиталистической буржуазии.

Несомненно также, что эта переводная художественная литература Запада служила прежде всего тем же целям, которые преследовались буржуазией вообще и которые ставились, в частности, развитием ее общественно-политических взглядов. Иначе говоря, основные устремления проводников этой литературы были совершенно аналогичны устремлениям деятелей японского просветительного движения. Переводчик первого нашумевшего европейского произведения — романа Бульвера Литтона «Эрнст Мальтраверс» — так прямо и говорит в своем предисловии (ко второму изданию): «Целей у меня было две: одна — желание познакомиться японцев с нравами и чувствами людей Запада; другая — с помощью этого знания дать возможность понять историю Англии за последние годы. Я говорю раздельно о двух целях, но вторая не является самостоятельной, она появляется как естественный вывод из первой. Поэтому можно обе эти цели свести в одну. И это будет: через жизнь чувства представить Запад, как он есть». Таким образом, переводчик стремился к тому же, к чему стремился и Фукудзава, публикуя свое «Описание Запада», стремились и все прочие деятели просветительного движения: давать знание Запада, пропагандировать это знание. Этого требовала политическая необходимость, отчего этой основной цели было посвящено все действительно прогрессивное, актуальное в Японии. В таком служении общей задаче оно и получало свою актуальность.

Однако на этом пути были возможны всякие оттенки и модификации. С одной стороны, этим характеризуется сложность общественных запросов

сов того времени, с другой — это объясняет появление тех или иных произведений Запада на японской почве. Как выбор произведений для переводов, так и манера перевода, само восприятие переводимых произведений — все это дает обширный материал для суждения о состоянии японского общества в эти годы²².

Какие европейские авторы попали в Японию в годы становления и первоначального укрепления новой буржуазии, т. е. в 70-е и 80-е годы прошлого века? Их было довольно много: тут были и англичане Бульвер Литтон, Дизраэли, Вальтер Скотт, Свифт, Шекспир, Дефо; и французы — А. Дюма-отец, Жюль Верн, Поль Вернье, Фенелон, отчасти Гюго; русские — Толстой и Пушкин; немцы — Гёте и Шиллер, испанцы — Сервантес, итальянцы — Боккаччо и даже «1001 ночь». Состав, таким образом, был весьма пестрый и подбор самих произведений иногда достаточно странный. Однако если присмотреться ближе, проследить степень влияния и известности каждого из этих авторов, то картина получится уже более определенной. Как и следовало ожидать, на первом месте как по количеству выпускаемых переводов, так и по влиянию стояла литература английская и рядом с ней французская. Имена Бульвера Литтона и Дизраэли, В. Скотта и Шекспира представляли первую; Жюль Верн и А. Дюма — вторую. Гораздо меньшее значение имели Шиллер, Боккаччо, Поль Вернье, Дефо. И, наконец, совершенно случайный характер имело появление Толстого (отрывки из «Войны и мира»), Пушкина («Капитанская дочка»), Сервантеса (отдельные новеллы из «Дон-Кихота»), Гёте (части «Рейнеке-Лиса»), Свифта («Путешествие к лилипутам» из книги о Гулливере). Нужно помнить, что какой-нибудь системы и планомерности в переводной деятельности японцев не было, так что наряду с действительно созвучными и нужными для той эпохи произведениями появлялось и много чисто случайных вещей.

Таким образом, как в области социально-политической идеологии, в публицистике, так и в области художественной литературы царил гегемония Англии и Франции. Это становится понятным при свете как общих причин, так и социальных.

Общие причины в основном были изложены выше. Англия являлась для Японии тех лет ведущей страной. Страна развитого и крепкого промышленного капитализма была образцом для страны, начинающей путь промышленно-капиталистического развития. Япония стремилась насадить ту же капиталистическую экономику, которую выработала и развила у себя Англия. Известное отражение, пусть и внешнее, получило в Японии и английское либеральное движение. При всем несовпадении этих явлений в их экономической основе, а отсюда и в целях чисто политической стороны японцы во многом пользовались идеями английского либерализма. Это было обусловлено совпадением в ряде формальных моментов. Большую роль в развитии английского либерализма сыграла Июльская революция 1848 г. От революции Мэйдзи 1867 г. отталкивался и японский либерализм. Английские либералы боролись за овладение парламентом; отсюда реформы 1834, 1867 и 1884 гг., демократизировавшие английский представительный строй. О том же представительном строе все время твердили и японские либералы, добившиеся в 1889 г. конституции. Несомненно, японский вариант буржуазного либерализма не только отличен, как разъяснено выше, от своего английского подобия по своей

²² Подробный перечень и краткие описания переводной литературы в этот период дает работа Янагита «Мэйдзи хонъяку бунгаку кэнкю» («Нихон бунгаку ко:дза», тт. 1, 5, 7, 8, 9).

экономической основе, но отличается от него и своими конечными целями; поэтому он приводит и к иным результатам. Но тем не менее известные элементы сходства и совпадения были.

Точно так же были эти черты сходства и в общественной психологии страны влияющей и страны, подвергающейся влиянию. Утилитаризм, позитивизм, эволюционизм были исповеданием передовой английской буржуазии тех времен. Эти же умственные течения соответствовали и интересам новой японской буржуазии. Но, конечно, здесь, как и во всех прочих областях, необходимо самым серьезным образом учитывать не только сходства, но и различия, и в первую очередь различие этапов в развитии капиталистического режима в одной стране и другой. Различием этапов обуславливается подпадение Японии под влияние Англии, различие процесса обуславливает своеобразие этого влияния. Эти два момента и определяют, какие именно авторы влияли, какими своими произведениями, какими именно сторонами этих произведений, как это влияние проявлялось и к чему приводило. Таким путем обрисовываются контуры двух специальных задач, могущих быть выведенными из изучения этого материала: установление японского варианта общей проблемы литературного влияния и прослеживание судеб литературного произведения за пределами той среды, в которой оно выросло и для которой в первую очередь существует.

Помимо этих общих факторов, открывших возможность проникновения в Японию и закрепления за ней европейской художественной литературы, были факторы и специального порядка, ближайшим образом вызвавшие это проникновение и утверждение. Таким фактором было прежде всего непосредственное соприкосновение Японии с англосаксонским миром. Исторические причины этого соприкосновения были вкратце приведены выше. Общая политическая ситуация на Дальнем Востоке вызвала это соприкосновение и расширяла его сферы. Мы уже знаем также, что большинство деятелей просветительного движения побывали за границей, причем главным образом в Англии. За границу неустанно направлялись все наиболее передовые, наиболее активные представители нового режима, как члены правительства, так и общественные деятели. Известную роль играли и сами европейцы, в довольно большом числе начинавшие проникать в Японию. Открытые порты — Иокोगама, Кобэ — сделались ареной непосредственного соприкосновения японцев и европейцев на самой японской почве. Именно эта политическая обстановка на Дальнем Востоке, поставившая Японию лицом к лицу с Англией, Америкой, Францией и Россией, а из этих стран более всего с первыми двумя, и была основной базой влияния этих стран на Японию. Известное же сходство в процессе социально-экономического развития этих стран сделало влияние конкретно возможным. Различия же в стадиях этого процесса, положение Японии как начинающей тот путь, на котором так далеко уже ушла Англия, обусловило то, что это влияние было односторонним, т. е. со стороны Англии; те же различия, которые были в самом процессе и в его целях, — при известном их совпадении — сделали то, что это влияние было крайне своеобразно.

2

Кто был конкретным проводником европейской художественной литературы в Японию? Для кого она переносилась? Ответ на эти вопросы ясен из всего предыдущего изложения: как проводниками, так и потре-

бителями переводной европейской литературы были те общественные круги, которые, кроме этой литературы, другой не имели. Это была прежде всего передовая молодежь того времени, студенты многочисленных школ, появившихся в те годы; работники нового государственного аппарата; выросшие в новых условиях общественные деятели — политики и публицисты; нарождающиеся представители новой науки — преподаватели новых школ; принимавшие европейский облик промышленные деятели. Иначе говоря, это были передовые слои новой буржуазии — в первую очередь промышленной, с прилегающими к ней кадрами новой бюрократии, а затем и аграрной, главным образом в лице своих представителей из числа политических деятелей. Старая феодальная литература, проникшая и в новую эпоху, их удовлетворять ни в коем случае не могла; она ни в коей мере не соответствовала ни их умонастроениям, ни их целям. В сущности, выйдя к новой жизни, эта часть буржуазии оказалась на первых порах без художественной литературы. Правда, потребность в ней в первые годы особенно резко не ощущалась. В годы борьбы с феодализмом, в годы собственной перестройки, в годы закладывания основ капиталистического режима ведущая часть буржуазии нуждалась не столько в художественной литературе, сколько в литературе чисто политической и популярно-научной. Отсюда тот несомненный факт, что в первое десятилетие нового режима такого рода литература, как переводная, так и оригинальная, не только доминирует, но и представляется почти единственной. Строго говоря, своей новой художественной литературы у ведущего отряда буржуазии не было²³. Так что вполне правильно будет констатировать, что на первых порах, в первые годы борьбы литература нового класса во всем своем объеме исчерпывалась и покрывалась общественно-политической публицистикой и популярно-научной литературой; эти отрасли вполне заменяли собою недостающую литературу художественную в ближайшем смысле этого слова. И только тогда, когда первый этап в развитии новой буржуазии был пройден, когда она почувствовала под собою уже вполне прочную почву, наступил черед и художественной литературы.

Перенесение европейской художественной литературы на японскую почву — не в качестве единичных эпизодов, а как целого потока — начинается в годы, ближайшим образом следующие за Сацумским восстанием 1877 г., т. е. вслед за окончательной победой нового строя. Переводы до этого носили случайный характер и проходили малозаметно. Кроме того, и число их было крайне незначительно. Современные историки японской литературы в эту раннюю эпоху разыскали пока не более пяти названий, в том числе — части «Робинзона Крузо» (1872), басни Эзопа (1873)²⁴, некоторые сказки из «1001 ночи» (1875). Появление переводной литературы, значительной и по числу, и по своей роли, должно быть отнесено именно к рубежу 80-х годов. В это время появились: Жюль Верн («Вокруг света в 80 дней», 1877; «Путешествие на Луну», 1880), Бульвер Литтон («Последний день Помпеи», 1879; «Эрист Мальтраверс», 1878; «Strange story», 1880), В. Скотт («Ламермурская невеста», 1880), Свифт («Путешествие Гулливера к лилипутам», 1880), Фенелон («Телемак», 1879). Как самый выбор этих произведений, так и их судьбы указывают на те задачи, которые при их помощи могли быть как-то осуществлены. Похоже на то, что в эти годы, непосред-

²³ О существовании в это время сильно развитой феодальной художественной литературы говорилось выше.

²⁴ Басни Эзопа были частично известны и раньше («Исопну-моногатари»).

ственно следующие за сильнейшим напряжением Сацумской войны, события, чрезвычайно остро пережитого всей Японией, победившая буржуазия на некоторое время как бы дала себе некую передышку. Разумеется, эта передышка была весьма относительной как по своей продолжительности, так и по своему содержанию: движение за народные права продолжало развиваться дальше, очень скоро приняв организованные политические формы (образование Союза борьбы за установление срока конституции в 1879 г., образование первой партии — Дзюю — 1880 г.). Но так или иначе, некоторая возможность обратить внимание и на те потребности, которые удовлетворены до сих пор не были, несомненно появилась. Отсюда и обращение к западной художественной литературе.

В эти немногие годы появилась, по-видимому, жажда занимательного, развлекательного чтения. Необходимо учитывать, что последний период феодальной литературы приучил японцев именно к такого рода чтению: ко всякого рода приключениям (*жидан*) или чувствительным повествованиям (*ниндзёбан*). Горожане недавних времен любили волновать себя необычайными судьбами какого-нибудь феодального героя или же лили слёзы над несчастной судьбой двух возлюбленных, любили они при этом и поморализовать в духе традиционных добродетелей — сыновней почтительности, преданности господину, женской верности и т. п. Нынешние потомки этих горожан, по крайней мере передовые из них, не могли уже читать ни старой литературы такого сорта, ни новых подражаний ей. Поэтому они и обратились к Западу. Стремление к занимательному чтению удовлетворяли Жюль Верн, Свифт, в известной мере Бульвер Литтон, особенно своей фантастической «*Strange story*» и историческим «*Последним днем Помпей*». Тяготение к чувствительному чтению удовлетворял Вальтер Скотт одним из самых сентиментальных своих романов — «*Ламермурская невеста*», тот же Бульвер Литтон — романом «*Эрнст Мальтраверс*». Однако, если присмотреться ближе к судьбам этих произведений на японской почве, обнаружится, что наряду с этими поводами их появление имеет глубокие, более мощные корни. В основном дело, конечно, не в стремлении разрядить напряжение предыдущих лет, особенно сацумских годов (конфликт назревал постепенно и все время держал Японию в большом напряжении), но в расширении процесса перевооружения нового класса. Это расширение происходило за счет увеличения кадров, приходящих к новому строительству, с одной стороны, за счет охвата новой капиталистической культурой все больших и больших сторон их жизни — с другой. Новое мироощущение, сопровождающее укрепление капиталистического строя в формах хозяйства и политической жизни, проникало постепенно не только в узкие круги пионеров нового режима, но уже в более или менее широкие массы новой буржуазии; в то же время оно стало охватывать теперь не только одну какую-либо сторону идеологии, но и общественную психологию в целом. Иначе говоря, началась и была нужна уже переделка не только социально-политических воззрений, но и всего строя чувствований и эмоций. Если европейская социально-политическая философия помогла первому, то художественная литература Запада должна была способствовать второму. Отсюда ее появление, отсюда ее роль как заместителя пока отсутствующей своей литературы. Вследствие же того, что эпоха перестройки общественной психологии в целом в духе капиталистической культуры, естественно, наступила не сразу после политического переворота, такое появление художественной литературы случилось тоже после известного промежутка — в данном случае приблизительно через десять лет.

При свете этих соображений выясняется роль переведенных авторов и произведений на этом этапе развития японской буржуазии. Уже выше были приведены слова переводчика «Эрнста Мальтраверса», характеризующие цели его работы. Они прекрасно отражают именно эту новую установку японской буржуазии. Когда он говорит о том, что хочет познакомить японцев с правами и чувствами людей Запада, а затем с помощью этого знания дать возможность понять историю Англии за последние годы, эти его слова отражают, во-первых, расширение круга людей, подходящих к европеизации, а во-вторых, наступление эпохи начала переделки всего психологического строя. Для этих более широких кругов буржуазии подходить к познанию западной науки было гораздо легче через научную фантастику Жюль Верна, чем через переведенный трактат по физике; приобретать познания о мире было проще через описание кругосветного путешествия, чем через учебник географии. Кроме того, необходимо учитывать и еще один дополнительный момент: первоначальное ознакомление воочию с завоеваниями науки и техники на Западе, всю силу которых японцы глубоко почувствовали хотя бы по пушкам Перри, вызвало после первых минут подавленности взрыв энтузиазма, весьма понятный для класса, желающего жить и начинающего жить по-новому. Об этом энтузиазме выразительно говорит то воодушевление, с которым работали представители просветительного движения. И на этой почве возникла своеобразная романтика техники и науки — как один из возбудителей этого энтузиазма, в свою очередь явившийся необходимой психологической предпосылкой быстреего перевооружения на капиталистический лад. В связи с этим и появился в эти годы Жюль Верн, на этом основан его успех и в дальнейшем.

В то же самое время европейский роман — тот же «Эрнст Мальтраверс» — как произведение, построенное на романической интриге, рисующее душевный мир героев, демонстрирующее их переживания, способствовал и второму — переделке психологии. Не нужно упускать из виду, что в очень многих случаях психологические реакции японцев прежних времен на какие-либо явления совершенно не совпадали с тем, что в этих случаях испытывал европеец. Поэтому с невыкорчеванной, хотя бы в основном, феодальной психологией работать в новых условиях было трудно. Таким образом, эти европейские романы стали играть роль своеобразных учебников того, как мыслить и чувствовать вообще, и влияние их на общественную психологию несомненно.

Эту свою роль переводная литература исполняла, конечно, не только на рубеже 80-х годов. И в дальнейшем мы имеем ряд произведений, которые продолжают эту двойную линию: линию романтики техники и географических знаний и линию новой психологии. Выходят новые переводы Ж. Верна: «Пять недель на воздушном шаре» (1883), «Двадцать тысяч лье под водой» (1884), «Приключения капитана Гаттераса» (1886), «Счастье Бегумы» (1887), «Михаил Строгов» (1888). С другой стороны, появляются «Леди с озера» Вальтера Скотта (1884), сентиментальная переделка «Ромео и Джульетты» Шекспира (1885), последняя даже два раза. Жажда занимательного чтения породила интерес к произведениям, построенным на приключении: так, оказались переведенными ряд новелл «Декамерона» Боккаччо (1882), «Сорок пять» А. Дюма (1881); переделан как «Повесть о привидении» («Юрэй-моноготари») «Гамлет» Шекспира, вышла «Капитанская дочка» Пушкина (1883 и 1886), появился отрывок из «Войны и мира» Толстого (1886). Однако в установках новых читателей начинается с всё большей и большей явственностью проглядывать и иная струя — политического интереса. Развертывание либе-

рального движения, происходящее именно в начале 80-х годов, определенно стимулирует этот интерес. Разумеется, от этого другие задачи новой литературы не исчезают, точно так же как и до сих пор, несомненно, существовала линия политического интереса. Но, сколько можно думать, с новым оживлением классовой борьбы политические запросы, предъявляемые к художественной литературе, начинают выступать с большей отчетливостью.

Где отыскивалось это политически насыщенное чтение? Отчасти — в той же авантюрной и сентиментальной литературе, которая стала проникать первой. Именно как политический романист проложил себе дорогу в Японию А. Дюма. Его «Сорок пять» прошли без особого успеха. Это показательно в том смысле, что простой интерес фабулы, насыщенной всяческими приключениями, для нового японского читателя не играл главной роли. Успех Дюма начался с «Графини Шарни» (1882) и «Иосифа Бальзамо» (1882), т. е. романов, где затрагивается французская революция. Что искали и находили японцы у Дюма, видно хотя бы из того, под каким заглавием его романы выходили: так, например, «Графиня Шарни» была для японцев «Триумфальной песнью свободы» («Дзию-но гайка»). Здесь фигурирует даже наиболее жгучее в это время словечко «свобода» (дзию), вошедшее в название первой партии Дзию-то. Для японского либерализма, пользовавшегося, как было объяснено выше, многими идеями и лозунгами Французской революции, романы из эпохи этой революции были кстати, как делающие то же дело, что и переводы французских политических мыслителей. И крайне характерно, что при этом как-то ступевались собственные политические позиции автора, его отношение к этой революции; само произведение и его герои воспринимались так, как их хотели воспринимать читатели. Так, например, «Иосиф Бальзамо», вышедший в самый разгар деятельности политических кружков (1882) и первых партийных объединений, явился для японцев как бы учебником конспирации, учил, как организовать политические союзы, как вести в них работу; Калиостро же воспринимался как борец за свободу. Политические же элементы находились и у Ж. Верна: в качестве революционного пошел его роман «Мартин Посс» (1884), где описана перуанская революция. Это произведение Ж. Верна было снабжено даже специальным подзаголовком: «Политический роман». С таким же подзаголовком вышел «Айвенго» В. Скотта (1886). Переводчик «Юлия Цезаря» Шекспира (Цубоути Юдзо, 1884) также открыл в нем что-то созвучное движению за свободу своей эпохи, охарактеризовав содержание произведения заглавием: «Меч свободы».

Наряду с обращением к уже более или менее известным писателям в поисках политически насыщенной литературы обращались и к новым. И здесь сказались общие тенденции эпохи: главными авторами, произведшими наибольшее влияние на японцев в эти годы, были англичане Бульвер Литтон и Дизраэли. Почва для Бульвера Литтона была подготовлена его «Эрнстом Мальтраверсом» и «Последним днем Помпеи». Однако не эти романы сделали имя Литтона популярным. Своим влиянием он обязан главным образом своим двум романам: «Кенельм Чилингли» (1885) и «Кола ди-Риенци» (1885). Что касается Дизраэли, то за ним место в Японии было закреплено романами «Конингсби» (1884) и «Эндимион» (1886). В дальнейшем появились и другие произведения этих писателей: Литтона — «Гарольд», «Царедворец Кальдерон»; Дизраэли — «Генриэтта Темплъ», «Контарини Флемминг».

Проникновение этих двух писателей в Японию обусловлено в первую очередь непосредственными причинами: для Англии тех лет они

были писателями современными и чрезвычайно влиятельными. Попадая в эту страну или знакомясь с ней у себя на родине, новые японцы в области литературы наталкивались прежде всего на то, что имело тогда наибольшее хождение. Отсюда, естественно, их знакомство с этими авторами. Во-вторых, сыграла большую роль и личность самих авторов, их общественно-политический вес. Про Дизраэли, лорда Биконсфилда, и говорить нечего; даже Литтон как парламентский деятель мог привлечь внимание. Но, конечно, основной причиной перехода их в Японию послужило содержание их произведений, их темы и идеология.

Как известно, основными политическими установками Дизраэли, для которого как политического деятеля литература прежде всего была лишь одним из средств пропаганды этих установок, являлись: идея союза земельной аристократии с промышленной буржуазией под эгидой монарха («Корингсби»), пропаганда союза двух классов — правящего и производящего («Сибилла») и, наконец, утверждение английского империализма («Танкред»). Постоянным героем его является политический деятель — энергичный и предприимчивый, обладающий практическим чутьем и преисполненный честолюбия. В таком же духе и герои Литтона: это тоже сильные личности, одушевленные большими целями и преисполненные жаждой возвышения. Таков, например, Кола ди-Риенци, «последний римский трибун», борец за единство и свободу Италии. С другой стороны, Литтон касался вопроса о приспособлении старого английского дворянства к условиям капиталистического производства и быту буржуазного общества. Он показывает его метание на этой почве, власть денег в новом капиталистическом обществе. Словом, и тот и другой, пусть каждый по-своему, ставят проблемы, которые в какой-то мере ставили и в Японии. Что такое по существу либеральное движение? В основном — это поиски *modus vivendi* между аграриями и промышленниками. Большинство этих аграриев вышло из недр феодального клана, принадлежало к числу прежнего дворянства. Процесс приспособления их к новым условиям капиталистического хозяйства происходил с большими трудностями; к тому же рядом возрастали противоречия между их интересами и требованиями промышленной буржуазии. Поэтому эти темы в творчестве Литтона и Дизраэли не могли не звучать для японцев в эпоху подъема либерального движения. Затем и Литтон, и особенно Дизраэли рисовали мир политической борьбы, развертывали картины политических столкновений, причем в большинстве случаев в обстановке современности. И это одно должно было уже вызывать у японцев повышенный интерес к их творчеству, поскольку элементы политической борьбы в те годы стояли, безусловно, в центре внимания. Литтон и Дизраэли говорили о парламенте, были сами парламентскими деятелями, а темы «конституция», «парламент», «представительный строй» не сходили тогда с уст японцев. Английские авторы рисовали героев, сильных личностей, а каждый японский студент обязательно представлял себя будущим политическим деятелем. Индивидуалистические тенденции английских авторов находили живой отклик у представителей новой японской буржуазии. Именно эти элементы творчества Литтона и Дизраэли и оказались выдвинутыми на первый план, заслонив прочие черты их творчества. Различия в общественно-политических установках обоих авторов, представление ими разных слоев английского общества, отличия в общественно-экономической подоплеке их творчества от того, что было в Японии, — все это не воспринималось с такой отчетливостью, как первое. Иначе говоря, повторилась история, наблюдавшаяся в Японии с социально-политической философией Запада: как от этой последней было

взято то, что находило отклик в современной японской обстановке, независимо и часто даже вразрез с целым, точно так же и в произведениях художественной литературы Запада для японцев звучало только то, что в какой-то мере совпадало с актуальным для них, — опять-таки часто без учета органической связи выделяемого с общим целым всей общественно-политической позиции автора.

Такой подход к произведениям Литтона и Дизраэли просвечивает сквозь заявления переводчиков. Так, например, переводчики «Кенельм Чилингли» (Фудзита Мэйкаку и Одзакэ Ёфу) рекомендуют переводимый роман так: «Внимание автора направлено исключительно на обрисовку современного состояния общественной жизни Англии; он смеется над ее недостатками и бичует свое поколение. Больше всего внимания он уделяет исправлению дурных сторон представительной системы». Переводчик «Конингсби» так излагает содержание романа: «Герой романа вырастает среди чужих людей; сначала делается наследником аристократического дома, но затем теряет свои права, терпит всевозможные невзгоды, но в конце концов добивается успеха, делается членом парламента». В этом же смысле характерны и заглавия, даваемые переводчиками своим работам. Так, например, «Кола ди-Риенци» идет под заглавием «Биография мужа, волнующегося за свое поколение», «Кенельм Чилингли» как «Рассказ о Кэйси (начальные слоги имени Кенельм и фамилии Чилингли в японском произношении. — Н. К.), бичующем свое поколение и обличающем нравы». Заглавие «Эндимиона» переведено как «Три героя и две красавицы, или Волны чувства на политическом море». «Конингсби» снабжен подзаголовком «Политический роман» со специальным дополнением к заглавию: «Новый рассказ о политических партиях». Все это явно отражает устремления читателей, которые учитывали или которые хотели пробудить переводчики.

Наряду с произведениями Литтона и Дизраэли под флагом политической литературы проникли и другие, не оставившие длительного следа, но одно время имевшие большой успех. Таков был, например, «Вильгельм Телль» Шиллера, появившийся в первый раз в 1886 г. под заглавием «Телль, или Стрела свободы», во второй — в 1887 г. под заглавием «Телль, или Повесть о свободе». Таковы далее романы из русской жизни. Один из них принадлежал перу француза Поля Вернье и вышел в японском переводе в 1882 г. под заглавием «Удивительная повесть о преследовании партии нигилистов» («Кёмуто тайдзи кидан»); содержание его переводчиком (Кавасима Тюноскэ) излагается так: «Повесть представляет собою историческое повествование и политическое рассуждение. Она излагает события, предшествовавшие убийству предыдущего императора (Александра II). В ней рассказываются причины, по которым возникла в России эта партия, как она разрослась и достигла нынешней силы, какие меры принимало против нее правительство, а также как оно ее разгромило и как смута снова сменилась спокойствием». Героями повести являются: сын некоего сановника Борис Никитин, его друг — француз Альбер, прекрасная нигилистка Анна, нигилист Степан. В том же 1882 г. вышла в свет книжка под заглавием «Удивительное происшествие в России, или Дело доблестной девушки» («Рококу кибун рэцудзё-но гикоку»), в которой рассказывается о деле Веры Засулич. Сохранились сведения еще о двух книжках на русские темы (1882, 1883), опять-таки, по-видимому, о нигилистах. Одна из них фигурирует как «политический роман» и издана под заглавием «О ниспровержении деспотического правительства». Прием, оказанный этим вещам, свидетельствует о большой путанице, царившей в оценках европейских произведений вооб-

ще, а также о различном восприятии их в Японии. Так, успех «Вильгельма Телля» в известных кругах, вероятно, был обусловлен возможностью извлечь из него националистические нотки; повести о русских нигилистах интересовали и с точки зрения борьбы за свободу, и как рассказы о подавлении крайних элементов. Единообразного восприятия при сложности тогдашних общественных отношений не было. В одном, однако, сходилась большинство: в стремлении отыскивать в переводимых произведениях в первую очередь политическую сторону.

Крайне интересной и важной для понимания роли этой переводной литературы представляется и та форма, в которой она предстала перед японским читателем. Здесь для начала необходимо остановиться на заглавиях. Заглавие книги есть первое, с чем знакомится читатель, первое, чем привлекают его внимание. С другой стороны, оно дает некий ключ к произведению. Эти два момента, очевидно, хорошо учитывались японскими переводчиками того времени, и именно благодаря этому заглавию и могут служить для нас одним из показателей того, как сами переводчики понимали переводимую ими вещь и какую сторону ее они считали для читателя наиболее завлекательной.

Как видно уже из приведенных выше примеров, в большинстве случаев переводчики не оставляли оригинальных заглавий, но создавали свои собственные. Причины этого, вероятно, различны: с одной стороны, говорила привычка к типу названий, которые были распространены в прежнее время: в сравнении с длинными, обстоятельными, красочными названиями токугавских романов и пьес европейские наименования могли казаться не эффектными, лишенными всякой притягательной силы. Что может говорить уму и сердцу заглавие «Иосиф Бальзамо»? Гораздо более может подействовать на читателя другое: «Кровавые потоки и бурные вихри на Западном море». С другой стороны, японские переводчики стремились к тому, чтобы заглавие сразу говорило о предлагаемой вещи; оригинальные же заглавия, европейцу, может быть, что-нибудь и говорящие, для японца тех времен часто оставались пустыми звуками. «Мария Стюарт» как название пьесы Шиллера для японцев, пока не очень сведущих в истории Запада, ничего не означало. Поэтому переводчику пришлось переменить его на «Снег весной, или Конец Мэри» — «Хару-но юки, Мэри-но го-сайго». Словом, по этим или другим причинам переводчики заглавия предлагаемых произведений обычно переделывали, и рассмотрение того, как именно они переделывали, дает много интересного для понимания роли этих произведений в Японии.

В некоторых заглавиях мы видим явное отражение прежних феодальных образцов. Так, например, в манере пьес Кабуки сделаны заглавия многих шекспировских драм: «Юлий Цезарь» озаглавлен как «Последний удар меча свободы» («Дзю-но тати нагори-но кирэадзи») с добавлением, — очевидно, для того, чтобы европейское содержание было бы совершенно ясно, — «Удивительный рассказ про Цезаря»; в таком же роде озаглавлена «Ромео и Джульетта» — «Таинственная нить страсти, связавшая врагов» («Ада мусуби фусигино иронава») также с добавлением: «Поучительная история о девушке Запада» («Сэйкё мусумэ сэцүё»); «Перикл» озаглавлен: «Печальная разлука и удивительная встреча, или Зерцало Истины» («Айбэцу кигу. Макото-но кагами») и т. д. Несколько в духе прежней феодальной беллетристики озаглавливаются и те произведения, которые в известной мере относятся к чувствительному чтению. Первое такое заглавие дал переводчик «Эрнста Мальтраверса», представивший этот роман как «Весенний рассказ о цветах и ивах» («Карю сюва»). Оно имело настолько большой успех, что многие переводчики

стали всячески ему подражать. Так появились «весенние рассказы» (*сюнва*), «чувствительные рассказы» (*дзёва*) и т. п. «Ламермурская невеста» называлась «Чувствительный рассказ о весеннем ветерке» («Сюмпу дзёва»). Напоминали старинные названия и такие заголовки, как «удивительный рассказ» (*кидан*) и «прекрасный рассказ» (*жива*). Например, «Удивительный рассказ о мести на Западе» («Сэйё фукусю кидан») — «Граф Монте-Кристо» А. Дюма; «Прекрасный рассказ о весеннем озере» («Сюнко-кива») — «Леди с озера» В. Скотта. Однако большая часть заглавий старалась указать на политический интерес произведения, притом в том направлении, к которому призывала читателя передовая японская общественность того времени. Поскольку осью всех политических споров тогда была «свобода», постольку это словечко было, по-видимому, у всех на устах. Его мы встречаем буквально всюду: в названиях печатных органов — газета «Свобода» («Дзюю: симбун»); различных организаций — издательство «Свобода» («Дзюю: сюпанся»), общество «Свобода» («Дзюю: консинкай»); предприятий — бани «Свобода» («Дзюю: ю»), горячие источники «Свобода» («Дзюю: онсэн»); существовали пирожные «Да здравствует Свобода» («Дзюю: бандзай каси»), пилюли «Свобода» («Дзюю: ган»), ресторан «Свобода» («Дзюю: тэй»), танец «Свобода» («Дзюю: одори»), полотенца «Свобода» («Дзюю: тэнугуи») и т. д.

Естественно, что слово «свобода» было пущено в ход и в заглавиях переводимых произведений. Его мы находим в таких названиях, как «Триумфальная песнь свободы» («Дзюю-но гайка») — «Графиня Шарни», «Стрела свободы» («Дзюю-но иссэн») — «Вильгельм Телль»; оно проникло даже в такие — составленные в общем скорее в духе старинных — названия, как «Последний удар меча свободы».

Однако такой обработкой заглавий дело не ограничивалось. Желая как можно сильнее задеть в читателе те стороны, на которые в это время можно было больше всего рассчитывать, переводчики снабжали свои заглавия особыми подзаголовками, скорее «шапками», поскольку они ставились на первом месте²⁵. Эти подзаголовки были двух родов: одни старались заинтриговать читателя, другие — дать ему предварительное разъяснение. Так, например, «Кола ди-Риенци» был снабжен подзаголовком: «Раскрыть книгу — опечалиться и вознегодовать» («Кайканкифун»). Разъяснительный характер имеют подзаголовки вроде: «Удивительные события в Европе» («О: сю-кидзи») — подзаголовок «Эрнста Мальтраверса»; «Удивительные вести из России» («Рококу кибун») — подзаголовок к «Капитанской дочке»; «Политический роман» («Сэйдзи сё: сэцу») — подзаголовок к «Айвенго» и т. д.

Создание новых заглавий было лишь первой работой, которую выполняли переводчики над переводимыми произведениями. Наряду с этим обработке подвергался и самый материал. Здесь мы находим ряд вариантов.

Прежде всего мог быть различным самый перевод. Ода Дзюнъитиро «Эрнстом Мальтраверсом» положил начало свободному смысловому переводу. Фудзита Мэйкаку и Одзакэ Ёфу в своем «Кенельм Чилингли» показали образец точного смыслового перевода. До переводов полноценных во всех отношениях, т. е. соблюдающих в точности и смысловую сторону, и форму оригинала, переводчики этого типа еще не дошли. Почин такого перевода был положен Хасэгава Фтабатэй в его работе над переводом «Свидания» Тургенева. Но Фтабатэй был представителем иной по-

²⁵ Прием, также заимствованный от прежней литературы.

лосы в развитии новой японской литературы. Поэтому то, что сделали переводчики «Кенельма Чилингли» для той поры было максимальным достижением.

Гораздо чаще переводчики не просто переводили, но обрабатывали свои оригиналы. О характере такой обработки могут дать представление следующие их заявления.

Переводчик 8-й новеллы 3-го дня «Декамерона» (1885) заявляет: «Я выбрал для перевода рассказ о Ферондо и, дополнив его, сделал из него повесть о человеческих чувствах. Я воспользовался при этом многими другими рассказами и писал так, чтобы все повествование могло с легкостью понимать даже женщины и девушки».

О переводе 3-й новеллы 3-го дня (1887) переводчик заявляет: «Оригинал представляет собою не более одного листика текста. Поэтому я дополнил его и превратил в повесть. В оригинале, кроме того, не дано ни имен, ни фамилий героев. Это неудобно, почему я и дал им имена и фамилии. Чтобы сделать все понятным даже женщинам, я написал нарочно самыми легкими словами».

Переводчик «Войны и мира» Толстого (23-я глава 1-го тома английского издания того времени), кстати сказать, преподнесенной японской публике под заглавием «Плачущие цветы и скорбящие ивы. Последний прах кровавых битв в Северной Европе», так говорит о своей работе: «Ввиду того, что в оригинале местами очень длинно и растянуто, я там, где нужно, сокращал».

Переводчик «Вильгельма Телля» (1887), рекомендуя свое произведение как политический роман, как картину движения за народные права, говорит: «Хотя я и не изменил общего содержания произведения, но много отдельных мест и выражений заменил другими».

Очевидно, такого рода работа переводчика была сильно распространена. Отголоски этого мы находим в одном замечании переводчика «Эндимиона»: «Есть два способа перевода, — говорит он, — один — переводить, следуя оригиналу, второй — переделывать оригинал, объясняя его и вставляя свои замечания. Я избрал третий способ. В наше время, к счастью, появилась наука стенографии, и вот я пригласил одного ученого этой науки и, имея перед собою книгу, рассказывал ему по-японски, что написано, а он записывал за мною. Таким образом, мои мысли, мои слова целиком перешли на бумагу».

Нужно заметить, что со многими произведениями европейской литературы японцы на первых порах познакомились не по оригиналам, а тоже по переделкам. Так было, например, с Шекспиром, который попал в Японию сначала главным образом в прозаическом изложении. «Капитанская дочка», в первый раз (1883) попавшая в Японию в сокращенном переводе с английского, под цветистым заглавием «Сердце цветка и думы бабочки. Удивительные вести из России», во второй раз (1886) была совершенно англоязычена: Гринева превратился в Смита, Маша в Мэри. Одна новелла из «Дон-Кихота», переведенная под заглавием «Новый рассказ из Европы — соловей в долине», переведенная с французского, предстала перед японским читателем в исключительно «проработанном» виде: герой попадает в Италию в момент образования там итальянского королевства, так что в рассказе Сервантеса фигурируют сардинский король Карл-Альберт, Мадзини, Гарибальди. В другой новелле из того же «Дон-Кихота» упоминается о телеграмме, полученной героем от своих родителей. Кто повинен во всем этом, французский ли переводчик, или японский, не имея под рукой французского издания, — сказать трудно. Характерно лишь то, что добавления идут как раз по тем линиям, которые

интересовали японцев того времени, в первую очередь по линии политического интереса и европейской техники.

Таким образом, подвергались обработке не только заглавия, но и самый материал. Работа переводчика иногда заключалась в более или менее точном пересказе, прибегать к которому — взамен перевода — заставляло переводчика желание выделить нужные ему элементы. Так, например, в сущности, пересказанным оказался «Эндимион» Дизраэли, в котором сюжет построен на элементах политического романа. В других случаях роль переводчика сводилась к обработке произведения — с теми же целями. Это делалось либо путем сокращения, как, например, в «Капитанской дочке» Пушкина или «Гарольде» Литтона, где оставлены главным образом романические элементы, либо путем восполнения, как, например, в «Декамероне», где таким образом была усилена приключенческая сторона фабулы; делалось это иногда и тем и другим способом одновременно: так, например, Цубоути в предисловии к переводу «Юлия Цезаря» говорит: «Ввиду отличия многих идей и положений в пьесе от наших, я многое изменил: часть выбросил, часть вставил».

Всё это говорит лишний раз только о том, что над всем доминировали цели иного порядка, чем художественные. Переводимая литература была интересна, была нужна в первую голову своим содержанием, идеологией, но не формой, не внешним обликом. И далее: это содержание воспринималось опять-таки не в чисто литературном плане, а в плане жизненно-практическом. Отсюда вольное обращение с материалом. И в этом органическая связь этой литературы с научной и политической переводной публицистикой того времени: и та и другая лишь две стороны одного и того же явления.

3

При всем таком особом характере переводной беллетристики она, несомненно, на первых порах в известной мере заменяла собою пока отсутствующую свою собственную художественную литературу. Это положение, однако, не было абсолютным: очень скоро начинает появляться и эта последняя. Японские авторы начинают не только переводить, но и писать.

Оригинальная художественная литература этих лет — если отбросить феодальных эпигонов — исчерпывается одним типом: это так называемый политический роман (*сэйдзи-сёсэцу*)²⁶. Первые признаки формирования такого жанра появляются в 1879—1880 гг., когда этикетка политического романа приклеивается к произведениям Рюсуйтэй Танэкиё и Тода Киндо. Одно время эта оригинальная беллетристика существует как бы в тени переводной, однако с 1883—1884 гг. она начинает занимать все более и более видное место. Расцвет ее относится к 1885—1888 гг., после чего значение ее идет на убыль.

К этой литературе можно подходить с разных сторон. В современном японском литературоведении широко распространен взгляд на политические романы 80-х годов, как на литературу не только второсортную, но даже просто выходящую за пределы собственно художественного творчества. Такой взгляд основан на том, что к этой литературе стремятся подойти со стороны тех ее качеств, которые, так сказать, принято считать главными показателями художественной ценности. В самом деле:

²⁶ Подробный список произведений, примыкающих к этому жанру, дается в статье С. Сайто «Сэйдзи-сёсэцу кэнкю» («Нихон бунгаку ко:дза», т. 8).

темы этих произведений почти всегда одни и те же: свобода, народные права, политическая борьба; сюжеты — однотипны, постоянно повторяются: герой, охваченный политическим энтузиазмом, героиня — обладательница выдающихся талантов и красоты, их любовь. Над большинством произведений несомненно довлеет как тематический и идеологический, так и сюжетный штамп. Но если не отрывать эти произведения от той исторической обстановки, в которой они появились, получится оценка несколько иная.

Органическая связь этой политической беллетристики со своей эпохой выясняется прежде всего из ее тем. О чем говорит большинство произведений этого типа? Целый ряд их посвящен вопросам представительного строя. Как сказано было выше, манифестом 1881 г. был обещан созыв в 1890 г. (23-й год Мэйдзи) парламента. И вот авторы начинают излагать свои суждения по вопросам народного представительства, связывая их с этим будущим парламентом. Таковы например: «Будущее в 23 г.» («Нидзюсаннэн мирайки», 1886), «Будущее парламента в 23 г.» («Нидзюсаннэн коккай мирайки», 1886), «Колокол видений 23 г.» («Нидзюсаннэн мугэн-но канэ», 1887), «Организация парламента. Великое народное собрание» («Коккай сосики», 1888). Другие авторы берут своим материалом Новую Японию. Таковы, например, «Новая Япония» («Син-Нихон», 1886), «Новый мир в Японии» («Нихон синсэкай», 1887). Многие гадают о будущем: «Япония после введения парламентского строя» («Коккайго-но Нихон», 1887), «После 23 г.» («Нидзюсаннэн-го», 1887), «Облики будущего» («Мирай-но омокагэ», 1887), «Будущее Японии» («Нихон-но мирай», 1887), «Политическое положение и состояние общества в будущем» («Сёрай-но сэйдзи сякай», 1888). Эти думы о будущем иногда касаются даже не одной Японии: «Новая Азия в XX веке» («Нидзюсосэйки син-Адзиа», 1888). Фигурируют, конечно, и темы свободы: «Заря свободы на Востоке» («Тоё дзю-но акэбоно», 1882), «Светильник свободы» («Дзю-то:», 1883), «Зерцало свободы» («Дзю-но кагами», 1888) и т. д. Иначе говоря, налицо вся основная тематика эпохи, хорошо знакомая по публицистике тех лет. Авторы, впрочем, не только не стараются как-либо затушевать свою близость к этой публицистике, но, наоборот, прямо о ней заявляют. Суэхиро Тэттё, автор очень популярного романа «Сэттюбай», в предисловии заявляет: «В настоящее время в мире есть многое, что заставляет волноваться и негодовать. Поэтому в форме любовного повествования я и обрисовал современное политическое положение». Другой автор, Одзакэ Юкио, ставит вопрос даже на принципиальную почву: «Превратить себя в беллетриста, раскрывать свое сердце и душу в цветах, в воде, луне и таким образом заставить свой голос с легкостью дойти до ушей всех — такова в настоящее время обязанность наших политических деятелей».

Крайне знаменательно, что Одзакэ говорит не о писателях, а о политических деятелях. Этим он и указывает на тот действительно примечательный факт, что в те времена, по-видимому, понятие «писателя-художника» как некоей особой личности, представителя самостоятельной профессии, не существовало. Уже из истории переводной литературы мы видим, что профессионалов-переводчиков как таковых в сущности не было: переводили все те же «европейские ученые» (ё:гакуся) — по образованию, политические и общественные деятели — по характеру своей деятельности. При этом нередко один и тот же человек занимался переводом европейского политического сочинения и тут же романа. Цель у них была одна, и только пути ее достижения менялись и разнообразились. Точно так же обстояло и с оригинальной политической белле-

тристикой. За нее брались такие же политические деятели, видя в ней средство для достижения целей, поставленных в порядок дня классовой борьбой в данный момент.

Важно отметить, что обращение к художественным средствам пропаганды политических задач обозначилось после Сацумского восстания. Восстание это — крайне сложное по тем общественным силам, которые в нем участвовали или его поддерживали, — закончилось разгромом мятежников. Однако борьба после этого не утихла: она только перешла в другую фазу и приняла другие формы. Оппозиционно настроенная часть буржуазии — из помещичьих и мелкобуржуазных кругов, бывшая готовой чуть ли не примкнуть к мятежникам, после неудачи восстания более уже не помышляла о выступлении против правительства с оружием в руках и перешла к политической борьбе. Как известно, эту борьбу повела в первую очередь пресса, памфлетная литература, что вызвало ответные репрессии правительства, направленные на политическую печать. Поэтому приходилось думать о других орудиях борьбы. Отсюда — обращение к художественным произведениям, принимавшим, таким образом, иногда характер чисто аллегорических сочинений в духе высказываний Суэхиро Тэттё. Некоторые романы так прямо и имеют подзаголовок: «Аллегорическая повесть». Именно в этой необходимости обращаться к иным путям пропаганды своих идей и заключается одна из причин появления политической беллетристики.

Наряду с этим слова Одзакки говорят и о другом: он указывает, что посредством художественного произведения можно довести свои политические идеи до слуха широких масс, или, как он говорит буквально, — «вульгарных ушей». Такое его заявление становится понятным, если сопоставить его с тем, что было изложено выше при объяснении появления переводной литературы. Это значит, что европеизация Японии, т. е. капиталистический режим понемногу захватывал все более и более широкие круги населения, перестраивая не только их деятельность, но меняя и их психологию. Если для одних — ведущих слоев японской буржуазии — нужна была социально-политическая доктрина в ее чистом виде — в форме политического трактата, если она могла интенсивно перестраивать свои воззрения и чувства именно на такой основе, то для другой части японской буржуазии для этих целей были более удобны, по крайней мере для начала, эти же доктрины, облеченные в доступную, художественную форму. Кроме того, фраза Одзакки указывает и еще на одно обстоятельство: помимо всего прочего обращение политических деятелей к роману мотивировалось также необходимостью расширить общественную базу тех групп, выразителями стремлений которых они были. В той борьбе, которая велась между различными лагерями буржуазии, штаб каждого лагеря старался привлечь на свою сторону как можно больше сторонников. Учитывая же уровень и особенности склада широких кругов буржуазии, которые и были непосредственным объектом такого привлечения, приходилось прибегать и к средствам политически насыщенной беллетристики. В этом — вторая причина появления политического романа в это время.

Однако этим двойным объяснением ограничиться нельзя. Обе приведенные причины, конечно, имели свое значение, и очень большое, но кроме них можно указать и еще на одну. Новая японская буржуазия начинала нуждаться в новой художественной литературе, адекватной ей, созданной ею, для нее существующей всеми элементами своего бытия: идеологией, темами, материалом. Творчество феодальных эпитогонов дать что-либо в этом отношении, разумеется, не могло. В известной

мере эту потребность удовлетворяла переводная литература, но так могло продолжаться только короткое время. Как бы ни была интересна и полезна эта литература, она не могла стать близкой, ощущаться как кровно связанная с жизнью и думами своих читателей: при всей обработке, которой она подвергалась, все же слишком было велико расстояние между той стадией, на которой она выросла у себя на родине, и той стадией, в которой пребывали ее новые читатели. Действительно близкой этим читателям могла быть только собственная оригинальная литература. И к созданию таковой японская буржуазия постепенно подходила. Ее начало, ее первичные шаги — политическая беллетристика 80-х годов. Потребность же в своей собственной художественной литературе — как естественное следствие роста нового класса, возможность ее создания — как результат укрепления его сил, необходимость этой литературы — как орудие дальнейшей переработки человеческого материала этого класса для получения нового оружия в классовой борьбе — такова основная причина появления политического романа.

Эта беллетристика не даром носит название политической. Название это не придумано позднейшими историками литературы. Оно родилось вместе с нею самой. Мы уже видели, что даже часть переводных произведений фигурировала под названием «политическая повесть». Этот же термин стал прикрепляться в виде подзаголовков к большинству вновь выходящих оригинальных произведений. По-видимому, он был настолько распространен в то время, что мы обнаруживаем даже известную спекуляцию им. Учитывая, что читатель стремится только к одному — чтению политическому, предприимчивые авторы, заботясь о сбыте своих произведений, часто снабжали их таким подзаголовком, невзирая на весьма отдаленное его отношение к содержанию. К этому прибегали иногда даже писатели феодального лагеря. Это означает только то, что этот термин действительно отмечал главное, что в первую очередь интересовало читателей и характеризовало содержание большинства таких произведений. Это мы видим хотя бы по перечню тех тем, которые в них преобладали.

Такое лицо беллетристики этого времени обусловило и еще одну характерную особенность ее. Очень часто провести границы между тем, что здесь художественное творчество, что публицистика — очень трудно. Достаточно взять хотя бы несколько названий из числа вышеприведенных, чтобы увидеть насколько «публицистичны» эти названия. Тем более это становится ясным при ознакомлении с содержанием самих произведений. Иногда они почти целиком представляют собою политический трактат, отличающийся от обычных только более популярным, так сказать, «беллетристическим» изложением; иногда они — что-то вроде истории, также общедоступно изложенной. Даже там, где налицо романтическая интрига, — и то повествование заполняется всяческими рассуждениями, отступлениями и т. п. В этой близости к публицистике — вторая особенность этого первого шага новой японской художественной литературы.

Наиболее крупными по значению памятниками этой литературы являются три произведения: «Прекрасное повествование об управлении государством» («Кэйкоку-бидан», 1883), «Удивительные встречи красавицы» («Кадзин-но кигу», 1887), «История проникновения цивилизации на Восток» («Буммэй то-дзэнси», 1884).

Первое произведение принадлежит перу Яно Фумио (Рюкэй), известнейшему политическому деятелю новой Японии, занимавшему одно время видные правительственные посты, крупному публицисту, играв-

шему большую роль в общественном движении. Такая фигура характерна для новой литературы, которая и создавалась как одно из орудий политической борьбы ее участниками. Материалы романа взяты не из японской жизни. Для того, чтобы высказать свои политические взгляды, для того, чтобы указать те пути, по которым, по мнению автора, следует вести Японию, автор берет древних фиванских греков. Герои его — Эпаминонд и Пелопид. Они скорбят о том, что их государство находится в трудном положении, что ему со всех сторон грозят опасности, что оно раздираемо смутами; вместе с этим они рассуждают о тех средствах, которыми можно государство из такого состояния вывести. Эти средства — воинская сила и ораторское искусство, т. е. политическая деятельность. Этими путями они и спасают свое государство.

Нетрудно видеть, что древняя Греция здесь ни при чем: греческая обстановка служит лишь для маскировки японской. Те пути, которые намечают два древних героя, — те же самые, о которых помышляли руководящие деятели новой Японии. Всё это было совершенно ясно для читателя тех лет, и на этом основан тот прием, который этому произведению был сделан тогдашней молодежью.

Второе произведение — «Удивительные встречи красавицы» также принадлежит яркой политической фигуре новой Японии — Сиба Сиро (Токай Санси). Сиба совершенно новый человек. Мало того, что он в Японии изучал английский и французский языки, знакомился с европейской наукой; он долго прожил и в Америке, где сначала учился в коммерческом училище, а затем окончил Филадельфийский университет. По возвращении в Японию он весь отдался политической деятельности, являясь почти бессменным членом парламента. Побывал он и в правительстве, занимая в нем одно время высокие посты: товарища министра земледелия и торговли, члена Совета Министерства иностранных дел.

Роман его по своему материалу тоже не японский. Действие в нем происходит в Америке во время борьбы за независимость. Героиня — некая красавица ирландка. Она — политическая эмигрантка, покинувшая свою родину, поработленную Англией. Вокруг нее группируются такие же эмигранты из всех стран. Их среда и описывается автором. В повествование включены длинные описания разных стран, экскурсии в их историю, введены китайские стихотворения. Всё излагается временами очень цветистым языком, уснащенным всевозможными гиперболизациями. По своей популярности это произведение стоит не только не ниже, но, может быть, даже и выше предыдущего.

Третий из наиболее известных политических романов — «История проникновения цивилизации на Восток» Фудзита Мокити (Мэйкаку) принадлежит, как и показывает его заглавие, скорее к истории. Оно состоит из двух частей. В первой автор рассказывает о появлении европейской культуры в Японии еще в XVI в. и доводит рассказ о ее судьбах до середины XIX в., т. е. до самого преддверия новой эры. Во второй части он повествует о двух проводниках этой культуры, действовавших в 30-х годах прошлого столетия — Ватанабэ Кадзан и Такано Тёэй, бывших представителями так называемой голландской науки (рангаку), как называлось тогда в Японии всякое европейское знание. В этой части приводятся и подлинные документы — сочинения этих лиц.

Эти три произведения хорошо освещают ту картину, которая развертывалась в Японии в то время. Трудности внешние — начинающаяся борьба с западным капиталом, сумевшим навязать Японии неравноправные договоры, трудности внутренние — острая борьба, приведшая даже к гражданской войне, антагонизм отдельных групп буржуазии — всё это

ставило новое японское государство временами в очень трудное положение. Отсюда — поиски выходов. Их намечает с помощью греческих образов Яно Фумио: создание крепкой военной силы и авторитетного политического руководства.

Вопросом жизни и смерти новой буржуазии в условиях международного капиталистического окружения было возможно быстрое перевооружение на новый европейский лад, приближение к уровню передовых капиталистических стран. Отсюда — стремительное обращение к европейской культуре. Историческое повествование Сиба разъясняет значение этой культуры, рассказывая о процессе проникновения ее в Японию и рисуя его героев.

Сложная внешняя обстановка, постоянная угроза со стороны Запада вызывала стремление к консолидации сил внутри страны, с одной стороны, и затаенную враждебность к наиболее сильным представителям Запада — с другой. Одним из таких была Англия. Отсюда — роман, где говорится о борьбе с этой порабощительницей Англией, где выведены все ею обиженные и угнетенные политические эмигранты. Так эти произведения политической беллетристики уходили своими корнями в живую действительность того времени. И в этом — основная причина их успеха.

Необходимо отметить, что под флагом политического романа появлялись далеко не однородные вещи. Из только что описанного уже явствует, что наряду с произведениями, к которым, может быть, с некоторыми оговорками и приложимо название «роман», под таким же названием фигурировали и произведения, в сущности скорее исторического характера. Кроме того, эти же наименования давались нередко и сочинениям публицистическим — только в более популярном изложении. Выступала под этим именем иногда и политико-просветительная литература. С другой стороны, название «политический роман» часто приклеивалось к произведениям, приближающимся скорее к типу уголовных романов, основным содержанием которых были рассказы об убийствах, преступлениях, впрочем, большею частью — в угоду требованиям времени — соединенные с политической подкладкой. Иными словами, этикетку «политический роман» можно было встретить на самых разнообразных произведениях.

Рядом с этим отличался большим разнообразием и их материал. В большинстве случаев авторы пользовались, конечно, материалом своим, японским; однако пример вышеприведенных произведений, притом наиболее популярных, обнаруживает, как охотно авторы брались и за европейский материал. Ввиду же этого при таком обращении к иностранным источникам степень его использования, т. е. граница, где кончается простой перевод или пересказ и где начинается оригинальное творчество, часто оказывалась весьма неясной.

Все эти обстоятельства очень усложняют литературный анализ того явления, с которого начинается история новой японской литературы и которое фигурирует в Японии под наименованием политического романа. Но все же основное содержание того, что может быть названо политическим романом в ближайшем смысле этого слова, возможно охарактеризовать следующим образом: японский политический роман 80-х годов как самостоятельное явление художественной литературы есть особый вид произведений, построенных на материале, заимствуемом из японской (непосредственно или иносказательно — через европейскую) политической действительности, классовый борьбы тех лет, развивавшейся, по крайней мере внешним образом, вокруг вопроса о представительном строе, а также вокруг проблемы внешней опасности; это есть вид прожиз-

ведений, по обработке этого материала представляющий смесь беллетристических и публицистических элементов (в зависимости от преобладания какого-либо из них это произведения — то сентиментальные по стилистическому облику, то риторические); вид произведений, авторами которых являются политические деятели, сознательно относящиеся к своей работе как к одному из орудий в происходящей борьбе.

С известными модификациями произведения, подпадающие под такое определение, составляют основное ядро того, что называется политическим романом этих лет. Вокруг же этого ядра группируется ряд инородных и разнородных литературных явлений, тяготеющих к другим жанрам: одни — к политической публицистике, другие — к агитационно-просветительной литературе, третьи — к уголовному роману.

4

Все вышеизложенное позволяет сделать некоторые историко-литературные выводы.

Литература нового класса (в данном случае промышленной буржуазии), поднимающегося в условиях внешнего капиталистического окружения, в известной мере в условиях его наступления, в условиях борьбы со старым режимом — в данном случае с феодализмом, класса, вынужденного силою исторической обстановки быстро и решительно перестраиваться, чтобы догнать те страны, которые могут ему угрожать, — на первых порах почти полностью сводится к литературе научно- и политико-просветительной — от научного трактата до газетной прессы включительно; сводится к литературе, целиком построенной на заимствованном или в известной мере приспособляемом классово-родственном и в этом смысле идущем впереди иностранном — в данном случае западном — материале; сводится к литературе, находящейся в полном соответствии с теми задачами, которые ставит себе на данном этапе ее класс, с одной стороны, и почти всегда осознаваемой ее создателями — передовыми представителями этого класса — как одно из мощных орудий вооружения и переделки своего класса, в первую очередь — его социально-политического мировоззрения.

В дальнейшем, с развитием классовой борьбы, с одной стороны, с расширением социальной базы нового режима, с приходом к новой хозяйственной и политической деятельности новых, более широких слоев буржуазии, в борьбе за эти новые слои, которую вела передовая часть этой буржуазии, с другой стороны, в связи с появлением новой очередной задачи роста класса — переделки его психологии в широком смысле этого слова — вводится литература художественная, точно так же как и научно- и политико-просветительная, в первую очередь заимствованная, т. е. переводная, но тем не менее на некотором этапе заменяющая собою отсутствующую пока свою собственную; вслед за тем появляется и оригинальная, но также создаваемая по образцам и частично даже прямо по материалу иностранному, в данном случае — западному. Насадителями первой и создателями второй при этом являются не писатели-профессионалы, но те же политические деятели, относящиеся к своей работе как к одному из средств активного воздействия на читателя в соответствии с теми задачами, которые ставил себе на данном этапе класс. Ввиду этого и отбор произведений для переводов, и выбор иностранного материала для создания собственных произведений, и выбор собственного материала обусловлен в первую очередь целями и зада-

чами классовой и внешнеполитической борьбы. Точно так же выбор тем и приемы обработки сюжета в литературе оригинальной тоже диктуются стремлением довести до читателя нужную на данном этапе идеологию и при этом наиболее действенными средствами. Ввиду же того, что в условиях классовой борьбы над всем доминируют политические факторы, и темы для этой оригинальной беллетристики выбираются почти исключительно из арсенала основных политических идей данного этапа. Этим определяется и жанр новой литературы: политический роман.

В связи с такой полнотой включения как политико-просветительной литературы, так и художественной в общую борьбу класса наблюдается отсутствие резкой грани между той и другой: с одной стороны, первая при условиях популяризации иногда близко подходит к беллетристике; с другой стороны, вторая иногда граничит с просветительной литературой. Поэтому для первой и для второй характерен общий политико-публицистический, в известной мере агитационный колорит. В то же самое время благодаря обработке переводимых вещей часто стирается и резкая грань между переводными произведениями и оригинальными.

Помимо того, что оригинальной эта художественная литература может быть названа только условно, на невысоком уровне стоит и ее художественность, если исходить в оценке таковой из критериев оригинальности темы, самостоятельности в выборе и разработке сюжета, целостности и яркости стиля, гибкости и выразительности языка, общей творческой талантливости авторов. Все эти качества в ней выражены слабо. Художественная литература, в этом отношении полноценная, появляется лишь на следующем этапе ее развития:

Подобно тому как борьба вновь поднимающегося класса происходила в обстановке постепенно изживаемого или трансформируемого феодального окружения, и литература этого класса существует в окружении проникших в новую эпоху ответвлений прежней феодальной литературы. При этом на данном этапе соотношение этих двух линий является отрицательным, поскольку новая литература исходит либо из заимствованных иностранных материалов, либо из тех сторон окружающей действительности, которые представляются новыми, принадлежат уже к капиталистическому пути развития. Проблема феодального наследия на данном этапе если и ставится новым классом, то с точки зрения отрицания его, но не усвоения, хотя бы и критического. Это происходит на следующем этапе развития нового класса, когда создается действительно оригинальная и художественно полноценная литература нового класса.

Но вместе с тем по той огромной роли, которую именно эта литература играла в жизни своего класса в очень ответственный ее момент — в эпоху его становления и первоначального укрепления, по той исключительности, с которой она была слита с борьбой этого класса, — этот подготовительный этап истории новой японской литературы имеет и свое собственное яркое лицо, и свое крупнейшее значение. Наряду с этим именно на этом подготовительном этапе вскрывается особый характер влияния иностранной литературы, входящей в данную страну не в своем самодовлеющем облике, но в облике, приспособленном и видоизмененном часто до неузнаваемости, и в таком виде играющей роль не просто переводной, но в известной мере и оригинальной. На данном этапе эта иностранная литература не столько влияет в точном смысле этого слова на литературу свою, независимо от нее развивающуюся, сколько входит в ее состав как неотъемлемая часть.

ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ДРЕВНЕЙ ЯПОНИИ

Строго говоря, о древнем театральном искусстве — по свидетельствам, идущим из самой Древности, — мы ничего не знаем. Древность для Японии — время, когда письменных памятников еще не существовало. Они стали появляться только в VII—VIII вв. н. э., а это было уже Средневековье; вернее — переходная пора от Древности к Средневековью.

С точки зрения социально-экономической это было время перехода от общинно-родового строя — с рабовладельческим укладом в его рамках и с зарождающимися отношениями феодального характера — к строю феодальному. С точки зрения политической истории это было время перехода от родо-племенного союза — с отделившимся от племенной массы слоем родо-племенной аристократии, главари которой выполняли уже некоторые общинные функции, с наличием общеплеменной власти царей (сумэраги) — к государству с административным управлением, с чинами управления и его главою — «императором», как принято передавать на европейских языках принятый тогда японскими царями титул «тэнно» («небесный», т. е. верховный «властитель»). Со стороны культурно-исторической это была эпоха постепенного приобщения изолированной островной страны к миру восточноазиатской цивилизации, представленной тогда культурой комплекса стран: Кореи, Китая, Индокитая. Лишь по памятникам этой переходной и последующей, уже раннефеодальной, эпохи мы и можем, — если хотим основываться на исторических свидетельствах, — судить о том театральном искусстве, которое существовало в Древности.

Наиболее ранние из дошедших до нас письменных памятников относятся к VIII в. Это — «Кодзики» («История Древности») и «Нихонги» («Анналы Японии»), драгоценные для всех исследователей древней Японии своды мифологических сказаний и исторических преданий, героического эпоса и хроникальных записей, песенной поэзии и законодательных документов, поэтических новелл и торжественных эдиктов. Такое содержание делает эти памятники источниками и для более раннего времени: как бы очень по-своему ни представлялось людям VIII в. прошлое их страны, как бы своеобразно оно ими ни изображалось, все же оно, это прошлое, в какой-то мере оставалось в народной памяти и — пусть и в преобразованном виде — попадало в сочинения, задачей которых был именно рассказ о прошлом, хотя бы и для того, чтобы прошлым «исторически» утвердить правомерность настоящего. Поэтому по данным «Кодзики» и «Нихонги», а также некоторых других памятников VIII—IX вв. мы можем в известной степени представить себе и древнее театральное искусство, особенно если сопоставить данные, говорящие о Древности, с фактами того времени, т. е. VIII в., о которых источники дают уже документальные свидетельства.

В VIII в. и, разумеется, также позднее в числе обрядов, совершавшихся во дворце, существовал «Праздник умиротворения душ» (*Тамасидзумэ-но мацури*). Обряд этот состоял в пляске, исполняемой *сарумэ*, женщиной-плясуньей. Пляска эта должна была «успокоить души» императора, императрицы и наследного принца. «Успокоить» значило подавить в этих душах стремление вырваться из плена тела. Так как уход души из тела означал смерть, обряд этот по своему смыслу был своего рода «молебствием о долготе дней», в данном случае — царствующих особ. Исполнительница стояла на опрокинутом чане; при притоptyвании по его днищу раздавались гулкие звуки. В руках она держала ветку бамбука и копые. На площадке зажигали огни — не то костры, не то факелы. Вокруг располагались присутствующие.

Как «Кодзики», так и «Нихонги» рассказывают о чрезвычайном происшествии, случившемся в глубокой Древности — в «Век богов», как эти памятники такую Древность называют. Аматаэрасу, богиня солнца, в гневе на своего младшего брата Сусаноо, неистового бога ветра, бури, моря, «сокрылась» в «Небесном гроте», т. е. лишила мир благодатного солнечного света. Начавшись в связи с этим всевозможные бедствия вынудили прочих богов придумать средство извлечь разгневанную богиню из ее убежища. Нашли, что наилучшее — устроить перед входом в грот пляску в сопровождении шумного веселья: богиня несомненно удивится, как это могут веселиться, когда ее нет, заинтересуется и отодвинет скалу, которой она закрыла вход, чтобы выглянуть, и тут за эту скалу забросят соломенный канат, чтобы скалу нельзя было бы задвинуть обратно, самой же выглянувшей богине поднесут зеркало из полированного металла, что покажет ей, что и там, снаружи, есть солнце. Так ее и извлекают из грота, т. е. вернут миру солнце, а это значит — сохранят в мире жизнь.

Место перед входом в грот было соответствующим образом разукрашено, зажжены огни — не то костры, не то факелы. Для плясуньи был подготовлен чан, поставленный днищем вверх: от ударов ног плясуньи этот чан гулко резонировал. Бог Амэ-но Коянэ возгласил заклинанье, и богиня Амэ-но Удзумэ, плясунья, начала на опрокинутом чане свою пляску. На голове у нее был парик из веток дерева *масакаки*; длинные рукава ее одежды были подобраны тесьмой из *хикагэ* — «небесного плюща»; в руках она держала бамбуковую ветку и копые. Пляска сопровождалась выкриками и самой плясуньи, и присутствующих.

Но это не была простая пляска: на пляшущую «находил дух», она становилась одержимой. Дойдя до состояния буйного экстаза, плясунья сбросила со своих плеч одежду и открыла торс; распустив затем тесьму, обнажила живот. В этот момент все «восемь мириад богов», следивших за пляской Амэ-но Удзумэ, также придя в экстаз, разразились неистовым хохотом.

Как и рассчитывали устроители, весь этот шум заставил богиню Аматаэрасу — «С небес сияющую» — слегка отодвинуть скалу и выглянуть. Тут подоспел бог Тадзикарао — «Муж могучих дланей». Он схватил богиню за руку и стал просить ее выйти. В этот момент плясавшая Удзумэ спустила свою юбку еще ниже. Общий экстаз достиг апогея. Аматаэрасу не могла устоять и была извлечена из своего убежища. Так закончилась пляска Удзумэ, которую один из современных японских театроведов называет даже *strip show* или даже *hula dance* Древности¹.

¹ *Сигэроси Кавагакэ*. Нихон энгэки дзуроку. Токио, Сёва 31 (1956), с. 11.

Некоторые исследователи указывают на чрезвычайную близость пляски Удзуме, как она описана в «Кодзики», с пляской, существующей и сейчас у малайских народностей, ранее исполнявшейся во время затмения солнца и призванной магическими средствами освободить дневное светило от поглотивших его «злых духов»².

Нетрудно увидеть, что действо «умиротворения душ» и действо «У входа в Небесный грот» — явления одного и того же порядка. Оба действия основаны на представлении о возможности с помощью магии воздействовать на жизненно важные факторы человеческого существования: на душу, как посетительницу жизненного начала в человеке, на солнце, как источник жизненной силы для всего существующего. Если же считать, как это делают многие исследователи древних верований, что «сокрытие солнца» может также рассматриваться в аспекте верований в духов, т. е. как «уход души», то и извлечение богини из пещеры есть также воздействие на духов. В том и другом случае — одно и то же магическое средство: пляска.

Разумеется, в каждом из этих двух случаев назначение магического приема прямо обратное: в действе «У входа в Небесный грот» пляскою душа призывается; в действе «умиротворения души» она удерживается. Из ранних источников мы знаем, что в верованиях древних японцев существовало представление о «призыве души» (*тамафури*) и об «умиротворении души» (*тамасидзумэ*). Не следует ли поэтому в приурочении к двум столь различным по назначению действиям одного и того же средства видеть случай контаминации, столь частой в истории древних верований? И не образовалась ли эта контаминация именно в VII в., когда делались первые записи мифов, легенд и сказаний, помещенных затем в «Кодзики» и «Нихонги»? И не означает ли она для людей того времени и определенного социального круга — обитателей дворца, для которых реальным был «Праздник умиротворения душ», соединение этой реальности, т. е. настоящего, с прошлым, представленным также в виде реального события? Не было ли такое соединение как бы свидетельством божественного происхождения того обряда, который совершался тогда во дворце? Недаром в «Нихонги» после рассказа о пляске богини Удзуме специально добавлено, что эта богиня является «прародительницей *сарумэ*» (*сарумэно кими-но то-цу оя*), т. е. священной плясуньи времени составления «Нихонги», т. е. первой половины VIII в.?

Все, что мы знаем о *сарумэ*, свидетельствует, что это были исполнительницы священных плясок: проще говоря — модернизированные в аспекте «просвещенного» VIII в. шаманки. Пляска богини Удзуме — явное камлание со всеми его атрибутами: специальным одеянием, магическими предметами в руках, возгласами, «звуковым сопровождением» — ударами, только не колотушкой в бубен, а ногами в пустой чан; налицо и впадение в экстаз, т. е. «нисхождение духа». То же, только в более пристойной форме, представляла и пляска *сарумэ*, теперь уже «жрицы», «священной плясуньи», никак не какой-то вульгарной шаманки...

Для историка театрального искусства это, впрочем, безразлично. Какова тут была мотивировка, кем считалась плясунья — для театрального искусства не важно. Важно то, что тут было зрелище, представление. Не будем углубляться в вопрос, что произошло с богиней Удзуме: впадала ли она действительно в состояние одержимости или только искусно «представляла» эту одержимость. Но уже несомненно, что *сарумэ*, повторяя из года в год пляску «умиротворения душ», исполняли оп-

² Там же.

ределенный «номер», который они предварительно, конечно, разучивали. Не означало ли это превращение обряда в театральное представление? Может быть даже обратное: не демонстрирует ли все это вовлечение весьма обычного, бытового, вполне «светского» явления — эротической пляски — в сферу религиозных верований и соответствующей культовой практики? Если это так, отнесение ритуала «умиротворения душ» в далекую Древность, в «Век богов», не есть ли свидетельство существования в японской Древности эротической пляски, т. е. одного из распространенных видов народного театрального искусства? Ведь налицо все элементы именно такого искусства: есть сценическая площадка, надлежаще при этом оборудованная; есть актер и зрители; есть костюм и реквизит (чан и копье); есть действие с его развитием и даже катарсисом (сбрасывание одежды). «Нихонги» подает действие «У входа в Небесный грот» как «божественную одержимость» (*камугакари*); «Кодзики» же находит для обозначения того, что делала Удзума, другое слово — *асоби*, а это слово означало тогда именно песню-пляску, т. е. представление³. Да и в «Нихонги» плясунья названа *вадзаоги*, а это древнее слово имело то же значение, что современное *хайю*, которое равнозначно нашему «актер». Только в то время, как это видно из текста «Нихонги», словом *вадзаоги* обозначалось и то, что делала плясунья: про Удзумэ сказано, что она «искусно проделывала вадзаоги» (*такумини вадзаоги-су*)⁴, а под этим понимались прежде всего смешные или необычные телодвижения⁵. В таком случае *вадзаоги* как обозначение исполнителя близко к русскому «скоморох», что, впрочем, вполне укладывается в рамки старых представлений об актерском искусстве. Видимо, этот вид искусства существовал и в религиозной практике: именно таким его и зафиксировали источники. Но как в быту, так и в культе эта пляска в равной мере становилась «представлением», «подражанием чему-то» (*мономанэ*), как тогда говорили. А именно так определил сущность театрального искусства не только Аристотель, но и Сэами⁶, говоря об искусстве театра Но. История же театра в Японии открывает, что театр Но (XIV—XV вв.) был наследником древних традиций японского народного театрального искусства, и Сэами лишь сформулировал давно выработанное практикой положение.

2

По свидетельству указанных памятников, в том же VIII в. в составе дворцового персонала существовали так называемые *хаято*. Это были дворцовые стражники, телохранители особ царствующего дома, в первую очередь, конечно, — императора. В то же время они были и плясуны. Исполняли они, однако, только одну пляску, вернее — сценку: «Как человек тонет». В качестве таких исполнителей они были уже не *хаято*, «стражники», а *вадзаоги*, «скоморохи».

«Нихонги» приводит рассказ об одном происшествии, случившемся в «Век богов»:

³ «Кодзики» — «Нихон котэн бунгаку тайкэй», т. 1. Кодзики, норито. Токио, Сёва 28 (1953), с. 83.

⁴ «Нихонсёки», отдел «Сияндайки», глава о пляске «У входа в Небесный грот». Токио, Сёва 28 (1953).

⁵ «Гэйно дзитэн». Токио, Сёва 28 (1953), с. 681—682.

⁶ Продолжаю писать его имя так, как писали его до последних лет, считая такое написание более правильным, чем распространившееся в последние годы написание Дзаами.

Жили-были два брата; разумеется, боги: Хосусори, старший, и Хоходэми, младший. Первый был рыболов, второй — охотник. Один уходил к морю — на рыбную ловлю; другой в горы, в лес — на охоту. Старший брал с собой рыболовный крючок, младший — лук и стрелы. Но это были не простые орудия лова и охоты, а чудесные: они обеспечивали первому обильный улов, второму — большую охотничью добычу. Поэтому это был не крючок, а «морское счастье» (*умисати*); не лук и стрелы, а «горное счастье» (*ямасати*).

Однажды они решили каждый испытать счастье другого.

Старший, рыболов, взял лук и стрелы и отправился на охоту; младший, охотник, взял крючок и пошел удить рыбу. Но охотнику не повезло: у него, неопытного рыболова, крючок сразу же утащила рыба.

Хоходэми стал просить у брата прощения, но безуспешно. Он наделал много крючков и предложил их брату взамен утерянного, но брат, Хосусори, продолжал требовать свой крючок, свое «счастье». Хоходэми побрел к морю. Тут ему повстречался чуж-чуженин, стар-старичок «Дед соленой земли» (*Сиоцуги-но одзи*) и, узнав о его горе, предложил свести его к морскому царю.

У морского царя, конечно, оказалась красавица дочь. Разумеется, она влюбилась в пришельца, а он — в нее. Стали они мужем и женою и прожили три года. По прошествии этого времени муж сказал, что должен вернуться и отдать брату вновь обретенный крючок — вернуть тому его «счастье». Жена погоревала, но вынуждена была его отпустить. На прощание она подарила ему два волшебных предмета: один «тама прилива» (*сиомицу-тама*), а другой — «тама отлива» (*сиохиру-тама*). Стоило только поднять первую «тама» — «душу прилива», сейчас же прилиwała вода; если подымали вторую «тама» — «душу отлива», вода сейчас же отступала.

Вернувшись на землю, Хоходэми понес брату его «счастье». Однако на того и это не подействовало: он продолжал гневаться и мучить брата. Но, когда он раз особо круто обошелся с последним, тот поднял «тама прилива» и обидчик утонул бы, если бы брат не сжалился и не поднял «тама отлива». Но на Хосусори этот урок не подействовал: он повел на Хоходэми целое войско. Тот опять поднял «тама прилива», и войско, заливаемое водой, обратилось в бегство. Тонущий Хосусори, видя, что ему вот-вот придет конец, поклялся брату, что будет век охранять его, служить ему телохранителем (*маморибито*), а также будет его шутом, скomorохом (*вадзаоги*), потешая его пляской, изображающей «как человек тонет». Тут же описывается, как он стал это изображать.

Сначала он снял с себя одежду и, оставшись в одной набедренной повязке, стал красной глиной раскрашивать себе лицо и ладони. Затем начинал перебирать ногами — будто бы к его ступням подступает вода. Потом начинал поднимать одну ногу за другой — будто вода уже поднялась ему до колен. Вслед за этим он испуганно хватался за поясницу: вода достигала ему уже до пояса. Вот он в ужасе поднимал руки к груди: вода была уже у него под мышками. Наконец, в отчаянии поднимал руки высоко над головой и издавал крик о помощи: вода дошла ему уже до шеи...⁷

⁷ Сказка изложена по версии, данной в «Нихонги» (см. «Нихонсёки», отдел «Синдайки»). В версии «Кодзика» (см. «Кодзика», отдел «Синдай») имена персонажей и некоторые детали повествования даны несколько иначе, но и отношения, и конфликт, и, главное, исход конфликта полностью совпадают. Об этой сказке, а также о *хаято* вообще см.: Мендрик В. М. Сиогун и Сэйи тайсиогун. Бакуфу.— «Известия Восточного института», т. XI. Владивосток, 1916, с. 115—134.

Все в этой типичной сказке как бы специально придумано для того, чтобы объяснить происхождение и содержание «пляски *хяято*» (*хяято-маи*). Описание же пляски настолько наглядно, что так и кажется, что оно просто фиксирует то, что описывавший видел своими глазами. Поскольку описывавший был человеком VIII в., видеть он мог именно «пляску *хяято*».

Таким образом, старая сказка привлечена для той же цели, с какой был привлечен миф о пляске Удзумэ «У входа в Небесный грот»: для того чтобы удостовериться, что нынешнее есть всего лишь продолжение прошлого. Ведь недаром «Нихонги» после приведения описания пляски Хосусори специально разъясняет: нынешние *хяято* и есть не кто иные, как потомки Хосусори.

Исследователи истории японского театрального искусства в связи со сказкой о пляске Хосусори указывают на наличие в настоящее время у населения стран «Южных морей» (от Тайваня дальше на юг) плясок, во время которых пляшущие также раскрашивают себе лицо красной глиной. На этом основании высказывается предположение о южном, малайском, происхождении этой пляски. Предположение это делается тем более допустимым, что *хяято*, которые исполняли эту пляску в историческое время, считались обитателями самой южной части о. Кюсю — позднейших провинций Сацума и Осуми, т. е. вообще самого юга Японии, обитателями, принадлежавшими к другому племени, чем японцы в Ямато, т. е. центральной части о. Хонсю. Хорошо известно, что обитателям Ямато пришлось вести долгую и упорную борьбу с *хяято*, прежде чем они покорились. В историческое время они посылали в столицу, сначала — в г. Нара, потом — в г. Хэйан (Киото), группу своих соплеменников, которые «охраняли ворота двора», т. е. несли караульную службу; во время выездов императора они составляли головную часть его эскорта; во время же празднеств исполняли пляску, испуская при этом крики, имитирующие собачий лай.

С точки зрения истории театрального искусства не так важно, имеем ли мы тут дело с привлечением одного из элементов сказки к объяснению существовавшего тогда реального явления, возникшего, возможно, каким-либо своим собственным путем, или со включением этого явления в состав старой сказки. Для истории театрального искусства важен факт наличия в VIII в. чисто театрального представления, основанного при этом на принципе *мономанэ* — подражания, т. е. чисто театральном: ведь исполнители именно подражали движениям тонущего человека, короче, делали то, что делают актеры. Недаром сам Хосусори сказал, что он будет служить брату не только как телохранитель (*маморибито*), но и как скоморох (*вадзаоги*). Не менее важно, что проецирование этой скоморошьей сценки в далекое прошлое не может быть случайным. Как мы узнаем из дальнейшей истории японского театрального искусства, какой-либо вид такого искусства, пришедший извне, из другой страны, никогда не проецировался в свое прошлое, т. е. не соединялся ни с чем своим. Поэтому, как танец на опрокинутом чане, исполняемый *сарумэ* в действе «умиротворения душ», вероятно, воспроизводил в какой-то форме существовавшие раньше, а возможно, существовавшие и в то время экзотические пляски, точно так же и пляска «Как человек тонет» воспроизводила существовавшую издавна скоморошью сценку. И так же как в своей основе пляска *сарумэ* была чисто народного и вполне светского происхождения, столь же народной по своему происхождению была и пляска *хяято*.

В последней, впрочем, важен один особый момент. Если пляска *сару-*

мэ представляла в рамках магического действия, то пляска *хягто* была совершенно независима от религии. Если она и имела с чем-то связь, то только с каким-то видом воинских плясок. *Хягто* были ведь не только скоморохи (*вадзаоги*), но и стражники (*маморибито*). Впрочем, следует думать скорее, что тут также произошло соединение у одних и тех же лиц двух различных по происхождению функций.

3

Каков бы ни был первоначальный характер плясок, в исторически засвидетельствованном виде предстающих перед исследователем как пляски *сарумэ* и пляски *хягто*, они открывают нам две сферы сложения театральных представлений Древности — культовую и светскую. Эти две сферы обнаруживаются и в других случаях, когда в исторических источниках встречается упоминание о чем-то, похожем на представление. Так, к обрядовым действиям следует отнести похоронные пляски.

О существовании таких плясок в Древности свидетельствует упоминание о «плакальщицах» (*накимэ*) и плясках при похоронах Амэно Вакахики, «Молодого Господина Небес», — посланца страны Такамагахара, «Равнины Высокого Неба», в страну Идзумо, «Восходящих облаков». Пляски эти продолжались «дней — восемь дней, ночей — восемь ночей» (хи — яка, ё — яё), как выражается «Кодзики»⁸. Связь с религиозными верованиями в данном случае ясна: назначение плясок состояло в воздействии на духа умершего с целью предупредить его «буйства», т. е. действия, опасные для людей. По-видимому, здесь налицо та же цель «успокоения души», которая присутствует в действе «умиротворения душ», упомянутом выше. Сказать, однако, в чем состояли такие пляски, мы не можем: описания этих плясок не дано. Некоторый свет на эту сторону проливает название: пляски эти именуются *асоби*, слово же это в Древности означало нечто состоящее не только из пляски, но и из пения. Историки японского театра добавляют к этому еще и инструментальную музыку⁹. В источниках говорится и об *асобибэ*, т. е. исполнителях *асоби*, а это означает, что исполнение подобного рода песен-плясок превратилось в профессию. Таким образом, и в этом случае присутствуют элементы превращения обрядовых действий в род представлений. Недаром слово «асоби» в дальнейшем приобрело значение, свободное от какой бы то ни было связи с обрядом: в современном употреблении «асоби» в приложении к ребенку — «игра», в приложении к взрослому — «развлечение».

К сфере культа должны быть отнесены и те *асоби* Древности, которые тогда именовались *камиасоби* — «асоби богов»; более позднее их наименование — *кагура*. Как считают исследователи¹⁰, слово это есть измененное *камуккура* — «помещение божества», т. е. ковчег, вокруг которого и совершалось священнодействие.

Первое упоминание в источниках о *кагура* относится к 885 г. (1 г. Нинна): речь идет о праздестве под таким названием, состоявшемся во дворце. В чем оно тогда состояло, сказать трудно, так как описание его не дается. Сохранилось описание действия *кагура*, относящееся к гораздо более позднему времени — к 1002 г.

⁸ «Кодзики», с. 117.

⁹ *Сизэгоси Каватакэ*. Нихон энгэки дзэнси. Токио, Сёва 34 (1959), с. 22.

¹⁰ Например, Дзинъити Кониси (см. «Кодай каёсю» — «Нихон котэн бунгаку», т. III, с. 257). Того же мнения придерживается Масаёси Нисицунои (см. *Масаёси Нисицунои*. *Кагура кэнкю*. Токио, Сёва 9 (1934); см. также: *Масаёси Нисицунои*. *Кагура*. — «Гино дзитэн», с. 142 и сл.).

Состоялось это действо ночью в «счастливы́й день» 12-го месяца по лунному календарю. Место его — площадка на внутреннем дворе дворцового квартала перед одной из дворцовых построек. На площадке заготавливался костер — «дворовый огонь» (*ниваби*), как его называли. С возгласом «Наритакаси! Наритакаси!» (вероятно: «[музыка] громче! громче!») появлялся «старейшина» (*ниндзэ*), главный исполнитель, в сопровождении десяти «прислужников» (*мэсиудо*, *бэйдзю*). Они проходили на площадку; «старейшина» останавливался около костра, «прислужники» становились в два ряда по левую и правую сторону от него. «Старейшина» произносил *нанори*, т. е. называл себя и приказывал зажечь костер. Вслед за этим он вызывал музыкантов — играющих на *фуэ* (флейта), на *хигирики* (флажолет), на *кото* (гусли). Они усаживались перед костром и исполняли свой номер; сначала — каждый по отдельности (*нэтори*), потом все вместе (*ёриаэ*). Затем по призыву «старейшины» исполнялась «песня огня» (*ниваби-но-ута*): левый ряд (*могоката*) возглашал «Атимэ! О-о-о-о...»; правый ряд (*суэката*) — «Окэ!» О значении этих слов единого мнения нет; ясно, однако, что *атимэ* есть обращение к кому-то. Это подтверждается и тем, что «старейшина» также восклицал — «о-о-о-о», т. е. как бы откликался на призыв, и начинал свою пляску.

После «песни огня» следовали другие музыкально-песенные номера, также сопровождаемые пляской. Это были: *торимоноута*, *сайбара* и *хосидзока*.

Торимоноута — «песни о *торимоно*», т. е. о «предметах, которые берут» в руки исполнители пляски. Таких предметов было девять: ветка дерева *сакаки* (эйрия японская — вечнозеленый кустарник), *митэгура* (палочка с пучком бумажных полосок), трость, ветка бамбука *саса* (род низкорослого бамбука), лук, меч, копьё, ветка *кадзура* (вьющийся кустарник). Подобные предметы входили в состав ассортимента шаманских принадлежностей во время камлания, т. е. являлись тем, что этнографы называют «атрибутами»; в синтоистском культе они стали принадлежностями обряда. Однако, как находят специалисты по истории *кагура*, уже тогда при исполнении *кагура* культовый характер этих *торимоно* не имел самостоятельного значения и лишь как бы повышал общий праздничный тонус происходящего¹¹. Иначе говоря, это были уже не «священные предметы», а предметы театрального реквизита, «вещи на сцене», как сказал бы театровед. По окончании этих песен следовали номера из репертуара *сангаку*, как их тогда называли, т. е. песенно-танцевальных или цирковых представлений развлекательного характера. Эти номера играли роль как бы интермедии, необходимой для отдыха как исполнителей, так и зрителей. После нее возвращались к действию. На этот раз исполнялись *сайбари* — песни повествовательного содержания, нечто вроде народных баллад. Затем наступала заключительная часть всего праздника: исполнялась «Акахоси-но ута» — «Песня предрасветных звезд». Это была песня, приветствовавшая наступление утренней зари, и вместе с тем это было *камиокури* — «проводы божества»¹².

Таково было действо, происходившее в «счастливы́й день» 12-го месяца 1002 г., т. е. в ту эпоху, когда во дворце существовало множество всевозможных празднеств — сложных по содержанию и различных по

¹¹ См. *Масаёси Нисицунои*. Кагура кэнкю. Токио, Сёва 16 (1941).

¹² Описание представления *кагура* дано в «Кагураута сидай» (экземпляр, хранящийся в роде Набэсима); это описание перепечатано в «Юдай каёсю» (т. III, с. 285—289). В своем кратком изложении я исхожу из этого описания и работы упомянутого выше Масаёси Нисицунои.

происхождению. В частности, это было время чрезвычайной популярности всяких «заморских действ», занесенных из разных мест азиатского континента и получивших в Японии новое бытие, новую судьбу. Вместе с тем удерживалось многое, восходящее к своей Древности. Несомненно, что и описанное действо в своих важнейших элементах воспроизводило то, что сложилось гораздо раньше.

О древности этого действа говорит наличие в нем «огня»: в составе обрядов древнего синтоизма было особое «Действо успокоения огня» (*Хосидзумэ-но мацури*). Возгласы «Атимэ! О-о-о-о...» — типичное призывание божества, духа. Возглас «Окэ!» воспроизводит возглас, которым сопровождалось действо «У входа в Небесный грот»¹³. За «старейшиной» скрывается фигура обычного шамана. *Торимоно*, предметы, которые он держит в руках, — то же, что и орудия шаманов — колотушка и бубен. Все эти — разные даже в наиболее старинной части действа — элементы соединились с пением и плясками более позднего или другого происхождения и назначения, и в конечном счете все вместе приобрело облик довольно сложного ритуала, превратилось не то в культовое действо, не то в театральное представление. «Старейшина» выступает тут как исполнитель определенной роли, как актер, а отдельные части действа — это своего рода «сцены» пьесы, выступающей как некое целое, поскольку в ней есть «пролог» — в начальной части, есть и «эпилог» — в заключительной.

Описанное действо есть не просто *кагура*, а *микагура*. Это значит, что оно вообще относится к *кагура*, «священным действиям», но принадлежит особому разряду их. Слово *микагура* следует понимать в сопоставлении с другим, бывшим в употреблении в то время, — словом *сатокагура*. Первым обозначали действо, происходившее во дворце, вторым — в «селении» (*саго*), под чем тогда разумелась территория столицы (Киото), заселенная «простым народом», т. е. массовыми обитателями этого города. Представления *микагура* устраивало Наисидокоро — одно из дворцовых управлений, ведавшее всякими празднествами при дворе; представления *сатокагура* устраивали для паломников различные храмы, не имевшие непосредственного отношения ко двору. Поэтому первые действия можно назвать «дворцовыми *кагура*», вторые — «народными *кагура*».

Несомненно, что различие в начале XI в. двух видов *кагура* свидетельствует о существовании тогда двух сфер, в которых развивались подобные действия: дворцовой и храмовой. Дворцовая сфера была ареной деятельности аристократии того времени — высшего слоя господствующего класса; сфера, в которой действовали храмы, не входившие в орбиту дворцового культового обихода, была связана с деятельностью народных масс. Поэтому различие «дворцовых *кагура*» и «народных *кагура*» для того времени вполне реально, но даже одно то действо, которое описано выше, явственно говорит, что источник тех и других был один — народный, что «дворцовые *кагура*» — явление позднейшее, сложившееся уже в Средние века японской истории; для Древности же действительны только такие действия, элементы которых распознаются в различных *микагура* X—XI вв., а также в некоторых *сатокагура*, которые мы знаем также только в их поздней, средневековой форме.

¹³ По версии, представленной в «Ногосюи» (см. «Кодай каёсю», с. 296, примечание).

К числу действий, связанных с верованиями, относятся *мурохог* — «Славление амбара»¹⁴. Это был обряд как бы освящения нового амбара — хранилища богатства дома, главным образом — собранного урожая. Обряд этот устраивали и во время засыпки закромов новым урожаем, и связывался он в этом случае с *Нинамэ-но мацури* — «Праздником пробы нового хлеба (риса)». Действо состояло из пения и пляски. Пляска должна была «успокоить» (фумисидзумэ) духа дома, т. е. призвать его к охране богатства дома; песня славилла хозяев и призывала на них долголетие и благо.

Существуют признаки, что исполнитель пляски подражал движениям дикого кабана. Вероятно, в этом надлежит видеть отзвук представления о кабанах как о животных, топчущих посевы, и обряд в этом аспекте имел своим назначением «успокоение» этого врага полей. Было это первоначальным зерном действия *мурохог* или в нем произошло соединение двух разных явлений — установить трудно.

Наряду с диким кабаном, животным, также опустошающим поля, считался и краб. На этом представлении основано действие *хогаибито*, «славильщиков»: так называли исполнителей песен-плясок, обходивших поля и «славивших» их, т. е. суливших обильную жатву. Песни исполнялись «от лица» кабана и краба, заявлявших, что они всецело отдают себя во власть хозяев, что те могут, если хотят, съесть их, могут сделать из них для себя украшения. Коль скоро такие опасные для полей животные изъявляли покорность, считалось, что благополучию дома уже более ничто не грозит.

Слово «хогаибито», переведенное выше как «славильщики», сближалось со словом, произносившимся так же, но имевшим значение «нищие», просящие милостыню. Это были бродячие скоморохи, переходившие от селения к селению и собиравшие плясками подаяния. Насколько можно судить, в Древности предводительницами таких бродячих трупп были женщины; мужчины заменили их в этой роли позднее. В более поздние века *хогаибито* существовали при синтоистских и буддийских храмах на правах специальных трупп. Из них выходили исполнители «пляски перед воротами домов» (*кадоцукэгэй*). Возможно, название этих «нищих» с переосмысленным его значением было перенесено и на исполнителей «действия кабана и краба».

Одним из важнейших действий, также связанных с хозяйственной жизнью народа и вместе с тем отражающих определенные верования, было *таасоби* — «полевое действо». О его существовании в Древности говорит прямое документальное свидетельство: упоминание в «Нихонги» об исполнении этого действия при дворе в 5-м месяце 671 г. Исполнено оно было под наименованием *тамаи*, «полевой пляски». Существование такой пляски, правда, в более позднее время — в годы Энряку (782—805), подтверждает и «Энряку гисики-тё» («Запись обрядов годов Энряку»). Разновидностью *тамаи*, а может быть, другим наименованием того же *таасоби*, «полевого действия», было *оварида-но маи*. Об исполнении пляски под таким названием говорится в «Нихонги» под 683 г. и 690 г.

Представить себе в точности, как происходило «полевое действо» в Древности, за отсутствием описания — невозможно, но по косвенным данным, а также по различным действиям, происходящим в разных местах

¹⁴ Упоминание о нем встречается в «Нихонги», хроника Кэнсо (Кэнсоки).

современной Японии, действиям, приурочиваемым ко времени посева (*танэмаки*) или посадки рисовой рассады (*тауэ*)¹⁵, можно думать, что и в Древности это было нечто вроде хоровода молодых девушек с участием запевалы. В действе участвовали и музыканты со своими инструментами: флейтой, различными барабанами и гонгом. В настоящее время в некоторых местах девушки действительно производят посадку рисовой рассады. Имело ли место такое реальное действие и в Древности или же посадка выражалась только символическим, вернее — магическим — актом, сейчас сказать трудно. Во всяком случае ясно, что «полевые действия» уже в Древности были одновременно и обрядом, и представлением. Ясно также, что этот вид древнего театрального искусства принадлежал к числу народных по происхождению и бытованию.

Наряду с *таасоби* к числу действий, связанных с определенными верованиями, относится и *тайрё-одори* — «пляска большой добычи». Под «добычей» в этом случае понимался, по-видимому, не только большой улов, но и богатые охотничьи трофеи. Об этих плясках мы узнаем из поздних источников; их можно встретить в Японии и в наше время. Их характер сейчас сказать трудно. Во всяком случае ясно, что «полевые действия» уже в Древности были одновременно и обрядом, и представлением. Ясно также, что этот вид древнего театрального искусства принадлежал к числу народных по происхождению и бытованию.

5

К светской линии древнего театрального искусства относятся прежде всего воинские пляски. О них мы узнаем из источников VIII в., которые говорят о той форме этих плясок, которая существовала тогда и притом только в сфере дворца. Это *Кумэмаи* и *Кисимаи*.

Кумэмаи, «пляска Кумэ», получила свое название от Кумэ — наименования одного из древних японских родов, в исторической традиции выступающего как род, в котором воинское искусство было наследственной профессией. История свидетельствует, однако, что Кумэ не могли обеспечить себе монопольное положение специально воинского рода, т. е. сосредоточить у себя воинскую силу племени: у него были соперники — Отомо и Абэ. Все же воинские пляски, возникновение которых связывается с этим первым в историческом предании специально воинским родом, как получили в то время обозначение «плясок Кумэ», так и остались с этим названием и в дальнейшем, когда рода Кумэ уже не существовало и «пляска Кумэ» исполнялась членами рода Отомо или рода Абэ.

Как и подавляющее большинство того, что именовалось в Древности «плясками» (*маи*) или «играми» (*асоби*), и *Кумэмаи* состояло из пляски и пения под музыку, исполняемую на трех инструментах: на *яматогого* (японские гусли), *фуэ* (флейта) и *хитирики* (флажолет). Исполняли пляску четверо. Они были одеты в особые одеяния, считавшиеся старинными; на головах были старинные же головные уборы; на ногах — башмаки. В руках они держали мечи, которыми и размахивали. Таким образом, это был как бы «танец с мечами». Пляска шла под пение сказа о «Восточном походе Дзимму» — из цикла сказаний, связанных с переходом большой группы племени с о. Кюсю на о. Хонсю и о борьбе при-

¹⁵ О них существует большая литература; см., например, *Синобу Оригути*. Таасобимацури-но Гайнэн. — «Миндзоку гайдзю», II, 9, Сёва 4 (1929).

шельцев с исконными обитателями тех мест. В то время, в которое об этих плясках упоминают источники, они, пляски, имели уже чисто церемониальный характер, будучи составной частью торжества, устраиваемого в ознаменование прихода к власти нового правителя. На то, что они далеко отошли от простых воинских плясок, указывает и очень развитая их форма: представление состояло из четырех частей. И все же устойчивое связывание их с древним воинским родом, со сказанием о легендарном походе, нарочито старинные одеяния плясунгов говорят о том, что известная нам форма *Кумэмай* восходит к древним воинским пляскам.

«Пляски Кумэ» исчезли из обихода дворца еще в Средние века и долгое время оставались в забвении. О них вспомнили только в начале XIX в.: в 1818 г. они были снова исполнены и с той поры исполнялись при каждом вступлении на престол нового императора. Поскольку при их возобновлении были произведены тщательные изыскания со стремлением восстановить их исконную форму, постольку мы и можем даже по нынешнему их облику в какой-то мере судить о воинских плясках Древности, во всяком случае той поры, когда эти пляски исполнялись при дворце. Что же касается *Кисимаи*, «Плясок Киси», то они также исчезли еще в IX—X вв. и восстановлены не были, почему мы и знаем о них только то, что это были воинские пляски, весьма близкие к «пляске Кумэ».

«Пляска Кумэ» позволяет представить себе хотя бы в общих чертах те пляски, которые связаны с *кумиута* — «песенными циклами».

В «Кодзики» и «Нихонги» имеются места, близкие к эпосу, к сказу. Таково, например, повествование об Окунинуси, «Великом Хозяине страны, которого посланец страны Такамагахара, «Равнины Высокого Неба», заставил «уступить страну» (куниюдзүри), т. е. передать власть над страной, «небесным богам». В этих сказах содержатся и стихотворные части, соединение которых и составляет *кумиута*. Получаются как бы целые поэмы, в которых рассказываются истории, связанные с каким-либо персонажем из сонма героев: повествуется о рождении героя, о его странствиях, исполненных всяких трудностей и приключений, о его неудачной любви, о его женитьбе и т. д. Песни о «Восточном походе Дзимму», которыми сопровождалась «пляска Кумэ», представляют именно такую *кумиута*. В чем состояли пляски, исполняемые при других *кумиута*, мы не знаем, но одна подробность известна, и она свидетельствует, что «пляски Кумэ» принадлежали к разряду тех представлений, которые были связаны с *кумиута*: исполнение плясок при других *кумиута* было прерогативой определенных групп (Амабэ, Карубэ, Такэбэ, Кисибэ), в среде которых это искусство сохранялось, культивировалось и передавалось.

К древним пляскам, возникшим в светской сфере народного быта, восходит и та, которая известна под именем *Адзума-асоби*. Слово «асоби», как было указано выше, в Древности обозначало соединение песни и пляски, обычно — под музыку; что же касается слова «Адзума», то оно есть древнее название восточной части о. Хонсю. Таким образом, название пляски указывает на место ее происхождения — действительное или предполагаемое. Легенда, связанная с нею, даже прямо возводит ее к пляске некоего «небожителя» на побережье Удохамы в провинции Суруга, как в историческое время называлась одна из восточных областей о. Хонсю. «Нихонги» указывает, что *Адзума-асоби* была создана именно по образцу пляски этого «небожителя», и даже приводит дату, когда она была создана: 532 г.

Об этой пляске мы можем судить только по позднейшей форме, в ко-

торой она культивировалась в VIII—IX вв. во время религиозных празднеств — синтоистских и буддийских, а также во время праздника скачек. Как наблюдается и в истории *Кумэмаи*, пляска эта быстро исчезла из обихода, но, подобно *Кумэмаи*, в начале XIX в. была восстановлена по старинным описаниям и исполняется и в настоящее время в наиболее крупных и почитаемых синтоистских храмах: в Мэйдзи-дзингу в Токио, в Касуга-дзиндзи в Нара. Исполняется она и в Киото во время праздника Камо-мацури. В этой своей поздней форме *Адзума-асоби* — целое представление, состоящее из двух частей — двух танцев: *Суругамаи*, «пляска Суруга», и *Мотомэгомаи*, «пляска Мотомэго». Исполнителей — четверо или шестеро. Они одеты в старинную одежду синего цвета, у пояса — меч, на голове — старинный головной убор с воткнутыми ветками цветущей вишни и дерева татибана (одного из цитрусовых). При исполнении второй пляски исполнители сбрасывают с одного плеча одежду. Каждый танец соединен с песней и исполняется под музыку с обычным составом инструментов: *комабуэ* («корейская флейта»), *ямагого* и *хитирики*. Особенностью этих плясок было то, что они исполнялись не на особой дощатой площадке, а прямо на земле.

Таковы в кратком изложении те сведения о театральном искусстве Древности, которые можно извлечь из исторических источников, близких к этой Древности.

Эпоха Муромати, правление сёгунов Асикага ознаменовалось событием для истории японской литературы первостепенной важности: в эти времена впервые за существование 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 создался: под эгидой просвещенных меценатов — сёгунов Асикага, особенно Ёсимицу (1368—1394) и Ёсимаса (1449—1473) 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. Дальше 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 создания, 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, т. е. *ёкёку*. Пьесы — самый текст с присутствием ему стилем и строем — приняли вполне устойчивую форму еще в руках Сэами и в этой форме держались все время и дальше.

Правда, история *ёкёку* говорит о большой редакторской работе, произведенной в годы Мэйва (1764—1772) Мотоакира — XV маэстро Кандээ, т. е. пятнадцатым наследственным представителем династии исполнителей Но из рода Канъами (отца) и Сэами (сына). Мотоакира предпринял пересмотр текстов пьес, при чем 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 пот 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...»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. Всё это «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 потряхнул «пыль веков» с «Кодзики» и представил эту священную 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», т. е. 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 создавалась, 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.

2

Как было уже сказано, *ёкёку* — первый в Японии драматический жанр. До них драмы как таковой в Японии не было. И создавалась 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 повествовательных 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

¹ Ср. Ямагода К. *Ёкёку хёсяку*, кн. 1, предисловие.

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 то же о театре никоим образом нельзя. Элементы театрального действия в достаточной мере заключаются уже в так называемых *кагура* — 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, т. е. *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, т. е. 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 его². Так или иначе, если вопрос об известном влиянии *дэнгаку* давно уже ясен, вопрос о воздействии юаньской драмы пока все еще остается окончательно не решенным.

3

История *ёкёку* может похвастаться таким героем, который может составить славу любой драме, любой литературе. Этот герой — 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.

² Ср., напр., *Такано Т.* Кабуонкёку косэцу. Токио, 1915, с. 101 и сл.

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, т. е. 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, т. е. всего 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 театральной области. Проф. 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 сравним с Сэами: Вагнер³, — 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 установился уже непреклонно факт обычного для позднейших времен соединения в одном лице авторов-писателей и актеров-исполнителей, сочетание, ставшее для Японии совершенно закономерным и, по существу, единственно признаваемым.

4

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 в данном случае определенное значение: под этим именем приходится разуметь историческое, по существу, предание, главным образом то самое, которое концентрируется вокруг славной эпохи борьбы Тайра и Минамото, этих греков и троянцев на японской почве; то самое предание, что закреплено в «Хэйкэ-моногатари», «Гэмпэй-сэйсуйки» и других *гункки*; 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

³ Игараси. Сив-Кокубунгаку-си, с. 402.

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, подвергалось «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-моногатари», «Ямато-моногатари», «Гэндзи-моногатари» и др. Персонажи этих произведений превратились в эпоху Асикага в живущих какой-то легендарной жизнью «вечных спутников», которых постоянно имели в виду, которым отчасти подражали, на устроениях 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 новой жизнью в эти времена и Камакура.

Не малую 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, закрепленной 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, т. е. 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.

Проф. 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, т. е. 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 проф. Хага и видит огромную культурно-историческую заслугу авторов лирических драм эпохи Асикага⁴.

Таким образом, историческое сказание в форме героической саги, романтической легенды или культурно-исторического предания, народное сказание в облике бытового рассказа или фантастической сказки и сказание религиозное в роде 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.

⁴ См. Хага Я. Ёкёку-бунгакурон, с. 6.— В журнале «Ногаку-коги», 1913, № 3, с. 58.

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 «Сказания 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», эпосей — «Хэйкэ», «Гэмпэй-сэйсуйки», антологий «Кокинсю», «Вакан-Розёсю» и т. д. Эти кусочки то перенесены в нетронутом виде целыми абзацами, то даны в переплетении 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 двусторонним: заимствовались 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 всё 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 подмечено⁵, что вся эстетика *ёкёку*, т. е. 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 поэтические области.

1) Первым источником являются так называемые *розэй*, т. е. стихотворения, которые, будучи положены на голос, распевались на пирах

⁵ См. Хага Я. Ёкёку-бунгакурон, с. 9.— В журнале «Ногачи-ноги», № 5, с. 63.

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 нередко к отдаленным временам. Литературным памятником этого жанра является сборник «Вака-Розэйсю», бывший собранием любимейших и популярнейших китайских и японских стихотворений в стиле *розэй*.

2) Вторым источником были песни *имаё*, буквально — «песни на нынешний манер». 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* являются неизбежными спутниками хэйанских романов.

3) Третьим источником являются *вака*, буквально — «японские песни», т. е. 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 обязана 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» (*карон*) 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 *моногагари* и камакурские *гунки*; первые по своей генетической и эстетической связи с *вака*, вторые — по такой же связи с *моногагари*.

Вся совокупность этих влияний — поэзии *розэй*, *имаё* и *вака*, с одной стороны, и *моногагари* 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 сёгунов 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, т. е. 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* разумеются те виды искусства, которые являются для самураев как воинов, так сказать, профессиональными. Это прежде всего — «искусство меча» (*кэндзюцу*), т. е. фехтование, и «искусство лука» (*кюдзюцу*), т. е. стрельба. Что же касается *бугаку*, то этим термином обозначались особые виды «воинского пения и пляски», иногда принимавшие 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, т. е. 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, проф. Хага считает, что Но — синтез всей предшествующей японской культуры.

«Всё знание, все науки того времени сосредоточились в ёкёку. В этом отношении ёкёку отличается и от хэйанских моногатари, стоявших на уровне вкусов женского общества тех времен, и от токугавской народной литературы, отражавшей вкусы простонародья. Ёкёку охватывают всю предшествующую литературу Японии, как роэй, имаё, вака, с одной стороны, так и старые и новые повествовательные произведения — с другой. Они охватывают их и вмещают в себя всё 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 времён»⁶.

Проф. 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 великие 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 того, что до сих пор оставалось там ярко не проявленным и как будто недейственным; мы узнаем, насколько значительно — и явно, и потенциально — было содержание тех эпох.

6

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, гиперболитичность и иллюзорность.

Японская поэзия, как известно, в корне эмоциональна. Господствующими формами ее являются лирические жанры, причем обычно целиком построенные на началах 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.

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. Хорошая 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 всё полностью от начала до конца.

Когда мы читаем произведения, рожденные самурайской литературой, вроде героических эпопей времен Камакура, сразу же чувствуется, несмотря на явно ощущаемый хэйанский налет, то начало, которое характерно именно для камакурской стихии: начало мужественного героизма.

⁶ Хага Я. Ёкёку бунгакурон, с. 12. — В журнале «Ногачи-ноги», № 5, с. 66.

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 эпопей целиком противоположны хэйанской стихии японской поэзии — с ее утонченностью, стилистической растушевкой образов, филигранностью языковой отделки, общей женственностью колорита — и очень хорошо отражают собой 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 всё: с одной стороны — сливу, вишню, персик, абрикос, пион, гвоздику, иву, луну; с другой — всех знаменитых красавиц древности: Ли-фужань, Ян-гуйфэй, Оно-но-Комати, Гио, Гинё и др. Когда говорили о добродетельном человеке, приписывали ему решительно все прекрасные качества...»⁷, — говорит проф. Игараси. Эта общая тенденция *ёкёку* — нагромождать характеризующие ситуацию или персонаж образы и штрихи друг на друга — является, несомненно, отражением принципа больших линий самурайской эстетики вообще.

То же самое «Хэйкэ-моногатари», которое своим построением образа Кидёмори говорит об этом принципе гиперболизма, передает нам и основной элемент умонастроения буддизма. Этот элемент — пессимизм.

Голос колокола в обители Гион

звучит непрочною всех человеческих деяний.

Краса цветов на дереве Сяра

являет лишь закон: «живущее погибнет».

Гордые — недолговечны:

они подобны сновиденью весенней почью.

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 воители: у них слишком

⁷ Игараси. Сив-Кокубунгаку-си, с. 393.

много было перед глазами реальных доказательств для того, чтобы принимать идею непрочности человеческой судьбы в этом мире всерьез. Общая религиозность самураев не подлежит никакому сомнению и никак не может сравниться с достаточно 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 эпическое, 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 сновидение. И мы, существа ничтожные, лишь только тени в этом сновиденье. 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 *сюээн-но но*, т. е. 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 (анраку-но-куни). Путь к этому успокоению лежит через веру в будд, в закон; через веру в силу покаяния, с одной стороны, и 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.

7

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 самые разнообразные как будто элементы с невероятным 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 (цугихаги) одну заимствованную цитату на другую, умением вместить это всё в единый метрический уклад, пронизать всё 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 стихией, в которой находят 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 принципом той было так называемое *моно-но-аварэ* — «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 Игараси⁸, или, пожалуй, не столько красоты, сколько «красивости». Во всём 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, так и пьес.

Этой общей тенденцией — показать красоту — авторы *ёкёку* руководствовались и при отыскании источников, откуда они заимствовали свой материал, и при выборе фраз-цитат 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 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

⁸ Игараси. Сип-Кокубунгаку-си, с. 393.

всей своей несравненной стилистической красоте блещут действительно несколько холодным блеском. И этот холодный блеск, между прочим, установил для них сам главный творец *ёкёку* — Сэами⁹.

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 маперу 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 определять как «темы» пьес; «десять стилей» (*дзигтай*) — 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 того, 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 *сюэн-но кокуро*. К *ёкёку*, написанным в этом стиле, относятся пьесы вроде: «Поэт из Танского царства» («Бо Лэ-тянь»), «Лук и стрелы Хатимана» («Юми Явата»), «Такасаго». 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 ничего иного. Они существуют для того, чтобы своим художественно-мистическим воздействием «дать мир государству, оградить монарха, углубить союз мужчины и женщины». Они сами по своему общему тону — «благостны» и несут для зрителя такую же «благодать».

Игл сосны седой окраска—
Вечно зелена.
Над скалою вечной небо
Благостно сияет.
Жив и адров наш государь,
Добр народ, в довольстве. . .
Крепких на дверях затворов
Вешать не хотят.

(«Юми Явата»)

⁹ Там же, с. 394—398.

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 обрстет.

2) Второй стиль именуется *югэн-но кокоро*. Сэами, характеризуя понятие *югэн*, кстати сказать, весьма трудное для перевода на другой язык, указывает на то, что в данном случае всё дело в так называемом *ёбэй*, 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 любуешься 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
Вглянешь в бухту Нанива —
Там перед тобой
Зыблются в туманной мгле
В волнах челны рыбаков.

(«Уньосю»)

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 кокоро* — почти невозможно. Может быть, отчасти соответствуют ее содержанию наши понятия: мистический, чарующий. Эти пьесы должны именно чаровать, зачаровывать зрителя своею таинственной красотой.

3) Знаменитый поэт Хэйана Ки-но Цураюки предпринял однажды благочестивое путешествие к богу Тамацусима. 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 Аридо-си, 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 пред 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 заслано,
Где же знать 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 *танку* 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 заслано,
Где же знать мне, что вот здесь
Бог Аридоси живет?

Старец восхищен. Он неустанно 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 выдоравливает, и Цураюки может продолжать свой путь.

Таково содержание пьесы «Аридоси», одной из тех, что представляют собой третий «стиль» *ёкёку* — *дзинги-но кокоро*, буквально — «божественный».

В самом деле, «божественностью» пронизано всё 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 «Унъосю» 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 святынею, 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 Кантан (Ганьдань). 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 «долгою 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 наваждение. Сердце его переполняла 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 «Уньсю» основной тон всех пьес этого рода.

5) Пьесы пятой категории, представители стиля «любовного» — *рэм-бо-но кокоро*, — в своей основе имеют тему «охваченность любовью», как говорит «Уньсю». 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-гуйфэй. Он остался на земле один и не знает, как справиться со своею тоскою. Она там — в стране блаженных — также в безысходной тоске по нём. Находится чародей, который берется проникнуть в эту страну: передать красавице, как велика печаль ее господина. Ян-гуйфэй 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 жизней. . .
(«Ё-Кихи»)

«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 Ёсиво-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 «Сумида-гава», где мать, потерявшая своего маленького сына, ищет его по всей стране и находит на берегу реки Сумида только его могилу. Ее стенания пронизывают собою всё 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 неуловим, как неуловимо сновидение, призрак ушедшего из этой жизни...», — говорит «Унъосю». Весь колорит их «подобен сумеркам в осенний день», когда всё — даже казалось бы, самое радостное — так легко превращается в печаль...

Люди и дела,
Всё осеннею порой
Кажется грустней.
Постарайся ж в эти дни
Чутким быть в своих словах!

Так старается охарактеризовать «дух» этих пьес «Унъосю».

7) На седьмом месте стоит стиль «превратностей жизни» — *мудзё-но кокоро*. Его тематическую сущность хорошо обрисовывает 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 — так же вместе с ними — разгром и несчастье; затем — опять снова как будто бы удача... Что будет дальше — никто предугадать не может.

8) Восьмой стиль носит название *суйтай-но 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 благодеянием и счастьем, потом же — вследствие каких-либо превратностей судьбы — утратили это всё. Чувство, настроение именно таких людей и призваны изображать эти пьесы.

«Уньосю» в объяснение этого стиля дает такое стихотворение:

Грустен Новый год,
Принсящий 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. Всё это требует забот, расходов, трат. И вот человек, утративший свое достоинство, скорбит о том, что ему нечем встретить праздник. А раньше он даже и не думал об этом: все было под рукой.

Тема «разорение» нередко фигурирует в пьесах этого рода. Ей же посвящена и драма «Асикари» — «Тростникосек».

В провинции Сэтцу проживал однажды некий Саэмон. 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 тростникосека.

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 жизнь в довольстве.

9) Девятый стиль имеет своим содержанием *хисэн-но кокоро*, что значит собственно «презренное», «низменное». Название это приурочено к пьесам этого рода на том основании, что главными персонажами их являются «простолюдины», бедняки, в противоположность вставшим в бедность и «низменное состояние», но, по существу, «благородным» героям пьес предыдущего типа. Однако было бы ошибочно полагать, что основная тема этих пьес — «презренность» 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 брэнностью проходит мимо них, оставаясь ими не понятным. Наоборот, им всё кажется очень простым и легким. Стихотворение «Уньосю» передает это унастроение в таких словах:

Постигая мир,
Жизни путь я прохожу. . .
Знаю я теперь:
У Ава-но Наруто,
Даже там нет бурь и волн.

Простодушным беднякам кажется, что даже море у Ава-но Наруто спокойно, когда на самом деле там постоянное волнение.

Разумеется, на почве такого отношения к миру разыгрывается целая драма. Одна из известных пьес этого рода, «Акоги», 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 Акогои, 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 — *дзюккай-но кокоро* — является жалоба, ропот, укоризна; то самое чувство, которое звучит в словах стихотворения:

Когда ты цветешь,
Ведь цветком тебя назвать,
Вишня с гор, нельзя.
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 пред матерью и отрицает свою вину. Та не унижается, 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.

ТЕАТР КАБУКИ

1

Современная Япония¹ знает и культивирует очень большое число всевозможных театральных жанров. Не говоря уже об общем различии между жанрами «большими» и «малыми», между сложным зрелищем на особо устроенной сцене, в специальном здании, в исполнении большой и специально организованной труппы, с одной стороны, и полуганцевальным представлением на берегу моря, в исполнении местных рыбаков — с другой, японские города знают не менее двух основных, исторически обусловленных театральных жанров: европейский и национальный.

Европейский театр в Японии фигурирует прежде всего в своем настоящем, подлинном виде. Это театр переведенных с европейских языков пьес, пользующийся обычным для Европы устройством сценической площадки, по возможности — таким же типом самого театрального здания, главное же — применяющий или, вернее, пытающийся более или менее удачно применять традиционные способы европейской актерской техники. Коротко говоря, это Европа на японской почве. Тот же Шекспир, с одной стороны, Чехов — с другой, только произносимые по-японски.

Такой театр — совершенно закономерное для Японии явление. Пересадка европейских театральных жанров на японскую почву целиком укладывается в общее русло процесса европеизирования Японии, обусловленного в свою очередь точными и ясными историческими причинами. В одной области переносится токарный станок или аэроплан, в другой — эстетическая теория или театр. Различие только в объекте, сущность же явления — одна и та же.

К этому «европейскому» театру тесно примыкает театр, который можно было бы назвать «европеизированным». Под этим именем приходится разуместь тот жанр, который не столько перенесен, сколько создан на японской почве, но созданся при этом под прямым и всепоглощающим воздействием европейского театра. Иначе говоря, не Ибсен, но «под Ибсена», т. е. с перенесением всех отличительных черт драматургии Ибсена на японский по содержанию материал; не Гауптман, но «под Гауптмана»: пьесы из японской жизни, но сконструированные так же, как и пьесы Гауптмана и разыгрываемые приблизительно так же, как разыгрывались бы эти последние. Театр и не вполне японский, так как японское содержание влито в европейские формы, и не вполне европейский, так как эти европейские формы несколько пригоняются все же к особому японскому содержанию, несколько приспособляются к нему. Другими словами, — новая японская драматургия, развивающаяся всецело под влиянием европейской.

Такое явление опять-таки целиком и полностью закономерно с точки зрения социально-исторической. Поскольку Япония в середине XIX в. решительно вступила на путь европейского развития, поскольку ее социальная структура и быт приняли характерный европейский — по своей

¹ Статья впервые издана в 1928 г. (прим. ред.).

экономической сущности — облик, постольку в порядок дня стали те же культурные тенденции: театр «проблем», скажем, Ибсена вызвал к жизни так называемые *мондай-гэки* — «пьесы с вопросами» — у его японских последователей. Если европейский театр в Японии есть просто чисто европейское явление, только перенесенное в другое место, «европеизированный» театр есть явление, параллельное соответствующему факту на европейской почве.

Национальная театральная стихия в области «больших» жанров формируется уже из совсем других элементов и питается уже совершенно другими культурными факторами.

Прежде всего — иной ее генезис.

Театр Но есть просто-напросто театральный жанр XIV—XV вв., любовно культивируемый известными слоями японского общества и до сего времени, и притом в своей характерной исторической форме и обстановке. Устроители представлений Но стремятся показать их в таком же виде, в каком они фигурировали в XV в., — в эпоху своего расцвета. Иначе говоря, в лице Но мы имеем совершенно точно разработанное, имеющее свой канон, считающее этот канон ненарушимым и в нем застывшее театральное искусство.

Хронологически это искусство связано с XIV и XV вв., социологически — с японским самурайством, вторым сословием, особенно с его верхушкой — феодальной аристократией. Жанр Но в своей основе — самодеятельный театр феодальной знати при дворе самих властителей Японии тех времен — сёгунов Асикага². Но в своем целом — придворно-аристократический театр XIV—XV вв.

Театр Кабуки исторически связан с совершенно иным социальным слоем: он родился в недрах третьего сословия в эпоху феодальной империи Токугава (XVI—XIX вв.), в частности — в городе Осака. Богатые купцы и зажиточные ремесленники городов (Осака, а затем Эдо³), сильные экономически как представители народившегося торгового капитала, создавали в это время и свою культуру. Их сильнейшая культурная активность вызвала к жизни и новый театральный жанр, целиком слившийся с их интересами, вкусами и потребностями. С середины XIX в. японское третье сословие превращается постепенно в капиталистическую буржуазию, сильнейшим образом европеизируется, но сохраняет еще во многом традиции своей собственной исконной национальной культуры; любовно сохраняет и поддерживает и свой традиционный театр. Кабуки генетически и по существу — театр городской буржуазии.

Однако этот театр не един по своему содержанию. Не говоря уже о том, что его историческая судьба еще в эпоху феодализма показала две фазы его развития: так называемое «старое» и «новое» Кабуки, — уже в новое время можно установить наличность целого течения, стремящегося к каким-то новым формам Кабуки, основанным на старых, от них не отрывающимся в основном, но пользующимся и тем, что может быть признано ценным для Японии в области европейского театра. Это, так сказать, попытка обновить старое, токугавское искусство Кабуки, сделать его более адекватным, более созвучным так сильно изменившейся со времен феодализма японской буржуазии. Националистическая стихия, пока еще в значительной мере переполняющая эту буржуазию, мешает ей поменять свой традиционный театр на новый европейский; но новый дух европеизма, внедряющийся в нее все более и более, заставляет стремить-

² Формулировка, подсказанная мне проф. А. А. Гвоздевым.

³ Эдо — прежнее название Токио.

ся к каким-то изменениям и в области национального театрального искусства — при сохранении в основе его специфических признаков. Поэтому наряду с историческим национальным буржуазным театром в Японии существует новый национальный буржуазный театр, стремящийся, с одной стороны, уложиться в общее русло национального театра как такового, с другой — отвечать запросам нового городского зрителя.

Таковы основные театральные жанры в современной Японии с их главными разновидностями. Все они существуют, процветают и развиваются, и их жизнь обусловлена тем, что каждый из них имеет свою публику, имеет свою опору в известной социальной среде.

Чисто европейский театр смотрят наиболее передовые силы японской интеллигенции — в силу органического интереса и сочувствия к нему и в силу родственности психического уклада; его же смотрит передовая капиталистическая буржуазия — более из своеобразного снобизма, чем из действительно культурного интереса; посмотреть на европейскую пьесу идет и токийский лавочник, и рядовой рабочий, но больше всего — как на любопытную и подчас забавную для него экзотику.

Европеизированный театр имеет своего зрителя в лице широких кругов японской интеллигенции, присматривающихся к своей жизни, стремящейся ее осознать и видящей в театре отражение этой жизни, с ее проблемами, с одной стороны, и орудие для доведения этих проблем до сознания широких кругов общества — с другой. Если же пьеса достаточно мелодраматична, сдобрена фантастикой или представляет собой сценически обработанное действительное, всем хорошо известное происшествие, иначе говоря, — достаточно злободневное, ее идет смотреть и массовый городской зритель.

Театр Но — удел особых любителей и гурманов, ценителей архаических форм, театральных эстетов. Жанр Но культивируется особыми обществами любителей, «друзей искусства Но», и никак не рассчитан на массового зрителя. Очень часто Но — просто закрытое представление. Любители Но вербуются большей частью из среды бывших самураев, феодальных аристократов, из тех элементов новой капиталистической буржуазии, которые представляют собой не «новых» людей в этом кругу, а потомков родового феодального дворянства. Ценителей Но немало и среди остатков интеллигенции старого типа, восходящей еще к интеллигенции XVIII и начала XIX в., происходившей преимущественно из того же самурайства. Немало приверженцев Но и в среде потомков «именитого» эдоского купечества, в свое время составлявших своеобразную аристократию третьего сословия. Для широкого зрителя театр Но не существует.

Наиболее массовым театром в Японии является, вне всякого сомнения, театр Кабуки — во всех его внутренних разновидностях. Его пьесами восторгаются до самозабвения, его актеры пользуются совершенно не наблюдаемой в Европе популярностью. Театр Кабуки ходит смотреть вся японская буржуазия во всех ее слоях; театр Кабуки доступен, близок и понятен и массовому рабочему зрителю, живущему еще почти целиком в национальной и националистической стихии; этот же театр с большим, часто, правда, не высказываемым, но несомненным удовольствием смотрит и бывшая родовая знать, волею судьбы уже сходящая со своего аристократического пьедестала и растворяющаяся все более и более в общей массе буржуазии. Несмотря на свою европеизацию, Япония — все еще Япония; наиболее широким, национальным театральным жанром в ней является Кабуки; поэтому он и пользуется наибольшей популярностью.

Национальные особенности театра Кабуки начинаются прежде всего с самого театрального здания. Само собою разумеется, театральное здание Кабуки пережило и свою эволюцию; в первые времена существования этого жанра, как нам хорошо известно, это здание, если вообще можно говорить о такском в строгом смысле этого слова, было значительно иным. Однако здесь не место вдаваться в историю; кроме того, во всей постепенности перехода к современному типу, здание Кабуки сохраняет до сих пор свой основной принцип: дерево как материал и своеобразное внешнее и внутреннее устройство как форму.

Употребление дерева как основного строительного материала, вызванное определенными, чисто хозяйственными причинами, давно уже стало в Японии принципиальным. Дерево — единственный материал, допускаемый национальным культом Синто для своих храмов; дерево — основной материал для торжественного ритуального обихода. В жилищной технике дерево до сих пор неоспоримый материал — во всяком случае для всех внутренних украшений: балок, колонн, потолков, шкафиков, полочек и т. п. В области обработки дерева японские строители достигли изумительного искусства, доходящего до особенной виртуозности в резьбе и орнаментальном использовании. На таком именно принципе материального и орнаментального использования дерева построена традиционная архитектура здания Кабуки. Не говоря уже о том, что этим самым театральное здание как бы укладывается в общий архитектурный облик японского города, не говоря уже о том, что этим создается привычное материальное окружение для зрителя, сама сущность дерева как материала создает впечатление особенной внутренней наполненности всех этих стен, колонн, баллюстрад, внутренней «теплоты» их колорита и «интимности» их тона. С другой стороны, дерево позволяет создавать гамму баллюстрад, столбиков, перекрытий и перегородок, столь характерную для более или менее затейливого японского дома. Наконец, деревянный орнамент обуславливает возможность самого разнообразного использования любого места поверхности.

С точки зрения внешней структуры здание Кабуки обычно стремится к более или менее выдержанному стилю Момояма, т. е. к той архитектурной форме, которая ассоциируется преимущественно с эпохой Тобтоми Хидэеси, с концом XVI в.; стремится по той причине, что будто бы в это время сложились те архитектурные принципы, которые столь важны, между прочим, и для театрального здания.

Об этих принципах легче всего судить со слов самих японцев. Один из современных театральных деятелей, говоря о типе здания для японского театра в связи с появившимся стремлением заменить традиционный тип европейским, высказывается так:

«Конечно, европейское театральное здание неизмеримо лучше японского и с точки зрения зрительных удобств, и со стороны акустики, и в отношении пожарной безопасности, по это самое европейское здание из-за этого упускает из виду самое главное, самое основное для театра. Если бы кто-нибудь для японского театрального искусства построил такое именно здание, его бы следовало назвать разбойником, губителем этого искусства. Основное требование, предъявляемое к театральному зданию, — не зрительные удобства, не акустическое совершенство, не пожарная безопасность, но две вещи: 1) гармоничность и 2) соразмерность. И в чем должны проявляться эти два начала прежде всего — это в том, чтобы

весь стиль здания соединялся в единое целое с самим характером театрального искусства и его формами. Поэтому, точно так же как не гармонирует с маленькой японской комнатой фигура, облаченная в европейский костюм, никак не укладывается в одно целое японский оркестр на сцене, в своих традиционных наплечниках, с обрамлением сцены в стиле рококо...»

Автор признает закономерность и культурно-историческую оправданность появления на японской почве и европейских театральных зданий — вроде пресловутого Imperial theatre (Тэйкоку-Гэкидзэ) в Токио; он считает, что раз новые времена, то и новые требования; поскольку существует европейский и европеизированный театр, постольку необходимо и подходящее для него здание. И тем не менее автор категорически заявляет: «Я не колеблюсь утверждать, что европейский тип постройки здания для театра Кабуки абсолютно не подходит»; «если меня спросят, какой же тип пригоден для Кабуки? — я отвечу: без всякого сомнения — только чисто японский!»

Все эти заявления японского театрала любопытны не столько тем, что они ратуют за сохранение национального типа театрального здания пред лицом наступающей европеизации и в этой области, сколько тем, что все они основаны на одной, для японцев само собой разумеющейся, мысли: каждый театральный жанр требует и необходимо подразумевает свой собственный тип театрального здания. Несмотря на все растущее использование одного здания для разных жанров, в Японии до сих пор все-таки, по существу, сохраняется это положение.

Лирические пьесы Но даются обычно в особо устроенных, часто временных, специально для данного цикла воздвигнутых постройках, ничего общего не имеющих со зданием Кабуки. Это последнее имеет свою собственную физиономию как в общем — стиль Момояма, так и во внутреннем устройстве: самой площадки, вращающейся сцены, ходов для прохода актеров через зрительный зал на сцену — так называемого *ханамити*, особого устройства партера, лож и т. п. Никому в голову не придет давать на сцене Но пьесу Кабуки. Да это немислимо и по существу: в Но и Кабуки мы имеем совершенно различные требования как к зданию, так и зрителю. Если же Но иногда и можно видеть в Кабуки, то, во-первых, это — не настоящее подлинное искусство этого жанра по существу (другие актеры, другая постановка), а во-вторых, это — и не для настоящего зрителя Но.

Каждый жанр культивируется в своем собственном архитектурном окружении, составляющем, по слову нашего автора, «вместе с характером данного театрального искусства и его формами единый целостный комплекс».

Такими специфическими зданиями в Токио являются ныне: Кабукидза, Синтоми-дза и Итимура-дза — известные центры национального театрального искусства — в противовес чисто европейским: Тэйкоку-дза и Юраку-дза.

Здания театра Кабуки всегда имеют несколько обязательных особенностей в своем устройстве.

Первое из них относится к сцене. Кабуки уже утратил свою первоначальную открытую с трех сторон сценическую площадку без всяких кулис, занавеса и т. п. принадлежностей нашего театра. Сейчас (и в этом влияние Европы) сцена Кабуки — та же обычная сценическая коробка, к которой приучил нас европейский театр последних столетий. Но одно сохранилось неизменно: вращающийся диск на сцене. Наши передовые театры гордятся вращающейся сценою, как особым техническим

достижением, а в Японии она давно уже само собой разумеющийся факт.

Для чего нужна эта вращающаяся сцена? Для очень многого. Представьте себе героя, который с обнаженным мечом гонится за своим врагом. Как без такой сцены вы покажете преследование на большом расстоянии, да еще с различными эпизодами по пути в различных пунктах, — при сохранении общей непрерывности всего действия? Или иначе: некий герой сейчас действует перед домом; ему нужно войти внутрь и действовать там, и притом — сейчас же, без всякого перерыва. И вот он подходит к двери, открывает ее; сцена тем временем поворачивается, и перед вами дом с той стороны: вы видите ту же открывающуюся дверь и входящего в нее героя. Связанность, непрерывность, реально ощутимое размещение действия в пространстве и времени — таков эффект вращающейся сцены, этого технического приспособления, которое как будто специально создано для преодоления закона единства времени и места. Кстати сказать, в этом преодолении — первое решительное и принципиальное различие японского и европейского театров.

Вторая обязательная особенность устройства также касается сцены. По обеим сторонам сценической площадки, у самой рампы, несколько наискось устраиваются два портала. Они имеют вид лож, обычно закрытых прозрачной занавесью — решеткой из тонких бамбуковых пластинок. Иногда эти порталы — двухъярусные, т. е. ложи располагаются одна на другой. Случается, что занавески-решеточки приподняты, и все, что в этих ложах, — прямо перед глазами зрителя. В ложах этих музыканты. А так как музыка в Японии обычно соединяется с пением, то значит и певцы. Вот в боковой ложе сидит в горделивой и неподвижной позе такой певец; рядом с ним его компаньон — музыкант с трехструнным *сямисэном* в руках. На сцене какой-нибудь особо значительный эпизод: либо бурный взрыв страстей, либо углубленное переживание, либо многозначительная пауза. Напряжение действия настолько сильно, что выразительных средств, даваемых одной игрой актера, недостаточно. И напряжение перекидывается в другую сферу — в музыку. Звучит дуэт голоса и инструмента: раздаются звуки либо боевой песни, либо героической баллады, либо лирической арии, либо элегической кантилены. Раскрывать действие попутно, давать прелюдию, постлюдю и интродюцию — таковы многосторонние задачи музыки на сцене Кабуки.

Но и этого мало. Нередко раздаются звуки *сямисэна* во время самого действия. Они могут быть простым аккомпанементом, могут иметь и другое значение: бряцанье *сямисэна* образует ритмическую ткань действия, организует его темп, ставит его на музыкальную основу, дает, наконец, сигналы актерам. В Японии говорят: *сямисэн* — главный режиссер спектакля. Точней было бы сказать иначе: основное, организующее начало спектакля Кабуки — музыка. И в этом — второе существенное отличие японского драматического театра от нашего.

Третья особенность устройства театрального здания в Японии больше всего бросается в глаза. Через весь партер, по линии нашего левого прохода, на одном уровне со сценой тянется узкий помост, одним концом соединяющийся со сценой, другим уходящий в фойе напротив. Это и есть та знаменитая «цветочная тропа» — *ханамити*, без которой немислим подлинный спектакль Кабуки.

Что дает такой ход через партер? Он дает прежде всего дополнительную площадку для игры актера, да еще площадку, предоставляющую актеру ряд таких возможностей, каких сцена никогда не может дать. Ведь, находясь на *ханамити*, он пребывает посреди зрительного зала, он в цен-

тре зрительской стихии, он весь перед зрителями целиком. Это очень опасно для актера, но и очень соблазнительно. Ведь именно тут, в самом зрительном зале, глаз на глаз с тысячью неизвестных ему людей, готовых сейчас либо заплодировать ему, либо зашикать, он может развернуть все свое актерское искусство, может показать самого себя, свое натренированное тело, свое движение, свой жест, свою мимику. Положение одного против тысячи — без помощи декораций, вещей, рампы — заставляет его мобилизовать всю свою техническую и эмоциональную мощь.

Наличие *ханамити* обуславливает и ряд чисто постановочных эффектов. Некоторые эпизоды целиком переносятся на эту тропу. Часто дается соединенная игра сцены и тропы совместно. Иногда действие планомерно перебрасывается со сцены на тропу и обратно. Бывают случаи, когда надстраивается и вторая тропа — с правой стороны. Тогда мы можем наблюдать интереснейший образец параллельной игры: актер на левой тропе и актер на правой играют в строгом ритмическом и пластическом соответствии. Когда же сюда включается еще и сценическая площадка, перед зрителем предстает исключительное по сложности композиции зрелище.

Для зрителя это наличие *ханамити* имеет, впрочем, особое значение. Там, где действие происходит только перед ним, за границей рампы, кладущей резкий рубеж между зрительным залом и сценой, там зритель только как бы наблюдатель извне. Но поскольку действие разворачивается среди него, он уже не посторонний наблюдатель: охваченный театральной стихией со всех сторон, он действительно чувствует себя настоящим в театре. В этом чисто конструктивном вовлечении зрителя в спектакль — третье чрезвычайно важное отличие японского театра от нашего.

Особый театральный жанр, предусматривающий и особое театральное здание, обуславливает также и свою организационную форму. Помимо особой драматургии, актерской школы, особого стиля исполнения и даже здания, театр Кабуки имеет и свою специфическую организационную структуру.

С организационной точки зрения театральное объединение, культивирующее жанр Кабуки, возглавляется директором. Этим последним может быть и какой-нибудь театральный предприниматель-коммерсант, и главный, основной актер труппы, и автор-писатель. Очень часто в одном лице соединяется и главный актер, и коммерсант, иногда же, а в прежнее время почти как правило — актер, и автор, и коммерсант. В современной Японии хорошим примером соединения в одном лице и актера и антрепренера является знаменитый Морита Канъя. Так или иначе, во главе всего театрального дела всегда стоит одно лицо, так сказать, главный руководитель театра — *когёси*, или *когёсю* (иначе *дза-сю* или *дайюмото*).

Все подчиненное главному руководителю театральное предприятие делится на два управления: хозяйственное (*омотэ-гата*) и художественное (*гакуя*). Одно ведает всю финансово-хозяйственную сторону, второе ведает уже самую театральную часть.

Во главе хозяйственного управления стоит свой особый заведующий — *тёмото*, так сказать, главный администратор театра, работающий по указанию и под контролем директора. Ему подчинены:

1) *обуда* — ближайший помощник администратора по всем отраслям хозяйственного управления театра, работающий, по японскому выражению, «на все четыре угла и на все восемь сторон», т. е. универсальный работник «на все руки» по административно-хозяйственной линии;

2) *нака-гёба* — заведующий финансовой частью;

3) *уриба* — заведующий зрительным залом, регулирующий распространение билетов, в частности — через всякие, состоящие при театре чайные домики, ведущий учет посетителям и т. п. Во время спектакля он и его помощники восседают на особых возвышениях как в партере, так и на балконе и следят с этой верхушки за зрительным залом. По этой причине его ходячее театральное обозначение — *накаба* («верхушечник»). Главное его местопребывание, впрочем, — все же не столько балкон, сколько наблюдательная «вышка» в партере;

4) *оуриба* — заведующий фойе, главным образом впуском и выпуском публики;

5) *кококу-гакари* — заведующий рекламой, должность, появившаяся в театре Кабуки в сравнительно недавнее время;

6) *яку-гакари* — заведующий, так сказать, внешними делами театра: проведением пьес через цензуру, получением полицейских разрешений на спектакль, наблюдением за надлежащим состоянием личных документов актеров и т. д.

Во главе художественного управления (*гакуя*) стоит руководитель всей зрелищной стороной предприятия. Его японское обозначение — *окуяку*, «заведующий внутренними делами», и он представляет собою ответственного руководителя всей постановочной частью. Иначе говоря, в его ведении находится вся группа, драматурги театра, оркестр, сцена со всем ее оборудованием, реквизит, бутафория, гардероб, весь личный состав, специально обслуживающий актеров, и т. д.

Очень часто таким главным заведующим художественным управлением и вместе с тем главным режиссером является главный актер труппы, чей авторитет во всем актерском коллективе общепризнан и указаниям которого все естественно подчиняются.

Главными подчиненными ему элементами в театре являются:

1) *тодори* — помощник заведующего, главный исполнитель всех его распоряжений и указаний, руководящий всеми деталями постановочной части. Между прочим, в его специальном ведении находится весь младший состав труппы, так сказать, «студия театра»;

2) *хайю* — актеры, делящиеся на два основных разряда: главных — *набай* и вторых — *набай-сита*;

3) *сакуся* — авторы-драматурги. Их в каждом театре бывает обычно три-четыре человека, из которых один обычно находится на положении главного писателя театра и в качестве такового именуется тогда *таги-сакуся*.

Эта исторически сложившаяся организационная структура является, конечно, только основой, допускающей различные модификации и частичные отклонения в зависимости от отдельных конкретных условий данного театрального предприятия. Тем не менее в основных чертах она удерживается во всех театрах, культивирующих жанр Кабуки в его подлинном и чистом виде.

Если вся эта организация в своей хозяйственной части не представляет собою ничего особо интересного с точки зрения оригинальности и своеобразия, то в области художественного управления этого своеобразия достаточно много.

Прежде всего крайне характерна структура самой труппы. Своеобразным, отличным от всех других актерских коллективов признаком такой труппы является прежде всего ее происхождение. Каждый актерский коллектив японского национального театра возник и образовался не случайно. Он — порождение какой-нибудь определенной школы, какого-ни-

будь особого направления в области актерской игры и отчасти — в области драматургического жанра. Каждая сложившаяся труппа представляет собою какие-нибудь театральные традиции, отличные от того, что имеется у их собратий, представляет собой какую-нибудь особую ветвь общего целого жанра Кабуки. Японская труппа — не безлична; это — не механическое объединение нанятых на артистической бирже актеров, но органическое единство определенной школы, не собрание отдельных актеров, но подлинный коллектив.

Пополнение такого коллектива происходит не извне, но изнутри. Новый актер восходит на арену из недр самой же труппы. Он — ученик какого-нибудь мастера, кого-нибудь из старших членов коллектива. Он — питомец студии данного театра, прошедший долгий и нелегкий ученический и подмастерский стаж. Новый актер — органический член труппы еще и потому, что он обычно живет ее жизнью с детства, часто с младенческих лет. Очень часто это сын какого-нибудь из старших актеров, если не родной, то усыновленный, и во всяком случае — сын по духу, по всему психическому укладу, по мастерству.

В своем первоначальном генезисе труппа органически нарождается вокруг какого-нибудь большого мастера — основателя, обновителя или блестящего представителя какого-либо жанра. В своем дальнейшем развитии она растет, питаясь теми силами, которые уже нарождаются в ней самой. Театральных школ как таковых для Кабуки нет. Есть труппа, актерский коллектив, включающий в себя, как членов единого семейства, и учеников — сыновей театра.

Соответственно такому особому характеру театрального коллектива все актеры разделяются на группы, прежде всего по признаку своего положения в труппе. Этим групп две: 1) мастера (*надай*) и 2) ученики (*надай-сига*).

Первая группа носит очень любопытное японское название: *надай*, что лучше всего будет передать по-русски — актер, «имеющий особое имя». Это отнюдь не следует понимать, как нечто метафорическое, в смысле репутации, славы и т. п. «Иметь имя» — это значит иметь право называться каким-нибудь определенным, своим именем.

Актеры группы *надай* носят освященные историей и традицией специальные актерские имена, заменяющие обычное имя не только в театральном обиходе, но фактически и в жизни.

Нося свое «собственное» имя, эти актеры имеют, следовательно, и свой собственный — признанный и узаконенный — актерский стиль, находящийся в тесной связи с их именем. Словом, это актер с определенной художественной физиономией, самостоятельно культивирующий свой особый стиль — конечно, в общем плане данного театра, — и соответственно этому, носящий сценическое имя; это мастер в полном смысле этого слова. Любопытно отметить, что в числе прерогатив, принадлежащих этой высшей ступени актерского посвящения, значится и такое: мастер имеет право иметь свою отдельную уборную.

«Ученики» по-японски обозначаются словом *надай-сига*, что значит буквально «находящиеся под актерами с именами». Это обозначает актеров низшей степени, группирующихся вокруг отдельных мастеров данного театра и заимствующих от него школу и стиль, работающих в плане и диапазоне его амплуа. Они не самостоятельны ни в чем; они целиком входят в орбиту действия своего мастера и как таковые не имеют права носить собственное имя: они носят актерскую фамилию своего патрона, артистического отца и учителя. Если мастер зовется Мацумото (фамилия) Косиро (имя), его ученики именуется «Мацумото-такой-то»; впро-

чем, и то — не обязательно. В театральном смысле они, в сущности говоря, безличны.

В чисто бытовой плоскости положение этих учеников-подмастерьев характеризуется, между прочим, и тем, что они не имеют права жить вне общежития своего театра. Они живут все время в известной степени оторванно от всего окружающего, живут в специфической театральной атмосфере, всецело пропитываются духом своего театра.

В связи со всем этим приобретает большой интерес вся постановка вопроса об актерских именах в Японии.

Существует, так сказать, некоторая «сумма» актерских имен. Ее размеры в известной степени можно назвать величиной более или менее постоянной: она не колеблется слишком значительно.

Происхождение этих имен объясняется всецело историей Кабуки. Жанр этот существует около 300 лет. За это время он дал целый ряд великих актеров, создавших, оформивших или развивших его в целом или его отдельные стороны; имена этих великих деятелей Кабуки — священны в истории этого театра. Такова первая предпосылка этого явления.

Эти великие актеры работали над созданием, оформлением и развитием всего жанра Кабуки в целом. И в то же время они создавали свой собственный индивидуальный стиль, манеру, свойственную только им одним и никому другому. Эти стили отдельных знаменитых мастеров представляют собою величайшую ценность в сокровищнице искусства Кабуки. Приемы игры какого-нибудь великого мастера — священны в глазах всякого актера Кабуки. Такова вторая предпосылка.

На основе этих двух предпосылок получается соответствующий результат. Кабуки блюдет строжайшую преемственность, прежде всего, конечно, школы и традиции, а потом — в соответствии с этим — и имени. Манера игры великого мастера постепенно переходит к его ученикам, прямым или косвенным; с его смертью или с его уходом со сцены к лучшему из них переходит и его имя.

Таким образом, великие мастера Кабуки живут как бы вечной художественной жизнью. Они постоянно художественно возрождаются в новом, лучшем носителе данной манеры игры. Получаются особые актерские династии, основанные на принципе не биологического родства, но художественно-артистического единства, Дандзюро I — умер, но после него родился Дандзюро II, III и т. д. К имени каждого из великих актеров современного театра Кабуки всегда прибавляется обозначение вроде: «кудаймэ» (IX), «годаймэ» (V) и т. п.

Однако этого мало. Актер, получивший какое-нибудь определенное имя, не остается с ним навсегда, если только оно не является именем совершенно первоклассного мастера — представителя высшей степени актерской иерархии. Каждый актер Кабуки в продолжение своей сценической деятельности несколько раз свое имя меняет.

Перемена имени знаменует собою обычно конец одного этапа в развитии данного актера и начало другого. Каждый актер за время своей работы проходит ряд последовательных ступеней своего развития и своей театральной деятельности. Факторы, движущие этим процессом, бывают разные, но в общем они сводятся к трем типам: известную роль играет вступление актера в определенный возраст; большое значение имеет эволюция приемов игры, которая может становиться глубже, лучше, разработаннее, богаче по диапазону, шире по своему применению к различным амплуа; серьезную роль играет и изменение приемов, способствующее известному закреплению актера на каком-нибудь определенном ам-

плуа. В результате — перемена имени. Новому содержанию должно отвечать и новое наименование. Актер расстается с тем именем, которое было символом прежней полосы его развития, и принимает новое, обозначающее новую его стадию. Получается, приблизительно, такая картина: первое имя — имя своего мастера, учителя, соответствующее ученической стадии в развитии данного актера; второе имя — уже самостоятельное, означающее переход актера на свой собственный путь, с которого он начинает свою карьеру; третье имя — то, с которым зрелый актер утверждается в своем специфическом жанре и стиле; и, наконец, может существовать и четвертое имя, с которым актер заканчивает свою сценическую деятельность. Так, например, известнейший Удзаэмон, актер Токийского театра Кабуки, любимейший артист всей Японии, прошел три этапа своей самостоятельной артистической карьеры: сначала он играл молоденьких девушек и назывался тогда Такэмацу; затем он перешел на роли мужчин разных амплуа и стал носить имя Какицу; наконец, он утвердился преимущественно на ролях «героев-любовников» и получил имя Удзаэмон.

Этим своеобразным путем достигается очень многое для Кабуки. Таким способом поддерживается живая традиция этого жанра, сохраняется преемственность всей школы, целостность всего театрального мастерства. Однако не только это: этот же принцип ведет и к постепенному обогащению искусства Кабуки новым адекватным ему материалом. Каждый новый Кикугоро не только продолжает стиль своего театрального предшественника, но и вносит в него кое-что от себя. Не выпадая из общего плана искусства этого предшественника, он невольно, подчиняясь просто фактору времени, в известной степени это искусство трансформирует. Каждый мастер, как бы ни был он тесно связан традицией своего имени, всегда вырабатывает свой собственный стиль: хоть и тот же Кикугоро, но все-таки не IV, а V, т. е. представляющий, в сущности говоря, пятую стадию в развитии того стиля, что был установлен Кикугоро I. Порукой этому обновлению традиции служит не только надзор актерского коллектива, обычно всегда зорко следящего за самостоятельной работой каждого своего сочлена, но и вердикт публики, без санкции которой такое переименование никогда не происходит. Японская публика в Кабуки, чуткая, театрально воспитанная и образованная в театральном смысле, обычно превосходно разбирающаяся, хоть и интуитивно, в традициях этого искусства, всегда утвердит приговор только в том случае, когда, с одной стороны, она признает в данном кандидате на какое-нибудь имя наличие лучших черт искусства его предшественника по этому имени, с другой — его собственную, индивидуальную талантливость.

С точки зрения характера исполняемых ролей японские актеры делятся на четыре группы:

- 1) актеры на мужские роли (*гатиакю*);
- 2) актеры на женские роли (*ояма*);
- 3) актеры на детские роли (*кодомояку*);
- 4) актеры на роли животных.

По характеру изображаемых лиц первая группа включает в себя следующие главные амплуа:

- 1) герой (*гатиакю*);
- 2) злодей (*катакияку*);
- 3) комик (*докэяку*);
- 4) молодой человек (*вакасюяку*);
- 5) старик (*родзиньяку*);

Вторая группа — женские роли — распадается на три амплуа:

- 1) героиня (*химэяку*);
- 2) молодая девушка (*мусмэлку*);
- 3) старуха (*родзиньяку*).

Роли детей особой дифференциации не имеют; что же касается актеров, исполняющих роли животных, то здесь мы находим два главных амплуа:

- 1) амплуа лошадиных ног;
- 2) амплуа обезьяны.

Наиболее интересным местом во всей этой системе различных амплуа для европейца является несомненно исполнение в Кабуки всех женских ролей мужчинами. Кабуки не знает актрис: в актерский коллектив входят только одни мужчины.

Это своеобразное явление имеет, конечно, свое историческое объяснение. На самой заре существования этого жанра в состав труппы входили одинаково и мужчины и женщины. Однако очень скоро в силу специфических условий своего быта, а также в связи с положением актера в обществе того времени как отверженного, эти актрисы превратились в проституток и по причине своего большого успеха на этом поприще оказались опасным соблазном для добропорядочности честных горожан.

Ввиду этого вскоре же воспоследовал полицейский эдикт, воспрещающий пускать на сцену женщин, и руководителям Кабуки пришлось поневоле заменить их мужчинами.

Такова историческая сторона дела. Однако в настоящее время никто не подходит к этому явлению строго исторически. За долгое время существования Кабуки такое положение превратилось в догму, в театральный канон, и в качестве такового обрело и свою эстетику, свое художественное оправдание.

Основным мотивом сохранения системы *ояма* на сцене Кабуки служит прежде всего это соображение ее каноничности. То, что возникло, в конце концов, по случайному поводу, за несколько веков существования Кабуки настолько упрочилось, что вошло органической частью в состав всего жанра. По мысли представителей такой точки зрения — «нельзя масло мешать с водою», нельзя женщину пускать на подмостки Кабуки вместе с мужчиной. История сделала театральную сцену Кабуки и женщину двумя совершенно несовместимыми и несоизмеримыми явлениями. Женщина в театре Кабуки — историко-каноническая нелепость.

Так подходят к вопросу ревнители театральных традиций, апологеты исторического канона, представители охранительных тенденций. Несколько иначе рассуждают не столько историки, сколько теоретики искусства Кабуки.

Теория театрального искусства Кабуки лучше всего воспринимается по аналогии. Писатели этого типа очень часто проводят параллель между театральным жанром Кабуки и живописным жанром Укиёэ. Между этими двумя явлениями японского искусства существует, по их мнению, полнейшая аналогия. Эстетика Укиёэ есть в то же время эстетика Кабуки, и наоборот.

Суть этой эстетики заключается в том, что Кабуки и Укиёэ одинаково подходят к проблеме изображения. Они никогда не стремятся изобразить действительность, внешний мир так, как он дается глазу, обычному человеческому восприятию. Повторять природу и жизнь ни Кабуки, ни Укиёэ никогда не собирались. Они хотели дать действительность и толь-

ко одну действительность; в этом смысле они целиком пропитаны реалистическими и частично натуралистическими тенденциями. Однако эта действительность дается ими своеобразно отвлеченной, так сказать, вынутой из своего реального окружения, отъединенной от своего реального содержания, показанной в каком-то другом аспекте.

И это вовсе не затем, чтобы как-то символизировать действительность, но только в целях настоящей, подлинной правды. Укиёэ, рисуя гротескную фигуру лавочника, считает, что дает настоящего лавочника только в облике той подлинной правды, которую наш рассеянный взор обычно не замечает. Кабуки, давая образ ужасного злодея, полагает, что показывает то, что есть на самом деле, только подмеченное более острым и умеющим рассказать о своем впечатлении глазом.

При такой постановке вопроса ясно, что женщине не место на сцене театра. Женщина, по мнению сторонников этой теории, на сцене, в сущности, всегда играет самое себя. В большей или меньшей степени, но всякая актриса на сцене неотделима от себя самой как данной, конкретной женщины. Она всегда слишком конкретна, полна определенной житейской личностью. Поэтому она по самому характеру художественного замысла Кабуки на сцене последнего — нонсенс.

Иначе подходит к вопросу третья группа апологетов системы *ояма*, также принадлежащих отчасти к числу теоретиков этого жанра. Их рассуждения сводятся к следующему.

Все театральное искусство Кабуки целиком зиждется на одном краеугольном камне. Единственной основой всего искусства Кабуки является мастерство. Принцип мастерства, актерской техники доминирует над всем прочим в Кабуки, ему подчиняются все прочие составные элементы этого жанра. В соответствии с этим каждый образ, даваемый актером, должен им рассматриваться сквозь призму этого мастерства, создаваться посредством мастерства и в аспекте мастерства же показываться другим. Сквозь эту же призму рассматривают всякое достижение актера и театрально воспитанные зрители Кабуки. И коль скоро так, женщине опять не место в труппе. Прежде всего по существу: женщина органически не может оставаться в плане одного чистого мастерства, она всегда привносит, так сказать, «нутро», эмоциональную струю, может быть, и вдохновение, но нечто такое, что органически не свойственно всему жанру. Давать на сцене продукты чистого мастерства, переключать вдохновение внутреннего порядка в сильнейший подъем технического мастерства может только мужчина. Это — во-первых. Во-вторых же — какая заманчивая задача для мастера дать на сцене женщину! Когда семидесятилетний Утаэмон играет молодых очаровательных девушек; когда театр, замирая от восторга, следит за его движениями, жестами, позами; когда молодые девушки, бывшие в зале, потом, придя домой, начинают учиться на его игре тем движениям, которые свойственны им, иначе говоря, начинают учиться, как быть настоящими девушками, — тогда старик Утаэмон может сказать себе: он мастер — в полном смысле этого слова. С точки зрения чистого, отвлеченного мастерства настоящую женщину на сцене может дать только мужчина.

И ни в коем случае не наоборот. Нельзя говорить, что подлинного мужчину на сцене может дать только женщина. По своей природной структуре она может давать только самое себя, даже в плане женских образов. Тем более же в плане мужских. Она не в состоянии прежде всего дать мужчину как такового: для этого она не может достаточно полно и интенсивно перейти в сферу чистого мастерства. Тем более же она не может давать различных мужчин: героев, комиков и т. д. Жен-

щина, исполняющая роли женщин на сцене Кабуки,— технический нонсенс.

Так строится в настоящее время идеология театра Кабуки в области этого вопроса. И, несмотря на все попытки создать актрису для этого театра, существующий канон до сих пор серьезно не поколеблен: в этом жанре продолжает царить полновластно мужчина-актер.

Следующим любопытным пунктом в структуре японской труппы является наличие особых актеров на роли животных.

Одной из главных ролей этого репертуара представляется роль обезьяны. Роль эта по своему характеру — чисто танцевальная. Все действия актера в этой роли сводятся к передаче свойственных обезьянам кривляний и прыганья в своеобразном танцевальном оформлении.

Гораздо существеннее и ответственнее роль «лошадиных ног». Именно ног, а не лошади в целом,— по той причине, что зрителю видны только две пары ног актеров, заменяющих собою ноги лошади; вся же верхняя часть их туловища скрыта в бутафорском корпусе лошади, который держится у них на плечах.

Появление такой театральной лошади на сцене Кабуки обусловлено несомненно совершенно реальными причинами — и опять-таки исторического порядка. Все первоначальное устройство театра Кабуки не допускало появления на сцене настоящей лошади: прежде всего под ее тяжестью мог провалиться помост. Кроме того, известную роль сыграла общая непривычность японцев к лошадям в бытовом быту, не меньше с ними обращаться и приучать их к сцене. Словом, по целому ряду чисто технических соображений театр Кабуки отказался от живой лошади и прибег к бутафорской. И, как водится, это новое театральное явление получило и свою идеологию.

Прежде всего — японский зритель. Он никогда не смог бы примириться с живой лошадью на сцене. Это было бы величайшим оскорблением его человеческого достоинства. Ход его мыслей был бы приблизительно таков: театр — лучшее проявление человеческого искусства, и вдруг в него вторгается «тикусё», буквально — скотина. Это все равно, что какое-нибудь животное в обществе людей, собака в жилой комнате. «В театре — лошадь?» — такое сочетание для японского зрителя совершенно неприемлемо.

Этот протест зрителя настолько органический, что не сопровождается обычно даже никакой эстетической надстройкой. Эта же последняя, поскольку она существует, сводится, в сущности, к соображениям того же порядка, как и те, что были высказаны по вопросу о мужчинах на женские роли. Настоящая лошадь на сцене неприемлема потому, что она не может играть; она будет только лошадью, но не актером; ее нельзя уместить в общее русло мастерства как такового.

Актеры, играющие роль лошадиных ног, часто специализируются на какой-нибудь одной паре: одни играют большей частью роли передних ног, другие — задних. Такая специализация имеет под собою то основание, что первому актеру приходится быть главным руководителем всего движения лошади: он идет впереди; второму же приходится только следовать за передним и согласовывать с ним свои движения.

Ответственность этой роли довольно значительна в связи с тем, что в японских пьесах нередко целые сцены героя проводятся им верхом на лошади. Актер, сидя верхом, обычно интенсивно играет. Ввиду этого чрезвычайно важно, чтобы все движения его коня были строго согласованы и послушны его собственным движениям; чтобы все вместе взятое представляло собою целостный комплекс. Поэтому очень важна взаимная

сыгранность и в первую очередь полное умение лошади приспособляться к всаднику. Некоторые знаменитые японские актеры играют поэтому не иначе, как с определенными исполнителями этой лошадиной роли. Дандзюро IX, где бы он ни выступал, всегда возил с собой собственных исполнителей этого амплуа.

Ко всему сказанному о составе труппы Кабуки необходимо добавить только несколько слов еще о двух амплуа, не столь ответственных, но все же совершенно необходимых.

Первое — амплуа особого сигналиста. Его роль сводится к тому, что в известные, особо важные моменты пьесы, он появляется из-за боковой кулисы, приседает на корточки и ритмически ударяет особыми колотушками по звонкой деревянной доске, лежащей на полу. Получается эффект оглушительного стука, которым подчеркивается либо особый драматизм сценической ситуации, либо особенно замечательный ритмический рисунок движения актера. По миновании надобности этот сигналист скрывается в кулисах.

Вторая роль — амплуа сценических слуг. Это — люди, одетые во все черное, с опущенными на лицо черными покрывалами. Теоретически они для зрителя невидимы, что и позволяет им выполнять ряд действий, очень важных для техники действия: они убирают лишнюю бутафорию, вносят новую, помогают актерам сменять костюм, подставляют герою табуреточку, когда тому нужно сесть и т. д.

Эти черные фигуры то и дело бесшумно мелькают на сцене. Они никому не мешают, никакого впечатления не нарушают, на них никто просто не обращает внимания.

После такого краткого описания японской труппы можно перейти к следующему отделу того же художественного управления театром: отделу авторов-драматургов. Здесь мы опять наталкиваемся на ряд своеобразных подробностей самой организации дела.

С самого возникновения театра Кабуки вплоть до 80-х годов прошлого столетия вся драматургия этого жанра развивалась в совершенно особых условиях. Пьесы для театра писались определенными лицами, тесно связанными с труппой. Большею частью таким драматургом был сам актер, главным образом премьер труппы, очень часто совмещающий в своем лице автора, актера и директора театра. Таким образом, получилось то положение, что каждый актерский коллектив имел в своем составе своего, специально работающего на него драматурга-писателя. У труппы был свой драматург, как был свой герой, свой злодей, свои лошадиные ноги.

Это положение, сложившееся исторически, очень скоро превратилось в правило и как таковое получило и свое идеологическое оправдание. Деятели Кабуки стали рассуждать в том смысле, что каждый театр должен ставить лишь те пьесы, которые он может ставить по совокупности всех своих условий и в связи с особенностями своего мастерства. Ввиду этого написать пьесу для данного театра удовлетворительно может лишь такой писатель, который очень хорошо знает этот театр, всю труппу, особенности и возможности каждого актера в отдельности, весь присущий данному коллективу стиль. Только тогда может получиться спектакль, спаянный из действительно адекватных друг другу элементов.

Это знание своего театра во всем его содержании — главное условие для драматурга. Литературный талант, писательская одаренность — факторы не только второстепенные, но в глазах актеров почти несущественные. Актеру нужен только подходящий для его мастерства материал, о литературной же ценности изображаемого произведения он и не помышляет.

Так было дело до последней четверти прошлого столетия. В последние десятилетия положение значительно изменилось. Новые веяния в японском театральном мире, идущие из Европы, сказались и в области драматургии. Появились писатели вообще, независимо от какой-нибудь труппы. Они стали писать, не имея в виду какой-нибудь определенный театр. Японская драматургия разделилась на два русла: с одной стороны, продолжали свою работу специально театральные драматурги, с другой — все интенсивнее и интенсивнее заявляли о себе драматурги со стороны. Появились два типа писателей для сцены: «свои» и «сторонние». «Свои» большей частью работали только над обновлением старого классического репертуара и приспособлением его к условиям своего театра и лишь изредка рисковали создавать новые пьесы. «Сторонние» большей частью писали новые пьесы, а если и брали в обработку старые, то только в качестве материала для нового, по существу, произведения. Коротко говоря, драматургия стала из области чисто театральной переходить в область чисто литературную. Влияние Европы не только способствовало, но, пожалуй, и вызвало такую тенденцию в японской драматургии.

Необходимо отметить, что эта «сторонняя» драматургия очень туго приживается к японскому театру. Причин этому — очень много. Первая и, пожалуй, сама главная причина неуспеха новых, «сторонних» писателей заключается в том, что они не умеют писать для театра, особенно для какой-нибудь определенной труппы: они не имеют связи с нею, не знают деталей, самого хода постановочного процесса, не посвящены в специфические сценические требования. Второй комплекс причин их неудачи лежит в актерах: обычно эти последние очень неохотно идут на новую пьесу; они относятся принципиально недоверчиво к творчеству «сторонних» драматургов, а с другой стороны, при соприкосновении с материалом новой пьесы обычно чувствуют какую-то чуждость его себе. Поэтому они часто играют неумело, не могут найти надлежащей линии, и пьеса проваливается.

И, наконец, третий ряд причин неуспеха новых пьес обусловлен уже отношением самой публики. Если к новой пьесе относится недоверчиво актер, то также инстинктивно недоверчиво и даже заранее враждебно относится к ней зритель. Зритель Кабуки вместе с актером ревниво оберегает свой театр от всякого вторжения со стороны, охраняет свое исконное искусство и блюдет неприкосновенность театральных традиций. Кроме того, японскому зрителю гораздо приятнее видеть своего актера в знакомой, десятки раз виденной роли, чем наблюдать его в какой-то чуждой, непривычной атмосфере. В первом случае он идет в театр наверняка: он знает, что получит полное наслаждение от признанного мастерства любимого актера в такой-то роли. При новой пьесе он идет вслепую, наудачу; он не знает, что ему предстоит: удовольствие от хорошей роли, или же наоборот — разочарование. В театр же японский зритель ходит не для неприятных ощущений и разочарований.

В связи со всеми этими причинами в современной Японии положение с театральной драматургией несомненно двусмысленное. С одной стороны, мы имеем все еще сохраняющийся институт «своих» авторов, входящих в состав театрального коллектива. С другой стороны — работают — и очень плодотворно — «сторонние» драматурги, частично пробующие завоевать актера Кабуки новой обработкой старых, хорошо ему знакомых классических пьес, частично же смело выступающие с совершенно новыми произведениями. Идет борьба за театр. Наступает вольный драматург, и его наступление поддерживается всем процессом европеизации Японии и японского театра. Однако твердыня Кабуки пока все еще

держится. Она находится под двойной защитой актеров и зрителей. Долго ли это продолжится? Это — очень большой и роковой для японского театра вопрос.

Вышеприведенная характеристика театра Кабуки может дать некоторые опорные пункты для суждений об этом жанре и через него — в значительной мере и обо всем национальном театре Японии.

Японский театр стоит прежде всего на твердой принципиальной основе. Театральное искусство как таковое — в Японии понятие точное и общепризнанное. Искусство театра не есть искусство слова, краски, архитектурной формы или звука, но искусство театра и ничего больше. Самодовление этого рода искусства, его самостоятельность среди всех прочих видов искусства совершенно ясны как для японского театрального деятеля, так и для зрителя. В связи с этим японский театр органически чужд всякой литературщины. Драматургия — такая же часть общего целого театра, как и актер, оркестр, бутафория. В понятии театра объединены все составные элементы, они ему подчинены и организованы, и по существу. Вне театра — нет драматургии. Пьеса, могущая быть просто прочитанной, — логическая несообразность для японца.

Во-вторых, все искусство японского театра зиждется на мастерстве. Самое существенное в спектакле — начало мастерства, которое одинаково относится как к актерской игре, так и ко всему сценическому оформлению. При этом это мастерство не есть только одна индивидуальная техника какого-нибудь актера. Мастерство Кабуки есть мастерство прежде всего школы, особой театральной культуры, особой традиции. Мастерство отдельных актеров целиком поглощается этой общей стихией. Но если существует общий канон театрального искусства Кабуки, то существуют и его отдельные модификации. Каждый данный театр имеет право на существование только в том случае, если он, во-первых, овладел всем достоянием искусства Кабуки в целом и сумел добиться в этой сфере своего определенного места — во-вторых. Мастерство Кабуки — как общее понятие, мастерство данного театра — первое уточнение этого понятия, и мастерство отдельных актеров — как окончательное оформление.

В-третьих, каждый театр Кабуки представляет собою организованный и спаянный коллектив. Руководящая роль в этом коллективе принадлежит не столько его директору, сколько тому жанру, который этим театром культивируется. Этому жанру подчиняется и художественный руководитель и весь театр в целом — вплоть до деталей архитектурного стиля. Кроме того, огромную роль верховного руководителя играет школа, традиция, идти против которых не смеют и директора. Поэтому индивидуальный момент в руководстве театра сведен почти к минимуму.

Этот коллективный характер труппы носит все признаки органичности как в своем происхождении, так и во взаимоотношениях. Новый актер создается здесь же в театре. Он — подлинное дитя этого театра. Чуть ли не с рождения он воспитывается в атмосфере данного театрального жанра. И на строгой преемственности мастерства основаны и взаимоотношения актеров: мастеров и учеников, работающих все время в теснейшем объединении.

ЯПОНСКИЙ ТЕАТР (Но, Дзёрури, Кабуки)

История японского театра имеет дело с тремя основными театральными жанрами, возникшими на разных этапах социально-исторического развития страны. Эпоха раннего феодализма (VII—XII вв.) ознаменовалась расцветом целого ряда народных плясок-представлений и появлением Гигаку — рода музыкально-танцевальных представлений, бывших в ходу главным образом при дворе. Позднее феодальное дворянство создало свой театр — театр Но, получивший свое оформление во второй половине XIV столетия; одновременно возник и народный фарс — *кёгэн*. Население феодального города XVII—XVIII вв. имело свои виды театра — театр марионеток (Дзёрури) и театр актера (Кабуки). Историю японского театра можно расчленить на три больших отдела.

Возможно, однако, и иное рассмотрение. Вся история японского театра — взятого в целом — может рассматриваться как одна непрерывная нить, как непрерывная картина последовательного развития театрального искусства вообще, развития, выражающегося то в продвижении в последующую стадию на том же пути, то в переходе к иным формам, но никогда не утрачивающего известной связи между своими отдельными частями. При таком подходе от наблюдателя не укрываются ни те формы, которым пришлось сыграть роль подготовительных в деле образования больших жанров, ни те эпохи, когда рядом существовало несколько театральных форм, то борясь, то взаимно влияя друг на друга. При таком рассмотрении возможен и точный учет того значения, которое имел предыдущий жанр для образования последующего.

С такой точки зрения историю японского театра можно подразделить на пять больших эпох, представляющих каждая своеобразный этап в общем развитии.

Первый этап хронологически совпадает с эпохой раннего феодализма — периодом Нара-Хэйан (VII—XII вв.), сопряженным в Японии, в силу особенностей ее истории, с развитием относительно централизованного государственного строя. Этот период может быть охарактеризован, как время расцвета первых театральных форм, возникших и первоначально развившихся в народной среде и проникших в дальнейшем в среду феодальной аристократии, сосредоточившейся главным образом при дворе, в г. Нара сначала, в г. Хэйан (Киото) потом — этих двух последовательных столицах государства. Эти ранние театральные формы в то время не выходили из рамок слегка театрализованного танца под музыку, чуть-чуть сценически оформленного музыкально-певческого номера или же примитивной пантомимы. Отдельно развивались храмовые представления — Кагура, своего рода «мистерии» и «миракли» в истории театра в Западной Европе.

Второй этап — период Камакура (XII—XIV вв.), вторая эпоха японского феодализма, сопряженного в Японии с началом развития отдельных феодальных владений, — характеризуется как время складывания театральных жанров, как время появления хоть и элементарного, по

определенного драматического текста со стремлением построить все действие на некоей сюжетной основе.

Третий этап — период Муромати и Асикага (XIV—XVI вв.), третья стадия японского феодализма, эпоха феодальной раздробленности, — является временем создания первого большого театрального жанра — театра Но, образовавшегося на материале всех предшествующих малых жанров, подведшего им — в области большого театрального искусства, — так сказать, окончательный итог. Одновременно сформировался жанр народного фарса — *кёгэн*.

Четвертый этап — период Токугава (XVII—XIX вв.), последняя стадия в истории японского феодализма, эпоха феодального абсолютизма, когда культурная инициатива переходила уже в руки «третьего сословия» — горожан, т. е. ранней буржуазии, развивавшейся еще в условиях феодализма, эпоха, ознаменовавшаяся, с одной стороны, процветанием театра Но, с другой — созданием новых жанров — театра Дзёрури и театра Кабуки. Так отразилась в области театра социальная картина страны: существование рядом политически еще господствующего, но экономически падающего феодального дворянства и растущей экономически буржуазии, в то время еще феодального бюргерства, обусловило параллельное развитие двух видов театра: старого — Но и молодого — Дзёрури и Кабуки.

Пятый этап проходит уже на наших глазах — в условиях буржуазно-капиталистического строя. Началом этого этапа истории японского театрального искусства следует считать последние десятилетия прошлого века, когда уже явственно обнаружались признаки создания театральных жанров — общего с европейским театральным искусством XIX в. типа.

1

Поэт XI в. Фудзивара Акихира дает нам первые сведения о театральном искусстве своей родины. «С двадцатилетнего возраста наблюдаю я все, что делается в наших обеих столицах — восточной и западной, но ни раньше, ни в последнее время никогда не было ничего столь интересно, как представления Саругаку, виденные мною сегодня вечером», — говорит он в своих записках «О новых Саругаку» и очень обстоятельно приводит названия всего того, что он тогда видел. Тут и «сельские представления» (Дэнгаку), марионетки, атлетические акты; тут и повествования рапсодов, сопровождающих свой сказ игрой на *бива*¹; тут и сценки «Как монахиня Мёко просила нижнюю рубашку», «Как провинциал приехал в первый раз в столичный город», «Выпить — прожить тысячу лет» и т. д. Автор, к сожалению, не дает никаких подробностей; мы не знаем, существовал ли хор, какими инструментами сопровождалось представление, сколько лиц участвовало в нем, были ли все представления только пантомимами, соединенными с танцами? Одно можно сказать с уверенностью: значительную долю всего виденного Акихира нужно отнести к разряду несложных комических сенок, построенных на бытовых и популярных для того времени сюжетах. Очевидно, фигура недалекого простолюдина из глухих провинций отдаленного «Востока», т. е. северо-восточной части о. Хонсю, растерявшегося в новой для него обстановке блестящей столицы г. Хэйан (Киото), в юго-западной части о. Хонсю

¹ *Бива* — струнный щипковый инструмент.

была любимым объектом всяческих насмешек со стороны изящных придворных галантного хэйанского двора.

Приблизительно в это же время, в середине XI столетия или даже несколько ранее, получили свое сильное развитие представления «заклинателей» (*дзуси*). Эти заклинатели в те времена выполняли функции врачей: их призывали к больному, чтобы они своими заклинаниями изгоняли из него демонов болезни. Рецитации заклинателей имели свой особый мелодический рисунок, свой специфический ритм, у них существовала своя особая манера, и вполне понятны те эстетические эмоции, с которыми обитатели древнего Хэйана внимали по вечерам издали доносившимся до них голосам этих заклинателей. С X в. таких заклинателей мы находим уже на службе у больших буддийских храмов, в которых заклинатели выступали — после каких-нибудь торжественных служб или церемоний — для развлечения паломников в качестве исполнителей своего рода концертного дивертисмента. Заклинатели выступали в специальных костюмах, сделанных из дорогих и красивых материй с серебряным и золотым шитьем и исполняли свои номера в жанре, именуемом *хасурида* (буквально «бегуны»). До нас дошли упоминания о некоторых из этих сценок, в частности, о сценках, называвшихся «Рютэн», «Бисмон» (имена божеств), «Демон», но что они собой представляли — судить теперь трудно. Судя по отзывам в позднейших комедиях, заклинатели изображали божество или демона, причем исполнение должно было изобразить ниспослание этим божеством всяческих благ зрителям.

Эти представления, по-видимому, пользовались большим успехом у паломников, среди которых бывало немало и представителей придворной аристократии. Интерес, вызывавшийся искусством заклинателей, привел к тому, что очень скоро *дзуси-саругаку*, как тогда именовали эти представления, были перенесены и во дворец для развлечения скучающих придворных. «В саду для исполнителей разостлали пять длинных подстилок, для певцов разложили три циновки; музыкантам было разрешено надеть придворный головной убор. Танцовщиков было: трое — мирян, трое — монахов». Из этого описания явствует, что в ту пору, когда представления заклинателей были перенесены во дворец, они имели уже достаточно определенную форму: появилось особое место для исполнения — сценическая площадка, появились особые исполнители текстовой части — певцы, т. е. хор, музыканты — оркестр и, наконец, главные носители действия — актеры-танцовщики; наряду с этим появился и какой-то сюжетный элемент, находивший свое выражение в словесном материале певцов. Остается неизвестным, создавался ли самый текст тут же в порядке импровизации или был уже в какой-то мере готовым. Кстати сказать, участниками таких представлений были и взрослые, большей частью буддийские монахи, и мальчики-подростки. Временем представления был обычно вечер, но во дворце они давались и днем.

Дзуси-саругаку — представления заклинателей — продержались до самого конца XIV столетия, однако их расцвет падает на самый конец XII и начало XIII столетия, т. е. на бурную эпоху распада центральной власти с господством старинной аристократии и усиления местного феодального дворянства со своими вождями. С падением Хэйана поблекла блестящая придворная жизнь, отцвели всяческие удовольствия, и заклинателям пришлось довольствоваться опять теми же храмами, которые были аренами их первых выступлений. Но и здесь нарождались новые театральные формы, скоро оттеснившие *дзуси-саругаку* на задний план.

Представления, постепенно вытеснявшие заклинателей и с последней оставшейся у них площадки, назывались *эннэн-номаи* («танцы долгой

жизни»). Слагались они, надо полагать, из самого разнообразного материала, в том числе и того, который заключался в представлениях заклинателей. В *эннэн-номаи*, по всей вероятности, нашли свое первое театральное соединение многочисленные музыкально-певческие и танцевальные формы, существовавшие до тех пор самостоятельно. Быливалось это все приблизительно в такую форму: двумя-тремя исполнителями, частью — взрослыми, частью — подростками, разыгрывалась построенная на диалоге сценка, причем в диалог вставлялось какое-нибудь «действие-движение» (*хасиримоно*); затем шел музыкальный номер, обычно с пением, и наконец — пляска. В больших буддийских монастырях — вроде Кобудзи (в Нара), Хорюдзи (близ Киото) — такие представления устраивались в крупных масштабах и служили той же цели — развлечению, а это означало и привлечение богомольцев.

Таким образом, связь между *эннэн-номаи* и *дзуси-саругаку* совершенно ясна: новый жанр многое заимствовал именно от заклинателей. С другой стороны, зная возникший позднее театр Но, мы можем с несомненностью констатировать в *эннэн-номаи* наличие почти всех тех элементов, из которых впоследствии сложились представления Но: диалог, пение хора и танец.

По всей вероятности, именно в то время, т. е. во вторую половину XIII и в начале XIV в., начали складываться и первоначальные формы театра Но, или *саругаку-но-Но*, как их тогда называли. Представления *эннэн-номаи* определили общую линию развития театрального искусства, приведшую к образованию театра Но. Вместе с тем в ту же эпоху мы находим уже достаточно сложившимся один сценический персонаж, занявший впоследствии в театре Но одно из главных и характерных мест. Этот персонаж — «старик» (*окина*). В первое время он был еще почти исключительно танцевальным амплуа, но не драматическим, каковым он стал в театре Но, впрочем, полностью сохранив за собою свою исконную функцию — исполнение главного танца.

Появление «земледельческих представлений» — *дэнгаку-но-Но* — относится, несомненно, к эпохе более ранней, чем *саругаку-но-Но*. Они появились, вероятно, даже раньше *дзуси-саругаку* — «представлений заклинателей». Первоначально они были действительно тесно связаны с земледелием, будучи теми плясками и песнями под музыку, которыми крестьяне развлекались после полевых работ, главным образом после посадки риса. В дальнейшем эти крестьянские представления утратили непосредственную связь с бытом деревни и превратились в своеобразный жанр искусства театра. Начали создаваться особые труппы, культивировавшие этот жанр, выступали в монастырях и проникали даже ко двору правителей того времени — сиккэнов² Ходзё. Об их успехах свидетельствует одна песенка, бывшая в ходу в правление последнего сиккэна Такатоки (1303—1333), т. е. в то время, когда могущество дома Ходзё, а вместе с ним и всей созданной им системы власти падало: «Собаки и дэнгаку погубили весь Канто». Здесь имеются в виду, во-первых, представления дэнгаку, которыми увлекались самураи области Канто, этого оплота власти дома Ходзё, во-вторых — та травля собак, которая была одним из любимых удовольствий этих самураев.

Представить себе в точности, в чем заключались представления *дэнгаку*, мы сейчас, конечно, не можем, но по всем сохранившимся данным они по форме сильно приближались к настоящим театральным представлениям. По крайней мере мы имеем точные сведения о том, что около

² Сиккэн — высшая должность в XI—XV вв.

1355 г. в монастыре Гион в Киото состоялось большое представление *дэнгаку*, где было исполнено «Действо о четырех демонах». Ввиду того, что дошедшие до нас упоминания о знаменитых актерах *дэнгаку* всегда говорят о них, как о замечательных исполнителях роли демонов, демон был, по-видимому, и главным, и наиболее любимым персонажем этих действ. Кстати сказать, в это время слово «демон» употреблялось не столько в смысле злого божества, сколько в смысле духа, призрака, привидения и т. п.

В середине XIV столетия появляются, наконец, и столь прославившиеся впоследствии представления *саругаку-но-Но*, т. е. тот театр Но, который стал первым в истории театрального искусства Японии большим театральным жанром. Выработав во второй половине XIV в. свою окончательную форму, этот театр не исчез и в смутную эпоху XVI столетия, когда Япония переходила к новой исторической стадии — к феодальному абсолютизму. Сам Хидэёси — диктатор этого времени — увлекался этими представлениями. В эпоху феодального абсолютизма (XVII — первая половина XIX в.) представления театра Но не только удержались, но и с любовью культивировались в качестве того вида театрального искусства, который феодальное дворянство считало единственно приемлемым для себя. В полной неприкосновенности театр Но сохранился и до наших дней.

2

Что такое Но? С формальной стороны это прежде всего — соединение различных элементов: на первом месте стоит слово, выступающее либо в форме речитатива, то декламационного, то мелодического, либо в форме ариозного пения; затем идет музыка, как соединенная со словом, солирующим или хоровым, так и инструментальная; и, наконец, движение — либо особое сочетание поз и жестов как в своем чередовании, так и в статуарности, либо подлинный более или менее широко развернутый танец. Сценическая речь, движения и музыка — таковы основные элементы, из которых конструируется Но. На этом основании представление Но может быть отнесено к особому виду синтетического спектакля, в котором соединены элементы оперно-балетного характера и элементы разговорной драмы. При этом все представление построено на музыкальной основе, которая и соединяет разнородные элементы в единое целое.

Тот спектакль Но, который мы можем наблюдать в настоящее время, стабилизирован во всех своих частях. Неподвижны и закончены как музыкальная и словесная, так и исполнительская сторона. Дальнейшего развития искусство Но в новое время не получило и получить, оставаясь самим собою, не может: оно действительно закончено и доведено в своей своеобразной форме до пределов совершенства. Трудно себе представить другой театральный жанр, который был бы так развит и разработан во всех своих деталях, как Но, и который был бы одновременно с этим так же стабилизирован.

Эта стабилизация произошла уже давно и восходит в общих чертах к XIV—XV вв.

Ближайшим образом Но связан с *саругаку* — тем видом театральных представлений, которые процветали в указанную эпоху. Строго говоря, то, что мы знаем теперь под именем Но, есть не что иное, как последняя форма в развитии жанра *саругаку*, наиболее совершенная и сложная его форма. На этом основании Но часто и именуют *саругаку-но-Но*, т. е. «саругакуское Но».

Что такое представления *саругаку*? Конечный этап их, т. е. ныне существующие Но, нам известен. Но каковы были более ранние формы этого рода представлений — сказать не легко. Спорно прежде всего само понимание этого термина. Наиболее устойчивое объяснение усматривает в слове «саругаку» измененное «сангаку» и противопоставляет это последнее понятие другому, обозначаемому словом «гагаку». В связи с этим и для того и для другого термина подыскивается конкретное историческое содержание.

В высших слоях феодального общества того времени, в особенности при дворе правителей — сёгунов из дома Асикага, большое распространение получили два вида театральных представлений: одни из них имели место в случаях особо торжественных, большей частью связанных с религиозными ритуалами или дворцовыми церемониями; другие имели целью прежде всего развлечение и применялись главным образом при различных празднествах и пиршествах. Первые именовались *гагаку* — «церемониальные представления», вторые — *сангаку* — «простые представления». Именно эти вторые и являются источником позднейших Но.

Однако представления *саругаку*, наиболее полно развитой формой которых является театр Но, имели свою собственную историю и сами выросли на почве других видов театрально-музыкального и театрально-танцевального искусства. Этими видами или элементами, легшими в основу *саругаку*, были: так называемые *кабу* — «песни-пляски» и *каё* — «песни с музыкой», восходящие к более отдаленным векам японской истории, во всяком случае к эпохе раннего феодализма (VII—XII вв.), если не еще дальше в глубь истории, достигшие к эпохе Асикага своего высшего расцвета.

Происхождение и характер этих «песен-плясок» и «песен с музыкой» сложно и неясно. По-видимому, мы здесь сталкиваемся с двумя основными руслами их сложения и развития. Первое связано с теми слоями японского общества, которые в те времена были носителями наиболее развитой культуры, а именно — с феодальным дворянством и тесно связанным с ним буддийским духовенством. Своим культурным уровнем они были весьма многим обязаны воспринятой ими китайской цивилизации и образованности. Китайская культура принесла с собою в Японию и свое музыкально-танцевальное искусство. Второе русло проходило сквозь самую толщу японского населения, затрагивая самые широкие его слои, и было почти не затронуто китайским влиянием. Поэтому во всех тех *кабу* и *кае*, названия которых до нас дошли, мы, с одной стороны, явственно ощущаем ряд жанров, несомненно имеющих значение увеселительных песен и плясок, развившихся на почве удовлетворения потребностей правящего класса, с другой же стороны, — ряд жанров, несомненно идущих от народных увеселений, связанных либо с сельскохозяйственным годом, либо с народными праздниками вообще. Само собою разумеется, что оба эти русла сильнейшим образом переплетаются друг с другом, иногда полностью сливаясь: художественные пляски и пение влияли на народные, и, наоборот, эти последние оказывались основой художественных.

Однако и этим не исчерпываются те элементы, к которым восходит искусство Но. Целый ряд «песен-плясок» и «песен с музыкой» теснейшим образом связан с древними ритуальными представлениями в храмах, и при этом в храмах исконной религии японцев — синтоизма. Если же учесть, что в основу сюжетов многих Но легли различные синтоистские предания и храмовые легенды, если принять во внимание то особое значение, которое имеют в искусстве Но мистерияльные пьесы, где героями

являются божества, то связь представлений театра Но с древними синтоистскими мистериями (*кагура*) представится совершенно явственной. Недаром обычная традиция возводит вообще все японское театральное искусство к известному мифу о танце богини Удзуме перед гротом, в котором сокрылась верховная богиня Аматаэрасу — богиня Солнца.

Таким образом, происхождение искусства Но более или менее ясно. Отдаленным истоком его являются те представления, которые связаны с синтоизмом, понимаемая под этим термином сложный комплекс, обнимающий как чисто ритуальные элементы, так и сопряженные с ними чисто бытовые, вроде земледельческих празднеств. В дальнейшем в связи с дифференциацией общества и усложнением культуры на пути Но мы находим целую массу соединенных с музыкой песен и плясок, которые частично развились из того же первоначального источника — отчасти ритуального, отчасти бытового, с постепенным обособлением этих двух струй друг от друга, частично же обязаны своим происхождением иноземному, главным образом корейско-китайскому, реже индийскому культурному влиянию. Постепенное развитие этих песен и плясок привело к образованию уже сложных представлений, превращавшихся нередко во вполне развитые театральные формы, имевшие своих актеров, свою структуру, свои исполнительские каноны. Таковы, например, вышеописанные *дэнгаку-но-Но* — «земледельческие представления», народно-бытовые сценки, развившиеся из различных видов крестьянских плясок и песен. Таков, далее, *эннэн-номаи* — «танец долгой жизни», представление, имевшее уже достаточно развитую драматическую структуру. Таково танцевальное представление, известное под именем *ковака-но-маи*, где мы находим и довольно развитые декламационные части, и чистое пение, и специально музыкальные части. Другими словами, по мере приближения к эпохе *саругаку* мы находим уже ряд вполне отчетливых театральных форм, иногда достигавших даже довольно высокого уровня и значительной сложности. На их почве и образовались представления *саругаку*, с особенным успехом культивировавшиеся при различных храмах и при сёгунском дворе и в своем конечном развитии давшие ту театральную форму, которую мы теперь знаем под именем театра Но. Таким образом, театральный жанр Но есть сложный продукт развития всего музыкально-певческо-танцевального искусства японского средневековья, продукт, подготовленный различными предварительными «малыми» театральными формами. Он включил в себя многое из них в особой обработке и своеобразном преломлении. Но — не только конечный этап в развитии, но и синтез всего этого искусства.

Особым моментом в этой обработке предшествующего материала, которую произвел театр Но, должно быть признано построение всего театрального действия на материале определенного сюжета. Представление Но показывает и развивает перед зрителем известный сюжет, и этому показу и развитию подчинены все элементы представления — музыка, произносимое слово и сценическое движение. В терминах сложившейся тогда же теории искусства Но это звучит так: в Но обязательно должны присутствовать «человек», «место» и «событие». Представление Но есть сочетание, триединство этих элементов. Например, в пьесе «Крылатая одежда» («Хагоромо») «человеком» — действующим лицом, носителем всего содержания, — является фея, спускающаяся к морю для купания и сбрасывающая на берегу свою крылатую одежду; «местом» — побережье Мацубара; «событием» — похищение одежды феи рыбаком и возвращение её обратно по принадлежности за выкуп: фея должна протанцевать перед рыбаком свой «небесный танец».

Именно в наличии разговорно-драматического сюжета, рассказываемого и показываемого сценическими средствами, и состоит главное отличие Но от всех прежних театральных форм. Эти последние или бессюжетны вовсе, или если и содержат какое-то сюжетное зерно, то в элементарном, неразвиваемом виде, во всяком случае — не в драматическом плане, т. е. без коллизии. Но — представления, где музыка, слово и танец всецело слиты с определенной, вполне развитой драматической коллизией. Но — настоящие театральные пьесы.

3

Еще в эпоху Асикага (XIV—XV вв.), т. е. в самом начале существования Но как сформировавшегося театрального жанра, эти представления имели, по-видимому, большое распространение. Так, мы знаем о существовании многочисленных трупп Но, состоявших при различных храмах-монастырях. Наиболее известные труппы сосредоточивались вокруг синтоистских храмов в провинции Исэ, при храмах Хиёси в провинции Оми, при храмах Касуга и Ямата, при храмах Камо и Сумиёси в провинции Тамба, Кавати и Сатцу. Культивирование одного и того же жанра в различных местах и различными исполнителями — в связи со специальными условиями каждого такого храма — повлекло за собой появление различных вариантов в самом жанре: каждая из работавших трупп создавала свою собственную исполнительскую манеру и приспособляла к своим возможностям и требованиям самый материал пьесы. Таким путем уже на первых порах существования Но появились так называемые школы Но, иногда значительно расхолодившиеся друг с другом. Наиболее устойчивые школы в эту первую пору созданы труппами, работавшими в Оми и в Ямато. Оми-саругаку и Ямато-саругаку — эти наименования знамениты в истории Но. Наибольшего процветания достигла вторая школа — Ямато-саругаку; в конце концов она подчинила своему влиянию все прочие и завершила всё дело создания нового жанра.

Само собою разумеется, что на весь этот первый период существования различных школ приходится смотреть не иначе, как на ту эпоху, когда все эти «песни-пляски» и «песни с музыкой» как-то складывались в более сложные формы, постепенно принимали характер развитых театральных представлений, становились понемногу выше названными *саругаку-но-Но*. Иными словами, это — эпоха складывания из материала мелких жанров большого театрального жанра, эпоха постепенного формирования Но. Наиболее прочных художественных результатов достигли труппы, работавшие при храмах Касуга и Ямато; в их среде искусство Но окончательно и сформировалось.

С появлением такого более или менее прочного театрального жанра его культивирование из храмов перешло в дворцы, в замки феодалов, ко двору правителей феодальной Японии — сёгунов Асикага. Они стали ревностными покровителями нового театрального искусства. При них оно достигло своего высшего расцвета и приняло те завершённые формы, в которых оно дошло до нас. Особенный расцвет искусство Но получило в правление сёгунов Асикага Ёсимицу (1368—1394) и Асикага Ёсимаса (1449—1473). Эти два правителя вошли в историю японского искусства как просвещенные и щедрые меценаты.

Этот второй этап в развитии Но ознаменовался появлением различных школ. Такие школы возникали постепенно — в связи с дальнейшей эволюцией искусства Но. До наших дней дошли пять образовавшихся тогда

школ: Кандзэ, Компару, Хосё, Конго и Кита. Первые четыре образовались еще в эпоху Асикага, во второй половине XIV—XV в.; пятая же — школа Кита — относится уже к эпохе Хидзёси, т. е. к последней четверти XVI столетия.

Выражение «школа» в применении к Но следует понимать двояко: различия между отдельными школами относятся и к исполнительской стороне представления, и к текстовой. Отдельные места текста какой-нибудь пьесы редактируются в разных школах по-разному. Например, выражение «цуки-но-хару-но» (лунная весна), употребляемое в школе Кандзэ, в школе Хосё звучит «цуки-но-аки-но» (лунная осень); иногда наблюдаются вставки в текст или же наоборот — пропуски. Сценическое движение, сопряженное с какой-нибудь пьесой, строится в разных школах по-разному, по-разному исполняется танец и т. п. Следует отметить, что все эти взаимные отличия, строго говоря, настолько, на наш взгляд, не существенны, настолько не затрагивают самой сути дела, самих основ всего искусства, что существование этих школ нужно отнести более за счет сохранившихся еще в этой области пережитков прежних цеховых традиций: существуют особые «династии» мастеров Но, причем вокруг каждого такого мастера группируются его ученики. Таким образом, даже в наше время отдельные труппы Но сохраняют в своей организационной форме некоторые элементы средневекового цеха.

Наиболее могущественной и наиболее древней из этих пяти школ является школа Кандзэ. Своим возникновением она обязана двум знаменитым основоположникам всего искусства Но: отцу — Канъами, расцвет деятельности которого относится ко второй половине XIV в. (умер в 1384 г.) и сыну — Сэами, действующему в первой половине XV в. (умер в 1443 г.). Самое название школы — «Кандзэ» — составлено из начальных слогов имен этих двух мастеров («Сэ» — в сочетании — озвачивается в «дзэ»). Они — в особенности Сэами — придали Но ту форму, которая впоследствии и стала канонической.

Сэами представляет собою тот тип деятеля театра Но, который может назваться классическим для этого жанра. Сэами был одновременно автором текста пьес и автором музыкальной и хореографической части. Он был вместе с тем и режиссером-постановщиком, и актером-исполнителем. В то же самое время он был и теоретиком своего искусства, и педагогом, передававшим свои знания и умение ученикам. Синтетический характер самого искусства Но обусловил и своеобразный характер его деятелей: в каждом из них совмещаются все стороны этого искусства.

4

В основу чисто театральной стороны искусства Но легли, как было сказано выше, различные элементы существовавших в эти времена «песен-плясок» и «песен с музыкой». Сюжетная сторона дела также до известной степени идет оттуда же, но с развитием всего жанра в широко развернутое театральное представление эта сюжетная часть получила гораздо большее значение. Эти сюжеты подверглись обработке и усложнению.

Основной материал для сюжетов Но дает сказание в своих трех главнейших разновидностях: историческом, народном и религиозном. Историческое сказание выступает то в виде героической саги, то в виде романтической легенды, то в виде культурно-исторического предания. Народное сказание дается то в форме бытового рассказа, то в форме фантастической сказки; религиозное — в форме мифа или церковно-исто-

рического предания. Родиной всех этих сказаний является не только Япония, но и Китай, и даже иногда Индия. Материал, привлекаемый авторами пьес, очень большой и разнообразный.

В связи с этим на всем материале лежит явственная печать того источника, откуда он заимствован. Тут и эстетика хэйанских аристократов, отраженная в романах IX—XII вв., эпизоды которых инсценируются в ряде пьес театра Но; тут и художественные вкусы камакурских воинов, сказавшиеся в героических эпопеях эпохи расцвета японского рыцарства (XII—XIV вв.), бывших источником многих сюжетов пьес Но; тут и эстетическая теория буддийских монахов, проступающая в их обработке храмовых легенд, легших в основу сюжетов многих пьес Но.

От эстетико-придворной аристократии в Но перешла чувствительность, от эстетики воинов-рыцарей — гиперболизм образов и страстей, от эстетики буддийских монахов — настроение иллюзорности бытия. Эти три струи пронизывают собою всю текстовую часть Но. Зрители эпохи Асикага то наслаждались изящно-трогательными эмоциями, то волновались неистовостью героического, то погружались в философское раздумье о непрочности этого мира. В пьесах Но было все, что дало к тому времени развитие различных направлений художественных воззрений и вкусов.

Согласно всем дошедшим до нас сведениям, весь жанр Но в эпоху своего сложения и развития воспринимается как целиком основанный на действительности. Пьесы Но в глазах зрителя того времени изображали «вещи, как они есть». Сэами³ (1364—1443), главный теоретик искусства Но, основным принципом Но считает «подражание» (*мономанэ*), понимая под этим воспроизведение на сцене мира подлинных образов, подлинных чувств и переживаний. С этой точки зрения он противопоставляет созданные им пьесы Но всему тому, из чего эти пьесы выросли, — всем разновидностям «песен-плясок» и «песен с музыкой». Там, по его мнению, — отрывочность, развлечение, фиглярство. Здесь — целое, серьезное искусство. Там — оторванная от действительности забава, здесь — отражающее эту действительность действо. Автор и исполнитель пьес Но должны прежде всего «подражать», т. е. воспроизводить подлинное, существующее, и воспроизводить во всей полноте и точности.

Сэами очерчивает тот круг, который подлежит такому сценическому воспроизведению. Этот круг ограничивается только миром человеческой и человекоподобной личности и никак не затрагивает природы как таковой. В этот круг входит все, что несет на себе печать личности: прежде всего, конечно, люди, как живущие на этой земле, так и отошедшие в тот мир, — духи-призраки; затем — боги всяких категорий, от небесных властителей до духов растений; и наконец, демоны — в широком смысле этого слова. Весь этот мир театр Но стремится показать, стремится отобразить в его — по мнению Сэами — подлинном, настоящем виде.

В своих рассуждениях Сэами идет дальше. Говоря о «подражании», он указывает, что объектом подражания должна явиться не только внешняя сторона образа, но главным образом его внутреннее содержание. Для этого, говорит Сэами, каждому автору и исполнителю «сначала нужно научиться быть тем, кому подражаешь; и только потом подражать». И дальше он указывает, как нужно «подражать» всем главным типам театра Но: «богам, демонам, хэйанским аристократам, камакурским воителям, женщинам, старцам, безумным, монахам, призракам, китайцам, дровосекам, угольщикам, солеварам...» При этом он подчеркивает, что предметом подражания должен служить не тип, но именно данная

³ О нем см. с. 322—325 (прим. сост.).

индивидуальность. Только тогда получается действительно «живое действие» (*икитару Но*); только тогда на сцене настоящая жизненная правда.

Любопытно отметить, что Сэами считает необходимым особо настаивать на том, что в исполнении пьес Но должна совершенно отсутствовать всякая нарочитость, актер должен настолько войти в «подражание» данному образу, «войти в образ», как сказали бы в наше время, что все его действия на сцене стали бы совершенно естественными, как бы бессознательными. Он должен забыть о себе и стать как бы на самом деле изображаемым персонажем. Таково второе требование сценической правдивости, предъявляемое Сэами к исполнителю.

Однако одним принципом «подражания» не исчерпывается содержание искусства Но. Наряду с «подражанием» Сэами выдвигает второе положение, также обязательное и для авторов и для исполнителей. Это положение он определяет словом «югэн».

Термин «югэн» в том значении, которое он имел в то время, не легко передать по-русски каким-либо одним словом. Содержание его сводится приблизительно к следующему: в каждом предмете, в каждом существе заключена ему одному присущая сокровенность. Эта суть является не только тем, что наиболее характерно для данного предмета, но и тем самым, что в этом предмете воздействует на другого и доходит до самых глубин сознания воспринимающего. Контакт между исполнителем и зрителем основан именно на таком невидимом воздействии, без которого нет и самого «подражания». Однако для того, чтобы эта сокровенная суть изображаемого персонажа была вполне адекватна ему как таковому, она должна непременно быть законченной в самой себе, быть в своей сфере совершенной; другими словами, она должна в своей стихии быть прекрасной. Таким путем, подражание сводится прежде всего к выявлению «прекрасного», будь то прекрасное в обаятельном женском образе, будь то прекрасное в ужасном облике демона. Это же выявление в свою очередь должно было будить «ответные эмоции», соответствующие «эмоциональные отзвуки» (*эдзэ*) и в зрителях: зрители должны были вовлекаться в общую стихию *югэн* — «сокровенно-прекрасного», скрывающегося в каждом показываемом персонаже и составляющего самую суть всего искусства Но. «Без югэн нет Но», — говорит Сэами.

Все это свидетельствует о том, что к эпохе Сэами, т. е. к первой половине XV столетия, театр Но развился настолько, что появилась даже целая теория этого искусства. Это значит, что процесс формирования этого вида театрального искусства в то время уже дошел до своего конца. В дальнейшем речь идет уже не столько об истории развития, сколько о все более и более усиливающейся стабилизации всех элементов этого искусства. Как уже было сказано выше, постепенно стабилизуется и текст, и музыка, и танец. Более того, стабилизуется и репертуар: из всего количества пьес Но (до нескольких тысяч), созданных различными авторами, выбираются двести пьес, которые образуют основной репертуар. Правда, списки этих пьес несколько различаются в зависимости от школы, однако эти колебания обычно незначительны и не меняют общей картины, тем более, что основным считается все-таки список, принятый главенствующей школой Кандзэ. В огромном большинстве случаев все отличие списков разных школ сводится лишь к чисто формальным моментам: одна и та же пьеса в разных школах именуется по-разному; одно и то же название пишется разными иероглифами; иногда меняется приурочение действия пьесы к тому или иному времени года. Число двести можно считать несомненно постоянным как в смысле количественном, так и по содержанию.

Такая стабилизация всех элементов Но с течением времени превращается в самую подлинную канонизацию. Как текст, так и исполнительская традиция приобретают значение канона для представителей этого искусства. Наряду с этим в корне меняется отношение к этому искусству у зрителя и даже у самих его деятелей.

Прежде всего меняется вся установка самого спектакля. Взамен целей правдивого воспроизведения и соответствующего воздействия на зрителей выступают задачи чисто утилитарные, воспитательные. Спектакль Но начинает служить целям религиозно-нравственного просвещения.

Такое изменение, помимо главной причины — прекращения соответствия искусства Но общей исторической обстановке, обусловлено и той особой ролью, которую играл в судьбе этого жанра буддизм.

5

В эпоху Асикага многочисленные буддийские монахи, тесно связанные с господствующим классом феодального дворянства, составляли чрезвычайно влиятельный общественный слой. Они же были главными деятелями культуры. Им обязано своим блестящим расцветом японское изобразительное искусство — живопись, скульптура, архитектура, искусство, связанное с бытом; под их влиянием создавался и театр Но.

Это влияние было, с одной стороны, общим, поскольку культура эпохи Асикага была пропитана элементами буддийского мировоззрения; с другой стороны, это влияние было и непосредственным, поскольку авторы и исполнители Но сами были или, вернее, кончали свою жизнь монахами. Так, в конце своей жизни постригся Канъями, так же поступил его знаменитый сын — Сэами. Их примеру следовало огромное большинство их преемников. Между буддизмом и Но установилась, можно сказать, персональная связь. Несомненно, уход в монашество в то время не повлекал за собою всех следствий, которые мы могли бы ожидать: он не означал ухода от мира. Это был скорее просто светский обычай. Буддийский аббат играл большую роль в общественной, совершенно светской жизни того времени. Это способствовало тому, что различные стороны идеологии того времени развивались во многом под знаком буддизма. Буддийские элементы прочно вошли в Но при самом возникновении этого искусства. Чтоб убедиться в этом, достаточно просмотреть текст любой из пьес.

Какую бы пьесу мы ни взяли, она — независимо от конкретного своего сюжета — обычно целиком обработана под буддийским углом зрения. Буддийские идеи, буддийские выражения, целые отрывки из буддийского писания разбросаны по всему тексту, составляют скрытую или явную подоплеку всего содержания. Вся тематика пьес, независимо от сюжета, — целиком буддийская. С исчезновением в исторической дали реальной социальной и культурной обстановки, в которой создался театр Но, эти тематические элементы выступили на передний план. Новый зритель уже не мог рассматривать все, что происходило перед ним на сцене, как что-то воспроизводящее действительность; вслушиваясь в произносимые слова и наблюдая развертываемую в игре картину, он переносил центр тяжести восприятия в идеологическую сторону спектакля, следил за идеями, за мыслями, проступающими в отдельных элементах всего зрелища. В связи с этим и произошло изменение самого характера Но. Спектакль Но стал восприниматься как буддийская проповедь. То, что для Сэами было подсобным, вторичным, стало теперь основным.

Уже одна конструкция всего спектакля Но вводила зрителя в круг

буддийских ассоциаций. Спектакль обычно слагался из пяти пьес основного репертуара, и уже это число говорило о буддийской установке всего целого. Число пять играет в буддизме очень большую роль: мы знаем пять прегрешений, пять преступлений, пять страданий, пять источников познания, пять миров и так далее. Число пять — канонично для буддийской догматики и играет большую роль в буддийской метафизике⁴. Поэтому уже построение всего спектакля на этой пятеричной основе есть проявление буддийских тенденций. Эти последние проступают еще более явственно в трактовке показываемых пьес и в той последовательности, в которой они перед зрителем проходят.

На первом месте ставятся обычно пьесы мистериального характера (*синги-но-Но*), где главным персонажем является божество, а основным моментом сюжета — явление этого божества. Пьесы эти, по большей части построенные на какой-нибудь храмовой легенде, должны показать зрителям богов, тех самых богов, которые даруют «мир стране, благоденствие правителям и крепкий союз мужчинам и женщинам». Вся пьеса есть демонстрация величия, мощи и вместе с тем благодати богов: зритель должен почувствовать и преклонение и благодарность, одновременно с ощущением духовной радости и торжественной приподнятости.

На втором месте идут пьесы героические (*сюра-но-Но*), где главным действующим лицом является какой-нибудь древний воин, прославившийся своими подвигами и храбростью. Однако в пьесах этой категории он дается в образе «асура», мятущегося духа преисподней: пусть он герой, пусть славный своими подвигами человек, но он нарушил заповедь, убивая живое, и за это обречен на страдания в том мире. Сюжетный стержень пьесы заключается обычно в том, что появившийся на поле древнего сражения монах возносит за павшего героя молитву и тем освобождает его от страданий. Мораль пьесы в том, что помощь богов простирается не только на этот мир, но и на тот: они укрощают и мятежных духов преисподней; следовательно, человечество может чувствовать себя спокойно, боги его оберегают; с другой стороны, эти же пьесы показывают, что благодать богов, если есть молитва, обращенная к ним, дарует мир и этим мятущимся существам.

На третьем месте следуют пьесы романтического характера (*коцура-мо-Но*), где героиней является женщина, обычно красавица, а сюжетным стержнем — любовь. Цель таких пьес тоже двойственная: с одной стороны, они демонстрируют то наивысшее блаженство, которое возможно в этом мире, а с другой — показывают, что и тут без благодатного вмешательства богов счастья не бывает. В то время как в предшествующих пьесах была продемонстрирована мощь и благодать богов, охраняющих и мир и все человеческое бытие в нем, в третьей пьесе показывается, что даруется человеку в этом мире.

На четвертом месте стоят пьесы демонические (*они-мо-Но*). Герой в них — демон, дух, обреченный злой Карме — предопределению, обусловленному собственными поступками. Он страдает, он неистовствует, он жалуется. Зритель может наглядно узреть, что такое злая Карма, какой ужас такое существование...

Пятое место занимают пьесы, которые могут быть названы бытовыми по той причине, что действующими лицами в них являются «простонародные» персонажи, а сюжетной основой — какое-нибудь событие из мира человеческой повседневности. Тематику таких пьес составляют различные

⁴ Число пять занимает большое место и в различных концепциях научной и философской мысли в Китае.

положения общественной этики, главным образом знаменитые на Дальнем Востоке «пять извечных принципов», пять видов морального долга, регулирующего отношения между правителем и управляемыми, родителями и детьми, мужем и женой, старшими и младшими братьями и людьми, посторонними друг другу, определяемыми в данном случае, как друзья. Пьеса должна наглядно показать какой-нибудь пример выполнения или невыполнения какого-либо вида этого долга и таким образом призвать зрителя к соблюдению всех этих предписаний. Таким путем, после угрожающей демонстрации злой Кармы показывается, как можно ее избежать, как обеспечить себе Карму добрую. Поучение конечно, кончен и спектакль Но. Для завершения обычно ставится в самом конце еще один небольшой отрывок из пьес первой группы, т. е. мистериальных, обычно — заключительный хор. Эта концовка должна служить новым напоминанием о мощи и благости богов и об их охраняющей деснице, вселить новую бодрость в, может быть, приунывшего зрителя и побудить его к неуклонному соблюдению всех нравственных правил.

Такова была вторая — религиозно-нравственная концепция спектакля Но, после первой — непосредственно эстетической. История Но знает и третью, получившую с течением времени не меньшее значение, чем первые две. Эту третью концепцию можно, пожалуй, назвать эмоционалистической. Эмоционалистическая концепция, как и религиозная, также коренится в самом материале Но; она менее всего привнесена извне. Тот же Сэами закладывает ее основы в своих теоретических изречениях. Вся суть дела только в том, какой именно аспект в Но выступает на первый план для зрителя и исполнителя. Если в эпоху Сэами на первом плане стояло правдивое отображение действительности, если впоследствии центр тяжести переносится на заключенные в пьесах буддийские идеи, то в дальнейшем выступает на поверхность заключенная в Но эмоциональная стихия.

Эта эмоциональная стихия представляется нам теперь организованной по такой же пятеричной схеме: теория говорит о так называемых «пяти тонах» Но. Эти «пять тонов» тесно связаны с пятью вышеназванными категориями пьес и означают в общем то, что каждой из этих категорий присущ особый колорит, «тон»; мистериальные Но «звучат» по-своему, героические — по-своему, романтические опять по-иному и т. д. Этот «тон» касается прежде всего своей непосредственной сферы — музыкальной стороны представления, но ею одной он не ограничивается: он переходит и в ту стихию, на которую музыка воздействует ближайшим образом и которой она в значительной мере управляет. Эта стихия — эмоциональная сфера человеческой психики, мир настроений и переживаний. Каждая из пяти категорий пьес не только дает особый «тон» музыке, но и по-особенному настраивает душу зрителя. Поэтому весь спектакль Но есть проявление в музыке и психике соответствующих друг другу звучаний — в их последовательности и наслоении. Иначе говоря, зритель не наблюдает жизнь на сцене, не поучается, но погружается в волнующий ход различных эмоций, упражняя таким образом свою эмоциональную сферу.

Мистериальные пьесы сопряжены, по мысли теоретиков Но, с особым настроением, которое можно приравнять лишь к тому, которое владеет людьми «при наступлении Нового года», т. е. новой весны, нового солнца. Приход Нового года — знамение вечного обновления мира и жизни, напоминание о вечности и непрерывности процесса всего бытия. Поэтому в душе не может быть места ничему постороннему, мелочному, житейскому. Одно только торжественное чувство восторга, величия бытия —

«празднично-художественное» (*слогэн*), как гласит определение этого настроения в японском термине.

Пьесы героические, где главным персонажем обычно оказывается явившийся с того света воитель, сопряжены со своеобразным мистическим настроением. Они должны вызвать в зрителе ощущение потустороннего, чувство приоткрываемого на миг иного мира; причем это переживание должно сопровождаться особым ощущением влекущего очарования захватывающих мистических чар. «Таинственно-прекрасное» (*югэн*), — так обозначает это настроение теория Но.

Пьесы романтические должны звучать для зрителя особыми тонами любви и любовных эмоций. Они должны охватить его сложной гаммой любовных переживаний, провести его сквозь всю сладость и горечь любви. «Любовное томление» (*рэмбо*), — так формулирует теория это ощущение.

Демонические пьесы должны вызвать чувство безотрадности, почти ужаса, скорби... «Подобно тому, как если бы вы смотрели на то, как осыпаются весенние цветы, когда подует с гор резкий ветер; как если бы вы видели перед собою смерть всех ваших близких и думали, что вот-вот и вас постигнет та же участь...» Так хочет обрисовать теория Но это настроение, называя его «скорбно-горестным».

Последняя категория пьес — пьесы бытовые — соединены опять-таки со своим тоном. Этот тон именуется «смешанным» (*рангёку*), в том смысле, что здесь могут возникать самые различные переживания, соответствующие многообразию сюжетов этого цикла пьес. Тем не менее одно чувство является постоянным при всех комбинациях, а именно, чувство решимости, готовности. После предыдущей подавленности — переход к чувству бодрости.

Если добавить сюда последнее чувство, то, с которым зритель покидает театр Но, чувство празднично-торжественное, возвращаемое заключительным хором из мистериальной пьесы, то вся гамма чувств и настроений зрителя будет завершена. Зритель проведен через целую гамму «тонов» — шкалу различных эмоций.

Таков спектакль Но в третьем аспекте. Что же представляет собою этот спектакль в самую последнюю по времени стадию, в частности — в современной Японии? Несомненно, что для современного зрителя все искусство Но выступает опять-таки в новом, особом свете. Все три вышеописанные трактовки Но имели место в одном и том же феодальном обществе; на разных этапах истории этого общества на первый план выступала то одна, то другая. Японский феодализм за время своего существования прошел настолько долгий и сложный путь, что его первые стадии во многом не похожи на последние. Театр Но родился в средней стадии, родился как действенный театральный жанр. Отсюда его ориентация на действительность. Он сохранил действительное значение и в дальнейшем, пока феодальное общество существовало. Единственное, что произошло, — это перенесение центра тяжести на идеологическую сторону спектакля, что в свою очередь находится в связи с общими рационалистическими тенденциями в культуре и мировоззрении феодального общества в последней его стадии.

Наряду с этим с потерей этими идеологическими принципами их реального значения, с превращением их в готовые схемы, да еще достаточно чуждые — в связи с отходом японского феодального дворянства от буддизма и перехода его к конфуцианству, — и эта сторона утратила свою силу, и на первый план выступила эмоциональная подоплека Но, уже близко подходящая к известному эстетизму. И немудрено, что с распадом

феодалного общества и его культуры, с переходом Японии на буржуазно-капиталистический путь развития, все эти моменты отпали и осталось одно: чистый эстетизм.

Современный зритель воспринимает спектакль Но по преимуществу как чисто эстетическое зрелище. Одни погружаются при этом в эстетику историческую, другие в голую эстетику формы. За реалистический спектакль Но теперь никто не примет. Религиозные темы в Но до современного европеизированного японца не доходят. Эмоциональное воздействие не существует: зритель холоден. Но любование остается, и на этом любовании держится сейчас все искусство Но. Эстет, гурман, проникновенный знаток — для них культивируется сейчас это театральное искусство. Они его поддерживают, с любовью охраняют от упадка и порчи.

Впрочем, для узкого круга любителей этого искусства оно еще своеобразно «актуально» в особом смысле. Такой любитель с упоением предается у себя дома, в кругу друзей, распеванию частей пьес Но,— так сказать, камерным порядком. Это распевание доставляет певцу не только одно эстетическое удовольствие: считается, что оно способствует сохранению и укреплению физического и душевного здоровья. Аргументируется это тем, что будто бы при исполнении Но певец должен, во-первых, духовно собраться, направить все свои помыслы и душевные силы на исполнение. С другой стороны, самый процесс пения будто бы действует благотворно на организм, особенно в связи с той тренировкой, которую получают дыхательные пути. Особый ритм дыхания при таком пении и затем воздействие дыхания на внутренние органы — все это создает эффект какого-то обновления всего организма, ощущение как будто бы прилива новых жизненных сил. Этим и объясняется наблюдаемая в Японии картина: какой-нибудь знаток и любитель Но начинает свой день исполнением отрывка из Но. Он полагает, что это укрепляет его плоть и дух на весь день.

Это последнее обстоятельство также не ново. Еще Сэами намекал на возможность и такой роли Но. Рассуждая о цели своего искусства, он говорил: «Цель Но — смягчать сердце людей, действовать на чувства высших и низших; стать основой долголетия и счастья; стать путем прекрасной и долгой жизни».

6

Спектакль Но разыгрывается в очень своеобразных сценических условиях. Прежде всего театр Но обладает своею, присущей только ему одною сценой. Сцена эта представляет собой почти квадратную площадку, открытую с трех сторон. Поэтому зрители располагаются либо прямо напротив сцены, либо с левой или правой её стороны. В обоих передних углах сцены поставлены легкие деревянные колонки, поддерживающие крышу, опирающуюся другим своим концом на глухую заднюю стену. В глубине площадки, налево, у самой задней стены, на уровне сцены ведет в помещение актеров особый ход, отделенный от публики, сидящей слева, невысокой балюстрадой. Это ход, именуемый техническим «мостом» (*хасигакари*), точно так же как и сама площадка, снабжен кровлей, держащейся спереди на нескольких тонких деревянных столбиках, сзади же опирающейся на сплошную заднюю стену, составляющую продолжение задней стены площадки. Все убранство этой комбинированной сцены заключается: для площадки — только в заднике, дающем широкий золотой фон с нарисованной на нем раскидистой зеленой сосной; для

моста — в трех маленьких сосновых деревцах, посаженных снаружи перед балюстрадой.

Мост в театре Но служит прежде всего для прохода — на глазах зрителей — актеров из-за кулис на сцену. Но наряду с этим во многих пьесах на нем разыгрывается и какая-нибудь часть действия. Иногда на этот мост отходят актеры, окончившие свою сцену и поджидающие либо нового своего выхода, либо окончания пьесы, потому что, по обычаю Но, все вышедшие актеры до конца представления не покидают сцены; они отходят либо на мост, либо к задней стене и там застывают в неподвижности.

По этому же мосту проходят на сцену и музыканты, составляющие оркестр Но, — флейтист и два барабанщика. Эти последние играют на так называемых *цудзуми* — барабанчиках, имеющих форму песочных часов, т. е. состоящих из двух камышовых дисков с натянутой кожей по середине, степень натянутости которой, а следовательно — тон и тембр звука меняется в зависимости от того, как сильно стягивает шнуры, скрепляющие и тот и другой диск, рука исполнителя. Эти музыканты усаживаются в ряд в глубине сцены, параллельно задней стене.

Хор Но, состоящий из восьми певцов, проходит на сцену не по мосту: для него существует маленькая дверца в задней стене, слегка заворачивающейся на правую сторону площадки и образующей таким образом угол, в котором эта дверца и проделана. Хор располагается вдоль правой стороны площадки в два ряда, по четыре певца в каждом. Певцы сидят прямо на полу, из музыкантов же — флейтист тоже на полу, барабанщики же на особых низеньких табуретах. Таким образом получается угол, образуемый музыкантами вдоль задней стены и певцами вдоль правой стороны квадрата площадки; и на пространстве этого угла разыгрывается все действие.

Оркестр Но выполняет различные функции в спектакле. Иногда он дает самостоятельные инструментальные номера, вроде интродукций, интерлюдий, иногда он аккомпанирует танцу. Помимо игры на своих инструментах, барабанщики еще издают особые возгласы, то отрывистые, то протяжные, играющие отчасти роль сигналов к перемене ритма, отчасти служащие отметкой композиционно законченных частей; в некоторых же случаях эти возгласы имеют и самостоятельное музыкальное значение.

Хор в спектакле Но является одним из основных действующих лиц: он так же принимает участие в развертывании драматургического материала, как и актеры. С этой точки зрения его роль напоминает роль хора в греческом театре: он так же, как и тот, резонирует, вступает в разговор с действующими лицами, дает особые лирические интермеццо между эпизодами и т. п. Крайне своеобразны при всем том те моменты в роли хора, когда он как бы сам становится тем персонажем, с которым он только что вел диалог, т. е. те случаи, когда хор поет за действующее лицо, находящееся тут же на сцене, поет от его имени. Это создает эффект какой-то ораториальности всего представления, превращает иногда актера из действующего лица пьесы в солиста оратории или кантаты.

Актеров в театре Но, строго говоря, два. Один из них, являющийся протагонистом, именуется «исполнителем» (*ситэ*), второй — дейтерагонист — называется «помощником» (*ваки*). На них, в сущности, строится всё действие Но. В дополнение к ним иногда придаются еще несколько вспомогательных актеров, делящихся на различные амплуа. Первые из них играют роль подсобников при исполнителе или помощнике; это так называемые «спутники» (*цурэ*). Вторые являются подсобниками при этих

спутниках; они именуются «слугами» (*томо*). Роли и тех и других не самостоятельны: они целиком включаются в орбиту действия одного из двух основных актеров — и в смысле драматургическом, и в смысле исполнительском. Они не несут на себе никакого самостоятельного элемента сюжета; они не имеют и самостоятельного плана в игре. Их роль сводится либо к подаче реплик тем персонажам, к которым они примыкают, либо к продолжению и заканчиванию произносимых последними фраз. Очень часто они — совершенно безгласные персонажи: слуги, оруженосцы, свита и т. п. В этом случае они носят особое наименование «статистов» (*тагисю*). Все актеры — мужчины. Женщин-актеров в театре Но нет, и все женские роли исполняются мужчинами.

Любопытно отметить одно особое амплуа, именуемое «ребенок» (*когата*). Мальчики, играющие эти роли, иногда должны изображать детей и по смыслу пьесы. Но часто в облике ребенка на сцене выставляется персонаж, по смыслу пьесы никак не являющийся ребенком. Таковым бывает, например, император. Считается, что изображать императора реально — оскорбительно для священной особы монарха; поэтому он и дается в образе ребенка, как бы это ни было странно для пьесы. Впрочем, во всех таких случаях эти персонажи никогда не играют сколько-нибудь значительной роли в пьесе.

При таком составе амплуа ясно, что все действие держится на двух актерах. Более того, очень часто сам «помощник» отходит на задний план, играя — в соответствии со своим наименованием — только вспомогательную роль. Это центральное положение одного актера — «исполнителя» — подчеркивается еще и тем, что ему дается маска. Всю свою роль он проводит в маске, давая этим с самого начала всему своему исполнению один определенный тон. Эти маски постоянны; они прочно закреплены за каждым персонажем во всех двухстах канонических пьесах и образуют целую особую отрасль искусства Но.

Прочие актеры Но не только не надевают масок, но даже не гримируются и не носят париков. Кого бы «спутник» ни изображал, например старую служанку героини, он все равно предстает перед зрителем в своем обычном мужском облике.

В противоположность этому огромное значение придается костюму, как с точки зрения соответствия установленным канонам фасона и цвета, так и со стороны материала: в распоряжении многих мастеров Но находятся драгоценнейшие, стоящие колоссальных сумм костюмы, нередко — еще переданные им целыми поколениями их предшественников.

7

Одновременно с Но возник еще один театральный жанр, так называемый Кёгэн — фарсы, игравшие роль интермедий, т. е. исполнявшиеся в промежутках между двумя Но. Эти фарсы развились на той же основе, что и Но. С превращением Но в высокое искусство те элементы юмора и сатиры, которые в таком обилии входили в состав прежних *саругаку*, должны были отойти на задний план; они были вытеснены торжественно-мистериальными или лирико-патетическими темами. Вытесненные из Но, они нашли себе прибежище в новом жанре — фарсах.

Кёгэн во всем противоположны Но. Там — действие, представляющее собою соединение пения, инструментальной музыки и напевной декламации, особого сценического движения в сочетании с хореографией. Здесь — обыкновенная разговорная речь. Там — отвлеченная или условная дей-

ствительность, здесь — гротескно преломленный повседневный быт. Герои пьес Но — боги, воители, красавицы; герои фарсов Кёгэн — если и князья, то придурковатые, если монахи, то шарлатаны; истинными же героями являются простолюдины, хитрые и ловкие, искусно водящие за нос своих недалеких господ. Иначе говоря, основные темы фарсов — комические и сатирические, причем главным объектом сатиры являются представители именно тех двух слоев правящего класса, которые воспеваются в Но: дворянства и духовенства. Впрочем, разрешение сатирического сюжета дается обычно в тонах добродушного юмора, рассчитанного на то, чтобы потешить невзыскательного зрителя. Таким образом, японское феодальное дворянство имело перед собой не только воспевающий и идеализирующий его театр, но и театр, сатирически его изображающий и подчас довольно зло его выпучивающий.

8

Последние десятилетия XVI в. — правление диктатора Японии Хидэёси — ознаменованы новым оживлением театрального мира. Объединение страны, совершенное Хидэёси, прекращение бесконечных междуусобных войн, рост сношений с заграницей, общее повышение уровня жизни, — все это крайне способствовало появлению новых театральных жанров, расцвету всяческих развлечений. Луг, высохшее русло реки, площадь в городе — таковы были сценические площадки для целой вереницы танцовщиков, музыкантов, певцов, развлекавших в то время городского зрителя. В Киото, в долине реки Камогава, у проспекта Сидзё, существовало даже особое место, отведенное для таких представлений. На этой именно площадке и выступила в 1603 г. плясунья о-Куни, которой суждено было стать основательницей театра Кабуки.

О-Куни была жрицей синтоистских храмов в Идзумо. На обязанности таких жриц лежало исполнение священных плясок, которые считались средством очищения от «скверны» того места, где ожидается нисхождение божества. Танцовщицы принимали на себя и более земные задачи: сбор пожертвований на свой храм; для этого они пускались в странствование по стране, исполняя по дорогам свои пляски и собирая за это подаяние. О-Куни была именно такой странствующей собирательницей милостыни, причем успех, сопровождавший ее выступления, был, по-видимому, настолько значителен, что она рискнула появиться и в Киото. Успех, выпавший на её долю, с одной стороны, и соблазны большого города — с другой, сделали то, что жрица осталась в городе и превратилась в профессиональную плясунью.

Главным номером в программе о-Куни был танец Нэмбуцу-одори — молитвенная буддийская пляска. С этой пляской, одетая в одежду из черного шелка, с подвешенным на шею на двух красных тесьмах барабанчиком, она обходила Японию; с ней же она появилась и на берегу Камогава. С превращением в профессиональную танцовщицу она начала разнообразить свой репертуар исполнением двух новых плясок: танца Яякко-одори и О-хараги-одори. Первый был несколько видоизмененным народным танцем, второй представлял собою переработку одного танца из фарсов Кёгэн. Чтобы сделать свои выступления более интересными, о-Куни наряжалась мужчиной и сопровождала свою пляску разыгрыванием сцены гуляки, кутящего с женщиной из веселого дома.

О-Куни скоро нашла себе покровителя и помощника в лице некоего Нагоя Сандзабуро. Этот Сандзабуро, происходивший из самураев, отли-

чался красотой, имел огромный успех у женщин, в том числе, как говорят, и у жены самого диктатора — Ёдогими. Благодаря именно ему о-Куни начала еще больше разнообразить свой репертуар, усложняя его и вводя все больше и больше драматического элемента. Скоро к ней стали стекаться ученицы, образовалась целая труппа, исполнявшая уже целые сценки. Так получило свое первое оформление театральное искусство Кабуки.

Успех, выпавший на долю нового жанра, был настолько велик, что у о-Куни скоро появились подражатели. В Киото одна за другой стали возникать труппы *онна-кабуки* — «Кабуки женщин», как их тогда называли. Из Киото они перекинулись и на провинцию; скоро мы видим *онна-кабуки* в Эдо, Сумпу, Нагоя, Сэндай, Канадзава, Кумамото, даже в Акига — на севере о. Хонсю.

Размножившиеся женские труппы в 1629 г. были распущены, причем формирование новых было запрещено⁵. Было ли причиной этого запрета только то, что эти женские труппы превратились в очаги проституции, или запрет был наложен потому, что их представления, собиравшие всегда большое количество народа, обычно сопровождалась всякого рода нарушениями «общественного порядка и спокойствия», или же, наконец, здесь сыграли свою роль соображения общей социальной политики токугавского правительства, — несомненно одно: благодаря этому запрету новый театральный жанр был изъят из монопольного обладания женщин и перешел к мужчинам. С этих пор театр Кабуки — исключительно мужской театр, где все роли, в том числе и женские, исполняются мужчинами.

С запрещением женских трупп их место заняли труппы, составленные из мальчиков-подростков. Началась эра так называемого *вакасю-кабуки* — «Кабуки мальчиков». Впрочем, и эти труппы просуществовали недолго: по аналогичным основаниям полицейский запрет коснулся и их. В конце концов, труппы стали формироваться только из взрослых мужчин, и театр Кабуки — с точки зрения состава своих трупп — принял тот вид, в котором мы застаем его и в настоящее время.

Одновременно развивалось и само искусство. Появились амплуа: положительного героя (*гати-яку*), злодея (*катаки-яку*), комика-простака (*докэ-яку*), молодого человека (*вакасю-ката*), женщина (*ояма* или *онна-гата*). Усложнились сами пьесы, многое заимствовавшие от фарсовых интермедий эпохи Но. Увеличилась и длительность их: вместо коротких сцен стали даваться двух- и трехактные пьесы со связным сюжетом (*цудзуки-кёгэн*). Вместе с тем отчетливо проступила и та особенность нового театра, которая надолго стала его характерной чертой: и по положению своих трупп, и по нравам, и по содержанию своего первоначального репертуара этот театр принадлежал к миру «веселых кварталов» японских городов, тех кварталов, которые — подобно знаменитой Есивара — пользовались чрезвычайной популярностью среди богатейших горожан. Строго говоря, все пьесы Кабуки этого начального периода разделяются на две категории: пьесы на сюжеты из жизни веселых домов и пьесы, рисующие различные происшествия во время «открытия новых святынь», т. е. особых религиозных праздников, причем и здесь интрига обязательно бывала соединена с сюжетом веселого дома. Насколько эта стихия была сильна, явствует хотя бы из того, что даже в таких, в эту эпоху еще редких, пьесах, где героем является самурай, действие проис-

⁵ О мотивах этого запрещения см. статью О. Плетнера в книге: «Японский театр». Л.— М., 1928, с. 31 (прим. составителя).

ходило в обстановке веселого квартала: пьеса рассказывала, как непутевый сынок знатного дома попал в сети обольстительных куртизанок и что из этого получалось.

Твердого текста для этих пьес долгое время не было. Существовал только сценарий, конкретный же текст актерам предоставлялось импровизировать самим. Старинные описания Кабуки свидетельствуют, что нередко даже представление сегодняшнего дня не было похоже на такое же вчера. Однако к концу XVII в. благодаря деятельности ряда замечательных актеров (Саката Тодзюро, Итикава Дандзюро, Накамура Ситисабуро), благодаря работе талантливых драматургов (Томинага Хёбэй, Тикамацу Мондзаэмон) пьесы Кабуки постепенно стали принимать и более сложные и вместе с тем вполне устойчивые очертания.

Одновременно с этим первоначально однородный жанр начал дифференцироваться: стали появляться пьесы, рассчитанные главным образом на танец. Начала усложняться и тематика: стали появляться пьесы, затрагивающие темы из разных областей жизни и быта. Неизвестно, по какому пути пошел бы театр Кабуки в дальнейшем, если бы он не пережил в конце XVII в. сильнейший кризис, захвативший его очень надолго, вплоть до самой середины XVIII столетия. Это время представляет собою эпоху сильнейшего расцвета театра Дзёрури.

9

В эпоху Муромати (вторая половина XIV — конец XVI в.) среди феодального дворянства пользовались особенной популярностью повествования, в которых рассказывалось о героической поре этого сословия, об эпохе борьбы двух первых воинских домов — Тайра и Минамото, заполнившей собою всю вторую половину XII в. Преклонение перед своей стариной, её идеализирование сделало исторических деятелей той эпохи любимейшими героическими персонажами. Особенной популярностью пользовался беззаветный герой и храбрый рыцарь Ёсипунэ — младший брат первого сёгуна — Минамото Ёритомо. Его подвигам, его страданиям, его печальной судьбе и трогательной истории его возлюбленной Дзёрури посвящалось немало «сказов» странствующих рапсодов. Те танцевальные сценки, которые под наименованием *ковака-но маи* были в ходу с середины эпохи Муромати (XV в.) вплоть до первых десятилетий эпохи Токугава (конец XVI — начало XVII в.), также в известной степени трактовали эти же сюжеты. Возникшие во второй половине XV в. «баллады о Дзёрури» постепенно привели к образованию особого цикла «Двенадцати песен Дзёрури» («Дзёрури дзюнидан дзоси»), распеваемого сначала под аккомпанемент *бива*, а затем с появлением трехструнного инструмента *сямисэна*, завезенного в годы Эйроку (1558—1579) из Китая, — под аккомпанемент этого последнего. С течением времени на эти же напевы, в этой же манере стали исполняться сказы и на другие сюжеты и темы, заимствованные из народных нравоучительно-бытовых рассказов и сказок. При этом и на них было распространено то же название: термин «сказ Дзёрури» стал обозначать не только баллады о Ёсипунэ и Дзёрури, но и все, исполняемое в этой манере.

В самом начале XVII в. произошло первое соединение сказов Дзёрури с представлениями марионеток. Пионером на этом пути явился, по преданию, один из рапсодов — Мэнукия Тёдзабуро, который, обратив внимание на марионетки, употребляемые в храмах, задумал приспособить их к своему сказу. Таким образом начался новый театральный жанр — театр

Дзёрури, или театр марионеток. Он быстро завоевал широкую популярность, вызвал к жизни ряд первоклассных мастеров как кукловодов, так и сказителей, привлек к себе ряд знаменитых драматургов и стал успешно конкурировать с Кабуки.

Пьесы, разыгрываемые марионетками, на первых порах, т. е. в первой половине XVII в., были очень несложными. Они не утратили тогда еще своего основного свойства, которое характеризовало их источник — сказ о Дзёрури. Иначе говоря, они были чисто эпическими произведениями без всякой драматической обработки. Таким образом, до самого конца XVII в. в области драматургической перевес был всецело на стороне Кабуки: марионетка еще не вытеснила актера. Положение резко изменилось с переходом на сторону Дзёрури знаменитого драматурга Тикамацу Мондзаэмона (1653—1724). Работавший раньше для театра Кабуки Тикамацу отошел от него и все свое творчество отдал театру марионеток.

Чем был вызван такой переход? По распространенному предположению, здесь сыграла роль творческая личность самого Тикамацу. Работая для Кабуки, он работал для того театра, в котором актер — все, в котором драматург призван давать только материал для показа актерского искусства. Поэтому Тикамацу обратился к тому театру, где центр тяжести лежал в пьесе, где все — и музыка и движение марионеток — служило одной цели: довести до зрителя наиболее рельефно содержание драматургического материала. Так ли это или не так, только за 20 лет Тикамацу дал театру Кабуки всего только около двадцати пьес, театру Дзёрури — более ста.

Деятельность Тикамацу знаменует собою наступление новой эры в японской драматургии. Несложный драматургически и, кроме того, построенный в своей большей части на сюжетах из быта веселых кварталов репертуар Кабуки быстро померк перед расцветшей драматургией театра марионеток.

Тикамацу решительно взялся за историко-героический и историко-романтический сюжет, черпая материал из бесконечных героических эпопей и феодальных хроник; не менее внимательно он обратился и к сюжету ему современному, бытовому, беря материал из жизни «низших слоев» феодального общества — торговцев, ремесленников, городского плебса; он с успехом стал перерабатывать по-новому, приравнивая к вкусам и пониманию городского зрителя сюжеты любимых произведений старой классической литературы; смело ввел в пьесу современный ему мотив городской улицы, ходкую песенку, присловье, остроту. Вместо примитивной сентиментальной тематики прежних пьес Кабуки — всех этих *кэйсэй* (пьесы из быта куртизанок) и *кайге* (пьесы «об открытии святынь» также с обязательной тематикой веселого квартала) — он стал культивировать тематику романтическую. Столкновение долга с чувством стало любимой темой его творчества. В результате осакиские горожане, ходившие до тех пор смотреть на актеров Кабуки, стали теперь заполнять театр Дзёрури, слушать пьесу в исполнении певца-рассказчика в сопровождении иллюстрирующих движений марионеток.

Конечно, новый вид театра своим успехом обязан не только одному Тикамацу: успех был обусловлен тем тесным содружеством, которое получилось у такого драматурга, как Тикамацу Мондзаэмон, с таким мастером сказа, как Такэмото Гидайю (1651—1714), с таким виртуозом на *сямисэне*, как Такэдзава Гонэмон, с таким искусным кукловодом, как Тацумацу Хатиробэй (умер в 1734 г.). Это созвездие талантов, совместная деятельность прославленных мастеров и сделала то, что театр марионеток совершенно затмил собою Кабуки. И если уже выделять кого-либо

из них особо, то это придется сделать в отношении Такэмото Гидайю, этого, несомненно, главного организатора всего дела.

Вершины своей популярности театр Дзёрури достиг, впрочем, уже после смерти Такэмото Гидайю (умер в 1714 г.) и Тикамацу Мондзаэмона (умер в 1724 г.). Обусловлено это было, может быть, тем ожесточенным соревнованием, которое началось между двумя труппами марионеток: первой, основной, — Такэмото-дза, основанной в 1685 г. самим основоположником всего жанра — Такэмото Гидайю, и второй, отколовшейся от первой, — труппой Тоётакэ-дза. Руководящую роль в первом театре после смерти Такэмото стал играть Такэда Идзумо (1688—1756), бывший одновременно и крупнейшим драматургом, и искусным администратором. В течение первой половины XVIII в. одна за другой появились все те пьесы, вроде «Сорока семи верных вассалов» («Тюсингура»), которые образовали впоследствии основной репертуар Кабуки.

10

Что было в этих условиях делать театру Кабуки? Самым легким было — учиться у театра марионеток. И деятели Кабуки за это взялись. Очень быстро они сумели перенести к себе все то, что было можно. Прежде всего стали приспособляться для исполнения актерами пьесы театра Дзёрури: так, например, была обработана знаменитая трагедия Такэда Идзумо «Сорок семь верных вассалов», ставшая с тех пор одной из любимейших пьес репертуара Кабуки. С другой стороны, за обновление репертуара взялись и сами актеры. Так, например, знаменитый Итикава Дандзюро создал в 1698 г. пьесу «Наруками» с совершенно иной, сравнительно с прежними пьесами, тематикой, на совершенно новый, сравнительно с бывшими до сих пор, сюжет. Тема этой пьесы — столкновение чувства с долгом; сюжет — обольщение буддийского подвижника придворной красавицей. В этой пьесе сказывается непосредственное влияние драматургии Дзёрури.

Помимо заимствования пьес, театр Кабуки стремился пересадить на свою почву и сценическую технику марионеток. Даже в современном театре Кабуки опытный глаз легко откроет в рисунке сценического движения, в жестах актеров следы марионеточной техники. Этим объясняется, между прочим, общая расчлененность всякого движения актера на отдельные составные моменты: это было естественно для движения кукол и стало характерной условностью для игры актера. На этом основывается, далее, неуклонное стремление всякого движения к позе, т. е. к моменту статуарному, иначе говоря, к тому, что было чрезвычайно характерно — в силу технических условий — для кукол. В значительной степени влиянием театра марионеток объясняется и постоянная тенденция всякой мимической игры актера к застывшей маске. Таких следов техники марионеток в технике актеров Кабуки — чрезвычайно много. С другой стороны, и сценическая декламация, голосоведение в Кабуки восприняло очень многое от сказа Дзёрури. Этим обуславливается, между прочим, и то обстоятельство, что речь на сцене Кабуки отошла от обычной разговорной манеры. Это — совершенно особый тип речи, колеблющийся между декламационным речитативом и пением. Технике сказа актер Кабуки обязан своим умением давать постепенный переход от декламационной читки почти к чистому пению. По мере усиления патетики, по мере нарастания напряжения в какой-нибудь сцене речь актера, начавшись в декламационной манере, постепенно переходит сначала в мелодический речи-

татив, а ватем в особое сценическое пение. Хорошая аналогия этому существует и в области движения: в известных местах от актера требуется умение перейти от условно-реалистического жеста к жесту пластическому по преимуществу, а от него — к настоящему танцу.

Таким образом, в театре Кабуки почти все подверглось сильнейшему влиянию Дзёрури: от этого театра в значительной степени пошла техника актера — как в области движения и жеста, мимики и грима, так и в области сценической декламации; отсюда же был заимствован и репертуар. Случилось, однако, еще большее: театр актера перенес к себе и то, что в театре марионеток составляет самую жизнь: музыку как основу всего действия.

Такэмото Гидайю был основателем особой школы музыкального сказа, той школы, которая с тех пор и стала именоваться «Гидайю». Сказ Гидайю, призванный сопровождать действие марионеток, говорить за них, в отличие от прочих видов сказа характеризуется своей драматической выразительностью. Певец-рассказчик Гидайю должен был «играть» за своих механических актеров, действуя тем средством, которое единственно было в его распоряжении — голосом. Соединенные в театре Кабуки в одном лице, в актере, оба средства сценической выразительности: то, что дается лицом, телом вообще (*сигуса* — жест, движение, мимика), и то, что дается голосом (*сэрифу* — сценическая речь), — были в театре марионеток по технической необходимости разъединены, поделены между двумя действующими лицами: рассказчиком и марионеткой. Такое разъединение привело к тому, что каждое из этих двух средств выразительности могло достичь чрезвычайного развития. Освобожденный от необходимости давать движение, рассказчик мог всецело отдаться своему сказу, доводить его до последних пределов драматической выразительности. С другой стороны, молчащая марионетка в руках искусного кукловода могла давать чрезвычайно разработанные движения. С переходом в театр актера это движение стало, естественно, еще более выразительным и детальным: освобожденный от груза слов актер мог всецело отдаться пантомиме, предоставив свою речь Гидайю, рассказчику.

Тем ответственнее стала роль этого последнего. В театре Кабуки он обычно сидит у правой кулисы, наверху, полускрытый прозрачной занавеской; в наиболее ответственных с драматической точки зрения местах, там, где пафос действия достигает определенной силы, актер умолкает — передавая свою роль, свои реплики рассказчику; себе же оставляет только пантомиму. Тогда начинает «играть» Гидайю, «играть» своим голосом; он дает сложнейший и мелодически, и ритмически рисунок, все детали которого служат одной цели: дать максимум драматизма. С внешней стороны его речь — иногда напевная декламация, иногда — чистое пение. Со стороны содержания она либо реплика от лица актера, либо, наоборот, обращение к нему, либо же, наконец, высказывание «по поводу». Иначе говоря, Гидайю — то играющий на сцене актер, то его невидимый партнер, то, наконец, зритель. Нередко на долю рассказчика выпадает задача описательного характера: он описывает выходящего актера, обрисовывает нарождающуюся сценическую ситуацию. Иногда он эпически повествует: рассказывает о событиях, случившихся на стороне, но входящих в общее развитие сюжета. Словом, Гидайю и в театре Кабуки делает почти всё то, что он делал в театре Дзёрури, только в меньших размерах: в театре актера часть текста он должен был, конечно, предоставить актеру.

Гидайю работает в театре Кабуки, как и в театре марионеток, не один. Его сказ неизменно поддерживается *сямисэном*. Музыкант сидит рядом с рассказчиком и ведет с ним общую нить сказа. Роль музыки в

этом случае в основном сводится к инструментальному контрапунктированию мелодической линии сказа. *Сямисэн* не аккомпанирует, а вторит. Рассказчик и музыкант дают не соло с аккомпанементом, а дуэт двух равноправных «индивидуализированных» инструментов. Самостоятельная роль музыки особенно явственно обнаруживается в те моменты, когда певец-рассказчик молчит и пантомима или реплика актера сопровождается звуками одного *сямисэна*. В этих случаях получается новое контрапунктирование: на этот раз — движения или речи актера со звуками инструмента. Движение дается зрителю как бы в двух видах: на языке жестов и на языке звуков; оно как бы переведено на два языка, так что зритель может видеть движение в действиях актера и слышать его в звуках *сямисэна*. Эта роль музыки в театре Кабуки чрезвычайно характерна для него и также целиком заимствована из театра Дзёрури.

Следующей областью применения музыки в Кабуки является сфера ритма. Инструментами, определяющими ритм всего действия на сцене, являются колотушки и барабаны разных форм и звучности. Чрезвычайно наглядно ритмическая роль этих инструментов проявляется в сценах схваток, драк, битв и т. п., когда фехтующие актеры выполняют все свои движения в строгом соответствии с тем тактом, который отбивает сценический слуга, выходящий для этой цели непосредственно на сцену (обычно с правой стороны у самой рампы) и ударяющий двумя деревянными колотушками по звонкой доске, положенной прямо на настил сцены. Иногда сцены этого рода идут в такт, отбиваемый барабаном, скрытым за левой кулисой, также позади решетчатой ширмы. Такое наглядно обнаруживаемое построение всего движения на определенном ритме (кстати сказать, часто сильно синхронизированном) имеет место во всех тех местах пьесы, где актером дается какое-нибудь очень выразительное или бурное движение. Таким образом, колотушка и барабан здесь не только поддерживают актера ритмически, но усугубляют эмоциональную напряженность момента наподобие «зловещей» дроби литавр в «сильных» местах наших опер. Приходится сказать, что и таким применением музыки театр Кабуки обязан театру марионеток: там эти ритмические удары просто необходимы, поскольку они служат кукловоду сигналами для различных манипуляций с куклами.

Последней областью применения музыки в театре Кабуки является уже сфера звуковой иллюстрации. Задачи иллюстрации выполняет тот оркестр, который помещается за вышеупомянутой решетчатой ширмой у левой кулисы. Состав его бывает различным; чаще всего в него входят: барабаны — большой и малый (*тайко* и *цуцуми*), гонг, флейта, *сямисэн* и ряд струнных и деревянных духовых — в зависимости от требования пьесы. Так, например, берётся инструмент, напоминающий наш кларнет, если нужно изобразить игру такого инструмента за сценой, инструмент, напоминающий большую цитру (*кото*), если нужно показать, что за сценой играет какая-нибудь женщина, и т. д. В редкой пьесе не прибегают к гонгу или даже к колоколу для передачи тихого «вечернего» звона в буддийском храме. Флейта служит не только иллюстративным задачам: нередко она призывается давать «настроение», обычно — печали, тоски и уединения; иногда же она сигнализирует переключение действия, переход происходящего на сцене в другой план; в этих последних случаях на её долю выпадает иногда передача паузы, или, вернее, — какого-то промежутка между одной сценой и другой. Роль флейты в оркестре *годза*, как называется эта группа музыкантов у левой кулисы, очень многообразна и сложна.

Все вышесказанное делает Кабуки одним из видов музыкального театра. Музыка ведет и определяет собою всё действие. Один из японских писателей и деятелей театра недавнего прошлого — Фукути Оти (1841—1906), говоря о Кабуки, сказал следующее:

«Сказать, что театральное искусство и музыка теснейшим образом связаны друг с другом — мало. Следует сказать больше: театр и есть музыка.

Предположите, что семья бедняков из-за нужды продает свою дочь. Чтобы видеть все это, нечего ходить в театр; для этого достаточно пойти в бедняцкие трущобы. Однако люди идут в театр и там, наблюдая это, проливают слезы.

Или другой пример: несколько бродяг дерутся друг с другом. Вряд ли кто-нибудь захочет наблюдать это в действительности. В театре же все смотрят на эту потасовку с удовольствием и ей аплодируют.

Почему все это? Только потому, что и страдания бедной семьи и драка бродяг даются в театре музыкально. Плачет ли человек, дерется ли он с кем-нибудь, — все это уложено в театре в определенный ритм, положено на музыку. Если отнять от театра эту музыку, останется только бедняцкая трущоба, останется только потасовка бродяг. Это — никому не интересно; этого никто не захочет смотреть. Поэтому-то театр и есть прежде всего музыка».

Театр марионеток занимал главное место в театральной жизни Японии сравнительно недолго. С 70-х годов XVIII в., т. е. через каких-нибудь 80 лет после его основания, популярность Такэмото-дза стала ослабевать; та же участь постигла и его собрата и конкурента — театр Тоётакэ-дза. Даже деятельность таких крупных драматургов, как Тикамацу Хандай (1725—1789), не изменила положения. Эпоха театра марионеток проходила, на первое место выходил театр актера. Все лучшее из искусства Дзёрури было перенесено в Кабуки, и с конца XVIII в. начинается эра нераздельного могущества этого вида театра. Новые драматурги пишут только для него. Намики Сёдзо (1730—1773) не только пишет драмы, но и изобретает вращающуюся сцену. Вводятся различные усовершенствования на сценической площадке. Один за другим следуют великие актеры, представляющие целые актерские династии. Создается жанр балетных представлений. Три школы сказа — Токивадзу, Фукумото и Киёмото — призываются на службу в театр Кабуки. Привлекается и песенно-балладный жанр — *нагаута*. Театр Кабуки обогащается самыми различными специфическими и музыкальными жанрами и быстро достигает расцвета. В этом своем виде он переходит и в новую эпоху, пока, наконец, в последние десятилетия XIX в. не сталкивается с возникающим в Японии европейским типом театра, перенесенного в Японию бурным потоком европейской материальной и духовной культуры.

III
РЕЦЕНЗИИ
И ВОСПОМИНАНИЯ

ШЕКСПИР И ЕГО ЭПОХА

1

В литературоведении, как и в иных областях знания, существует то, что можно назвать «инерцией науки». Суть такой инерции — оперирование положениями и формулами, принимаемыми исследователем за аксиомы. Разумеется, это вполне законно: для того и существует история науки, чтобы создавать некоторое количество общих положений, принимаемых в дальнейшем как общезначимые. Но бывают обстоятельства, при которых необходимо подвергнуть некоторые из общепринятых положений пересмотру. Такие обстоятельства наступают либо в связи с тем, что происходит внутри данной науки, либо в связи с тем, что наблюдается в более широкой сфере, куда данная наука входит. Нам показалось, что именно по последней причине некоторые положения, ставшие привычными для историков литературы, нуждаются если не в пересмотре, то во всяком случае в расширении, и что такое расширение затрагивает отдельные стороны шекспироведения.

Так, включение в орбиту общего исторического процесса огромного материала истории народов Востока позволяет во многом по-иному, чем раньше, и во всяком случае гораздо полнее представить себе и общее течение мировой истории, и ее отдельные явления, например, эпоху Ренессанса.

Другим важным обстоятельством является то, что сама эпоха Ренессанса, с которой неразделимо имя Шекспира, подвергается в настоящее время историками новой интерпретации, особенно в той части, которая касается отождествления Ренессанса с гуманизмом. Необходимым становится и пересмотр привычных представлений о Средневековье.

Таковы лишь некоторые направления, по которым, на мой взгляд, должно пойти «преодоление инерции» в науке о Шекспире.

2

Работа М. В. и Д. М. Урновых («Шекспир. Его герой и его время». М., 1964) писалась в предвидении 1964 года — того года, когда исполнилось четыреста лет со дня рождения этого английского писателя.

Значит, что же? Очередная работа, сделанная «к юбилею», т. е. в соответствии с установившейся практикой литературно-юбилейных «мероприятий»?

Нет, не так. Авторы не намеревались только напомнить в очередной раз о писателе, пусть и великом, но уже давно отошедшем в историю. Они помнили слова Белинского, сказанные им о Пушкине: Пушкин принадлежит «к вечно живущим и движущимся явлениям», не останавливающимся на той точке, на которой застала их смерть, но продолжающим развиваться в сознании общества. То же можно сказать и о Шекспире.

Авторы хотели говорить о Шекспире живом — живущем, пусть и по-смертной, но вполне реальной для человеческой культуры жизнью, реальной даже для нашего времени. В своих «заключительных словах» они сказали: «...Снова Шекспир объединяет людей вокруг своего имени». «Снова» — значит, он объединял их и раньше? Да, конечно! Но каждый раз по-иному. По-особенному — и сейчас. Почему? Потому что четырехсотлетие со дня рождения Шекспира приходится на 1964 год. Дело именно в этом годе, а лучше сказать — в нашем времени. И книга М. В. и Д. М. Урновых убеждает: да, есть основания для того, чтобы нам обратиться к Шекспиру. И, может быть, даже не столько ради Шекспира, сколько ради нас самих.

3

Для того чтобы сейчас услышать от Шекспира что-то нужное нам, надо прежде всего понять его самого. Кто же он такой, этот самый Шекспир?

Ответ на этот вопрос не один. Впрочем, может быть, лучше сказать — один, но многоступенчатый. Авторы книги его дают.

На первой ступени ответ обескураживающе прост. Шекспир — это некий человек, который тогда-то и тогда-то «родился, женился, приехал в Лондон, переделывал чужие пьесы, писал свои, сделал завещание и умер». Как утверждают авторы, в конце XIX в. только это и могли сказать шекспироведы. С той поры появилось много новых биографий, целые «весомые тома», но в них, как пишут авторы, речь идет «вокруг Шекспира», о нем же самом пока ни одному исследователю ничего достоверного, кроме «родился, женился» и т. д., выяснить не удалось.

Несложен и вполне бесспорен ответ и на второй ступени. Шекспир — один из плеяды драматургов елизаветинской эпохи, самый выдающийся из них.

Однако на следующей, третьей, ступени ответ уже перестает быть выпиской из исторической анкеты. Что такое эта «елизаветинская эпоха»? Как следует из характеристики, данной ей авторами, — пора конечного подъема английского Возрождения. Значит, Шекспир — последний и самый выдающийся представитель ренессансной культуры в Англии.

Но сама ренессансная культура Англии — явление не уникальное и не обособленное; она часть более широкого явления, слагающегося из ренессансных культур Италии, Германии, Франции, Испании и, конечно, той же Англии. Разумеется — и это полностью учитывают авторы, — ренессансная культура в этих странах возникла не одновременно: в одних странах раньше, в других позже. Зародилась она в XIV в. в Италии; Англия же была последней по времени страной, где проявилась эта культура. Таким образом, четвертая ступень ответа: «Английская литература, точнее, английская трагедия конца XVI — начала XVII в. завершает собой развитие европейской ренессансной литературы». Поскольку же высшее выражение английской трагедии — творчество Шекспира, именно Шекспиром заканчивается история литературы европейского, точнее западноевропейского, Возрождения.

Здесь стоит немного задержаться. Факт существования — во всяком случае для эпохи Ренессанса в Европе — литературы западноевропейской, т. е. региональной, не подлежит сомнению. Региональные литературы представляют собой вполне ощутимую историческую реальность. В разных географических масштабах с меняющимися границами, с разной степенью внутреннего единства, с разным отношением входящих в них частей региональные литературы — принадлежность многих эпох истории

мировой литературы. Некоторые из таких региональных литератур имеют ярко выраженный характер, например александрийская эпоха эллинизма. Важно только видеть историческую почву, на которой региональные литературы складывались и существовали. Эта почва в разное историческое время была разной. Например, на одной основе создавалась региональная литература в эпоху народностей, на другой — в эпоху наций. Если подойти к региональной литературе, сложившейся в пределах стран Западной Европы в эпоху Ренессанса, с этой стороны, то необходимо будет сказать, что эта региональная литература возникала в условиях медленного неравномерного, но неуклонного перерастания западноевропейских народов из народностей в нации. Ренессанс — промежуточная эпоха: между Средневековьем, как последней эпохой в истории народностей, и Новым временем, как первой эпохой в истории наций.

Это обстоятельство важно для того, чтобы понять, на каком общественном слое в такую эпоху держалось единство ренессансной культуры стран Западной Европы. Оно держалось на интеллигенции эпохи, а она, эта ренессансная интеллигенция, была бесспорно международной, в масштабах своего времени, конечно. Это давно подмечено и всеми историками Ренессанса. Кстати, из того факта, что деятелями Ренессанса была интеллигенция, отнюдь нельзя делать вывод, что ренессансная культура была уделом какой-то одной узкой среды. В своей книге М. и Д. Урновы не употребляют слово «интеллигенция», они говорят о «гуманистах», но для историков эпохи Ренессанса это одно и то же. И авторы очень правильно отмечают: «Гуманизм как целостная система представлений был доступен узкому кругу лиц. Гуманистов было немного, но гуманистическое, освобождающееся от средневекового догматизма мироощущение оказывалось достойным целой эпохи».

Однако наряду с этим необходимо учитывать, что эпоха Ренессанса не неподвижность, а процесс. Ренессансные явления с течением времени преобразались, менялись, теряли одни черты, приобретали другие. Этот процесс коснулся самих носителей Ренессанса: с развитием наций ослабевала прежняя почва, на которой держалась их «международность». Шекспир стоит даже не на пороге, а уже в воротах эпохи наций в Западной Европе, а в то время «международность» строилась уже на другой основе, чем, например, во времена Петрарки. В этом также виден признак того, что английская литература второй половины XVI — начала XVII в., в частности английская трагедия, а это значит — Шекспир, является не только поздним, но и последним этапом великой региональной литературы эпохи Ренессанса в Западной Европе.

Речь, однако, не может идти только о Западной Европе. Идейное выражение Ренессанса, как известно, — гуманизм. Авторы книги о Шекспире и его времени говорят о гуманизме как о новом направлении духовной жизни не только Западной, но и Центральной Европы. Это совершенно справедливо. Ренессансные явления в искусстве, литературе, науке наблюдались в эти века и у народов Центральной Европы. Но к этому надо добавить: и у народов Восточной Европы. Для исследователей Ренессанса в наше время это уже не предмет спора. Достаточно обратиться хотя бы к замечательной книге И. Н. Голенищева-Кутузова «Итальянское Возрождение и славянские литературы XV—XVI веков». Шекспир — завершение ренессансной литературы Европы в целом.

Хочется, однако, сказать и другое: в силу известной инерции о Ренессансе принято говорить не иначе как в весьма высоких тонах. Без слов о величайшем прогрессивном перевороте, пережитом человечеством, не обходится у нас ни один пишущий о Ренессансе.

Но о Ренессансе в таком смысле говорят, имея всегда в виду Ренессанс в Западной Европе. Конечно, могут быть такие перевороты, которые происходят в группе стран и даже в одной стране, но по своему значению оказываются переворотами в истории всего человечества. Таким был, например, промышленный переворот в Англии. Относится ли западноевропейский или даже общеевропейский Ренессанс именно к такого рода локальным по месту своего возникновения и всеобщим по своему значению переворотам в истории?

Нет, скорее сказать так: Ренессанс действительно один из крупнейших прогрессивных поворотов на исторических путях человечества, но не потому, что поворот этот, происшедший в одной стране, потом затронул и все другие, а потому, что поворот этот на определенном этапе истории произошел и у некоторых других цивилизованных народов мира, причем у каждого из них возник самостоятельно, в связи с течением собственной истории. То, что у нас названо «Ренессансом» в истории народов Европы, — явление общемировое, а не местное.

Западноевропейский Ренессанс начался в Италии. Что представляла собою тогда Италия среди прочих народов Западной Европы? Старейшую страну, «заслуженного деятеля» истории, страну, имевшую в этой части Европы самую длительную и притом непрерывную историю, т. е. имевшую свою долгую древность, свое многовековое Средневековье. Италия в XIV в. среди народов Западной и Центральной Европы была страной, обладавшей богатейшим культурным наследием.

В этом наследии соединилось все, что дала европейцам Античность, т. е. культура Древней Греции и Древнего Рима; все, что дало европейское Средневековье в рамках Римской империи христианского периода. В силу же движения собственной истории Италия тогда была той страной в Европе, которая в общеевропейском историческом процессе шла впереди всех остальных.

Но разве Италия была единственной страной с подобной историей и культурой? Ведь такую же длительную и непрерывную историю, включавшую в себя и всесторонне развитую древность, и свое широко развитое Средневековье, имела и другая страна — Византия. Для народов Восточной Европы она была тем, чем была Италия для Западной и Центральной. А помимо Европы? Подобную же историю имели народы Ирана, Индии и Китая. В этих странах была отнюдь не менее высокая, а в некоторых областях и более богатая цивилизация. И вот у этих древних культурных народов в определенный момент их истории начали возникать явления, весьма сходные с теми, которые мы в Европе назвали «ренессансными». Особенно ярко такие явления выразились в огромном и весьма своеобразном подъеме литературы, искусства, общественной мысли, науки. В Италии такой подъем начался в XIV в.; в Иране и в тесно связанных с ним частях Северо-Западной Индии и Средней Азии — в IX в.; в Китае еще раньше — в VIII в.

Чтобы сразу же почувствовать, что процесс тут в своих больших линиях один и тот же, достаточно немного повнимательнее почитать стихи таких поэтов, как Петрарка, Ронсар, Рудаки, Саади, Хафиз, Ли Бо, Ду Фу, Бо Цзюй-и. Этих поэтов у нас знают хорошо, но разрозненно, а каким новым блеском засверкало бы их творчество, если бы они предстали перед нами рядом, в одной серии книжек — «Сокровища поэзии мирового Ренессанса»! Это было бы гораздо более убедительным аргументом в пользу признания Ренессанса мировым явлением, чем иные исторические исследования.

Здесь не место вдаваться в исследование Ренессанса как общемиро-

вого явления. Следует только подчеркнуть, что мировой Ренессанс — движение. История демонстрирует нам Ренессанс как некий вал, прокатившийся по всему необъятному континенту Евразии, а вернее — Афроевразии, поскольку Северная Африка с глубокой древности составляла одно историческое целое с присредиземноморскими странами Европы и Азии. Движение это началось в VIII в. на восточном конце Евразийского континента — на берегах Тихого океана, а закончилось в XVII в. на западном конце — на берегах Атлантического океана.

Разумеется, в эти девять веков мировой эпохи Ренессанса история не стояла на месте. Сама разновременность возникновения Ренессанса в разных странах — свидетельство движения истории. История некоторых стран Востока подвела их к своему Ренессансу раньше, чем Италию. И ничего удивительного тут нет: в те времена великие старые народы Востока стояли впереди народов Запада. Европа стала обгонять Азию начиная с XVI в., и чем дальше, тем решительнее.

Необходимо помнить и о другом обстоятельстве. Поскольку Ренессанс — движение, и движение историческое, судьба его подчинена общему ходу истории. Поэтому ренессансные явления не оставались постоянно одними и теми же. Даже в одной стране они меняли постепенно и свое содержание, и свой облик. Тем более разнообразны ренессансные явления в движущейся истории разных стран: в каждой стране, в каждый исторический момент они глубоко индивидуальны. И уже совсем особую картину дает движение мирового Ренессанса в целом: ренессансные явления в одной стране могут постепенно ослабевать, могут исчезнуть совсем, в то время как в другой стране они в это время существуют в полной силе. Но все же, если иметь в виду ренессансное движение в целом — от его исторического начала до его исторического конца, то можно говорить о действительно мировой эпохе Ренессанса с VIII по XVI в.

Следует отметить, что движение, называемое нами Ренессансом, начиналось, как правило, в странах наиболее старых, богатых своей историей, но впоследствии захватывало и другие страны, исторически более молодые. Так, например, было на Дальнем Востоке, где китайский Ренессанс вызвал к жизни ренессансные явления в Корее и Японии; так было на Среднем Востоке, где индо-иранско-среднеазиатский Ренессанс вызвал к жизни такие же явления у народов Закавказья; так было и в Европе, где итальянский Ренессанс захватил страны Западной, Центральной и Восточной Европы, проникнув даже в страны Закавказья, например Армению, в культуре которой элементы Ренессанса западного своеобразно скрестились с элементами Ренессанса восточного. Необходимо поэтому различать Ренессанс автохтонный, т. е. саморожденный, и Ренессанс занесенный или отраженный. Полностью автохтонным явлением, возникшим в силу движения собственной истории, был Ренессанс в Китае, в индо-иранско-среднеазиатском комплексе стран и в Италии. В остальных странах он был отраженным.

Однако «отраженность» ренессансных явлений не делает эти явления менее выразительными для эпохи. И это видно хотя бы в истории ренессансной драмы. В Европе, например, высшее достижение ренессансной драматургии не драма, появившаяся в Италии, т. е. на родине общеевропейского Ренессанса, а драма, появившаяся в Англии, т. е. в одной из стран, на которую распространился Ренессанс, начавшийся в Италии.

Подобные факты наблюдаются и в общей истории мирового Ренессанса. Ренессансная драма началась в Китае XIII—XIV вв. Это так называемая «юаньская драма». Но высшее достижение ренессансной драматургии в этой части мира — японская драматургия XVII—XVIII вв.,

сложившаяся в стране, где явления Ренессанса не были автохтонными.

В истории драматургии мирового Ренессанса на двух концах мира стоят два имени: Вильям Шекспир и Тикамацу Мондзаэмон. Это два великих имени, но по масштабу и характеру проблем, по силе художественного выражения, по общечеловеческой глубине содержания на первом месте стоит безусловно Вильям Шекспир.

Итак, не вправе ли мы сказать, что Шекспир — гений не только английской, не только западноевропейской, не только европейской в целом, но и мировой ренессансной драматургии? И не будет ли это добавление частью того, что можем сказать нового о Шекспире именно мы, именно наша наука, притом именно в юбилейном году?

4

Для авторов новой книги о Шекспире особенно существенно то, что творчество великого драматурга относится к концу ренессансной эпохи. Поэтому и важно понять, что такое эта ренессансная драматургия вообще и что с ней случилось на конечном этапе ее исторического существования.

Историки театра часто говорят, что ренессансная драма лежит на пути от мистериально-площадных форм драматического искусства к литературному театру. С этим в общем можно согласиться. Для театрального искусства Средневековья характерны представления, рассчитанные на массового зрителя и поэтому не требующие особо устроенной сцены: сценой могла быть городская площадь, территория монастыря, площадка перед дворцом или замком, широкая паперть храма. На такой сцене разыгрывались либо мистерии, либо непритязательные фарсовые сценки. Такое театральное искусство в самых различных формах мы находим всюду: и на Востоке, и на Западе, и в Азии, и в Европе. Слово в них могло совершенно отсутствовать: так было в представлениях типа пантомим, танцевальных или полуцирковых сцен, процессий и шествий. Там же, где слово присутствовало, оно играло обычно подсобную роль, как одно из средств инсценировки какой-либо фабулы, часто хорошо знакомой зрителю.

С наступлением эпохи Ренессанса положение стало меняться. Если под драмой понимать театральное произведение, в котором фабула превратилась в законченный сюжет, рассчитанный на специфически театральные способы его изложения; если в этом изложении словесная часть получала полноценное значение, то придется признать, что драма в том ее облике, в каком она предстала на феодальном этапе развития человечества, появилась именно в эпоху Ренессанса. В этом убеждает нас вся история театра. Именно такова, например, «юаньская драма» XIII—XIV вв. в Китае — первая по времени возникновения ренессансная драма вообще. Такова и «драма Но» XIV—XV вв. в Японии.

И все же это еще не был театр литературный. В книге М. и Д. Урновых есть интересная глава, озаглавленная «Пристрастие к музыке». В этой главе авторы указывают, сколь важное место в пьесах Шекспира занимает музыка. Дело идет при этом не об известных ремарках, вроде «Фанфары. Входят с трубами и барабанами» и т. д. Авторы пишут: «Музыка включается в драматическую концепцию Шекспира и в замыслы его пьес, вносит заметные оттенки в их поэтическую атмосферу, используется им для решения идейно-эстетических задач». Это очень верные слова.

Верной представляется мне и следующая мысль: «Лзык музыки не соперничает в пьесах с речью персонажей, но дополняет ее и порой выражает нечто, о чем молчит слово, то ли не решаясь досказать все до конца, то ли не чувствуя в себе необходимой силы и полагаясь более на непосредственность музыкального выражения». Если бы нужно было указать в драматургии на что-либо такое, что сразу же выдает принадлежность ее к Ренессансу, то лучше такой приметы, как мне кажется, трудно что-либо найти. Сказанное М. и Д. Урновыми о музыке в драматургии Шекспира полностью приложимо к музыке в «юаньской драме» и в «драме Но».

И это понятно. Ренессансная драма все еще театр, а в стихию театра входит музыка. И не как иллюстрирующий элемент, не как сопровождение слова, а как элемент самой драматургии. Эту мысль авторы книги о Шекспире выразили в словах: «В театре Возрождения музыка — организующая основа всего хода представления: она управляет не только речью актеров, но их движением, их игрой».

Но это относится к драматургии Ренессанса, когда Ренессанс был еще в своей полной силе. К концу Ренессанса положение стало меняться. Авторы приводят много примеров, когда о музыке в пьесах Шекспира говорят, рассуждают, и это уже не Ренессанс. Когда в драме о музыке говорят — это значит, что музыка становится чем-то внешним. О том, что является необходимым элементом жизни, не говорят: этим живут. В «юаньской драме» и в «драме Но» действующие лица о музыке не философствуют, а просто живут в ней. Разговоры о музыке в пьесах Шекспира — свидетельство того, что конец чисто ренессансной драматургии уже наступил.

Да, именно так и произошло. Драма все более и более переходила в область литературы, «драматической литературы», как потом ее назвали. Тексты пьес получали все более и более самостоятельное значение. Правда, во времена Ренессанса эпоха литературного театра еще не наступила: она началась с нового времени — с театра Барокко и Просвещения. Но подход к драме как произведению литературы, пусть и особой — «драматической», по мере движения Ренессанса обозначается всюду: в китайской драме XV—XVI вв., в испанской драматургии XVI в., в японской драме XVII в. Яркие образцы такого подхода к литературному театру дает английская драма второй половины XVI — начала XVII в., а в ней — драматургия Шекспира. Она действительно принадлежит к концу Ренессанса и вместе с тем кладет начало новой эре в этой области.

Это обстоятельство отнюдь не простая историческая подробность. Время, когда жил и творил Шекспир, т. е. конец Ренессанса и начало нового времени, определило не только общий характер и форму, но и историческое место шекспировской драматургии. Оно определило и ее содержание, а это содержание заставляет нас снова заговорить о Шекспире, и заговорить о нем именно в наши дни.

5

М. и Д. Урновы в конце своей книги, упомянув о прошлых шекспировских юбилеях, сказали: два юбилея — предшествующий, 1939 г., и нынешний, 1964 г., — «оказались отделены друг от друга событиями поистине шекспировского трагизма».

Мысль глубокая. И, думаю, понятная нам всем. К тому же сами авторы, разбирая пьесы Шекспира, подсказывают многое. Вряд ли только с чисто театральным интересом мы можем сейчас смотреть такую, напри-

мер, пьесу, как «Ричард III», или слушать такие реплики Макбета, как «лей кровь и попирай людской закон...»

Но авторы имели в виду не события как таковые. Трагическим была полна вся эпоха Шекспира, и именно эта общая трагедийность эпохи выражена в пьесах Шекспира с огромной художественной силой. Именно она и находит отклик в наших душах в наше время. Мне кажется, что книга М. и Д. Урновых сама представляет такой отклик. В ней звучит голос исследователя, специалиста по английской литературе, шекспироведа, и вместе с тем чувствуется взволнованность человека нашей эпохи — не того, который только живет в наше время, а того, который нашим временем живет.

Лейтмотив всего, что авторы нашли в 1964 г. нужным сказать о Шекспире и о его современниках, — мысль о кризисе, о кризисе, заложеном в самом их времени.

Это понятно. Время Шекспира — конец одной эпохи и начало другой. В плане социально-экономическом — последний этап эры феодальной и первые шаги капиталистической. Позади Шекспира, еще совсем недалеко от него, была Нидерландская революция — первая буржуазная революция в мировой истории. Впереди — Английская революция, с которой многие историки вообще связывают начало капиталистической эры. В плане культурно-историческом — это закат Ренессанса и заря Просвещения.

Однако в Англии время Шекспира имело свое особое содержание. Это был не только конец Ренессанса, но и сам Ренессанс, во всяком случае, как пишут авторы, самый решительный для Англии его этап. М. и Д. Урновы указывают: «...если в Европе Ренессанс растянулся на целые столетия и складывался, как, например, в Италии, многоступенчатым процессом, то в Англии он с торопливостью сдвинул все — в государстве, обществе, умах — и был по своей решительности, напряженности и краткости особенно похож на революционный переворот». К этому можно добавить: краткость, даже торопливость, и вместе с тем решительность и напряженность свойственны революционным переворотам тогда, когда они происходят в странах, находящихся позади других и рвущихся вперед. И вот, пишут авторы, — «самый решительный этап «величайшего прогрессивного переворота» (Энгельс) в английской истории уместился в пределах одной, да и то укороченной, человеческой жизни. Едва Англия избавилась от безвременья, как „связь времен порвалась“». «Избавилась от безвременья» — видимо, означает: перешла к Ренессансу. «Связь времен порвалась» — видимо, означает: и тут же наступил кризис Ренессанса.

Но что же такое этот самый Ренессанс? Время особого, небывалого расцвета искусства, литературы, науки? Сказать так — явно недостаточно. Начало капиталистической эры? Это просто неверно, особенно в свете мировой истории.

Время Ренессанса не начало буржуазно-капиталистической эры; но без той подготовки, которая за время Ренессанса была проведена, не могла бы наступить новая, более высокая по сравнению с предыдущей, ступень исторического процесса. Для того чтобы разрушить Средневековье и подготовить новое время, нужен был крутой поворот в плане идейном, культурном. У нас принято говорить: поворот к гуманизму. В этом аспекте слова «ренессанс» и «гуманизм» стали у нас почти равнозначны.

В таком отождествлении Ренессанса с гуманизмом есть, как мне кажется, серьезная ошибка. Бесспорно, Ренессанс органически связан с движением, которое можно назвать гуманистическим, но это не значит, что гуманизм появился на свет только в эпоху Ренессанса. Мне кажет-

ся очень важным, что авторы новой книги о Шекспире преодолели здесь инерцию своей науки. Гуманизм существовал и в Древности, и в Средние века, притом повсеместно — во всех странах Европы и Азии, история которых знала и свою Древность, и свои Средние века. Гуманизм — проявление того, что обозначается словом *humanitas* — «человеческое начало» в природе человека, человечность. Это начало и легло в основу всей деятельности человечества. Но масштаб и конкретные черты гуманизма менялись. Поэтому о гуманизме времен Ренессанса следует говорить только как об одном, исторически определенном облике этого действительно вечного спутника человека.

Чем же этот исторический облик характеризуется? Авторы дают обычный ответ на этот вопрос. Суть ренессансного гуманизма они видят в «рождении личности, освободившейся от тысячелетнего гнета средневековых догм», в «появлении человека с новым типом сознания и нормой поведения». Что такое эти «религиозные догмы»? «...Догма о двойственности и порочности человеческой природы, о немощи человека перед высшими силами, о бренности земного существования», — отвечают авторы. А что такое «новый тип сознания»? Дерзание, творчество, свобода, реальная, действенная мысль большого теоретического и практического размаха, призванная заменять прежнюю скованность, ригоризм, бесплодное схоластическое умствование. Что такое «новая норма поведения»? «Повседневная практика самоутверждения, духовная стойкость и неистощимое жизнеутверждение как основа преодоления всякого трагического надлома».

Все это верно. Но именно это, а не обычные, столь свойственные многим историкам Ренессанса инвективы по адресу пресловутого «Средневековья». Обычно оно у них только «мрачное». Оно длилось много веков, но это было лишь многовековое гонение плоти. Высшая мера обвинения, обычно предъявляемого Средневековью, — упоминание о «страшной» формуле: «Философия есть служанка богословия». Поэтому мне кажется очень важным, что М. и Д. Урновы в своей книге о Шекспире устранили эту «инерцию науки», своим происхождением обязанную либо предубежденности, либо просто недостаточному знанию реальности.

Не будем здесь вдаваться в то, могло ли Средневековье вообще быть сплошным адом, в котором человечество пробыло тысячу лет и из которого это бедное человечество извлек Ренессанс. Думать так — значит прежде всего недооценивать человека, его силы, его труд. Ограничимся лишь напоминанием, что в это самое «мрачное Средневековье» сложились всеобъемлющие мировоззренческие системы — христианство, буддизм, ислам, философские по своему существу, но представленные, что и было естественным для того времени, в категориях религии.

Можно вспомнить также готическую архитектуру, зодчество и скульптуру буддийских храмов, мавританские дворцы и сады. Можно подумать и о лучезарной поэзии трубадуров и миннезингеров, о рыцарском эпосе и романе, о жизнерадостных, брызжащих юмором народных фарсах, о захватывающих массовых зрелищах — мистериях, мираклях и о многом другом, в разных формах и в разных уровнях представленном в культуре и Запада и Востока. Средневековье — одна из великих эпох в истории человечества. А то, что это была эпоха во многом очень тяжелая, трудная для людей, так разве Ренессанс привел их в рай? Это «вдохновенное время не было безоблачным, оно проходило в непрерывной борьбе. Его окрашивает скорее суровость, нежели счастливая улыбка. Все, что в процессе переворота сдвинулось и не нашло себе подобающего места, вставало на пути новой мысли и деятельности. Религиозные столк-

новения, войны, сословная, кастовая, групповая и личная вражда, политические схватки...», — написали М. и Д. Урновы.

В эпоху Ренессанса стало ясно, с чем надо было бороться, от власти чего надо было освободиться, от чего раскрепостить личность: «от тысячелетнего гнета средневековых догм». Откинем слово «тысячелетнего». Неужели переход от рабовладельческого общества к миру феодальному уже с первых же шагов был сплошным бедствием и не был для своего времени прогрессивным, необходимым шагом истории? Дело поэтому не просто в «Средневековье», а в том, что в определенный момент его истории в его мировоззрении появились непреложные догмы.

Всякому учению — религиозному и философскому, если оно не идет вслед за временем, не развивается, не пополняется новыми чертами, угрожают две опасности: догматизм, т. е. превращение свободной творческой мысли в догму, и скепсис, т. е. появление сомнения в ценности данного учения вообще. Скепсис может привести к плохому — нигилизму, интеллектуальному и моральному, может привести и к хорошему — к плодотворной пересценке ценностей. Догматизм же останавливает всякое движение, а это значит — самое возмозможность прогресса. Великие религиозно-философские системы в конце Средневековья действительно стали превращаться в каменные глыбы догм. Задерживалось, следовательно, дальнейшее развитие не только самих этих систем, но и общества, культуры, человеческой личности.

Так произошло по крайней мере в трех из указанных мировоззренческих систем: в конфуцианстве, христианстве, исламе. В Китае это выразилось в конфуцианском «правоверии», догматы которого изложены в известном своде, сделанном в VII в. Кун Ин-да и так и озаглавленном «Пятикнижие в правильном истолковании». Свое «правоверие» образовалось и в исламе. Превратилась в систему догм, особенно ярко выраженную в знаменитом сочинении Фомы Аквината, и христианская религиозно-философская мысль.

Против этого догматизма и восстала свободная мысль человеческая, притом на двух путях: скепсиса и вольномыслия. Но, для того чтобы эту борьбу вести успешно, нужно было укрепиться на каких-то новых позициях. Эти позиции создал Ренессанс. Лучшие умы Ренессанса боролись не с религией как таковой, не с какой-либо определенной философией, а с догматизмом как в религии, так и в философии. Борьба велась при этом различными средствами. Одним из них было обращение к другим направлениям мысли, к другим учениям, в особенности к мистическим. В Китае это был даосизм — для конфуцианства, некоторые секты — для буддизма, в странах ислама — суфизм, в христианских странах — так называемые «ереси». Другим средством было обращение к разуму, к свободной творческой мысли. Это движение умов и создало то, что применительно к Ренессансу называли гуманизмом.

М. и Д. Урновы дают, как мне кажется, правильный ответ на вопрос, что представлял собой этот ренессансный гуманизм в его глубинной сущности. Они написали: «...причастен к духу нового времени» всякий, кто имел смелость считать «себя своим собственным творцом»; «человек осознал свое достоинство, уверовал в свои силы, себя поставил на место бога».

Не следует думать, что слова «себя поставил на место бога» означают, что деятели Ренессанса стали пламенными богоборцами, воинствующими атеистами или бесчинствующими безбожниками. Были среди них, конечно, скептики и вольнодумцы, не верившие ни в сон, ни в чох. Они могли быть даже князьями церкви. Все это хорошо известно. Но

формально они придерживались религии, а большинство гуманистов были даже искренне верующими. Так было в странах ислама, в странах христианства. В Китае Ренессанс не был связан с религией — в своей теоретической части он целиком реализовался в сфере философской мысли. Но в то же время слова о «возвысившейся до бога личности» верны и для китайского гуманизма: стоит только вспомнить мысль Лу Сян-шаня (1139—1191), что не человек комментирует канонические книги, а они комментируют человека. Это равносильно тому, как если бы на Западе в Средние века кто-либо сказал: не я комментирую священное писание, а оно комментирует меня.

Средневековье создало свой гуманизм, а в нем — свой принцип мышления и поведения. После падения казавшегося таким великим старого рабовладельческого мира надо было браться за переустройство общества, его жизни, его воззрений. Для этого требовались гигантские силы, огромная энергия, уверенность в том, что переустройство не только нужно, но и возможно.

Где же найти эти силы, эту уверенность? Конечно, в себе самом: другого источника ведь не было. Чтобы перестроить мир, казалось, нужны были такие силы, которые делали человека чуть ли не всемогущим. И именно это скрытое сознание возможного всемогущества человека нашло свое выражение в категориях, для мышления того исторического этапа наиболее ясных и понятных: в религии, в представлениях о божестве как носителе всемогущества. Именно такая интерпретация своих возможностей и дала тогда человеку необходимые интеллектуальные и моральные силы для исторического творчества, именно она и составила суть средневекового гуманизма. Это относится и к средневековью арабскому с его исламом, к средневековью китайскому с его даосизмом и буддизмом.

По мере того как перестройка общества была в основном произведена и феодальный мир пошел по своему пути, этот гуманизм, бывший сначала «больше энтузиазмом, страстью, чем системой мышления», как правильно отмечают М. и Д. Урновы, стал в свою очередь развиваться и принимать другой вид. Стали появляться строгие, точные формулы. Сначала это было полезно и необходимо. Это делало работу по дальнейшему развитию общества более сознательной и уверенной. Но формулы не поспевали за быстро движущейся жизнью, требовались новые, а люди цеплялись за старые, старались в новой практике следовать им. Но поскольку сила их, бывшая некогда реальной, теперь ослабела, ревнители старых формул постарались их реальную силу заменить абстрактной, превратив жизненные формулы в догмы. Так возник тот догматизм, который и стал главной помехой усилиям человека идти дальше по своему историческому пути.

6

Когда один источник силы иссякает, обычно появляется другой. Человек нашел его опять в самом же себе, но только «себя поставив на место бога», осознав, что те силы в себе, которые он воспринимал как нечто, относящееся к божеству, являются вполне человеческими. Так создалась новая основа гуманистической, т. е. человеческой, деятельности, и на этой-то основе и произошло то великое обновление лица культуры, которое в какой-то мере действительно может быть названо Возрождением.

И вдруг неожиданность: «...Какие бы личные задачи ни решал Гамлет, какими бы муками ни мучился, — во всем сказывается его характер,

его умонастроение, а через них духовное состояние, испытанное, вероятно, самим Шекспиром и многими его современниками, представителями молодого поколения: это состояние глубочайшей потрясенности», — так написали авторы книги о Шекспире. А потрясением явился крах гуманизма, точнее — его идеала: «Гамлет, его характер, переживания, судьба дают представление, сколь тяжким, а для многих приверженцев гуманизма, по-видимому, непоправимым потрясением явился крах гуманистического идеала».

Неужели с ренессансным гуманизмом произошло то же, что случилось в свое время с гуманизмом средневековым? Неужели и он превратился в догму? В известной мере так. Авторы упоминают, что гуманистов называли «гордецами», так как они смотрели на других как бы свысока, а поступали они так потому, что считали себя носителями непреложной истины. Но такой истиной ко времени Шекспира эти принципы уже не были. О таких гуманистах можно сказать то, что М. и Д. Урновы сказали об Отелло: «Он продолжает мыслить догматически и доходит до безрассудного педантизма при обстоятельствах, требующих широты взгляда, трезвой гибкости, мужественного такта, волевой сдержанности, пронизательного доверия». Хорошие, верные слова! Но все же самым существенным в кризисе ренессансного гуманизма был, как они правильно отметили, крах самого гуманистического идеала. Пользуясь словами авторов, это можно пояснить так: свободная и гармонически развитая личность, как норма жизни, оказалась прекрасной, но утопической идеей гуманистов и потерпела крах... Вставал «жестокий век самоутверждения абсолютистско-буржуазного общества», — пишут авторы.

Да, по времени это так. Крах ренессансного гуманизма обозначился в обстановке назревавшего переустройства общества. На этот раз — в духе буржуазно-капиталистического строя. Отсюда понятно и то, что особым потрясением этот крах оказался в Англии времени Шекспира; тогда, и притом не в очень большой исторической дали, уже вырисовывались контуры буржуазной революции, которая для судеб народов Европы имела значение большее, чем буржуазная революция в Нидерландах. «Умонастроение принца Датского», т. е. молодого человека того поколения, «передает надломленный дух времени».

В чем же эта надломленность времени состояла? «Time is out of joint» — «порвалась связь времен», «век расстроен», «век распатан» — так по-разному передавали эту знаменитую фразу русские переводчики, и каждый из этих переводов отражает очень емкий смысл английского выражения.

Конечно, вполне законно принимать за основную причину краха гуманистического идеала этот начавшийся переход от одной общественной системы к другой. «В людских душах Средневековье (т. е. феодализм.— *Н. К.*) сталкивалось с Новым временем (т. е. с началом капитализма.— *Н. К.*), и было видно, как сложен, пестр и противоречив этот процесс», — пишут М. и Д. Урновы. И все же правильнее, как мне кажется, сказать, что этот переход образовал только почву, на которой возник кризис ренессансного гуманизма.

В одном месте своей книги авторы приводят глубокое наблюдение одного из лучших в нашей стране в прошлом исследователей английской литературы — Н. И. Стороженко: «...Не кровавые события, не ужасы, а потрясенный страстью дух становится главным содержанием трагедии». Именно — потрясенный дух.

Но откуда же взялась эта душевная потрясенность? Это «разочарование» в ренессансных «доблестях», эта «скептическая реакция на

энтузиазм Возрождения)? Дело в самой природе ренессансного гуманизма.

Это хорошо подметили авторы. В связи с характеристикой творчества одного из предшественников Шекспира — Лили — они сказали: «...Ренессансное раскрепощение человека чревато кризисом». Почему? Потому что гуманистический принцип «человек — мера всех вещей» превращался в личный практический девиз «все дозволено». Потому что остатки ренессансных гуманистических понятий как будто бы еще держались, но «внутренние нормы, дисциплина чувств и мышления обладали уже не широтой и свободой, а распущенностью». Макбет, как замечают авторы, «охваченный честолюбивой страстью, спешит освободить свой интеллект от нравственных принципов и бытовых правил, считая их пустыми предрассудками. В нем бурно кипит энергия, неукротимая инициатива не чувствует узды, он прищипывает волю и устремляется к цели, преодолевая навязчивые сомнения, не страшась риска, и крушит препятствия, не разбираясь в средствах». Вот, значит, в чем дело! Путь, по которому пошел ренессансный гуманизм, привел его к краху, как категорию не только интеллектуальную, но и моральную.

То, что авторы подвели своего читателя к этому выводу, имеет очень серьезное значение. Гуманизм на всякой ступени своего исторического пути всегда требовал определенной дисциплины ума и чувства, дисциплины интеллектуальной и моральной. Средневековый гуманизм создал такую дисциплину; это была дисциплина, основанная на религиозных представлениях о мире и деятельности человека в нем. Ренессансный гуманизм стал создавать свою дисциплину, строя ее уже на антропологических воззрениях. Интеллектуальную сторону этой дисциплины он искал на путях рационализма. (Замечу, кстати, что черты рационализма свойственны Ренессансу, где бы он ни проявился. Вполне явственно, например, черты рационализма ренессансного уровня проявились в философии китайского Ренессанса — в так называемом неоконфуцианстве). Эти черты в эпоху Ренессанса в Европе еще не сложились в определенную систему, но присутствие их ощущается всюду — в естествознании, исторической науке, даже литературе. Моральную же дисциплину ренессансный гуманизм продолжал брать из религии. И в этом, между прочим, также обнаруживается переходная природа этого этапа истории человечества. Ведь только с наступлением эпохи Просвещения, этого подлинного века рационализма, была создана на новой, строго антропологической основе и дисциплина интеллектуальная, слившаяся с дисциплиной моральной.

Именно эта недостаточная еще развитость в условиях Ренессанса новой мировоззренческой опоры — рационализма — и привела к краху моральной дисциплины гуманизма. Действительно, ренессансное раскрепощение личности было само по себе «чревато кризисом». Действительно, принцип «человек — мера всех вещей», т. е. антропологический гуманизм превратился в практический девиз «все дозволено». И как ярко в истории Ренессанса это проявилось! И как отчетливо отразилось в исторических хрониках и трагедиях Шекспира! К равновесию — при взаимной зависимости — дисциплины интеллектуальной и моральной привел только век Просвещения с его рационалистической философией. Впрочем, также на определенное время: твердые основы рационалистической дисциплины, интеллектуальной и моральной, создал Декарт, но у Канта развитие на этой основе привело к тупику антиномий, т. е. опять к краху гуманистического идеала. Поиски нового гуманистического идеала пошли по другим путям.

Крах ренессансного гуманизма, как этической категории, и обусловил то состояние глубокой потрясенности, которое М. и Д. Урновы видят в душе Гамлета, а через него — самого Шекспира, а через него и вообще молодого человека конца XVI — начала XVII в. — конечной поры истории Ренессанса вообще.

Шекспир с огромной силой отразил тот душевный надлом, которым заканчивался ренессансный гуманизм; тот надлом, который создает в человеке «рассудок, отуманенный безумием», «кипящий мозг». Но тот же Шекспир показал и пути выхода из этого кризиса. Этот выход — в восстановлении в человеке утраченной гармонии.

Лучшим выражением гармонии, ее символом у Шекспира, как считают авторы, служит музыка. И вот эта гармония, представленная музыкой, решает все: «Торжественный напев врачует рассудок, отуманенный безумием, кипящий исцеляя мозг».

Эти слова взяты авторами из «Бури», этой поистине самой удивительной из пьес Шекспира. Позволю себе выписать одно место книги М. и Д. Урновых, которое мне представляется крайне важным для всей их концепции:

«Волшебник Просперо, центральное лицо драмы, призывая „музыку небес“, передает авторское мироощущение. Тяготение к музыкальному звучанию жизни может показаться надзвездным, а монолог о „могуществе ужасного заклятья“, снимаемого музыкой, — ворожкой алхимика.

Между тем метафорическими словами облечено просветление и поэтическое прозрение. Возможно, в основе его необычной силы — чувство жизни, ее ритмического биения, непрерывно ощущаемого. Эту силу питает опыт, проверенные впечатления от человека, знание народной жизни. Вслушиваясь в этот ритм, вдохновляясь мощью разума и воли, Просперо, последний герой Шекспира, откликается на радостный возглас дочери: „Как род людской прекрасен!“... Просперо, а вместе с ним покидающий театр Шекспир заново обращает надежды к человеку».

К какому человеку? К человеку прошлого, т. е. Средневековья? Но авторы хорошо показали, что Шекспир там ничего найти не мог. Они очень удачно вспомнили про Мэлори, который еще за сто лет до Шекспира, — при всем своем восхищении рыцарями Круглого стола, — показал крах этой «рыцарской вольницы». К человеку будущего, т. е. наступающего буржуазного века? О, нет! Авторы хорошо пояснили это, вспомнив о Ленгленде. Разве «видение» этого, тогда еще далекого, века вызвало у Питера-Пахаря, простого человека своего времени, восторг? Совсем наоборот!

Было бы не только дешевым, но и просто удручающим заговорить здесь о человеке иной, послебуржуазной эпохи. И авторы, конечно, этого не делают. В мечтаниях драматурга об идеальном обществе и новом человеке не следует искать «теоретическую программу или стройную систему практических указаний», — справедливо пишут они. Дело идет не о человеке какой-либо конкретной исторической эпохи; дело идет о человеке вообще, а еще точнее — о гуманистической вере в человека. Тут следует только отметить, что такая вера в человека характерна не только для гуманизма времени Ренессанса, но для гуманизма любой другой эпохи. Иначе это просто не был бы гуманизм.

Что же питает эту веру в человека? Да еще в те дни, когда «ужасный век, ужасные сердца»? Авторы хорошо это объяснили, и их объяснение, может быть, и есть самое существенное в их книге — отклик человека нашей страны, наших дней на думы Шекспира. Веру в человека питает «перспективность мышления». «Ощущение надвигающегося

хаоса никогда всецело не овладевало Шекспиром. Потому ли, что в нем жило, как в Пушкине, чувство далекой перспективы или он в большей степени был прочным человеком момента? — задают себе вопрос авторы. И отвечают: «Шекспир «трагически потрясен неустроенностью и разладом, и только гениальная перспективность мышления удерживает его в пределах гуманистической веры...».

К чему же привела эта действительно гениальная перспективность мышления? К оптимизму? Да, к оптимизму!

Шекспир — оптимист даже тогда, когда пишет свои хроники, даже такую кровавую, как «Ричард III». «Ужас и кровь, наполняющие историю Англии, представляются ему искупленными открывающейся перспективой».

В процессе работы над рукописью авторы заменили бывшее у них ранее в этой фразе слово «оправданными» словом «искупленными». Ужас и кровь никогда и ничем не могут быть оправданы. Их либо прощают, либо искупают. Но простить может лишь тот, кому дано это право, искупить же их обязан человечество. Ужас и кровь, наполняющие историю Англии, представляют Шекспиру, как раскрывают авторы, искупленными открывающейся ему перспективой — может быть, тогда и очень еще далекой — великих трудов человечества, направленных на устранение из жизни английского народа и всех народов земли ужаса и крови, устранение их на основе нового, еще более глубокого и всестороннего гуманизма.

На чем же основана у Шекспира эта оптимистическая вера в человека? Авторы отвечают: «Одно слово... вырывается и сразу становится заметным, ибо оно тянет за собой ту же цепь гамлетовских ассоциаций. Слово это — „совесть“».

Совесть и позволяет не бросать надежды на будущее человечества даже в самые тяжелые времена. Не могу не вспомнить, что в конце китайской эпохи Ренессанса с особой силой было произнесено слово, по смыслу тождественное русскому «совесть», — *лянсинь*. О совести как о великом начале человеческой природы, направляющем всю деятельность человека, заговорил тогда последний представитель ренессансной философской мысли в Китае Ван Ян-мин (1472—1526).

Мне кажется, что у Шекспира есть даже нечто такое, что можно понять как высшее проявление именно гуманистической совести. Но предварительно следует вспомнить, что говорил о своем времени, о своем трагическом двадцатилетии один из современников Шекспира — Джон Донн, автор «Анатомии мира». Позволю себе повторить цитату, приведенную в книге М. и Д. Урновых:

Так много новостей за двадцать лет
И в сфере звезд, и в облике планет,
На атомы вселенная крошится,
Все связи рвутся, все в куски дробится.
Основы распались, и сейчас
Все стало относительным для нас.

(Перевод Б. Готтшевского)

Обратимся еще раз к Шекспиру. Кто главный герой «Бури»? Просперо, т. е. тот, который вызвал эту самую бурю. Но он же и открыл путь к миру и счастью. На чем основано его могущество? Он — маг, открывший «тайну страшную природы», великую и действительно страшную силу природы, и овладевший ею. Но, испробовав раз эту почти сверхъ-

естественную мощь, увидев, что это такое, он отрекается от нее. Не совесть ли как удивительное свойство человеческого начала в человеке, как высшая этическая категория заставила его так поступить?

М. и Д. Урновы написали книгу о Шекспире. Конкретно-историческом Шекспире. Но «художественная мысль, насыщенная жизнью и нашедшая свой образ, обретает нечто вроде самостоятельной жизни», — читаем мы у них. «Посмертная жизнь» Шекспира, о которой они сказали в самом начале своей книги, и есть ставшая самостоятельной жизнью его трагедий.

Один аспект этой жизни мы с особой силой ощутили в минувшее, к счастью, минувшее, двадцатипятилетие нашей истории, действительно исполненное, как сказали авторы, поистине шекспировской трагичности. Нужно ли после написанного выше разъяснять, почему в книге М. и Д. Урновых следует видеть не юбилейное мероприятие, а горячий отклик на творения Шекспира — человека нашей эпохи, нашей страны — страны великой перспективности мышления, огромной гуманистической веры в человека, страны, жизнью которой должны управлять наряду с разумом и волей именно совесть — образ и выражение высшего этического начала в человеке?

1964 г.

О КНИГЕ И. Н. ГОЛЕНИЩЕВА-КУТУЗОВА
«ИТАЛЬЯНСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ
И СЛАВЯНСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ
XV—XVI ВВ.»

Работа И. Н. Голенищева-Кутузова представляется мне исключительной — и по важности рассмотренного в ней исторического явления — «Славянского Возрождения», и по показательности обильного и красочного материала, привлеченного для обоснования правомерности постановки проблемы и для оправдания предложенного решения.

Для меня этот материал, естественно, нов. Думаю, что он в значительной части нов и для многих других. Да и для тех, кто с ним знаком, вероятно, новым представляется его освещение. Но в работе И. Н. Голенищева-Кутузова есть и такие элементы, о которых я, как мне кажется, могу в какой-то мере судить: это — выставленные автором положения, имеющие отношение к общей проблеме Возрождения и Гуманизма, т. е. положения общен исторического, теоретического плана.

Мне представляется очень важным утверждение автора, что эпоха Гуманизма и Возрождения есть «последствие культурной революции». Понять эту эпоху именно так, значит, как мне кажется, открыть путь к наиболее отчетливому пониманию исторической природы явлений, обычно считающихся специфичными для эпохи Возрождения. Если взять пример из истории Китая, где, как мне представляется, мы также имеем право говорить об эпохе Тан и Сун как об эпохе Гуманизма и Возрождения в Китае, то разве не признаком культурной революции является переход на новый литературный язык, опирающийся на народно-разговорную основу? Разве не признаком культурной революции является создание нового для литературы жанра — художественной новеллы? Не признаком ли культурной революции является разработка новой основы философской мысли — принципа рационализма вместо прежнего принципа догматизма?

Важным мне представляется также положение автора, что такой революции быть не могло бы, «если бы не накопилось достаточное количество изменений в предыдущую эпоху». Важность этой мысли я вижу в том, что она дает возможность избежать двух часто встречающихся ошибок: ошибки, состоящей в полном отрыве Возрождения от Средневековья, и ошибки, состоящей в полном стирании граней между этими двумя эпохами. Действительно, и в Средние века знали античных авторов; и образование было в значительной мере построено на них. В этом отношении резкого отличия эпохи Возрождения от Средних веков нет. Но автор сказал очень правильно: в эпоху Возрождения читали античных авторов по-иному. В этом-то и вся суть. Эпоха Возрождения не есть восстановление чего-то совершенно забытого, а новое осмысление известного; может быть, даже примышление к известному старому чего-то нового. На вилле Медичи разговаривали на платоновские темы, но иначе, чем говорили на эти темы в саду Академа. Хань Юй в VIII в. говорил о том же принципе «человечности» (*жэнь*), о котором так много говорили в эпоху Конфуция, но понимал под этим не просто «сочувствие», а нечто гораздо большее и высокое: «любовь ко всем».

Очень полезно указание автора на неправомерность при изучении европейского Возрождения главное внимание уделять литературе и искусству и оставлять в стороне философию гуманистов и их историографию. Славянский материал, так хорошо показанный в работе автора, прямо протестует против этого: так много в славянском гуманизме именно общественной мысли, отраженной в философии и истории. Да и могло ли быть иначе? Если Возрождение есть культурная революция, то могло ли оно не быть взрывом идей — идей общественных прежде всего? Мне представляется поэтому очень уместным специальное упоминание автором Корелина: этот исследователь раннего итальянского Возрождения далеко не занимает того места, которого он, как мне кажется, заслуживает.

Существенны оговорки автора относительно влияния. Вообще, с вопросом влияния и у нас, и всюду — не все благополучно. Влияние ведь может быть простым толчком, не более. В работе И. Н. Голенищева-Кутузова я нахожу именно такие случаи. И абсолютно неверна мысль, что воспринявший чье-либо влияние всегда ниже того, кто на него повлиял. У последнего может присутствовать лишь эмбрион, а у первого может быть создан целый организм. Материал работы заставляет меня еще раз с особой остротой почувствовать, что дело не во влиянии, а в связях, в каком-то большом единстве духа и культуры.

Та картина, которая раскрывается в работе, представляется мне симпозиумом умов, эмоций, чувствований, страстей, в котором участвуют люди разного склада, но одинаково яркие. Может быть, одни дали что-то раньше или больше, другие — позднее или меньше, но что это значит в рамках эпохи — большой эпохи? Дело не в этом, а в совокупности большого плана. Очень хорошо, что в работе показана эта совокупность в новых масштабах, раскрыто участие в ней представителей славянского мира, а в славянском мире — представителей западного мира. Да, дело Возрождения делали все вместе. Не это ли важнейший вывод из работы? И не имеет ли этот вывод особое значение для нас в настоящее время?

Я, конечно, не мог не обратить особое внимание на близость некоторых представителей славянского Возрождения к миру Востока... Не составляет ли эта близость некую отличительную черту славянской доли Возрождения? Ведь на Западе, пожалуй, кроме Испании, подобной близости не было. Да там и Восток был несколько другой... И не следует ли учитывать в должной мере и вклад Востока в дело европейского, т. е. романско-германско-славянского, Возрождения?

В заключение могу только сказать, что работа И. Н. Голенищева-Кутузова представляется мне очень важным вкладом в нашу науку и притом именно в ту ее область, которая до сих пор оставалась у нас несколько в тени. Кроме того, работа эта идет прямо навстречу общему требованию нашей научной общественности: требованию восстановления в подлинно-историческом значении роли славянского мира в истории европейской культуры.

1963 г.

О КНИГЕ И. С. БРАГИНСКОГО «ИРАНСКИЕ ЛИТЕРАТУРНЫЕ МИНИАТЮРЫ»

Что читатель узнает из новой книги И. С. Брагинского? — Много, очень много. И притом — далеко не безразличное для человека нашей эпохи.

* * *

Читатель узнает, что были целые большие эпохи, когда народы, часто очень различные по своему этническому происхождению, жили без четкого разграничения своих границ — и этнических, и политических. Племенные диффузии, сложение и распад народностей, возникновение и исчезновение государственных организаций, постоянная смена их с географическими изменениями границ — все это превращало большие пространства, занятые разными народами, в одну большую зону. Именно из таких зон и состоял мир в донациональную эпоху.

И одной из замечательных частей этого мира была обширная зона, охватывавшая необъятное пространство, в которое входили нынешние Иран, Афганистан, Средняя Азия с захватом частей Кавказа, Малой Азии и Северной Африки — по одну сторону, северо-западной Индии и Синьцзяна — по другую; «от берегов Аму-Дарьи — до Персидского залива, от истоков Инда — до оазисов Джелалабада», — как пишет И. С. Брагинский. На этом обширном пространстве жили и творили свою историю очень различные народности — иранские, тюркские, арабские. Они, как это обычно бывало в истории, то жили мирно, то враждовали друг с другом; завоевывали то ту, то другую территорию, чтобы затем ее потерять. Но они всегда жили в живом соприкосновении, общении друг с другом и даже создавали нечто, их объединяющее. Начиная со Средних веков в этой части мира их общим достоянием стал ислам.

Конечно, совершенно верно, что первоначальный ислам был создан арабами и затем навязан побежденным ими народам — иранским, тюркским и даже некоторым индийским. Перед ним, как явлением для того времени новым, характерным именно для Средневекового мира, не устояли старые религии, характерные для древнего мира. Так, в этой зоне перед исламом не устояла древняя иранская религия — зороастризм и тем более шаманизм тюрков. Перед исламом устояли только те зоны, которые стали ареной деятельности других — также новых — религиозных систем: буддизма и христианства. Так образовалась своя «исламская» зона Старого света.

* * *

Думать, что ислам, как, конечно, и буддизм, и христианство — только комплекс одних верований, ошибочно. Это — всеобъемлющая для того времени система всей духовной и даже материальной культуры. Ведь, говорим же мы, и с полным на то основанием, о буддийской живописи и скульптуре, о буддийской, христианской и мусульманской архитектуре. И ислам, и буддизм, и христианство создавались народами, а не от-

дельными пророками, как бы ни была велика роль последних. Ислам первоначально был создан арабами, но арабским он не остался. Стоит только прочесть эту книгу И. С. Брагинского, чтобы увидеть, как был велик вклад, внесенный в систему ислама народами, подпавшими под власть Халифата и прежде всего — иранцами. И. С. Брагинский обстоятельно рассказывает о различных движениях внутри ислама — о карматском, суфийском, и хорошо показывает, что движения эти возникли в народной среде, отражая чаяния, настроения, убеждения тех или иных слоев населения, и внесли в умы людей своего времени новые понятия, новые категории мышления, повели человеческую мысль по новым руслу. То, что именуется исламом в этой зоне, — создание всех трех народностей, населявших ее: арабов, иранцев, турков. И это в равной мере относится к культуре духовной и материальной.

* * *

Но как богат был духовный мир человека этой зоны в те времена! Читая книгу И. С. Брагинского, как бы слышишь то тут, то там голос европейской Античности; прежде всего — классической поры этой Античности. Платон и особенно Аристотель — имена, звучавшие для образованных людей той эпохи. Перипатетическая философия была своей и для араба Кинди, и для тюрка Фараби, и для иранца ибн-Сины. Сократ, Платон, Аристотель, Эмпедокл, Пифагор были знакомы Насиру Хосрову и его друзьям. Лишний раз убеждаешься в огромном значении неоплатонизма, этого последнего великого учения, созданного греко-римской Античностью уже на пороге Средневековья — эпохи, совершенно иной по умунастроениям. Многие в учении суфиев просто не понять, не учитывая Плотина и других неоплатоников. Своими были для людей этой зоны древнееврейские имена — Моисей, Авраам, Иосиф, Давид, Соломон и множество других.

Очень ценно указание И. С. Брагинского на роль буддизма в формировании некоторых толков суфизма. Сама возможность определенной роли буддизма в этой зоне определялась тем, что Кушанское царство, в котором окончательно оформился буддизм и откуда он начал свой поход веры, находилось когда-то в этой же зоне. Стоит только подумать, каковы были эти три великих комплекса духовной культуры, созданные древними греками, евреями, индийцами и в какой-то мере вошедшие в исламский комплекс, чтобы представить себе духовное богатство народа этой зоны — Среднего и Ближнего Востока, как мы назвали бы ее теперь.

И вместе с тем народы этой зоны не потеряли и свое прежнее состояние. И. С. Брагинский не раз указывает на то, что, например, зороастризм не исчез. Он перестал существовать как религия и тем более — официальная, но он отдельными своими потоками влился в различные умственные течения, возникшие в исламскую эпоху.

* * *

На почве этого подвижного и противоречивого единства выросла поистине великая литература. И именно она, также сложная и противоречивая, пожалуй, и является наивысшим выражением этого единства — надплеменного и тем более — надгосударственного. И это так наглядно предстает даже в биографиях деятелей литературы. Вот, например, Джами: родился он в Хорасане, т. е. в Иране; в детстве переехал в Герат, т. е. в нынешний Афганистан; учился в Самарканде, т. е. в нынешнем

Узбекистане; умер в Герате. Подлинным человеком всей этой зоны был Насир Хосров: уроженец нынешнего Таджикистана, он побывал всюду. И. С. Брагинский перечисляет страны, в которых он то или иное время жил: Азербайджан, Армения, Иран, Сирия, Ирак, Палестина, Аравия, Египет. Ибн-Сина — иранец по племенному происхождению, вырос он в Средней Азии, но закончил свою деятельность на юге Ирана. Подобные странствования и перемены местожительства были характерной чертой биографий многих деятелей культуры и литературы того времени. И. С. Брагинский совершенно прав, когда указывает, что отдельные самостоятельные литературы в этой зоне мира начали формироваться только с XVI столетия. Все великие поэты этой эпохи принадлежали всем народам этой культурной зоны, как ей же принадлежал и величайший ученый того времени — ибн-Сина.

* * *

Из этой же книги читатель узнает и о мощной силе этой литературы. Все эти Саманиды, Газневиды, Караханиды, Буиды, Фатимиды и прочие «князья мира» того времени исчезли, как и сколоченные ими государства, а Рудаки, Фирдоуси, ибн-Сина, Насир Хосров, Фахриддин Гургани, Омар Хайям, Низами, Джалалиддин Руми, Саади, Хафиз, Камоль, Джами остались в созданных ими произведениях. Политические империи Халифата, Чингиза, Тимура развалились, духовные же «империи» Фирдоуси, Саади, Хафиза существуют до настоящего времени. Они даже имеют свои завоевания: в героическом эпосе монголов, в грузинской и армянской литературах, даже в литературах европейских народов. И. С. Брагинский приводит сведения, рисующие продвижение сюжетов и мотивов литературы этой зоны в литературу других мировых культурных зон Средневековья и Возрождения. Уже это одно говорит о мощи литературы этой Средне- и Ближневосточной зоны, но еще убедительнее свидетельствует об этой мощи то, что эта литература сделала позднее — в литературах эпохи Просвещения в Европе. И. С. Брагинский особо отмечает отношение к этой восточной литературе Гёте. Можно было бы еще указать на роль литературы этой зоны и в творчестве европейских романтиков XIX в., в частности, даже одного из самых великих среди них — В. Гюго.

Но главное даже не в этом: то, что И. С. Брагинский отметил, — свидетельство значения литературы этой зоны в истории мировой литературы; его исследование показывает и другое: мощь литературы как таковой.

Все отдельные очерки, из которых слагается книга И. С. Брагинского, содержат обстоятельные сведения о жизни и судьбах тех поэтов, о которых он пишет. А факты этих жизней и судеб убедительно свидетельствуют об огромной общественной силе литературы, прежде всего — поэзии, так как в то время это была не только ведущая, но, пожалуй, и единственная по художественной и общественной значимости отрасль литературного творчества. Ведь огромное развитие панегирической поэзии, о которой говорит И. С. Брагинский, и свидетельствует, как важно было для правителей, для их судеб, да и просто для их существования, чтобы поэзия их славилась. Своя панегирическая линия была в поэзии и по адресу ислама — его господствующего толка. В поддержке поэзии нуждалась не только политическая, но и церковная власть. Гонения на непокорных или неугодных поэтов — свидетельство не столько могущества власти, сколько ее слабости. Про силу же литературы для народных масс и говорить нечего! Ведь душевный мир простого человека находил

в поэзии свое выражение: в ней же человек находил в нужный момент и необходимую поддержку; народные движения поддерживались, вдохновлялись, подогревались поэзией.

* * *

В чем же секрет этой силы? Где источник того могущества, которым поэзия тогда обладала? Ответ на этот вопрос мы в книге И. С. Брагинского находим.

«Рудаки, — пишет он, — был первым из больших поэтов этой эпохи, у которого в центре внимания стоял ни бог, ни царь, ни герой, а просто человек». «Мы — цель и высшая вершина всей вселенной; мы — камень драгоценный», — цитирует он строки Омара Хайяма. «В первый раз в литературах Ближнего Востока личность человека была показана во всем ее богатстве, со всеми ее противоречиями, взлетами и падениями», — сочувственно приводит он слова Е. Э. Бертельса о Низами, справедливо добавляя: «открыто показана, ибо в скрытом виде это было уже осуществлено Фирдоуси». Поэзия же Руми прямо звучит как обожествление человека.

Не в этом ли главный секрет силы поэзии этого времени? В том, что она стала адекватной самому человеку — самому слабому и в то же время самому могущественному существу на земле, создателю истории? Видимо, великие поэты этой части Востока в то время это великолепно поняли.

Они поняли и другое — не менее существенное. «Есть одно качество, которое свойственно всем его трудам, — пишет И. С. Брагинский об ибн-Сине, — это — власть разума, убежденность в творческой мощи разума». О том, как представлял себе этот великий иранец мощь разума, хорошо говорят его строки, приведенные И. С. Брагинским: «От преисподней и до блеска Сатурна я разрешил все загадки Вселенной. Преодолев коварство и уловки, я все узлы разрубил, кроме одного лишь — узла смерти». И. С. Брагинский уместно напоминает, что ибн-Сина был первым в истории человеческой мысли, кто создал великую формулу могущества человеческого разума: «Я мыслю и это значит, что я существую».

Такое возвеличение разума характерно не для одного ибн-Сины. Как указывает И. С. Брагинский, оно присутствует — в своей форме — уже в поэзии самого зачинателя всей этой великой литературы — Рудаки. Гимном разуму начинает свою эпопею Фирдоуси.

Трудно назвать такое отношение к разуму рационализмом в полном смысле слова, т. е. признаком целой системы рационалистической философии, но то, что все это — проявление рационалистического мышления, не подлежит сомнению.

Секрет силы поэзии состоял еще и в том, что она подавала людям надежды на будущее, к которому они стремились. И. С. Брагинский обратил внимание на наличие у некоторых поэтов этой эпохи своих «социальных утопий». Такую утопию он увидел у Фирдоуси — в знаменитом «Интермеццо» об Искендере, где изображено общество людей, довольствующихся малым во имя мирной и дружной жизни. Великолепная социальная утопия о царстве справедливости на земле, о стране всеобщего равенства и труда дана в поэме Низами. Если учитывать силу утопий в жизни человеческого общества, вполне понятной станет и мощь поэзии, рисующей картину желаемого строя. И не только рисующей, но — что еще важнее — ее прославляющей.

Таковы источники общественной силы поэзии этой эпохи. Если доба-

вить к этому то, о чем подробно, с превосходным знанием предмета говорит в своей работе И. С. Брагинский, — великое поэтическое мастерство поэтов, сублимировавших, «вознесших к цветам», как сказали бы китайцы, сюжеты, мотивы, приемы народного поэтического творчества, станет еще более понятной сила этой поэзии.

* * *

Вдумаемся в то, в чем И. С. Брагинский увидел наиболее характерные черты этой поэзии, — в то, что ее основным героем стал человек, что основой жизни был признан человеческий разум, что высшей ценностью считалось достоинство человеческой личности. Что это все означает? И. С. Брагинский отвечает на этот вопрос прямо: это означает, что мы имеем дело с поэзией иранского Возрождения.

Да, и мне кажется, что указанные приметы говорят именно об этом. Именно в таком аспекте вечная тема — «человек» — предстала перед нами в литературе, и притом именно в поэзии Италии в ту эпоху, которую там называли Возрождением. Почему же не назвать тем же, столь привычным нам именем подобную эпоху и в этой зоне культурного мира?

И. С. Брагинский приводит, разумеется, и другие признаки, также характерные для эпохи Возрождения, как мы знаем ее из истории Италии: развитие городов как средоточий производства и торговли, появление в связи с этим нового общественного слоя — городского, в составе которого образовался свой патрициат и своя плебейская масса, развитие общественной жизни, образование интеллигенции как в городах, так и при дворах правителей; несение этой интеллигенцией главной — для своего времени — общественной службы; высвобождение человеческой личности из-под власти религиозных и политических догм; огромное развитие международных связей. Все эти явления И. С. Брагинский находит в данной зоне культурного мира и находит их именно в X—XV вв., т. е. в те века, когда жили и действовали Рудаки, Фирдоуси, ибн-Сина, Низами, Саади, Хафиз, Джами и другие великие поэты и мыслители этой зоны. Это и дает ему право назвать литературу этих столетий литературой Возрождения — глубоко своего, но все же — того же Возрождения, т. е. перелома в общественной жизни феодального общества, его выхода из общественной, умственной, культурной структуры Средневековья.

* * *

Настоящая работа И. С. Брагинского — выдающееся явление в нашем литературоведении. По своему содержанию она относится к истории литературы, но история литературы в данном случае приводит к постановке и освещению больших вопросов общего литературоведения: в работе И. С. Брагинского дана совершенно новая трактовка литературы IX—XV вв., сложившейся на огромном пространстве стран Среднего и Ближнего Востока. В этом и состоит главная научная ценность книги, которая очень важна для начавшейся у нас работы по созданию «Истории мировой литературы». Необходимо отметить при этом, что по своему исполнению эта книга И. С. Брагинского — работа не просто литературоведа, но и литератора, умеющего говорить о литературе языком литературы. Увеличивают интерес книги и многочисленные стихи различных поэтов, приведенные И. С. Брагинским. Книга нужна для нашего литературоведения и интересна для самого широкого читателя.

О КНИГЕ В. К. ЧАЛОЯНА «АРМЯНСКИЙ РЕНЕССАНС»

Мысль о Ренессансе на Востоке возникла у наших исследователей сравнительно недавно и появилась она, естественно, прежде всего у ученых самих восточных стран, в данном случае — стран Советского Востока. В 1947 г. Ш. И. Нуцубидзе в работе «Руставели и Восточный Ренессанс» заговорил о времени великого грузинского поэта, т. е. о XII—XIII вв., как о грузинском Ренессансе. В 1948 г. И. Джавахишвили в своей «Истории Грузии» представил историческую действительность Грузии XII в. как картину, аналогичную той, которую в Европе назвали Ренессансом.

Проблема Ренессанса на Востоке встала и в советском востоковедении вообще. В 1955 г. в работе «Средние века в исторической науке» пишущий эти строки высказал мысль о возможности находить эпоху, аналогичную той, которую в истории Италии назвали «Возрождением», и в истории некоторых народов Востока: Китая — в VIII—XII и Среднего Востока (Средняя Азия, Иран, северо-западная Индия) — в IX—XII вв. В 1961 г. в статье «Алишер Навои и проблема Ренессанса в восточных литературах» об этом же, применительно к истории народов Среднего Востока, писал В. М. Жирмунский.

Таким образом, вопрос о возможности находить в истории тех или иных народов Востока эпоху, по своему культурному содержанию и месту в общеисторическом процессе аналогичную тому, что называли «эпохой Возрождения» в истории Европы, уже встал и поставлен он достаточно обоснованно. Это вполне понятно: вопрос, в сущности, поставлен не столько отдельными учеными, сколько самой исторической наукой. Известно, как в нашей стране широко раздвинулись рамки исторического знания: в него вошел весь Восток, со всей своей историей. И не только вошел, но и занял подобающее ему место. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно раскрыть вышедшие девять томов советской Всемирной истории. Появилось множество работ, воссоздающих и общую картину исторического процесса в какой-либо восточной стране, и отдельные стороны этого процесса. В число народов, история которых предстала теперь с невиданной доселе полнотой, входят и народы с древней и непрерывно развивавшейся и продолжающейся в наши дни исторической жизнью и культурой: народы Средней Азии, Кавказа, Китая, Индии, Ирана. Стали гораздо более видны и понятны полосы общественно-исторических подъемов у этих народов, эпохи особого расцвета их культуры. И вполне естественно, что некоторые из подобных эпох стали сопоставлять со сходными эпохами исторической жизни и культуры народов Европы. При этом получилось, что многие обозначения исторических явлений, выработанные на материале истории Запада, были перенесены на аналогичные им или близкие явления в истории Востока.

Это также понятно. История, как отрасль знания, на Востоке сложилась ранее, чем на Западе, но история, как прагматическая наука, раз-

вилась на Западе раньше и полнее, чем на Востоке. Поэтому применение и для истории народов Востока таких общих обозначений-характеристик, как, например, феодализм, капитализм, класс, сословие и т. д., вполне закономерно, тем более, что марксистская историческая наука придавала этим обозначениям точный и исторически обоснованный смысл, т. е. превратила эти наименования в термины исторической науки как таковой. Вполне допустимо также пользование и такими обозначениями, возникшими в истории народов Европы, как «Древность» или «Античность», «Средние века», «Новое время». На тех же основаниях перешли к историкам Востока и некоторые наименования культурно-исторических эпох; в их числе и наименование «эпоха Возрождения».

Пользование терминами, выработанными на основе истории Запада, отнюдь не означает какую-то «подгонку» истории народов Востока под нормы истории народов Запада. Дело обстоит иначе: историки, изучающие историю какого-либо народа Востока, часто наталкивались на ряд явлений, очень ярких, значительных, связанных между собой, и, рассматривая их на общем историческом фоне, обнаруживали в них черты, знакомые по истории народов Запада, и на основе такого сходства начинали называть эти явления Востока так же, как их называли на Западе. Именно на такой основе наименование «эпоха Возрождения» перешло и в работу профессора В. К. Чалояна «Армянский Ренессанс».

Этой своей работой В. К. Чалоян вступает в ряды тех востоковедов, которые считают возможным говорить об эпохе Возрождения и в истории некоторых стран Востока. Возможность постановки вопроса о наличии эпохи Возрождения в истории Армении вполне понятна. Насколько мы можем судить по известной нам истории мира, эпоха Возрождения возникла у народов с длительной, непрерывно развивавшейся и продолжающейся в наше время исторической жизнью и культурой. На эту мысль наводит тот факт, что страной, в истории которой впервые была отмечена эпоха Возрождения, является Италия, т. е. страна народа, историческая жизнь которого началась еще в VIII в. до н. э. и которая до своей эпохи Возрождения имела в прошлом и многовековую Античность и столь же продолжительное Средневековье, причем в рамках итальянской Античности входила не только латинская культура, но и культура эллиническая. Термин «Возрождение», в смысле восстановления старины, встречается и в истории Китая и притом именно как обозначение характерной черты эпохи, очень напоминающей эпоху Возрождения в Италии. История же китайского народа также началась очень давно, в XII—XI вв. до н. э., и в ней была своя Древность, т. е. своя Античность, воспринимавшаяся в эпоху Возрождения, т. е. в VIII—XII вв., именно как время сложения всех основ культуры и просвещения.

У народов Средней Азии и Ирана термин «Возрождение» не встречается, но эпоха, имеющая черты Возрождения, была — это IX—XII вв., а иранский народ начал свою историю еще в конце II тысячелетия до н. э. — с момента появления в северном Иране ираноязычных племен. Историческая же жизнь и культура иранских народностей всегда протекала в переплетении с исторической жизнью и культурой народов Средней Азии и северо-западной Индии, также древних и богатых культурой: первые государства в Средней Азии — Хорезм и Бактрия — возникли в VII—IX вв. до н. э.

Таким образом, у народов этой части мира также была своя тесно переплетавшаяся история — древняя, непрерывно развивавшаяся. Была своя Античность, в значительной мере общая для них так же, как общей является Античность для итальянцев и греков.

К группе древних народов с длительной и непрерывной историей, с богатой и древней культурой принадлежат и грузины, у которых в III в. до н. э. была уже государственная жизнь. К этой группе принадлежат и армяне, история которых, если ее считать с момента появления предков позднейших армян на их нынешней территории, начинается с VII в. до н. э. Армяне имеют и свою Античность, чрезвычайно богатую содержанием, поскольку она в значительной мере была общей с Античностью не только народов Ирана и Средней Азии, не только народов Переднего Востока, но и с Античностью греко-римской. Были у них свои Средние века со всесторонне развитой культурой.

В. К. Чалоян, таким образом, примыкает к уже обозначившемуся направлению в нашей исторической науке, но его работа занимает особое место среди соответствующей научной литературы; в сущности, это первая крупная специальная работа по эпохе Возрождения в истории неевропейских народов. Авторы работ, перечисленных выше, касаются этого вопроса либо в рамках общей истории страны, либо в связи лишь с некоторыми явлениями культуры. В работе В. К. Чалояна вопрос рассматривается всесторонне — на материале религии и философии, литературы и искусства, причем рассматриваемые явления автор приводит в связь с соответствующим этапом социально-экономической истории Армении.

В своей работе автор стремится понять историческую основу эпохи Возрождения в свете тех оценок, которые даны этой эпохе в Европе Марксом и Энгельсом. Автор считает, что в эпохе Возрождения нельзя видеть начало эры капитализма — даже в самой его ранней стадии. Автор хорошо понимает, что время это характеризуется действительно многими новыми явлениями в экономической, социальной и культурной жизни: такими, как, например, развитие торгово-ремесленных городов, образование городских сословий, интенсивная общественная жизнь в городах, развитие в них культуры, появление интеллигенции частично — из класса феодалов, частично — из трудового народа. Но все это — в рамках феодального строя, еще достаточно прочного.

Ценной особенностью работы В. К. Чалояна является его стремление различать в культуре эпохи Возрождения в Армении то, что идет от деятелей, вышедших из трудового народа, и то, что создавалось деятелями, связанными с классом феодалов. На этой основе он открывает в культуре армянского Ренессанса хорошо знакомые нам и в культуре эпохи Возрождения в Европе элементы демократические и аристократические, прогрессивные и консервативные.

Разумеется, для полного обоснования права говорить об эпохе Возрождения в Армении, как и в других странах Востока, нужно проделать еще очень большую работу, но уже и то, что сделано, в том числе особенно работа В. К. Чалояна, позволяет считать такую работу в высшей степени перспективной. В перспективе у нас при этом отнюдь не только возможность открытия в ряде стран Востока своих «эпох Возрождения», можно думать и о большем.

Можно думать, что мы придем к заключению, что этап, названный в истории Италии «эпохой Возрождения», является принадлежностью не только истории Италии, но и истории всякого народа, обладающего длительной, непрерывно развивавшейся, богатой культурным содержанием исторической жизнью, что это, следовательно, не частный случай, а общая историческая закономерность.

Можно думать, что сопоставление «эпох Возрождения» в разных странах покажет, что основным в этой эпохе является не «возрождение», т. е. обращение к своему прошлому, к своей «Античности», а гуманизм,

т. е. обращение к Человеку — человеку земному, живущему и действующему на реальной земле, в реальном обществе, человеку, живущему земными радостями и печалью, человеку — носителю разума. Словом, человеку — носителю того начала, которое в Италии обозначили латинским словом *humanitas* — «человеческое начало», «человечность». В поисках утверждения человеческого начала как основы всей общественной жизни обращение к прошлому за помощью не есть ни самое существенное в этой эпохе, ни тем более обязательное. В одних исторических случаях такое обращение, может быть, и проявляется с особой силой, в других оно может не играть особой роли, в третьих — даже вообще не осознаваться. Поэтому наименованием такой эпохи, действительно всеобщим, пригодным для любой страны, где эта эпоха была, явится, вероятно, не «ренессанс», а «гуманизм».

Сопоставление «эпох Возрождения» в разных странах покажет, что такая эпоха знаменует огромной важности перелом в историческом сознании: отход от восприятия человека как бытия, целиком вовлеченного в универсальное целое, полностью ему подчиненного, и переход к мысли о человеке как о существе свободном, независимом, познающем бытие. В связи с этим та борьба с господством церкви над умами, которая составляет часть итальянского Возрождения, окажется одной из форм идеологической борьбы, а не ее существом. Существом же явится борьба с авторитарностью вообще и порожденным ею догматизмом в особенности, с догматизмом как основой идеологии, и схоластикой как ее формой. Вероятно, выяснится, что в любой «эпохе Возрождения» в той или иной мере присутствуют все эти элементы, но в одних случаях главную роль играют одни, в других — другие.

Можно думать, наконец, что придется различать «эпохи Возрождения», так сказать, «самостоятельные» и «отраженные». Когда Ренессанс появляется у народов древних, имевших в прошлом большую и непрерывно развивавшуюся историческую жизнь, он возникает в силу законов исторического процесса, развертывающегося в жизни этих стран. Когда же явления Ренессанса возникают у народов молодых, не имевших в своем прошлом своей большой Древности, у народов, вступивших на путь большого исторического развития позже других, у таких народов Ренессанс является своеобразным откликом на то большое, что произошло в жизни рядом существующего древнего культурного народа.

Если мы придем к утверждению таких положений, это будет вкладом, который внесет история Востока в понимание того, что в истории Запада названо Ренессансом.

Таковы возможные перспективы большой работы, уяснить которые помогает нам труд В. К. Чалояна. Поэтому его следует приветствовать не только за то, что он непосредственно открывает возможность увидеть свою «эпоху Возрождения» и в истории армянского народа, но и за предоставление историкам ценного материала для общего уяснения существа этой большой исторической проблемы.

1963 г.

ПИСЬМА РУССКИХ ПУТЕШЕСТВЕННИКОВ

Предо мною недавно вышедшая в свет книга «Глазами историка». Ее автор С. Л. Утченко — историк, специалист по европейской античности. В последние годы он совершил несколько поездок за границу: в Египет, Грецию, Италию, Францию, Англию. Его книга — записки об этих путешествиях, об увиденном и передуманном. К ним добавлена статья «Об исторической науке». И это не случайно: и в самих очерках много общих размышлений об историческом процессе, о судьбах цивилизаций. Наше время заставляет не только одних историков, но и всех нас чувствовать во всем, происходящем и в мире, и в нашей собственной жизни глубокое дыхание большой Истории.

Совершенно неожиданно чтение очерков С. Л. Утченко заставило меня обратиться к другим очеркам, когда-то очень читавшимся, но сейчас основательно забытым. Они известны под названием «Письма русского путешественника». Их автор — Н. М. Карамзин.

Казалось бы, что общего между этими двумя книжками? Автор одной из них — современный советский ученый, человек с большим жизненным и научным опытом; автор другой — в годы своей поездки совсем молодой человек, только начавший тогда свою общественную жизнь. Один описывает страны Западной Европы такими, какими они предстают перед ним в середине XX в., другой — такими, какими они были в XVIII в., т. е. более полутора столетия тому назад. И все же эти очерки можно читать в наше время, когда так часты поездки за границу наших современников, когда появилось так много описаний этих поездок.

Но что же ближайшим образом заставило сопоставить эти две книги путевых записок? Думаю, что прежде всего то, что на них лежит явная печать своей эпохи. А эпохи эти сопоставимы. Н. М. Карамзин побывал в Германии, Франции и Англии в 1789—1790 гг., а это был тот этап всемирной истории, когда рушился феодализм как господствовавшая доселе мировая социально-экономическая система и на его место вступала другая система — капиталистическая. С. Л. Утченко был в Италии, Франции и Англии в шестидесятых годах XX в., а это тот этап всемирно-исторического процесса, когда мировая система капитализма переживает свой кризис и уже вынуждена терпеть рядом с собой новую социально-экономическую систему — социалистическую. Вероятно, именно критический характер своей эпохи, несомненно ощущаемый одним путешественником и ясно осознаваемый другим, неожиданно и приблизил эти две очень разные книги друг к другу: заставил обоих авторов не только наблюдать, но и размышлять, причем на темы, выходящие за рамки непосредственно наблюдаемого.

Сопоставить эти две книги побудило и то, что обе они представляют весьма любопытный сплав непосредственных впечатлений от увиденного в странах Запада с уже сложившимся знанием описываемых стран. Наличие такого знания у советского ученого естественно, но у «молодого человека» конца XVIII в. оно не может не восхищать. В самом деле,

о том, что он, отправляясь в Западную Европу, счел необходимым предварительно овладеть тремя европейскими языками, и говорить нечего: тогда для людей его круга это было само собою разумеющимся; удивляет то, что он хорошо представлял себе, кто определил лицо этих стран в тот век: в Германии для него это были Клопшток, Готшед, Гердер, М. Мендельсон, Виланд, Гёте; во Франции — Буало, Вольтер, Монтескье, Руссо, Бомарше; в Англии — Шекспир, Стерн, Ричардсон, Голдсмит, Шеридан, Локк, Гоббс. Карамзин знал и многих других замечательных людей своего времени, например таких разных, как Лафатер и Кант. Приходится при этом удивляться, что шумная слава Лафатера, этого непрекаемого авторитета в вопросах физиогномики, столь модной в те годы науки, не затмила для Карамзина тихой известности скромного кенигсбергского профессора. Карамзин, может быть, тогда еще ясно и не понимал, что значило для познавательного мышления человечества появление философского критицизма, но огромную важность его он уже несомненно чувствовал.

Читаешь «Письма» Карамзина и видишь, какую великолепную, широкообразованную, умную интеллигенцию создал в России «Екатерининский век», — интеллигенцию поистине европейского масштаба, а тогда это было высшим мерилом культурности. Поэтому так радостно оглянуться на эти письма и нам в социалистической стране — с ее интеллигенцией, кругозор которой уже не ограничен одним Западом, а сознание включает весь пережитый человечеством исторический опыт.

Сопоставимы записки обоих авторов и в еще одном отношении: это не трактаты, не рассуждения; это действительно путевые очерки — в них отражена живость наблюдений, искренность эмоций. Любопытно, что авторы как бы извиняются за это перед читателем. «Пестрота, неровность в слоге есть следствие различных предметов, которые действовали на душу молодого, неопытного русского путешественника», — оправдывается Карамзин. «Хотелось бы сохранить для читателя свежесть и непосредственность этих впечатлений (пусть даже в ущерб тому, что обычно называют «стройностью изложения»)», — вторит ему С. Л. Утченко. Но читатель скажет: и хорошо, что все это сохранилось! Тем самым обе книги стали живым голосом своих авторов. А что может быть для читателя ценнее?

1

Список «предметов, которые действовали на душу» нашего путешественника-историка, в значительной степени определялся маршрутом его поездок, а маршрут этот устанавливался не самим путешественником, как это было во время Карамзина, а «конторой Кука». Все же С. Л. Утченко, даже в обстановке Куковской «предустановленной гармонии», удавалось вырваться из нее и бродить там, куда несли его собственные стопы, смотреть на вещи не по команде гида, видеть их не так, как предписывалось писаным или неписаным «бедеккером», а так, как это определялось собственным сознанием. И как он ценил эти часы! «Представьте себе на минуту, что вы без определенной цели и плана, без какого бы то ни было путеводителя бродите по городу, в который вы попали впервые. Что может быть увлекательнее такого занятия! Какие открытия, какие очаровательные неожиданности подстерегают вас почти на каждом шагу. Вот вы набредаете на маленькую улочку (как и было со мною во Флоренции); она совершенно прелестна, и вдруг вы, к своему удивлению, читаете на дощечке, что она называется Виа Алигьери!

А вот и дом, где жили его родные, и, кажется, он сам тут же, совсем неподалеку; маленькая часовня с воздушными фресками неизвестного вам, но изумительного художника. Если на все это вы натолкнулись случайно, неожиданно, в этом всегда есть какая-то радость первооткрытия, это запоминается, оставляет свежий след в памяти и чувствах».

Можно понять С. Л. Утченко, но только при одном условии: если слово «Алигьери» в названии улицы, на которую вы попали, для вас не просто Данте, а целый мир, в каком-то из своих аспектов входящий и в вашу душу, если «Флоренция» для вас — не просто географическое наименование. При таком условии действительно многое может стать источником неожиданных переживаний. «Стоит, очень стоит проплутать чуть ли не полдня по узким, часто дурно пахнущим улицам — как это было и со мною, — чтобы потом, выйдя из-под какой-то арки или из-за поворота, неожиданно для самого себя очутиться на площади Святого Марка. Стоит потому, что она на самом деле хороша, пожалуй, слишком — до неправдоподобия — хороша, эта площадь, в которую даже не веришь», пишет С. Л. Утченко... и выдает себя словами «на самом деле». Не значит ли это, что он уже бывал на этой площади? Вообще в Венеции? Пусть умозрительно, воображением, но все же бывал?

Тут возможен вопрос: а всегда ли так уж нужно это «на самом деле»? Ведь иногда можно, никуда не уезжая, увидеть гораздо больше, чем при поездке. Можно, например, выехать в Венецианскую лагуну не на мотоскафе, а на самом Буцентавре, присутствовать при обручении с морем самого дожа, вслушиваясь — внутренним слухом — в слова: «Моря царица — Веденец славный»; побывать «под пломбами», в свинцовых камерах Венеции, пройдя к ним через «Мост вздохов» по мемуарам Казановы. Все же одного нельзя получить посредством таких умозрительных путешествий. С. Л. Утченко пишет, что никакие снимки, никакие воспроизведения — «даже в кино» — не могут передать очарования площади святого Марка и Пьяццетты. Он объясняет это тем, что картина, даваемая такими снимками, всегда остается плоскостной, а «неизъяснимая прелесть этих двух площадей... в удивительно найденных пропорциях расстояний, в какой-то предельной наполненности воздухом, пространством, светом».

Да, лишь непосредственное впечатление делает предмет полностью живым. Карамзин был у Гердера: «Приятно, милые друзья мои, видеть наконец того человека, который был нам прежде столько известен и дорог по своим сочинениям; которого мы так часто себе воображали или вообразить старались. Теперь, мне кажется, я еще с большим удовольствием буду читать произведения Гердерова ума, вспоминая вид и голос автора». Хорошо сказано! Особенно о голосе: ведь для многих именно голос и создает облик человека сполна.

Но бывает всякое... Вот С. Л. Утченко говорит, что реальная встреча с тем, что до сих пор было известно лишь умозрительно, может приводить к неожиданностям, даже к открытиям. Бывали открытия и у Карамзина, иногда даже весьма своеобразные. Ему, например, был хорошо известен — по слухам, рассказам — Вестрис, прославленный парижский танцовщик. Но вот он увидел Вестриса на сцене: «Какая фигура! Какая гибкость! Какое равновесие!» — восклицает он (кстати сказать, любопытно определив, из чего складывается «невыразимая прелесть» виртуозного мужского танца). А вот и открытие почти метафизическое: «Душа сидит у него в ногах, вопреки всем теориям испытателей естества человеческого, которые ищут ее в мозговых фибрах».

У С. Л. Утченко были свои открытия. Вот одно из его впечатлений —

из числа устойчиво повторяющихся. В первый раз оно появилось в той же Венеции.

«Ну, а затем, конечно, Большой Канал. Но он произвел на меня какое-то двойственное впечатление. Канал по обеим своим сторонам уставлен бесконечным рядом дворцов. Они великолепны, спору нет, но все же эти дворцы... что они такое? Только пышные надгробья, окаменелые памятники былого величия или есть в них какая-то жизнь и теперь?... Я не знаю этого, да и не особенно интересовался знать, но когда проезжаешь эту часть канала, возникает странное и даже тягостное ощущение... словно ты в городе из снившегося тебе сна, городе, который, быть может, вовсе и не существует». Словом, вроде города, который снится старому доктору в «Земляничной поляне»... Это действительно тягостно. Впечатление нереальности появляется у С. Л. Утченко и от мавзолея Галлы Плакидии в Равенне. Тут решающую роль сыграл свет, который проникал внутрь «не сквозь стекла или слюду, а сквозь прозрачный алебастр». Показалось, что это «воистину мистический *lumen coeli*».

Я не был в мавзолее Галлы Плакидии, но для меня вообще вся Равенна представляется погруженной в *lumen coeli*. А так ли нереален этот свет? «*Lumen coeli, sancta Rosa!*» — восклицал он, дик и рыан, и, как гром, его угроза поражала мусульман», — так процитировал Пушкина Достоевский. Пушкин не создавал ирреальностей. Да разве историку неизвестно, что сражались — побеждали и умирали — во время крестовых походов именно «бедные рыцари», а их вел на подвиг именно *lumen coeli*?

Как свидетельствуют очерки С. Л. Утченко, у современного советского путешественника по зарубежным странам может появляться мысль: что в этих странах настоящее, что ненастоящее? Под «настоящим» же подразумевается обычно современное, под «ненастоящим» — прошлое.

«Есть два Неаполя, — пишет С. Л. Утченко. — Один из них — это Каstellь Нуово, это вид с Позилиппо — все тот же вечный, избитый и все же неострашимый вид на залив и на Везувий, — это Дворец донны Анны и, наконец, знаменитая гавань Санта-Лючия... Но есть, конечно, и второй Неаполь — улочки, где трудно разъехаться двум велосипедистам, где мусор и отбросы свалены прямо на мостовую... где ничем не прикрытая вопиющая нищета... Но, как ни удивительно, именно к этому Неаполю я бы отнес и роскошные отели, и знаменитые эспланады Виа Караччоло и Ривьера ди Киайя, и все магазины, кафе и рестораны, ибо только этот Неаполь есть живой современный город со всеми свойственными нашей современной жизни контрастами и противоречиями. А вышеупомянутые Каstellь Нуово, Палаццо донны Анны и даже сама Санта-Лючия — это прошлое, это, собственно говоря, музейные экспонаты».

Такое же впечатление может создавать и целая страна. «Греция в моем восприятии, а следовательно, и в моем изображении, как ни обидно в этом признаваться, — не живая страна, а то, против чего я в принципе восстаю всеми силами души: страна-музей».

Но кто в этом повинен? Страна? Народ? Ни в коем случае! Винавата... организация, обеспечившая автору «определенный маршрут», иначе говоря — «контора Кука». Но разве «контора Кука» — не современность, да еще ультра? И не значит ли это, если идти вслед за автором, что такая «контора» и есть «настоящее»? Сказав при характеристике «двух Неаполей», что «Каstellь Нуово и даже сама Санта-Лючия, собственно говоря... — музейные экспонаты», автор тут же добавляет: «...если еще как-то поддерживаемые, то лишь в интересах той своеобразной индустрии, ко-

торая при отсутствии на юге Италии серьезной промышленности, пожалуй, одна только и процветает, — индустрия туризма». А разве эта индустрия — не самая настоящая современность, и притом далеко не только для тех стран, где отсутствует промышленность «серьезная»? И так ли уж несерьезна эта индустрия туризма, если доходы с нее составляют весьма солидную долю государственных доходов вообще, а в некоторых странах и вообще главную? С. Л. Утченко — историк греческой и римской древности, и он как бы обижен за эту древность, но он понимает, что его любимая древность сейчас стала товаром и что в товарном капиталистическом обществе иначе и быть не может. Да, и вид на Везувий, и Гермеса Праксителя, которым автор восторгался в музее Олимпии, — товар: ими торгуют, за них берут деньги; особенно охотно валюту — это подлинное божество современных финансистов. Неаполь открыт, Неаполь туристов, как его именует автор, входит в состав Неаполя роскошных отелей и жалких улочек: он — также современность и также «настоящий». Автор восклицает: «Этим жить нельзя!» Можно, и как еще можно! Другой вопрос — хорошо ли это, должно ли быть так? Нет, не хорошо и не должно. Но для этого надлежит освободиться от «туристского» отношения к памятникам прошлого, к этим самым «музейным экспонатам». И автор показывает, каким отношение к ним должно быть. Самим автором оно было осознано в Помпеях.

С. Л. Утченко не раз бродил по этому когда-то засыпанному пеплом Везувия и недавно открытому римскому городу. И вдруг «в какой-то неуловимый момент, — сообщает он, — произошло поистине чудесное превращение и этот мертвый город вдруг ожил во мне». Ожил, однако, подчеркивает автор, совсем не так, как у исторических романистов: никакие картины «шумной и говорливой толпы», заполняющей форум, ему не представилось; не показалось, что вот «из соседнего дома кто-то выйдет и заговорит». «Скучное воображение историка повело меня по совсем иному пути. Помпеи ожили для меня в том смысле, что я понял, вернее, ощутил их продолжающееся, непрерывное бытие».

Читателю хорошо видны условия, при которых подобное ощущение могло появиться: автор не ходил по городу с группой туристов по заранее определенной — в пространстве и во времени — программе, а бродил по нему один, и не раз, и как ему хотелось; он бродил не как любопытный, «жаждущий увидеть что-то непременно новое, а скорее как старый знакомец, который уже прекрасно знает, что ждет его вот за этим углом...» Чем создалось у него это близкое знакомство? Тем, что он многократно бродил по этому городу? Конечно, и этим, но, думаю, еще более другим — знанием истории этого города, да еще на фоне общей истории Римской империи той поры; было же оживлено, понятно, — голосом подлинного документа. У автора такой документ был, и ярчайший, — описание извержения Везувия, приведшее к гибели трех городов, сделанное очевидцем — Плинием Младшим. Как хорошо, что автор привел отрывки из этого документа! Таковы два условия, предопределившие оживление мертвого города в душе автора.

Но было и еще одно условие — как раз то, о чем постоянно мечтал автор: Помпеи предстали перед ним не как музей, не как собрание экспонатов, а как реальный город. Таким его сделали просвещенные, умные археологи новейшего времени: они поняли, что, снимая чуть ли не двухтысячелетний пласт земли, они не ищут сенсаций, поражающих воображение, музейных экспонатов, а восстанавливают город, каким его застала катастрофа. Фиорелли, зачинатель такого подхода к раскопкам, еще в шестидесятых годах прошлого века имел смелость утверждать, что для

науки, для изучения Помпей богатые дома или виллы, полные произведений искусства, и жалкие домишки бедняков имеют одинаковую ценность.

Таковы те условия, которые и создали у автора столь драгоценное живое ощущение старого, ушедшего, прошлого. Но оказывается, таким ощущением дело не ограничилось: оно увлекло его на путь очень далеко идущих размышлений.

Автор писал: «Помпей — лучшее и наиболее убедительное доказательство того, что в истории человеческого общества... ничто не умирает, не исчезает бесследно. Даже то, что представляется нам исчезнувшим навеки, сгинувшим без следа... в какой-то иной форме или воплощении неизбежно продолжает свое бытие и будет продолжать его до тех пор, пока только существует человечество». Заявление очень ответственное. Оно у С. Л. Утченко связано с особой темой, конечно, занимавшей его как историка и раньше, но во всей своей обнаженной реальности представшей перед ним именно во время его поездок по Греции, Италии, Египту — странам, где прошлое так вещественно-реально.

Представьте себе, читатель, что тема эта затронута и автором «Писем русского путешественника». При этом она сформулирована им так, что хочется привести это место «Писем» полностью.

Карамзин описывает свою поездку по Франции. «На обеих сторонах реки простираются зеленые равнины; изредка видны пригорки и холмики, везде прекрасные деревеньки, каких не находил я ни в Германии, ни в Швейцарии; сады, легкие домики богатых купцов, дворянские замки с высокими башнями: везде земля обработана наилучшим образом; везде видно трудолюбие и богатые плоды его.

Я воображаю себе первобытное состояние сих цветущих берегов... Здесь журчала Сена в дичи и мраке, темные леса шумели над ее водами: люди жили, как звери, укрываясь в глубоких пещерах или под ветвями столетних дубов,— какое превращение!.. Сколько веков потребно было на то, чтобы сгладить с натуры все знаки первобытной дикости!

Но, может быть, друзья мои, может быть, в течение времени сии места опять запустеют и одичают; может быть, через несколько веков (вместо сих прекрасных девушек, которые теперь перед моими глазами сидят на берегу реки и чешут гребнями белых коз своих) явятся здесь хищные звери и заревут, как в пустыне африканской!.. Горестная мысль!

Наблюдайте движения природы, читайте историю народов, поезжайте в Сирию, в Египет, в Грецию — и скажите, чего ожидать не возможно? Все возвышается или упадает; народы земные подобны цветам весенним; они увядают в свое время — придет странник, который удивлялся некогда красоте их; придет на то место, где цвели они... и печальный мох представится глазам его! — Оссиан! Ты живо чувствовал сию плачевную судьбу всего подлунного и для того потрясает мое сердце унылыми своими песнями! Кто поручится, чтобы вся Франция — сие прекраснейшее в свете государство, прекраснейшее по своему климату, своим произведениям, своим жителям, своим искусствам и художествам — рано или поздно не уподобилась нынешнему Египту?»

В новейшем издании «Избранных сочинений» Н. М. Карамзина к этому месту «Писем» присоединено примечание: «Карамзин излагает модную во второй половине XVIII в. теорию циклов, согласно которой в истории человечества повторяются периоды зарождения, расцвета и гибели различных культур».

У С. Л. Утченко после его поездки в Грецию осталось и никуда не уходило «ощущение какого-то внутреннего события», как он выразился.

Что могло это ощущение вызвать: памятники искусства, памятники архитектуры? — спрашивает он сам себя. Нет, не они. Природа? Нет, и не она, хотя «в природе Греции есть нечто первозданное и вместе с тем нечто, уже облагороженное человеческим гением — трудом Прометея». Это ощущение создало «зрелище, причем увиденное собственными глазами... зрелище смены великих исторических цивилизаций».

«Любезный читатель, — хочется сказать языком Карамзина, — не удивляйся!» Не удивляйся, что у русского путешественника конца XVIII в. и у русского путешественника середины XX в. появились очень сходные настроения, приведшие обоих к одной и той же теме. Человечество в их время перестраивалось, переходило от одного большого этапа своего исторического пути к другому, а в такие моменты история предстает перед людьми с особой реальностью, и весьма ощутимой.

Понятно, что в такие эпохи в мышлении человека возникает мысль о ходе истории как о зарождении, расцвете и гибели различных народов, цивилизаций, культур. Карамзин не упоминает, кто в его время придерживался циклической теории. С. Л. Утченко назвал тех, кто в наши годы развивал и развивает ее, назвал многих, но выделил двух — Шпенглера и Тойнби, обстоятельно изложив их взгляды (особенно второго), которые в настоящее время в странах Запада властвуют над умами многих. Для Тойнби, поясняет С. Л. Утченко, наименьшей исторической единицей, доступной изучению, является то, что он называет «цивилизацией». Это, конечно, не значит, что Тойнби игнорирует такую историческую категорию, как «общество», но, по мнению С. Л. Утченко, он решительно ставит между этими двумя понятиями знак равенства.

Что же, как полагает Тойнби, происходит с такой исторической монадой? Вот: «непреложные стадии внутреннего развития каждой цивилизации: зарождение, рост, надлом (breakdown), разложение и гибель».

Дело, однако, не только в том, что каждая цивилизация неизбежно приходит к своей гибели, а в том — и это, пожалуй, самое важное, — что они, эти различные цивилизации, в своем круговороте бесконечно повторяют друг друга, причем каждая из них проходит через все стадии. Тойнби считает, что в наше время сохранились и существуют всего лишь пять цивилизаций — дальневосточная, индийская, исламская, восточнохристианская (с ее русской ветвью!) и западнохристианская.

Первые четыре, полагает Тойнби, уже прошли через свой «брейкдаун» и, следовательно, находятся на ущербе, и только последняя, то есть западнохристианская, сохранила «божественную искру творческой мысли». Так передает С. Л. Утченко концепцию А. Тойнби. Следовало бы все-таки добавить: видимо, и западнохристианская цивилизация должна исчезнуть: значит, и тут «брейкдаун» — всего только вопрос времени.

Не будем здесь разбирать эту концепцию Тойнби, тем более что он не раз вносил в нее различные изменения. Обратим внимание на другое.

Очень показательны, что теории циклического хода истории особенно развились в XVIII и в XX вв.; XVIII век — действительно время «брейкдауна» феодализма как мировой социально-экономической системы; XX век — время такого же «надлома» капиталистической системы. Тот, кто связывает себя с уходящим, естественно утешается тем, что все на свете в конце концов кончается: так было до нас, так будет и после нас. Тот же, кто чувствует себя принадлежащим к приходящему, отнюдь не грустит: он видит обновление жизни.

Именно к таким людям принадлежал наш Карамзин. «Одно утешает меня, — пишет он, — то, что с падением народов не упадет весь род че-

ловеческий: одни уступают свое место другим, и если запустеет Европа, то в середине Африки или в Канаде процветут новые политические общества, процветут науки, искусства и художества». И приводит доказательство этого: «Там, где жили Гомеры и Платоны, живут ныне невежды и варвары, но зато в Северной Европе существует певец «Мессиады», которому сам Гомер отдал бы лавровый венец свой: зато у подошвы Юры видим Боннета, а в Кенигсберге — Канта, перед которыми Платон в рассуждении философии есть младенец».

Не будем спорить насчет того, что лавровый венец перешел от автора Илиады к Клопштоку, что Платон «в рассуждении философии» перед Кантом — младенец, а имя Боннета вообще имеет право стоять рядом с именами Клопштока и Канта. Это место у Карамзина важно как свидетельство общественных оценок его времени; оно и очень знаменательно, так как открывает, что Карамзин смену цивилизаций рассматривает как смену народов, выступающих на авансцену истории, и что в этой смене создается прогресс: для Карамзина Клопшток действительно выше Гомера. Проехав по передовым тогда странам Запада, он почувствовал, что и в его стране существовавшие в ней тогда порядки должны смениться другими. Да разве читатель и почитатель Руссо и Монтескье, Гоббса и Локка мог думать иначе?

С. Л. Утченко, как историк, также хорошо знает, что в истории одни народы то уступали свое место другим, то совсем сходили со сцены, но, как советский историк, знает, что в драме истории главное — не смена действующих лиц, а общий ход действия: «...путь, пройденный человечеством за эти тысячелетия, как бы он ни был тяжел, прихотлив и извилист, отнюдь не замкнутый и бесцельный круговорот обреченных на гибель цивилизаций (делающий, как полагает Тойнби, иллюзорным самое понятие прогресса), а именно *непрерывный* (подчеркнуто мной. — Н. К.) путь человеческого развития — от начальных, примитивных форм общественного бытия к самому высокому и справедливому устройству общества».

Но это все, так сказать, в плане общего хода истории, то есть в какой-то мере абстрактно. Между тем непрерывность этого хода понимается автором и вполне определенно — он написал: «Ничто в истории не исчезает бесследно».

«Сменяются эпохи, земля и песок покрывают опустевшие города, гибнут цивилизации, море поглощает берега, но в животворной памяти людской сохраняются какие-то непреходящие ценности, и иной раз в ничтожном глиняном черепке или в одной строке безвестного поэта для нас оживает душа целого народа». Эти взволнованные, чуть ли не «карамзинские» строки звучат уже конкретно. Попытаемся их конкретизировать еще больше.

Когда размышления о гибели одних цивилизаций и появлении других, об общем ходе исторического процесса впервые с такой силой возникли у автора? Когда он увидел Львиные Ворота Микен, тирийский замок-крепость, критский Кносский дворец — словом, следы цивилизации, по местам ее остатков названной крито-микенской. Цивилизация эта была представлена целыми государствами — ахейскими, как их теперь именуют. Расцвет их начался в XVII в. до н. э. XV — XIII века ознаменованы особым подъемом материковых ахейских государств, которые затем распространяют свою власть на Крит и другие острова Эгейского моря, на малоазиатское побережье, а на рубеже XIII—XII вв. до н. э. ряд этих ахейских государств предпринимает грандиозную по тем временам военную экспедицию, известную под именем Троянской войны.

Кратко, но выразительно обрисовав сложную и увлекательную историю открытия этой цивилизации, С. Л. Утченко, оставаясь историком, вынужден был, правда не без горечи, сказать и о том, что эта блестящая — даже по обнаруженным остаткам — цивилизация была погублена! Кем? Дорийцами, обрушившимися с севера на ахейский мир. «Центры ахейской культуры разрушаются, население истреблено или порабощено... опустевшие города заносятся песком и землей, выдающиеся достижения науки и искусства стираются в памяти поколений». На смену этой погубленной и уничтоженной великой цивилизации приходит новая — «не менее высокая», пишет автор, но «... в итоге (подчеркнуто мной. — Н. К.) своего развития»; в начале же — просто варварская, следовало бы добавить. Напомним, что эта новая цивилизация и есть та самая эллинская, «классическая», «заря человечества» и т. д., которая стала «бесспорной основой и источником цивилизации современной», — пишет С. Л. Утченко. Не буду спорить с этим, но не могу не заметить, что автору следовало бы сказать не «современной», а «современной европейской», так как современная цивилизация, если иметь в виду все человечество, создавалась на разных основах. Современные китайцы или индийцы, да и арабы, несомненно, считают свою цивилизацию «современной», и они в этом правы, но вряд ли они согласятся, что их цивилизация выросла из эллинских источников.

Но вернемся к вопросу: что же остается от погибшей цивилизации? Только ли память о ней? Только то, что благодаря уцелевшим реликвиям исчезнувшее может «вдруг снова предстать перед нами зримо и реально, как ныне предстали погребенные, казалось бы, навсегда Помпей»? Мне кажется, что автор думал о другом, когда писал: «То, что представляется нам исчезнувшим навеки, сгинувшим без следа, в каком-то ином качестве, в какой-то иной форме или воплощении, неизбежно продолжает свое бытие...» Думаю, что эту свою мысль С. Л. Утченко мог бы подтвердить на материале соотношения цивилизаций ахейской и эллинской. Ведь эта разрушенная дорийскими варварами цивилизация, одна из блестящих цивилизаций древнего мира, древнего даже для эллинов, не только оставила по себе память Львиными Воротами и Кносским дворцом, то есть руинами, но и чем-то, вошедшим в сознание, в культуру своих губителей, причем вошедшим так властно, что эти губители стали видеть в ней чуть ли не самое высокое, что у них есть. Я говорю об Илиаде и Одиссее.

Мы привыкли считать эти две «гомеровские» поэмы началом греческой, то есть эллинской литературы и не обращаем внимания на то, что материал этих поэм ахейский. С. Л. Утченко пишет, что поход на Трои был нашествием некоторых из ахейских государств, расположенных в европейской части древней Эгеиды, на ахейское же государство в ее малоазиатской части. Добавим к этому, что ахейский не только самый фабульный материал Илиады, но и «культурный уровень» этого материала. Разве могло у варваров, разрушивших ахейскую цивилизацию, быть что-либо хотя бы отдаленно похожее на то, какими словами и с какими мыслями и чувствами прощается с Андромахой Гектор, как говорит и о чем говорит в ставке Ахиллеса Приам? Разве могли бы они рассказать так о щите, как рассказано о нем в Илиаде, даже если бы такой щит у них и был бы?

Нет, Илиада никак не начало литературы; это — вершина ее, по высоте равная своей великой цивилизации. Слишком высок, слишком сложен, слишком прекрасен, подлинно пластичен мир Илиады и Одиссеи, чтобы считать его созданием варваров. Подлинное начало эллинской литерату-

ры — в произведениях так называемой послегомеровской эпохи, вероятно, со времен Гесиода, образующего в этой части великого афро-европо-азиатского культурного круга как бы мост от старого древнего мира к новому древнему миру.

Тема, затронутая С. Л. Утченко, действительно очень важна: речь идет ведь не столько о смене цивилизаций — гибели одних, зарождении других, — сколько об их преемственности, а тем самым о непрерывности исторического процесса — непрерывности, не всегда проявляющейся в его конкретном содержании, но всегда в его глубинных течениях. Мысль о такой преемственности никогда не оставляла историков и — что еще важнее — никогда не уходила из исторического сознания человечества. Раскрытие этой преемственности — как в глубинах человеческого духа, так и в содержании культуры — может наглядно показать несостоятельность тех циклических теорий, которые соединены с мыслью о бесконечном повторении одного и того же — неизвестно почему, непонятно зачем.

Быше я позволил себе предложить видеть в Илиаде и Одиссее реальные знаки связей двух цивилизаций даже в тех случаях, когда налицо, казалось бы, ясный факт разрушения одной, высокоразвитой, и утверждения на ее месте другой, создаваемой разрушителями первой. Поскольку этот случай относится к очень далекой древности и не может быть достаточно полно освещен (во всяком случае пока), постольку вопрос и о преемственности лучше освещать более поздним и гораздо лучше известным историческим материалом. Остановлюсь только на одном очень важном в истории цивилизации моменте — на разрушении арабами эллинистической цивилизации, процветавшей в афро-азиатских частях эллинистически-римского мира, и на последующем создании ими своей собственной, так блестяще и всесторонне впоследствии развившейся культуры.

Как известно, арабийские арабы, несомненно, в первое время своей большой исторической активности были варварами по сравнению с эллинизированными народами Сирии, Палестины, Египта. В 40-х годах VII в. они обрушились сначала на азиатские части эллинистически-римского круга земель, затем на африканские. В сущности, это и был последний конец древней европо-афро-азиатской античности и переход ее к средневековью, но уже в урезанном, только европейском масштабе.

В 641 г. арабы взяли египетскую Александрию — все еще культурную и научную столицу эллинистически-римского мира, где все еще как-то поддерживалась замечательная образованность античного мира, поддерживалась, несмотря на разрушительную ярость проповедников различных ветвей христианства, обращавшюся на ненавистное им «язычество». Арабами был окончательно разрушен знаменитый Мусейон — «Музей», этот научный институт и одновременно библиотека. Вождю завоевателей приписывается заявление: «Если все книги, имеющиеся тут, содержат то же, что в Коране, они не нужны и их можно сжечь, если они содержат не то, что в Коране, они вредны и их нужно сжечь».

И вот те же арабы стали читать и изучать Платона и Аристотеля, Гиппократ и Эвклида тогда, когда прямые наследники эллинистической культуры — греки и римляне, — а за ними новые варвары, разгромившие Рим, и знать не желали великих людей «языческой» древности. Арабы сохранили для нас многое из наследия античности, и им, арабам, многим обязаны лучшие умы веков — гуманисты Возрождения, — когда они обратились к своей античности.

Да, конечно, были в истории человеческой культуры свои катастрофы, моменты яростного отталкивания, слепого разрушения, но такие моменты проходят, преемственность постепенно восстанавливается. Не это

ли и имел в виду С. Л. Утченко, когда писал: «То... что кажется нам бесследно исчезнувшим, может вдруг снова предстать перед нами зримо и реально, как ныне предстали погребенные, казалось бы, навсегда Помпеи, может и не предстать, но это не важно: важно лишь то, что все прошлое в этом смысле входит в настоящее...» Я добавил бы: не как в неприкосновенности хранимое «наследие», а как один из действующих факторов нашей нынешней исторической жизни. Вот таким и должно быть настоящее, не «туристическое», отношение к прошлому, к его памятникам, пусть и созданное туристскими поездками.

2

А «настоящее входит в будущее», — закончил С. Л. Утченко процитированную фразу. Это ощущение, естественно, появилось у него, когда он в своих поездках наблюдал современное.

Современное, конечно, достаточно представлено в его очерках, как впрочем, и в «Письмах русского путешественника», причем и там и тут далеко не одними только общими впечатлениями, сопровождаемыми оценками: это — нравится, это — нет. Впечатления всегда ограничены маршрутом и условиями путешествия: оценки — дело вкуса. На одного Пантеон в Париже с фресками Люви де Шаванна или капелла Дома Инвалидов с гробницей Наполеона производят очень сильное впечатление; по мнению С. Л. Утченко, они «просто никуда не годятся». Для одного Лувр есть «Лувр», для С. Л. Утченко этот музей «за исключением нескольких шедевров... скучен, хаотичен и, честное слово, хуже нашего Эрмитажа».

Все же Париж и для нашего требовательного путешественника Париж! «Прежде всего — это город великолепно найденных уличных мизансцен...» «Париж — город ансамблей. Но если бы он — не дай бог! — состоял из одних только ансамблей, он бы не был Парижем. Поэтому и ночная Плас Пигаль, и предместье Сен-Дени или почти сельские улицы окраин, чахоточные бульвары, одноэтажные домики с пыльными газонами за решеткой, подслеповатые лавчонки, заборы, заборы, заборы, торчащая проволока, груды строительного мусора — это тоже Париж... и он восхитителен. Он всегда и всюду — живой, трепещущий, постоянно ощутимый».

Не мог не дать общую картину Парижа и русский путешественник конца XVIII в.:

«Взойдите на большую террасу (сада Тюильри. — *Н. К.*), посмотрите направо, налево, кругом: везде огромные здания, замки, храмы — красивые берега Сены, гранитные мосты, на которых толпятся тысячи людей, стучит множество карет — взгляните на все и скажите, каков Париж. Мало, если назовете его первым городом в свете, столицей великолепия и волшебства. Останьтесь же здесь, если не хотите переменить своего мнения; пошедитесь далее, увидите... тесные улицы, оскорбительное смешение богатства с нищетою; подле блестящей лавки ювелира — кучу гнилых яблок и сельдей; везде грязь и даже кровь, текущую ручьями из мясных рядов, — зажмите нос и закройте глаза. Картина пышного города затмится в ваших мыслях, и вам покажется, что из всех городов на свете через подземельные трубы сливается в Париж нечистота и гадость... Одним словом, что шаг, то новая атмосфера, то новые предметы роскоши или самой отвратительной нечистоты — так, что вы должны будете назвать Париж самым великолепным и самым гадким, самым благовонным (примечание автора: «потому что нигде не продают столько аро-

матических духов, как в Париже». — *Н. К.*) и самым вонючим городом». Не могу не сказать: когда читаешь у Карамзина такие — и им подобные — строки, невольно спрашиваешь себя: почему учителя словесности в прежних гимназиях так настойчиво внушали нам, что Карамзин — «сентименталист», и ничего другого?

Однако город городом, страна страной, но в них идет жизнь, — а именно жизнь в конце концов характеризует и город и страну. Вот Карамзин в Лондоне, куда он приехал после Парижа. «Лондон — прекрасен! Какая разница с Парижем! Там огромность и гадость, здесь простота с удивительною чистотою, там роскошь и бедность в вечной противоположности, здесь *единообразие общего достатка* (подчеркнуто мной.— *Н. К.*); там палаты, из которых ползут бледные люди в разодранных рубищах, здесь из маленьких кирпичных домиков выходят здоровье и довольствие, с благородным и спокойным видом — лорд и ремесленник, чисто одетые, почти без всякого различия; там распудренный, разряженный человек тащится в скверном фиакре, здесь поселянин скачет в хорошей карете на двух гордых конях; там грязь и мрачная теснота, здесь все сухо и гладко — везде светлый простор, несмотря на многолюдство».

«Мои общие впечатления от Англии вполне определены. Это — страна основательная и *солидная* (подчеркнуто мною.— *Н. К.*). Пожалуй, именно и прежде всего — солидная, лучшего определения и не подыщешь». В ней «очень устроенная жизнь — неторопливая, устойчивая и даже *как будто* (подчеркнуто мной.— *Н. К.*) вполне благополучная», — пишет С. Л. Утченко. Карамзин писал свои строки в 1790 г., С. Л. Утченко — в 1960 г. Если бы не это «как будто», то написанное последним можно было бы принять за резюмирующую концовку в записи первого. Но в этом «как будто» и весь секрет.

Нетрудно понять, что от Англии конца XVIII в. впечатление у Карамзина должно было сложиться именно такое, какое он изложил. Революция, закрепившая эту страну на капиталистическом пути, была уже позади. Позади был и промышленный переворот — «промышленная революция», как назвал его Энгельс. Мы знаем, что это была действительно великая научно-техническая революция. На ее основе стало развиваться новое производство. Карамзин создал то русское слово, которое обозначало тогда именно это принципиально новое явление в экономической жизни: промышленность». Пока не появилось выражение «социалистическая промышленность», это слово только и означало производство, выросшее на базе научно-технической революции XVIII в., то есть производство капиталистических стран. Именно эта установившаяся впервые в Англии промышленность и создала тот «общий достаток», который сразу же бросался в глаза гостю из екатерининской России.

Но тому же гостю бросилось в глаза и другое: так сказать, гражданское самочувствие англичан. Оно, по его мнению, определялось их конституцией. «Спросите у англичанина, — пишет Карамзин, — в чем состоят его главные выгоды? Он скажет: «Я живу, где хочу; уверен в том, что имею; не боюсь ничего, кроме законов». Эти слова Карамзин написал под впечатлением «славного Британского музеума», в котором ему показали «оригинал Магны Харты, или славный договор англичан с их королем Иоанном, заключенный в XIII веке и служащий основанием их конституции». «Разогните же Магну Харту: в ней все другие европейские народы были еще погружены в мрачное варварство».

Как было тогда, во время Карамзина. А как теперь? Как будто так и сейчас. «Англия, конечно, и сейчас крупнейшее западноевропейское государство с первоклассной промышленностью, с высокоразвитой эко-

номикой, государство богатое, умное и авторитетное», — пишет советский путешественник 60-х годов нашего века.

И в наше время рядовой англичанин, по его наблюдениям, «интересуется тем, чтобы у него был дом, уют, некоторая обеспеченность... Те, у кого этого нет, стремятся именно к этому». «Ничего удивительного, — добавляет С. Л. Утченко, — рядовому англичанину сызмальства внушаются подобные устремления — в семье, в школе, прессой, «общественностью», т. е., по существу, самой английской демократией», тем строем, отдаленное начало которого восходит к Магне Харте.

Карамзин наблюдал английское капиталистическое общество на первом этапе его пути, во всяком случае тогда, когда этот путь шел в гору. С. Л. Утченко наблюдал это общество, когда этот путь идет... Впрочем, не будем торопиться, пока скажем просто: на современном его этапе.

Есть в очерках обоих путешественников и свой «текущий момент», т. е. современность в ее наиболее остром пункте. Карамзин особенно отчетливо почувствовал этот пункт, естественно, во Франции: он был в ней в 1790 г., т. е. после 14 июля 1789 г. — взятия Бастилии. А какова была Франция в канун этого события? Карамзин описывает ее словами одного из своих французских собеседников:

«Жан Ла (Джон Лоу — финансист, разоривший страну. — *Н. К.*) бежал в Италию, но истинная французская веселость была уже с того времени редким явлением в парижских собраниях. Начались страшные игры; молодые дамы съезжались по вечерам для того, чтобы разорять друг друга, металы карты направо и налево (вспомни «Пиковую даму». — *Н. К.*) и забывали искусство граций, искусство нравиться. Потом вошли в моду попугаи и экономисты, академические интриги и энциклопедисты, каламбуры и магнетизм, химия и драматургия, метафизика и политика... О спектаклях, опере, балетах говорили мы, наконец, математическими посылками и числами изъясняли красоты «Новой Элоизы». Все философствовали, важничали, хитрили и вводили в язык новые странные выражения, которых бы Расин и Депрео понять не могли или не захотели, — и я не знаю, к чему бы мы наконец должны были прибегнуть от скуки, если бы вдруг не грянул над нами гром революции». Такое начало. А что пошло дальше? Тут Карамзин говорит уже от собственного лица: «Не думайте... чтобы вся нация участвовала в трагедии, которая играет ныне во Франции. Едва ли сотая часть действует; все другие смотрят, судят, спорят, плачут или смеются, бьют в ладоши или освистывают, как в театре... С 14 июля все твердят во Франции об аристократах и демократах, хвалят и бранят друг друга сими именами, по большей части не зная их смысла... Народ есть острое железо, которым играть опасно, а революция — отверстие гроба для добродетели и — самого злодейства», — философски замечает двадцатитрехлетний «молодой человек» своей эпохи, начитавшийся «истории Греции и Рима».

А вот «текущий момент» в той же Франции, но уже 60-х годов XX в., такой, каким его увидел советский историк, специалист по Греции и Риму. Остроту своего момента он почувствовал, как мне кажется, в жизни «средних» или, как он иначе говорит «рядовых», французов, то есть в жизни так называемых «средних слоев» общества капиталистических стран на современном этапе их исторической жизни.

Что же можно сказать об этих средних слоях во Франции? «Французы живут веселее англичан, но озабоченнее, чем итальянцы. В их жизни заметна какая-то нервозность, какая-то даже неуверенность. Скорее всего это — неуверенность в будущем. Не чувствуется также довольства своей

жизнью и своим положением. Отсюда, как мне кажется, несколько более значительный интерес рядового француза к вопросам политики. Но политическая обстановка в стране сложна и малоблагоприятна для простых людей Франции. Тем не менее или именно благодаря этому здесь как-то сильнее чувствуется внутреннее движение, внутренняя жизнь общества и нет той оцепенелости, что так неприятно поражает в Англии», — пишет С. Л. Утченко.

Нередко «острое» в жизни общества есть то новое, что в этой жизни возникает. В таких случаях появляется и слово — для обозначения этого нового. В Англии его обозначили словом «middle class (middle classes)». С. Л. Утченко говорит: *средние слои*.

Уже то, что С. Л. Утченко многократно обращается к средним слоям, свидетельствует, что явление это само весьма настойчиво обратило на себя его внимание. Посмотрим, что и как он об этих слоях пишет.

«В Италии, где была и остается значительной силой мелкобуржуазная стихия, очень велико значение так называемых «средних слоев»... Эти слои населения — и в смысле своего социального положения, и в отношении своих политических симпатий — пестрый конгломерат, своеобразный сплав, который в политической жизни и борьбе часто выполняет функции некоего амортизатора», — с этого С. Л. Утченко начинает свой разговор о средних слоях. Пока все очень просто. Далее предмет становится сложнее: «Мне хотелось бы с самого начала подчеркнуть возросшую роль и значение в классовой структуре европейского общества так называемых «средних слоев», то есть огромной, многомиллионной толщи (и средостений!) между господствующей верхушкой и низами. Я думаю, что положение, а следовательно, и роль этих слоев еще не всегда оцениваются нами в должной мере, особенно в условиях современного капитализма». Это уже сложнее.

Читаем дальше. Сказав, что для современного капитализма характерен «переход к новым формам, методам, тактике», С. Л. Утченко замечает: «Одним из таких новых методов или тактических приемов следует считать борьбу, которая ведется ныне за «средние слои», за превращение их в резерв господствующей верхушки».

Наконец, как бы заключение, своего рода приговор: «И вот миллионные массы людей — это и есть так называемые «средние слои» — живут как будто вполне устроенной и благополучной, а по-моему, страшной жизнью. Это — выхолощенная, оглушенная жизнь, где политика заменена газетными сенсациями и светскими сплетнями, литература — низкопробным, машинной выработки чтивом, театр — глупейшими ревью с обязательным стриптизом... где за последнее время даже кинематограф... все больше и больше вытесняется телевизором».

Думаю, что С. Л. Утченко, заговорив о «средних слоях», затронул действительно исторически важную и политически острую тему. Она у нас не нова: многие историки и публицисты, ученые и журналисты касались ее. И общая трактовка социального качества и социальной роли этих средних слоев почти у всех, писавших о них, примерно такая же, как и у С. Л. Утченко: это, в общем, мелкая буржуазия, которую капиталистическая верхушка, хозяева монополий частично «подкармливают», частично идеологически обрабатывают. «Подкармливание» — допущение к участию в прибылях предприятий, передача некоторого числа акций, предоставление разнообразных и, на первый взгляд, подчеркивает автор, весьма выгодных форм кредита. Идеологическая обработка сводится, по мнению С. Л. Утченко, главным образом к пропаганде идеи личного благополучия. Эта пропаганда, пишет автор, ведется ежедневно, ежечас-

но, всеми средствами — печатью, рекламой, кинокартинами. И свои результаты она дает.

«Личное благополучие! — восклицает он. — Это — альфа и омега, святая святых каждого «среднего» обитателя на Западе. Личное благополучие! Это то, к чему стремится как к земле обетованной, мещанин, мелкий буржуа, до смерти напуганный двумя мировыми войнами, революционными переворотами и вообще всякими потрясениями основ. Личное благополучие! Вот оно: замкнуться бы на всю жизнь, как моллюск, в семейной скорлупе, в уюте и достатке, «мой дом — моя крепость». При этом, добавляет С. Л. Утченко, попутно внушается «мысль о некоей страшной угрозе и дому-раковине, и уюту, и всему безоблачному существованию... угрозе, которая исходит, мол, всем понятно откуда и всем известно от кого». «В результате,— заканчивает С. Л. Утченко,— крайнее измельчание, дробление, я бы даже сказал, атомизация общественной жизни, отсутствие объединенных и согласованных усилий. Где общенациональное дело? Какова общенациональная идея?»

Повторяю, мне кажется, что С. Л. Утченко подошел к исключительно важной теме. Впрочем, «средние слои» — не только тема, сколько проблема, в первую очередь историческая; я сказал бы даже — остро историческая.

Прежде всего какова действительная социальная природа этих «средних слоев»? Исчерпывается ли она простым определением — это массы мелкой буржуазии? Ответить на этот вопрос сейчас, в нашей время, во вторую половину XX в., не так легко. Но некоторые соображения все же высказать можно: они напрашиваются сами собой, и именно если посмотреть на эти средние слои «глазами историка».

Вернемся к промышленному перевороту XVIII в. Энгельс назвал его «революцией», то есть событием, поднимающим исторический процесс на новую ступень. Ленин сказал, что этот переворот означал «крутое и резкое преобразование всех общественных отношений». Словом, эта научно-техническая революция была органически сопряжена с революцией экономической и социальной. Мы знаем, что в процессе технического преобразования производства его хозяева превратились в то, что мы называем капиталистами, а те, кто в этом производстве работал, из мастеровых — в рабочих, в то, что мы называем пролетариями.

В настоящее время мы живем — это признают как будто все — в эпоху второй научно-технической революции, еще большего масштаба и большей силы, чем первая. Разумеется, как та, так и другая — не один какой-нибудь момент, а процесс, и природа каждой из этих двух революций и все их аспекты выявляются далеко не сразу и не всегда с полной ясностью: все раскрывается в ходе истории. Первая научно-техническая революция — принадлежность истории; она принадлежала истории уже в эпоху Энгельса и тем более Ленина, почему они и могли так полно охарактеризовать ее общее историческое значение. Вторая научно-техническая революция — текущая действительность, и полностью подметить все ее аспекты, понять, с чем она в весьма сложной жизни современного высоко развитого общества связана и куда ведет,— мы пока не можем. Но в то же время не можем не видеть, что она происходит в обстановке явного «брейкдауна» капиталистического строя (во всяком случае в его нынешней форме) в одних государствах, перехода к строю социалистическому — в других.

Мы хорошо видим, что «брейкдаун» происходит в обстановке роста демократии, роста прежде всего по численности и составу: сейчас в высокоиндустриализованных капиталистических странах действует огромная

масса работников «физического и умственного труда», как именуется этот общественный слой в документах Коммунистической партии Франции, масса трудящихся различных специальностей и профессий, — как обычно говорим мы. Эта масса, организованная в профсоюзы, высокосоциальная и общественно активная, составляет в настоящее время в этих странах весьма внушительную общественную силу, решительным образом воздействующую на всю жизнь своей страны. Такова главная сторона исторического процесса, развертывающегося в передовых капиталистических странах на нынешнем этапе их истории.

Мы также хорошо знаем историческое существо социалистического преобразования общественного строя: отказ, принципиальный и практический, от всякой эксплуатации человека человеком и — на этой почве — построение общества бесклассового, то есть такого, в котором не только нет классов антагонистических, но и само понятие «класс», если оно в какой-то мере и сохраняется, приобретает совершенно иное значение. Возникновение такого общества — факт эпохального исторического значения, меняющий самое течение дальнейшей истории. Будущее, надо полагать, подтвердит правильность понимания социалистического строя как перехода к бесклассовому обществу и вместе с тем покажет, какими путями этот переход может происходить... Весьма вероятно, что и не всегда так, как мы сейчас себе это представляем. Во всяком случае не так, как мы порой представляли себе в первые десятилетия нашей революции. К сожалению, отголоски старых, упрощенных представлений можно слышать и до сих пор.

Именно в такой исторический план и может, как мне кажется, быть поставлена проблема «средних слоев» в таких странах, в каких наблюдал эти слои С. Л. Утченко: в Италии, Франции, Англии, короче говоря — в наиболее развитых, высокоорганизованных капиталистических странах. Достаточно ли считать, что «средние слои» в таких государствах — просто мелкая буржуазия? Генетически это, может быть, и так, но только генетически: сейчас же это далеко не только мелкая буржуазия. Сейчас в состав «средних слоев» входит значительная часть трудящихся — очень многих видов труда и профессий. Не следует упускать из виду и то, что в современном производстве, построенном на базе науки и техники, изменился и тип рабочего, и его уровень. Одним из последствий первой научно-технической революции было то, что рабочий завода или фабрики стал совсем иным, чем мастеровой прежних мануфактур. Может ли сохраниться тот же тип рабочего при второй научно-технической революции?

С. Л. Утченко очень подчеркивает в умонастроениях «средних слоев» силу идеи личного благополучия. Вероятно, это верно. Но нельзя ли вместе с этим увидеть в этом стремлении к личному благополучию, что означает в первую очередь, конечно, желание достигнуть более высокого материального достатка, — и нечто другое? Тут опять невольно вспоминается Карамзин. Что он особо отметил в Англии в годы ее бурного промышленного развития? «Единообразие общего достатка», как он выразился, то есть сравнительно высокий материальный уровень жизни. Поскольку же он подметил такой уровень именно в массе, дело, видимо, шло о «средних слоях» того времени. Но что означал тогда этот «общий достаток»? Скорее всего общий экономический результат научно-технической революции. Поэтому нельзя ли стремление к личному благополучию, отмечаемое С. Л. Утченко в Англии, рассматривать как психологический аспект известного повышения материального уровня жизни довольно широких кругов общества, уровня, создаваемого нынешней научно-технической революцией?

С. Л. Утченко, конечно, прав, когда говорит, что капитализм всегда остается капитализмом: «Волк, в какую бы шкуру он ни рядился,— все волк». Но нельзя и относиться к капитализму как к чему-то неподвижному, всегда существующему в одной и той же форме. С. Л. Утченко прямо говорит, что капитализм не только самая мощная, но и «самая гибкая система эксплуатации человека человеком». Та же гибкость отражает необходимость приспосабливаться к постоянно меняющимся условиям и требованиям исторической жизни. Далеко не всегда именно капиталисты создают эти условия: большей частью условия ставит перед ними непрерывно развивающийся общественный процесс, а в этом процессе весьма ощутительно действуют именно трудящиеся.

С. Л. Утченко считает, что в современном капиталистическом обществе происходит дробление, атомизация общественной жизни: политическими вопросами занимаются профессиональные политики, дипломаты; экономическими — предприниматели, хозяева; социальным страхованием — профсоюзные организации. Все это так и есть, и указать на подобные явления необходимо. Но в равной мере есть и обратное. Что такое постоянные политические демонстрации, шествия, кампании в печати, пикетирование правительственных учреждений, посылка делегаций, создание специальных обществ? Разве это не знаки огромного, именно широкого общественного интереса, внимания к политическим, социальным и экономическим вопросам? Разве это не прямое участие широких масс — именно средних слоев — в общей жизни страны?

Говоря об измелчании общественной жизни, С. Л. Утченко спрашивает: «Где общенациональное дело? Какова общенациональная идея?» Он снова прав и тут. Но рядом с этим есть и другое: одну из самых примечательных черт нашего времени составляет способность широких масс, в том числе и средних слоев, воодушевляться большой общей идеей и энергично бороться за ее осуществление. Вспомним развернувшееся на наших глазах поистине мировое движение за мир. Мне кажется, что для общественных движений нашей эпохи характерны как раз идеи не столько национальные, сколько интернациональные, и именно в этом состоит ее историческое значение. История в дальнейшем еще покажет силу интернациональных, общечеловеческих мотивов в действиях общества, хотя антагонистические классы еще существуют, а нации — со всеми присущими им их собственными интересами — не только существуют, но и бурно развиваются; социалистический строй не уничтожил нации, он даже укрепил их, утвердив их подлинную суверенность, но вместе с тем ввел их активность, да и самое их бытие в интернациональное русло.

С. Л. Утченко взволнованно пишет о «выхоленной, оглушенной» жизни средних слоев западноевропейского общества, о том, что литература заменена там низкопробным, машинной выработки чтивом, театр — стриптизом и т. д. У нас часто пишут об этом, и это хорошо: во-первых, потому, что все это правда и видеть ее необходимо: во-вторых, потому, что важно предупредить развитие сходных явлений в нашем собственном обществе. Однако не следует забывать и об обратном: о богатой духовной жизни в тех же странах, о широкообразованной, культурной интеллигенции, о замечательной, многообразной литературе, о смелых и неустанных творческих поисках в различных областях искусства, о бурно развивающейся науке, о философской мысли, проникнутой тревогой за человечество, болью за то, что оно, человечество, допустило в своей истории так много такого, что позорит гордое имя человек. Все это есть — так же, как есть и то, что отметил С. Л. Утченко. И не к этому ли следует присматриваться в первую очередь, как к чему-то близкому нам? Пусть пути

мыслятся и по-разному; это естественно, так как каждый народ проходит свою собственную историю, но цель у всех честных людей на земле все-таки одна и та же — построить жизнь, действительно достойную человека.

С. Л. Утченко написал: прошлое входит в настоящее, а настоящее в будущее. Совершенно верно, это действительно так. В качестве примера можно привести Египет, о котором так красноречиво пишет С. Л. Утченко. И не только тем, что в нем можно видеть вещественные следы великой цивилизации времен фараонов, «старого древнего мира», как я позволил себе выразиться выше, но и тем, что там есть еще и следы «нового древнего мира», особенно его конца — эпохи эллинизма и раннего христианства. Вместе со Средневековьем пришедшие сюда арабы в своей культуре многим обязаны культуре этого второго Египта — эллинистическо-римского, той культуре, которая в свое время была синтезом великих цивилизаций как «старого», так и «нового» древнего мира. Дальнейшее движение истории в Египте проявилось в том, что арабский Египет вошел в общее русло новой исламской цивилизации. Наконец, в новейшую эпоху он входит в общее русло мировой цивилизации, в своем высшем техническом облике представленной в нем Асуанской плотиной. Нил действительно исторически течет от пирамид к Асуану.

И вместе с тем есть и обратное движение — не менее реальное, чем описанное; будущее входит в настоящее, а через настоящее и в прошлое. Об этом с чрезвычайной ясностью свидетельствует историческая наука: в ней движение идет именно так.

Здесь не место останавливаться на этой теме. Скажу только одно: не лежит ли печать нашего нынешнего сознания, нашего нынешнего понимания исторического процесса, на наших работах по раскрытию этого процесса? Разве сами очерки С. Л. Утченко — даже там, где он пишет о погибших цивилизациях, — не озарены светом современной мысли, то есть нашей современности? Нил, оказывается, течет в обе стороны: и от пирамид к Асуану, и от Асуана к пирамидам.

С. Л. Утченко допускает, что какой-нибудь читатель, прочитав его книгу, недоуменно спросит: «Почему все, что вы написали, связано с поездками в разные страны? Разве не могли те же самые мысли появиться у вас дома, за письменным столом?» С. Л. Утченко отвечает на этот вопрос: «Да, могли бы. Но у меня они появились именно благодаря поездкам!» Что же, поездки могут очень помогать нам: впечатления, полученные от поездок, могут делать более отчетливыми и конкретными многие наши мысли, зародившиеся и даже выношенные ранее. Видимо, так и вышло у С. Л. Утченко. В результате получилась умная, богатая содержанием, чрезвычайно современная, особенно в своих дискуссионных частях, что и естественно, и нужная книга. И поскольку она является результатом поездок, мне хочется заключить свои заметки словами другого русского путешественника:

«Одним словом, друзья мои, путешествие питательно для духа и сердца нашего. Путешествуй, ипохондрик, чтобы исцелиться от своей ипохондрии! Путешествуй, мизантроп, чтобы полюбить человечество! Путешествуй, кто только может!»

1968 г.

Вскоре после кончины (24 января 1951 г.) академика Игнатия Юлиановича Крачковского Совет Министров СССР предложил Академии наук СССР издать Собрание избранных работ этого выдающегося советского востоковеда. В настоящее время вышли из печати все шесть томов этого издания.

Издание важнейших работ И. Ю. Крачковского — дело, имеющее серьезное научное и общественное значение и притом в высшей степени своевременное.

И. Ю. Крачковский, как известно, был востоковедом-арабистом. По образованию, по направлению научной деятельности, полностью отвечающему его интеллектуальному складу, он был филолог. А быть востоковедом-филологом для него, как и для каждого подлинного филолога, всегда означало самозабвенно погружаться в постижение жизни и культуры, проявление которых он равным образом видел и в том, что находил в открытом пылью веков памятнике письменности, и в том, что являет нам кипучая, бьющая ключом, насыщенная противоречиями жизнь народа.

Мало кто, может быть, так цельно олицетворял собою этот тип востоковеда-филолога, как И. Ю. Крачковский. Он мог, забыв обо всем на свете, неотрывно сидеть над сложной арабской рукописью в каком-нибудь книгохранилище, где царит благоговейная тишина. Мог, также забыв о времени, бродить по Бейруту, Дамаску, Каиру, жадно всматриваясь в раскрывающуюся перед ним жизнь. Мог подолгу беседовать на какой-то маленькой станции близ Каира с мальчиком-арабом, чистильщиком сапог, и унести с собой эту беседу, рассказать о ней много-много лет спустя, как это он сделал в одном этюде из сборника «Над арабскими рукописями». Именно этот сборник мы сейчас снова предлагаем вниманию читателя: новейшая история арабской нации с особенной ясностью показала нам, насколько проникательны и жизненны были взгляды И. Ю. Крачковского на арабскую культуру, насколько правилен был его призыв тщательно и всесторонне ее изучать.

В этих этюдах И. Ю. Крачковский не раз отмечал, что книги у него часто побеждали людей. «Неожиданно и причудливо переплетались, часто неразрывно, в моих скитаниях по Востоку люди и книги. Но чем дальше шло время, тем больше книги оттесняли людей», — пишет он в одной из своих статей. Но тут же делает характерное замечание. «Книги вводили меня в новый мир и показывали мне людей легче и быстрее, чем это удавалось мне самому при непосредственном наблюдении». Что же значат эти слова, как не признание того, что и книги были ему нужны только для познания людей? Недаром статья заканчивается знаменательными словами: «Жизнь, однако, научила меня, что людей нельзя отделять от книг; книги опять привели меня к людям, и только тогда я понял по-настоящему историю нашей науки».

Эти слова были написаны И. Ю. Крачковским в самом конце его жизненного пути. И разве может не волновать нас это явившееся как бы

итогом всей его жизни сознание, что работа ученого — истинного ученого — только одним по-настоящему и вдохновляется — чувством своей неотделимости от людей, от жизни, пусть даже и не исполненной мира и тишины книгохранилищ...

Вот это никогда не покидавшее И. Ю. Крачковского сознание и привело его к работе, которая стала одним из подвигов его научной жизни: к изучению новой арабской литературы.

Надо знать историю нашего востоковедения, чтобы понять, что это началось тогда, в дни молодости И. Ю. Крачковского. В те времена начинающий ученый мог рассчитывать на самую активную поддержку своих учителей, когда они видели его сидящим над средневековой арабской рукописью. И не так просто было тогда молодому ученому сказать, что он с вниманием читает и недавно вышедший роман какого-нибудь современного сирийского, ливанского или египетского писателя. И не только читает, но считает возможным писать о нем. И не только писать, но и считать изучение творчества современного арабского писателя наукой. Тем самым И. Ю. Крачковский преодолевал упорно державшееся среди части востоковедов того времени убеждение, что наука и современность — «вещи несовместимые». Это помогло И. Ю. Крачковскому стать не только первоклассным знатоком средневековой арабской письменности, но и первым по времени и лучшим тогда знатоком новоарабской литературы. И знаменательно: к этой литературе обратило его живое соприкосновение с людьми на арабском Востоке. «Впервые, наконец, передо мной открывалась здесь новая арабская литература», — пишет он в одном из этюдов своего сборника.

Понятен поэтому тот почет, которым окружено имя И. Ю. Крачковского в странах арабского Востока. Когда образовалась в Дамаске Академия наук — первая национальная Академия наук у арабов, — И. Ю. Крачковский стал ее членом. В дни чествования И. Ю. Крачковского в 1935 г., по случаю 30-летия его научной деятельности, один из крупнейших писателей современного Египта Махмуд Теймур писал: «Я шлю ему искреннейший привет, выражая чувства дружбы и благодарности, которые питает к нему весь арабский мир, и, в частности, народ Египта. Ведь человек, который всю свою жизнь посвятил ознакомлению западного мира с арабской культурой, который открыл нам путь, помогающий занять нашей литературе подобающее место среди мировых литератур, достоин высочайшего сана в наших сердцах». Не случайно и то, что делегация арабских ученых, побывавшая у нас не так давно, по приезду в Ленинград первым делом выразила желание побывать на могиле знаменитого советского арабиста.

И. Ю. Крачковский был арабистом-филологом. Что же это собственно означает? Звания кандидата и доктора филологических наук у нас сейчас присваивают и лингвистам и литературоведам. Был И. Ю. Крачковский лингвистом или литературоведом? И да, и нет. Он был филологом в самом точном смысле слова.

Настоящий филолог не имеет права быть только лингвистом. За явлениями языка он должен видеть самый язык, а через него — мышление, ум. За романом или стихотворением он должен уметь разглядеть творческий гений народа. Филолог должен быть и историком, но таким, который видит в истории всю целостность жизни, борьбы и творчества.

И. Ю. Крачковский не был склонен к широким обобщениям. Это был мастер скрупулезных специальных исследований. Но писал ли он о «значении слова аннаджм в Коране», т. е. работу лингвистическую, или о творчестве новоарабского писателя Амина Рейхани, т. е. работу литерату-

роведческую, или о каком-нибудь арабском документе — памятнике средневековой истории и культуры, т. е. работу историческую, за всем единичным он видел общее — творческую деятельность народа. Трудный, сложный, но всегда созидательный в своих больших линиях путь народа был неизменно перед глазами филолога И. Ю. Крачковского.

Быть филологом-арабистом для И. Ю. Крачковского означало с полной свободой читать любой арабский письменный документ любой эпохи; читать документ, написанный любым почерком — и куфическим, и магрибским, и всяким другим. Быть исследователем для него означало — на каком бы языке ни была написана научная работа на тему, его интересовавшую, он должен был уметь эту работу прочесть.

В статье «Аль-Андалус и Ленинград» он перечисляет те языки, которые должен знать современный арабист-филолог: английский, французский, немецкий, итальянский, испанский, голландский, датский, шведский, чешский, польский, сербский, болгарский, украинский. «Список необходимых языков ширится и ширится; если выдвинуть эту фалангу всю сразу, она может утратить, но при постепенном движении человеческой жизни ею часто овладеваешь как-то незаметно для самого себя», — утешает он молодого арабиста. К сказанному надо добавить: арабиста И. Ю. Крачковского не затрудняли и языки персидский, турецкий, эфиопский.

Даже полученное им образование в какой-то мере обеспечивало все это. На старом восточном факультете Петербургского университета не было отделений арабского, персидского, турецкого, а было отделение арабско-персидско-турецкое; не было отделения китайского, отделения японского, а было отделение китайско-японо-корейское; было там и отделение еврейско-сирийско-арабское. Справлялись со всем этим. А те, кто не справлялся, быстро исчезали с восточного факультета, и их никто не задерживал. Да и вряд ли надо было задерживать.

О трудностях работы на факультете хорошо рассказал сам И. Ю. Крачковский, передав услышанный им в библиотеке разговор двух старых библиотечных «служителей», как их тогда называли, — верных и испытанных друзей нашей научной молодости.

« — Вот Крачковский и по вечерам стал ходить: сегодня опять сидит.

— Видел! — раздается слегка недовольная реплика Петра. — Дня ему мало!

— Верно, торопится, — продолжает свои мысли, точно не слушая, Иван. — Скоро его на Восток к арабам в командировку пошлют, пускай еще там поучится.

— Ходить-то он ходит, — как бы начиная исподволь задирать собеседника, басит недовольно Петр. — А вот прок какой будет?

— Почему не будет? — все еще спокойно говорит Иван. — Походит, походит, а там смотришь и диссертацию напишет, защитит, магистром будет. Восточники — это что классики, — настоящий народ, не то что юристы. Юрист раз в месяц придет в библиотеку и уже книгу написал: что это за работа? А вот филолог или восточник — года два каждый день сидит, это дело настоящее».

Была в И. Ю. Крачковском и еще одна черта настоящего большого ученого, часто проявлявшаяся на наших глазах.

В начале 1930 г. ему привезли из Йемена две бронзовые таблички с южноарабскими письменами. Что следовало делать ученому в этом случае? Прочитать таблички и определить их достоверность. «Такой задачи мне никогда еще не приходилось решать, — пишет Крачковский. — Приступать к первому опыту было жутковато, но и отказаться от него было

нельзя. Этого не допускало достоинство нашей науки; неудобно было в самом деле, ввиду отсутствия у нас специалистов, послушаться совета некоторых наших представителей и послать надписи на экспертизу в Италию». А это ему предлагали и некоторые иностранные ученые. «Пойти на это — значило бы, с моей точки зрения, сознаться в своем бессилии и, не исчерпав всех средств, отказаться к тому же от приоритета нашей науки. Мне делалось как-то стыдно».

И, конечно, И. Ю. Крачковский эту работу сделал, заставив всех скептиков за границей замолчать. Вот это постоянное сознание ответственности за отечественную науку, за ее достоинство, никогда не покидающее истинного ученого — патриота своей страны, было присуще Крачковскому всегда и проявлялось оно не в виде крикливых, назойливых деклараций, а сдержанно, скромно, но твердо.

Вспомнить о замечательном нашем востоковеде сейчас уместнее, чем когда-либо. Нельзя в настоящее время думать о возрождении такого типа ученого-филолога, каким был Крачковский. Он и сам это хорошо понимал.

«Арабист современного поколения с первых шагов самостоятельной работы должен считаться с непреложным законом — дифференциации науки. Теперь нельзя уже, как бывало раньше, стать специалистом во всех трех областях — лингвистики, литературоведения, истории. Каждая из них настолько развивалась, накопила такие большие материалы, что человеческой жизни мало для овладения этим богатством даже по одной из трех линий», — писал Крачковский.

Да, сейчас у нас должен быть востоковед-лингвист, востоковед-литературовед, востоковед-историк. Это — бесспорно. Но одно остается непреложным: прежде чем стать одним из таких специалистов, нужно пройти школу востоковеда-филолога, быть вооруженным всем филологическим знанием, владеть методом филологического исследования. Лишь оно, такое знание, дает возможность стать в дальнейшем полноценным специалистом по языку, литературе, истории какого-либо народа Востока.

Мы имеем право идти только вперед. А идти вперед в востоковедении можно, лишь отправляясь от того, что было достигнуто прежним русским востоковедением. Уровень достигнутого ярко демонстрируют крупнейшие востоковеды нашего прошлого и среди них не так давно ушедший от нас И. Ю. Крачковский. Оставаться только в этих пределах мы уже не можем, слишком усложнились и расширились задачи нашего востоковедения. Но мы не можем ни шагу сделать действительно вперед, если не овладеем этим уровнем.

1965 г.

ПРИЛОЖЕНИЯ

АРХЕОГРАФИЧЕСКИЕ ПРИМЕЧАНИЯ

О некоторых вопросах истории мировой литературы

Первое издание: «Народы Азии и Африки», 1966, № 1.

Второе издание: *Конрад Н. И.* Запад и Восток. М., 1966.

Третье издание: *Конрад Н. И.* Запад и Восток. М., 1972.

О всемирной литературе в Средние века

Первое издание: «Вопросы литературы», 1972, № 8.

Второе издание: *Конрад Н. И.* Запад и Восток. М., 1972.

Проблемы современного сравнительного литературоведения

Первое издание: Проблемы современного сравнительного литературоведения.

К дискуссии о взаимосвязях и взаимодействии национальных литератур.— «Известия АН СССР. Отделение литературы и языка», 1959, т. 18, вып. 4.

Второе издание: *Конрад Н. И.* Запад и Восток. М., 1966.

Третье издание: *Конрад Н. И.* Запад и Восток. М., 1972.

К вопросу о литературных связях

Первое издание: «Известия АН СССР. Отделение литературы и языка», 1957, т. 16, вып. 4.

Второе издание: *Конрад Н. И.* Запад и Восток. М., 1966.

Третье издание: *Конрад Н. И.* Запад и Восток. М., 1972.

О литературном «посреднике»

Первое издание: *Конрад Н. И.* Запад и Восток. М., 1966.

Второе издание: *Конрад Н. И.* Запад и Восток. М., 1972.

Проблема реализма и литературы Востока

Первое издание: «Вопросы литературы», 1957, № 1.

Второе издание: Проблемы реализма в мировой литературе. М., 1959.

Третье издание: *Конрад Н. И.* Запад и Восток. М., 1966.

Четвертое издание: *Конрад Н. И.* Запад и Восток. М., 1972.

Средневосточное Возрождение и Алишер Навои

Первое издание: «Иностранная литература», 1969, № 2.

«Витязь в тигровой шкуре» и вопрос о ренессансном романтизме

Первое издание: «Народы Азии и Африки», 1966, № 6.

Октябрь и литературоведение

Первое издание: Октябрь и филологические науки.— Октябрь и научный прогресс, т. II. М., 1967.

Печатается в сокращенном виде.

Речь на открытии сессии Научного Совета «История мировой культуры», посвященной 100-летию со дня рождения В. И. Ленина

Публикуется впервые.

Введение в японскую литературу

Первое издание: *Конрад Н. И.* Японская литература. М., 1974.

«Кодзики»

Первое издание: *Конрад Н. И.* Японская литература. М., 1974.

«Иса-моногатари»

Первое издание: Предисловие к кн.: *Конрад Н. И.* «Иса-моногатари» — лирическая повесть древней Японии». Пг., 1921.

Второе издание: *Конрад Н. И.* Японская литература. М., 1974.

«Гэндзи-моногатари»

Первое издание: *Конрад Н. И.* Японская литература в образцах и очерках, т. 1. Л., 1927.

Второе издание: Роман Мурасаки-сикibu.— В кн.: *Конрад Н. И.* Очерки японской литературы. М., 1973.

Третье издание: *Конрад Н. И.* Японская литература. М., 1974.

«Ходзёки»

Первое издание: Из японской литературы XIII в. Камо-но Тёмэй. «Записки из кельи». — В кн.: «Записки Орловского университета». Серия общественных наук, вып. 1. Орел, 1921.

Второе издание: *Конрад Н. И.* Японская литература в образцах и очерках, т. 1. Л., 1927.

Третье издание: *Конрад Н. И.* Очерки японской литературы. М., 1973.

Четвертое издание: О произведении Тёмэя.— В кн.: *Конрад Н. И.* Японская литература. М., 1974.

Японский феодальный эпос

Первое издание: Японский феодальный эпос (XII—XIV).— В кн.: «Восток»,

сб. 1. Литература Китая и Японии. М., 1935.

Второе издание: *Конрад Н. И.* Японская литература. М., 1974.

Кодан и ракуго в период Эдо

Первое издание: *Конрад Н. И.* Японская литература. М., 1974.

Первый этап японской буржуазной литературы

Первое издание: «Труды Института востоковедения», № 1, М., 1932 (Проблемы литературы Востока).

Второе издание: *Конрад Н. И.* Японская литература. М., 1974.

Театральные представления в древней Японии

Первое издание: Искусство Японии. М., 1965.

Театр Но. Лирическая драма

Первое издание (расширенное): «Лирическая драма» и «Драматическая композиция Но». — В кн.: *Конрад Н. И.* Японская литература в образцах и очерках, т. 1. Л., 1927.

Второе издание: Лирическая драма. — В кн.: *Конрад Н. И.* Очерки японской литературы. М., 1973.

Театр Кабуки

Первое издание: Театр Кабуки (его история и теория). — В кн.: «Японский театр». Л. — М., 1928.

Японский театр

Первое издание: Восточный театр. Л., 1929.

Публикуется в сокращенном виде.

Шекспир и его эпоха

Первое издание: «Новый мир», № 9, 1964.

Второе издание: *Конрад Н. И.* Запад и Восток. М., 1966.

Третье издание: *Конрад Н. И.* Запад и Восток. М., 1972.

О книге И. Н. Голенищева-Кутузова «Итальянское Возрождение и славянские литературы»

Рецензия на кн.: *Голенищев-Кутузов И. Н.* Итальянское возрождение и славянские литературы XV—XVI вв. М., 1963. Публикуется впервые.

О книге И. С. Брагинского «Иранские литературные миниатюры»

Рецензия на кн.: *Брагинский И. С.* 12 миниатюр. М., 1966.

Публикуется впервые.

О книге В. К. Чалояна «Армянский Ренессанс»

Первое издание: Послесловие к кн.: *Чалоян В. К.* Армянский Ренессанс. М., 1963.

Письма русских путешественников

Первое издание: «Новый мир», 1968, № 6.

И. Ю. Крачковский — востоковед-филолог

Первое издание в кн.: *Крачковский И. Ю.* Над арабскими рукописями. М., 1965.

Второе издание: *Конрад Н. И.* Запад и Восток. М., 1966.

Третье издание: *Конрад Н. И.* Запад и Восток. М., 1972.

СПИСОК ТРУДОВ АКАДЕМИКА Н. И. КОНРАДА *

1913

Современная начальная школа в Японии. СПб., Сенатская типография, 156 с.
Современная начальная школа в Японии.— «Журнал Министерства народного просвещения. Новая серия», ч. XLVI, СПб., авг., 129—199; ч. XLVII, сент., с. 1—44; окт., с. 145—185.

1921

Из японской литературы начала XIII века. Камо-но Тёмэй. «Записки из кельи».— В кн.: «Записки Орловского университета». Серия общественных наук, вып. 1. Орел, с. 315—350.

Перевод: Записки из кельи (Ходзёки).— В кн.: «Записки Орловского университета». Серия общественных наук, с. 351—376.

Предисловие, перевод и комментарии к кн.: «Исэ-моногатари» — лирическая повесть древней Японии. Пг., «Всемирная литература», 186 с.

1923

Япония. Народ и государство. Исторический очерк. Пг., 168 с.

Рец.: *Грим Э.*— Новый Восток. М., 1924, № 5, с. 430—432.

Вопросы японского феодализма.— Новый Восток. М., № 4, с. 348—364.

Перевод: Рассказы из Исэ.— В кн.: Восток, кн. 2. М.—Л., с. 41—54.

1924

Перевод: Мурасаки-сикибу. Повесть о Гэндзи, блистательном принце (Гэндзи-моногатари). «Цикада» (Уцусэми).— В кн.: Восток, кн. 4. М.—Л., с. 12—20.

Рец.: Антология китайской лирики VII—IX вв. по Р. Х. Перевод в стихах Ю. К. Шуцкого. М.—Пг., 1923, 143 с.— В кн.: Восток, кн. 4. М.—Л., с. 174—178.

1925

Перевод: Мурасаки-сикибу. Вечерний лик (Югао). Глава из «Повести о Гэндзи».— Восток, кн. 5. М.—Л., с. 58—86.

Перевод: *Окамото Кидо.* Ода Нобунага. (Пьеса поставлена Государственным театром драмы.)

Рец.: Избранные рассказы Ляо Чжая, т. 1—2. М.—Пг., «Всемирная литература», 1922—1923.— Восток, кн. 5. М.—Л., с. 219—225.

1926

Театр Кабуки.— В кн.: Театральный октябрь, 1. Л.—М., с. 101—120.

Театр Но.— В кн.: О театре, вып. 1. Л., с. 100—136.

Японские университеты.— «Научный работник», М., № 7-8, с. 113—124.

Перевод: *Ока Онитаро.* Веселые поминки. (Пьеса поставлена на экспериментальной площадке Государственного института истории искусства.)

* До 1966 г. составлен В. С. Гривниним и К. А. Поповым (Историко-филологические исследования. Сб. статей к 75-летию акад. Н. И. Конрада), за 1966—1977 гг. дополнен Б. Б. Вахтиним.

1927

Японская литература в образцах и очерках, т. 1. Л., VIII, 553 с.

Фрагмент японской поэтики.— «Восточные записки», Л., № 1, с. 319—326.

Переводы:

Кавадзи Рюко. Современная японская литература.— «Информационный бюллетень ВОКС». М., № 30—31, с. 7, 8.

Исэ-моногатари.— В кн.: *Конрад Н. И.* Японская литература в образцах и очерках, т. 1, с. 158—162.

В дождливую ночь (Из Гэндзи-моногатари).— В кн.: *Конрад Н. И.* Японская литература в образцах и очерках, т. 1, с. 195—220.

Записки из кельи (Ходзёки).— В кн.: *Конрад Н. И.* Японская литература в образцах и очерках, т. 1, с. 260—277.

Повесть о Тайра (Хэйкэ-моногатари).— В кн.: *Конрад Н. И.* Японская литература в образцах и очерках, т. 1, с. 297—323.

Поэт из танского царства (Бо Лэтянь).— В кн.: *Конрад Н. И.* Японская литература в образцах и очерках, т. 1, с. 352—362.

О том, как сбылись предсказания старца Хакусай.— В кн.: *Конрад Н. И.* Японская литература в образцах и очерках, т. 1, с. 507—514.

О том, как Матомэ, утопив жену, сам сделался зятем Хигути.— В кн.: *Конрад Н. И.* Японская литература в образцах и очерках, т. 1, с. 515—523.

1928

Театр Кабуки. Л.— М., 29 с. (Всесоюзное общество культурной связи с заграницей).

Итикава Саданзи.— «Жизнь искусства», Л., № 34, с. 4—5.

К гастролям японского театра.— «Жизнь искусства», Л., № 30, с. 2—3.

По японской литературе.— «Сибирские огни» (Новосибирск), № 3, с. 177—199.

Театр в Японии. Общий очерк.— В кн.: Японский театр. Сборник статей. Л.— М., с. 7—12.

Театр Кабуки. Его история и теория.— В кн.: Японский театр. Л.— М., с. 13—28.

Японский пролетарский театр.— «Красная панорама», Л., № 32, с. 11.

Японский театр Кабуки.— «Красная панорама», Л., № 32, с. 8, 9.

Реда.: Японский театр. Сборник статей. Л.— М., 59 с.

1929

Выставка японского кино. М., изд. ВОКС, 23 с. (Коллектив авторов).

Танидзаки Дзюнитиро (Вместо предисловия).— В кн.: *Танидзаки Дзюнитиро*. Любость глухца. Л., с. 5—8.

Японский театр.— В кн.: Восточный театр. Л., с. 268—329.

Переводы:

Окамото Кидо. Оноэ и Идэхари.— В кн.: Восточный театр. М.— Л., с. 341—392.

Сэами. Сумидагава.— В кн.: Восточный театр. М.— Л., с. 329, 340.

1931

Исторический очерк (в статье «Япония»).— Большая советская энциклопедия, т. 65, с. 612—663 (совместно с Ф. Месиным и Е. Жуковым).

Народное образование в Японии.— Большая советская энциклопедия, т. 65, с. 682—688.

Японская литература.— Большая советская энциклопедия, т. 65, с. 709—717.

Японский театр.— Большая советская энциклопедия, т. 65, с. 722—730.

1932

Первый этап японской буржуазной литературы.— «Труды Института востоковедения АН СССР», М., № 1, с. 5—84 (Проблемы литературы Востока. I).

Журналы (в Японии).— Большая советская энциклопедия, т. 25, с. 642—645.

1933

Борьба за пролетарскую культуру и науку в Японии.— В кн.: Октябрь и Восток. Л., с. 41—90.

Я не мыслю своей работы без участия коммунистов.— «За социалистическую науку», № 13, 10 септ.

1934

Краткий очерк грамматики японского разговорного языка. Л., 65 с. (литографическое издание).

Буржуазная литература Японии.— В кн.: Япония. Сборник статей. М., с. 204—213. Мусякодзи Санэацу.— Литературная энциклопедия, т. 7, с. 539.

Народное образование в Японии.— В кн.: Япония. Сборник статей. М., с. 196—203.

Очерк японской истории с древнейших времен до «революции Мэйдзи».— В кн.: Япония. Сборник статей. М., с. 295—320 (совместно с Е. Жуковым).

Р е д.: Иероглифический словарь к материалам по японскому письменному языку. М., Московский институт востоковедения им. Нариманова — Ленинградский восточный институт. 77 с. (стеклографическое издание).

1935

Учебные материалы по японскому письменному языку. М., Институт востоковедения им. Нариманова. 30 с.

Очерк грамматики современного японского письменного языка.— В кн.: Жуков Д. П. и Манзур Б. И. Военный японо-русский словарь. М., с. 15—22.

Феодалная литература Китая и Японии.— В кн.: Восток. Сб. I. Литература Китая и Японии. М., с. 7—12.

Японский феодальный эпос (XII—XIV вв.).— В кн.: Восток. Сб. I. Литература Китая и Японии. М., с. 237—270.

Предисловие.— В кн.: Нацумэ К. Сердце. Л., с. 3—12.

Перевод, вступительная статья и примечания: Мурасаки-сикибу. Фрейлина Кирицубо (глава из романа «Гэндзи-моногатари» XI века).— В кн.: Восток. Сб. I. Литература Китая и Японии. М., с. 163—178.

Перевод: Нацумэ К. Сердце. Л., 295 с.

Р е д.: Восток. Сб. I. Литература Китая и Японии. М., 442 с. (совместно с др.).

Р е д.: Жуков Д. П. и Манзур Б. И. Военный японо-русский словарь. М., 1242 с. (Иностранные словари. Вып. 8. Серия военных словарей).

1936

Лекции по истории повой японской литературы. Л., изд. ЛГУ (стеклографическое издание).

Надельная система Японии.— В кн.: «Доклады группы востоковедов на сессии Академии наук СССР 20 марта 1935 г.» М.— Л., с. 5—55 («Труды Института востоковедения», т. XVII).

1937

Лекция по истории Японии, ч. 1. Древняя история (с древнейших времен до переворота Тайка 645 г.). М., 97 с. (на правах рукописи; стеклографическое издание).

Синтаксис японского национального литературного языка. М., 375 с. (Институт востоковедения Академии наук СССР).

1938

Программа по истории японского языка (для японского цикла филологического факультета ЛГУ). Л.

Перевод: Японские сказки.— В кн.: Сказки народов Востока. М.— Л., с. 149—161.

1944

Чехов в Японии.— «Известия АН СССР. Отделение литературы и языка». М.— Л., т. 3, вып. 5, с. 209—213.

1945

О государственной латинице в Японии. М., 30 с.

Хрестоматия японского языка, вып. 2. М., 1945, 21, 104 с.

Латинская письменность в Японии.— «Труды Военного института иностранных языков», М., № 1, с. 91—119.

О детерминативах в китайском и японском языках.— «Известия АН СССР. Отделение литературы и языка», М., т. IV, вып. 3-4, с. 128—134.

Сунь-цзы. Трактат о военном искусстве.— В кн.: Рефераты научно-исследовательских работ за 1944 год. АН СССР. Отделение литературы и языка. М.— Л., с. 25, 26.

Ред.: «Труды Военного института иностранных языков», № 1, М., 119 с. (совместно с М. М. Гухман).

1946

О государственной латинице в Японии.— В кн.: Труды Московского института востоковедения, № 3, М., с. 3—44.

Ред.: «Труды Военного института иностранных языков», № 2, М., 159 стр. (совместно с М. М. Гухман).

1947

Краткий очерк грамматики японского разговорного языка. Хабаровск. 7-й отдел Забайкальско-Амурского военного округа. 37 с.

Выступление на заседании, посвященном вопросам японоведения.— «Вестник АН СССР», № 6, с. 31—33.

Ред.: *Радуйль-Затуловский Я. Б.* Конфуцианство и его распространение в Японии. М.— Л., Изд-во АН СССР. 450 с. («Труды Института востоковедения АН СССР», т. XVII).

1948

Хрестоматия японского языка, вып. 4. М., МИВ, III, 128, VI с.

Белинский и японская литература (краткое содержание доклада).— «Вестник АН СССР», № 6, с. 122—123.

Вопросы языка в послевоенной Японии.— «Вестник АН СССР», № 6, с. 119—120. (Доклад на заседании Московской группы Института востоковедения).

О переводе А. А. Штукиным памятника китайской поэзии Ши цзин (краткое содержание доклада).— «Вестник АН СССР», № 3, с. 130—131.

1949

Программа курса «Введение в изучение японского языка и письменности» (для Московского института востоковедения и восточного факультета ЛГУ). М., МИВ, 11 с.

Программа курса «Грамматика японского письменного литературного языка». М., 6 с.

Программа по сравнительной грамматике русского и японского языков (для переводческого факультета). М., 5 с.

Программа по японскому языку (для переводческого факультета). М., МИВ, 12 с.

Программа по японскому языку (для страноведческого факультета). М., 11 с.

Программа семинарских занятий по переводу с русского языка на японский (для переводческого факультета). М., 3 с.

Хрестоматия японского языка, вып. 3. М., МИВ, III, 112, 92 с.

Акутагава Рюноскэ.— В кн.: Хрестоматия японского языка, вып. III. М., с. 31—36.

Куникада Даппо.— В кн.: Хрестоматия японского языка, вып. III. М., с. 9—12.

Нацумэ Сосэки.— В кн.: Хрестоматия японского языка, вып. III. М., с. 25—30.

Симадаки Тосюн.— В кн.: Хрестоматия японского языка, вып. III. М., с. 12—17.

Таяма Китай.— В кн.: Хрестоматия японского языка, вып. III. М., с. 17—25.

Токутоми Рока.— В кн.: Хрестоматия японского языка, вып. III. М., с. 6—9.

Предисловие.— В кн.: *Храмов И. Л.* Практические разговоры на современном японском языке. М., с. 3—8.

Ред.: *Храмов И. Л.* Практические разговоры на современном японском языке. М., 472 с.

Р е д.: *Капул Н. П.* Словарь японских фамилий. М., 279 с.

1950

Сунь-цзы. Трактат о военном искусстве. Перевод и исследование. М.—Л., 401 с.

Выступление на общем собрании Московской группы Института востоковедения в связи с критикой сборника № 5 и № 6 «Советского востоковедения».— «Вестник АН СССР», № 4, с. 105.

Р е д.: *Глушкина А. Е., Зарубин С. Ф.* Краткий русско-японский словарь. М., 1000 с.

1951

Программа курса «Истории японской литературы» (для японского отделения). М., 9 с. (Министерство высшего образования СССР. Московский институт востоковедения).

Программа по японскому языку (для японского отделения). М., 31 с. (Министерство высшего образования СССР. Московский институт востоковедения; совместно с Н. Фельдман).

Вступительное слово на сессии в Институте востоковедения АН СССР по основным проблемам изучения китайского языка.— «Вестник АН СССР», № 8, с. 111.

1952

О китайском языке.— «Вопросы языкознания», № 3, с. 45—78. (Статья переведена на китайский, немецкий и японский языки.)

Об изучении восточных языков в наших высших учебных заведениях.— «Вопросы языкознания». М., № 1, с. 134—141.

Р е д.: «Ученые записки Института востоковедения», т. IV. Лингвистический сборник, т. I. М., 411 с. (совместно с др.).

1954

Литературоведение.— Большая советская энциклопедия, изд. 2, т. 25. М., с. 235—244 (совместно с И. Сергиевским и др.).

О литературном языке в Китае и Японии.— «Вопросы языкознания». М., № 3, с. 25—40.

То же: «Чжунго юйвэнь», 1954, № 9—11; «Чжунго юйвэнь», 1954 (отд. изд.); «Über die chinesische Sprache Sowietwissenschaft». Ges. Wissenschaft, 1954, № 5, S. 389—421; «Тюококу», № 8, 12; 1955, № 1—3.

О японской поэзии.— В кн.: Японская поэзия. М., Гослитиздат, с. 3—13.

Комментарии и примечания.— В кн.: *Такакура Тэру.* Воды Закона. Исторический роман. Пер. с япон. И. Львовой. М., Изд-во иностранной литературы. 280 с.

1955

Выступление на годичном собрании Отделения литературы и языка АН СССР.— «Известия АН СССР. Отделение литературы и языка», т. 14, вып. 2, с. 204.

Действенный фактор. Второй съезд советских писателей и прогрессивная демократическая литература Японии.— «Литературная газета», 10 сент., № 134.

Роман Т. Такакура «Воды Закон» и вопросы истории японской культуры.— «Советское востоковедение». М., № 1, с. 75—87.

Средние века в исторической науке.— В кн.: Из истории социально-политических идей. Сборник к 70-летию акад. В. П. Волгина. М., Изд-во АН СССР, с. 76—96.

Комментарии.— В кн.: *Тэру Такакура*. Воды Хаконэ. Исторический роман. З японської, Київ, с. 264—269 (на укр. яз.).

1956

О путях развития советского востоковедения.— «Вопросы языкознания», М., № 5, с. 3—9.

О японской поэзии.— В кн.: Японская поэзия. Сборник (изд. 2). М., с. 3—14.

Р е д.: Китайские записи.— «Октябрь», М., № 4, с. 185—188.

1957

Вопросы советской науки. Проблема образования и развития литературных языков. Составлено бригадой специалистов под руководством акад. В. В. Виноградова. М., АН СССР, 19 с. (совместно с др.).

Проблемы реализма и литературы Востока. М., 26 с. (Институт мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР. Материалы к дискуссии о реализме в мировой литературе; на правах рукописи).

Возникновение и развитие феодализма в Тибете, Индо-Китае и Корее.— В кн.: Всемирная история, т. 3. М., с. 44—52.

Возникновение и развитие феодализма в Японии (III—VIII вв.).— В кн.: Всемирная история, т. 3. М., с. 52—57.

Исторический очерк (в статье «Япония»).— Большая советская энциклопедия (изд. 2), т. 49. М., с. 595—613 (совместно с Е. М. Жуковым).

К вопросу о литературных связях.— «Известия АН СССР. Отделение литературы и языка», т. 16, вып. 4, с. 301—310.

Китай в период развитого феодализма (VIII—XII вв.).— В кн.: Всемирная история, т. 3. М., с. 277—290.

Народы Китая, Кореи, Японии и Индии в борьбе с монгольскими завоевателями. Восточная и Юго-Восточная Азия в XV в.— В кн.: Всемирная история, т. 3. М., с. 528—564.

Начало китайского гуманизма.— «Советское востоковедение», М., № 3, с. 72—94.

Образование монгольской державы и монгольские завоевания.— В кн.: Всемирная история, т. 3. М., с. 513—527 (совместно с И. Петрушевским и А. Якубовским).

Проблема реализма и литературы Востока.— «Вопросы литературы», № 1, с. 52—72.

Развитие феодальных отношений в Китае (III—VIII вв.).— В кн.: Всемирная история, т. 3. М., с. 25—43.

Развитие феодализма в Японии (VIII—XII вв.).— В кн.: Всемирная история, т. 3. М., с. 302—306.

Феодальное общество в Тибете, Индо-Китае и Корее (VIII—XII вв.).— В кн.: Всемирная история, т. 3. М., с. 291—301.

Шицзин.— В кн.: *Шицзин*. Избранные песни. М., с. 3—33.

Япония в позднее Средневековье.— В кн.: История стран зарубежного Востока в Средние века. М., с. 287—294 (совместно с А. Л. Гальпериним).

Р е д.:

Всемирная история, т. 3. М., 896 с. (совместно с др.).

Шицзин. Избранные песни. Перевод А. А. Штукина. М., 399 с.

Восточный альманах, вып. 1. М., 392 с. (совместно с др.).

1958

Испытанный друг советского народа.— «Иностранная литература», М., № 3, с. 367 (совместно с И. Глуценко и Р. Кимом).

Китай под властью монгольской династии. Культура.— В кн.: Всемирная история, т. 5. М., с. 318—324.

Японское феодальное государство.— В кн.: «Всемирная история», т. 4. М., с. 670—684 (совместно с А. Гальпериным).

Перевод и комментарии: *У-цзы*. Трактат о военном искусстве. М., 131 с. (Институт китаеведения АН СССР).

Комментарии.— В кн. *Такакура Тэру*. Воды Хакоме. Фрунзе, 315 с. (на киргиз. яз.).

Ред. и комментарии:

Роулэнд Б. Искусство Запада и Востока. Пер. с англ. А. М. Членова. М., 1958, 143 с.

Ред.:

Восточный альманах, вып. 2. М., 422 с. (совместно с М. Виташевской).

Кёгэн. Японский средневековый фарс. Пер. с япон. В. В. Логуновой. М., 191 с.

Средние века, вып. 12. М., 172 с. (совместно с др.).

Послесловие.— В кн.: *Роулэнд Б.* Искусство Запада и Востока. Пер. с англ. А. М. Членова. М., с. 125—129.

1959

Конфуций (551—479 гг. до н. э.).— В кн.: *Мамаева Р. М.* Китайская литература. Хрестоматия, т. I. М., с. 88—89.

Краткий очерк истории китайской литературы.— В кн.: *Мамаева Р. М.* Китайская литература. Хрестоматия, т. I. М., с. 5—47.

Лао-цзы (ок. 400 г. до н. э.).— В кн.: *Мамаева Р. М.* Китайская литература. Хрестоматия, т. I. М., с. 95—96.

Ле-цзы (III в. до н. э.).— В кн.: *Мамаева Р. М.* Китайская литература. Хрестоматия, т. I. М., с. 107.

Ли Шан-инь и его изречения.— В кн.: *Мамаева Р. М.* Китайская литература. Хрестоматия, т. I. М., с. 409.

Литература и искусство в 1789—1871 гг. Япония.— В кн.: Всемирная история, т. 6. М., с. 698—700 (совместно с Н. Иваненко).

Лю Цзун-юань (773—819 гг.).— В кн.: *Мамаева Р. М.* Китайская литература. Хрестоматия, т. I. М., с. 313—314.

Мэн-цзы (372—289 гг. до н. э.). В кн.: *Мамаева Р. М.* Китайская литература. Хрестоматия, т. I. М., с. 100—102.

Нобори Сёму. К вопросу о взаимоотношениях японской и русской литератур.— В кн.: Японская литература. Исследования и материалы. М., с. 7—25.

О национальной традиции в китайском языкознании.— «Вопросы языкознания», № 6, М., с. 18—27.

О языковом «сосуществовании».— В кн.: «Японский лингвистический сборник». М., с. 5—16.

Оуян Сю (1007—1072 гг.).— В кн.: *Мамаева Р. М.* Китайская литература. Хрестоматия, т. I. М., с. 417—418.

Проблемы реализма и литературы Востока.— В кн.: Проблемы реализма (Материалы дискуссии о реализме в мировой литературе, 12—18 апреля 1957 г.). М., с. 12—18.

Проблемы современного литературоведения (краткое изложение доклада на Общем собрании ОЛЯ АН СССР).— «Вестник АН СССР», № 5, 83 с.

Проблемы современного сравнительного литературоведения. К дискуссии о взаимосвязях и взаимодействии национальных литератур.— «Известия АН СССР». Отделение литературы и языка, т. 18, вып. 4, с. 315—333.

Послесловие.— В кн.: *Курашара Корэжиго*. Статьи о современной японской литературе. М., с. 195—202.

Переводы:

Суждения и беседы (из книги Луньюй).— В кн.: *Мамаева Р. М.* Китайская литература. Хрестоматия, т. I. М., с. 90—94.

Вопросы Тана (из V гл. книги Ле-цзы).— В кн.: *Мамаева Р. М.* Китайская литература. Хрестоматия, т. I. М., с. 108—109.

Сунь-цзы. Трактат о военном искусстве.— В кн.: *Мамаева Р. М.* Китайская литература. Хрестоматия, т. I. М., с. 112—117.

У-цзы. Трактат о военном искусстве.— В кн.: *Мамаева Р. М.* Китайская литература. Хрестоматия, т. I. М., с. 119—122.

Тао Цянь (Тао Юань-мин). Домой.— В кн.: *Мамаева Р. М.* Китайская литература. Хрестоматия, т. I. М., с. 217—219.

Хань Юй. О продвижении в учении.— В кн.: *Мамаева Р. М.* Китайская литература. Хрестоматия, т. I. М., с. 302—305.

Хань Юй. О пути.— В кн.: *Мамаева Р. М.* Китайская литература. Хрестоматия, т. I. М., с. 305—311.

Лю Цаунь-юань. Провожая Сюе Цунь-и.— В кн.: *Мамаева Р. М.* Китайская литература. Хрестоматия, т. I. М., с. 315—316.

Р е д.:

Штейн В. М. Гуань-цзы. Исследование и перевод. М., 380 с.

Мамаева Р. М. Китайская литература. Хрестоматия, т. I. М., 728 с.

Иванова Г. Д. Котоку — революционер и литератор. М., 130 с.

Средние века, вып. XV. М., Институт истории АН СССР, 192 с. (совместно с др.).

Гривнин В. С. Нацумэ Сосэки. Библиографический указатель. М., 50 с.

Эйгогаку дзитэн.— «Вопросы языкознания», № 1, 132—133 с. (совместно с О. Ахмаповой).

1960

Литературы народов Востока и вопросы общего литературоведения. Тезисы. М., 6 с. (Институт мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР. Материалы к дискуссии о взаимосвязях и взаимодействии национальных литератур).

Восемь стансов об осени Ду Фу.— В кн.: Средние века, вып. XVII. М., с. 96—115.

О литературном языке в Китае и Японии.— В кн.: «Труды Института языкознания Академии наук СССР», т. 10, М., с. 11—49.

Три танских поэта.— В кн.: Три танских поэта. Ли Бо, Ван Вэй, Ду Фу. Триста стихотворений. М., с. 5—31.

Чехов в Японии (к 100-летию со дня рождения А. П. Чехова).— «Вестник истории мировой культуры», № 2, с. 93—97.

Предисловие.— В кн.: *Шуцкий Ю. К.* Китайская классическая «Книга Перемен». М., с. 5—14.

Р е ц.: *И. М. Майский*. Монголия накануне революции. М., 1959, 310 с.— «Вопросы истории», № 5, с. 187—189.

Р е д. и к о м м е н т а р и й: *Шуцкий Ю. К.* Китайская классическая «Книга Перемен». М., 430 с.

Р е д.:

Бергельс Е. Э. Избранные труды. История персидской и таджикской литературы. М., 556 с. (совместно с др.).

Восточный альманах, вып. 3. М., 291 с. (совместно с др.).

Невский Н. А. Тангутская филология. Исследования и словарь. В двух книгах. М., т. 1—2.

1961

Заметки о смысле истории.— «Вестник истории мировой культуры», № 2, с. 3—33.

Литературы народов Востока и вопросы общего литературоведения.— В кн.: Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. М., с. 158—173.

О тангутском языке и тангутской письменности.— «Вопросы языкознания», № 3, с. 115—125.

От двадцатого к двадцать второму (Критики и литераторы за работой).— «Вопросы литературы», № 12, с. 244.

Театр Кабуки.— В кн.: Театр Кабуки. Япония. М., с. 1—12.

Театр Кабуки.— «Известия», 1 июля, № 156.

Рец.: Чехов дзэнсю. Тюо-коронся. Сёва 35 г. (Чехов. Полное собрание сочинений. Изд. Тюокоронся, 1960).— «Известия АН СССР. Отделение литературы и языка», т. 20. вып. 3, с. 221—222.

Предисловие и комментарии.— В кн.: История современной японской литературы. М., Изд-во иностранной литературы, с. 5—14, 328—393.

Р е д.:

Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. М., 439 с.

Всемирная история в десяти томах, т. 8. М., 643 с.

История современной японской литературы (перевод с японского). М., 393 с.

Средние века, вып. XIX. М., 344 с.

Средние века, вып. XX. М., 367 с.

1962

Размышления об истории культурного и научного развития человечества.— «Народы Азии и Африки», № 5, с. 111—116.

Звуки мертвого языка.— В кн.: В поисках ИКСА. М., 1962, с. 73—76.

Звуки мертвого языка.— «Комсомольская правда», 24 марта, № 71.

Вторая жизнь древнего народа.— «Правда», 3 апреля, № 93 (совместно с В. В. Ивановым).

Послесловие.— В кн.: *Штильмарк Р. А.* Повесть о страннике российском. М., с. 230—237.

Р е д.:

Средние века, вып. XXII. М., 319 (совместно с др.).

Никитина В. Б. и др. Литература Древнего Востока. М., 467 с. (совместно с И. Брагинским).

1963

Послесловие.— В кн.: *Чалоян В. К.* Армянский Ренессанс. М., с. 159—165.

Р е д.:

Софронов М. В. и Кычанов Е. И. Исследования по фонетике таггутского языка. М., 115 с.

Чалоян В. К. Армянский Ренессанс. М., 146 с.

1964

О перспективах развития советского языкознания.— В кн.: Теоретические проблемы современного советского языкознания, М., с. 5—8.

Шекспир и его эпоха.— «Новый мир», № 9, с. 203—215.

Армянский Ренессанс.— «Советская графика нутюн», № 1, с. 134—138 (на армян. яз.).

Звуки мертвого языка.— В кн.: Звездолеты и сфинксы. М., с. 156—158.

О работах академика В. В. Виноградова.— «Русская литература», № 4, с. 226—230.

Р е д.: *Урнов М. В. и Урнов Д. М.* Шекспир. Его герой и его время. М., 257 с.

1965

И. Ю. Крачковский.— В кн. *Крачковский И. Ю.* Над арабскими рукописями. М., с. 5—10.

О работах В. В. Виноградова по вопросам стилистики, поэтики и теории поэтической речи.— В кн.: Проблемы современной филологии. М., с. 400—412.

Полибий и Сыма Цянь.— «Вестник древней истории», № 4, с. 3—25.

Театральные представления древней Японии.— В кн.: Искусство Японии. М., с. 5—22.

Р е д.:

Крачковский И. Ю. Над арабскими рукописями. М., 232 с.

Сыромятников Н. А. Становление новояпонского языка. М., 306 с.

1966

Запад и Восток. Сборник статей. М., 518 с.

О некоторых вопросах истории мировой литературы.— «Народы Азии и Африки», № 1, с. 90—102.

О театральном искусстве Японии VII—VIII вв.— В кн.: Театр и драматургия Японии. М., «Наука», с. 7—33.

«Витязь в тигровой шкуре» и вопрос о ренессансном романтизме.— «Народы Азии и Африки», № 6, с. 78—83.

1967

Диалог историков. Переписка А. Тойнби и Н. Конрада.— «Новый мир», № 7, с. 174—185.

Когда и как я стал востоковедом?— «Народы Азии и Африки», № 5, с. 237—241.

Октябрь и филологические науки.— В кн.: «Октябрь и научный прогресс», т. 2. М., АПН, с. 535—574.

Об эпохе Возрождения.— В кн.: Литература эпохи Возрождения... М., «Наука», с. 7—45.

West — East. Inseparable twain. Selected articles. М., «Наука», 240 pp.

Р е д.: Академия наук СССР. Литературные памятники. Итоги и перспективы серии. М., «Наука», 124 с. (совместно с др.).

1968

Письма русских путешественников.— «Новый мир», № 6, с. 253—268.

Столетие японской революции.— «Народы Азии и Африки», № 4, с. 59—70.

1969

Средневосточное Возрождение и Алишер Навои.— «Иностранная литература», № 2, с. 212—220.

Средневосточное Возрождение и Алишер Навои.— «Узбек тилива адабиёти», № 1, с. 13—21 (на узбек. яз.).

Вступительное слово.— К переводу С. П. Боброва «Поэма о поэте» Сыкун Ту в поэтическом переложении (с комментарием).— «Народы Азии и Африки», № 1, с. 161—175.

Предисловие.— В кн.: *Юэфу*. Из средневековой китайской лирики. М., «Наука», с. 5—8.

Р е д.:

Литература Древнего Китая. Сборник статей. М., «Наука», 288 с.

Юэфу. Из средневековой китайской лирики. М., «Наука», III с.

1970

Р е д.:

Большой японско-русский словарь. М., «Советская энциклопедия», т. 1—808 с., с. 2—920 с.

Литература Востока в Средние века. М., изд. МГУ, ч. 1—472 с., ч. 2—464 с. (совместно с др.).

1971

Октябрь и филологические науки.— «Вопросы литературы», № 10, с. 208—218.

Р е д.:

Литература Древнего Востока. М., изд. МГУ, 411 с.

Манъёсю. М., «Наука», т. 1—679 с., т. 2—714 с.

1972

О всемирной литературе в Средние века.— «Вопросы литературы», № 8, с. 92—105.
Средневековое Возрождение и Алишер Навои.— «Körszeruzeg es nagyomanu», № 5, с. 91—116 (на венг. яз.).

Запад и Восток. Изд. 2, испр. и доп. М., «Наука», 496 с.

О встрече с Такахаси Тэммин в 1927 году.— «Народы Азии и Африки», № 2, с. 148—153.

О Федоре Ипполитовиче Щербатском.— В кн.: Индийская культура и буддизм, М., с. 5—12.

О средневековой литературе.— «Fukuoka Unesco», № 7, с. 1—9 (на япон. яз.).

Р е д.:

Индийская культура и буддизм. Сборник статей памяти акад. Ф. И. Щербатского. М., «Наука», 279 с. (совместно с Г. М. Бонгард-Левиним).

Магъёсю. М., «Наука», т. 3—455 с.

1973

О серии «Литературные памятники».— В кн.: «Академия наук СССР. Литературные памятники. Справочник». М., «Наука», 5—27 с.

Очерки японской литературы. Статьи и исследования. М., «Художественная литература», 462 с.

«Система языкового выражения» и теория перевода.— В кн.: Мастерство перевода, IX. М., «Советский писатель», с. 454—471.

The centenary of the Japanese Revolution («The third Kyushu international cultural conference»).— «Fukuoka Unesco», № 8, с. 81—93 (на англ. яз.).

П е р е в о д: Из книги «Лунь юй» («Суждения и беседы»).— В кн.: Поэзия и проза Древнего Востока. М., «Художественная литература», с. 313—316.

1974

Избранные труды. История. М., «Наука», 471 с.

Японская литература. От «Кодзики» до Токутоми. М., «Наука», 567 с.

Избранные труды. Синология. М., «Наука», 621 с.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абай (Жуанбаев) 31
 Абегиан М. Х. 120
 Абэ (род) 319
 Абэ Ямасиро-но kami 243
 Августин 15, 16
 Авербах Л. Л. 114
 Аверроэс см. ибн-Сина
 Авиценна см. ибн-Сина
 Аврелий 5
 Адрианова-Перетц В. П. 120, 121
 Азар П. 35
 Айни 120
 Акамацу Дауёрю см. Дауёрю II
 Акамацу Сэйрюкэн см. Хара Сёгэн
 Акамацу Хоин 222—223
 Акамацу Юскэ см. Нава Сэйдзаэмон
 Александр Македонский 69, см. также
 Искендер
 Александр II 297
 Алексеев В. М. 122
 Алексеев М. П. 122
 аль-Абедин 53, 75, 77
 аль-Бируни 88, 92
 аль-Фараби 88, 92, 406
 аль-Хорезми 88
 Амир Хосров 92, 94
 Анвари 92
 Аояма Симодаукэ-но kami 231
 Аполоний Тианский 94
 Аракп 206
 Ариосто Л. 28, 94, 96, 105—107, 109, 110
 Аристотель 8, 92—94, 312
 Асикага (род) 139—140, 205, 322—323,
 325, 329—330, 343, 364, 366, 406, 423
 Асикага Есимаса 322, 366
 Асикага Есимицу 322, 366
 Асикага Такаудзи 204—205, 218—219
 Ауэзов М. 120
 Ауэрбах Б. 77
 Аямэя Хэйдзи 233

 Баба Бунко (Бабунко) 225—228, 231,
 234, 237, 244, 247
 Баба Тацуи 272, 274, 279, 282—283
 Бабур 97
 Базанов В. Г. 118
 Байрон Дж. Г. 36, 39, 63
 Бакин, Кёкутай 50, 141, 235, 286
 Бакин I 235, 238
 Бакоку I 234—235
 Балухатый С. Д. 118
 Бальдансперже Ф. 37
 Бальзак, Оморэ де 31, 73, 77, 81
 Баранников А. П. 122
 Басё, Мацуо 6, 14, 141

 Белецкий А. И. 118, 120
 Белинский В. Г. 76, 387
 Бёмэ Я. 124
 Бентам И. 266, 279, 283
 Берков П. Н. 118
 Бертельс Е. Э. 100, 120, 122, 408
 Бидерман А. 280
 Благой Д. Д. 118
 Блок А. А. 127—128
 Боккаччо Дж. 88, 94, 107, 290, 294
 Бокль Г. Т. 280
 Бомарше П. О. К. де 415
 Бонди С. М. 118
 Боннет Ш. 421
 Бошп Ф. 35
 Бо Син-цзянь 87, 94
 Бо Цзюй-и (Бо Лэ-тянь), 10, 23, 61—63,
 87—88, 154—155, 329, 331, 390
 Боярдо М. 28, 94, 105, 107
 Брагинский И. С. 105, 120, 405—409
 Брандес Г. 34
 Брик О. М. 116
 Буало-Депрео Н. 415, 426
 Будзаэмон см. Сикано Будзаэмон
 Бурсов Б. И. 118
 Бушмин А. С. 118
 Бялый Г. А. 118

 Вагнер Р. 6, 325
 Ван Вэй 87
 Ван Ян-мин 242, 401
 Ватанабэ Кацзан 305
 Вахтин Б. Б. 44
 Верн, Жюль 290, 292—295
 Варнье, Поль 290, 297
 Веспасиан 283
 Вестрис М. О. 416
 Вийон Ф. 63
 Виланд Х. М. 415
 Виноградов В. В. 118
 Владимирцев Б. Я. 122
 Вольтер 36, 415
 Вэнь Шу 64—65

 Гальдос см. Перес Гальдос:
 Гарибальди Дж. 300
 Гауптман Г. 342
 Гердер И. Г. 415, 416
 Гермес Трисмегист 94
 Гесиод 423
 Гёте И. В. 39, 407, 415
 Гильом де Пуатье 43
 Гивё 332
 Гио 332
 Гиппократ 94, 423

- Гливенко И. И. 122
 Гоббс Т. 283, 415, 421
 Гоголь Н. В. 53, 76, 77, 115
 Годайго 205—206, 218
 Голенищев-Кутузов И. Н. 389, 403—404
 Гомер 78, 421
 Гончаров И. А. 53, 55, 73, 76, 115
 Гордлевский В. А. 122
 Горобэй см. Цую-но Горобэй
 Городецкий В. П. 118
 Горький А. М. 11
 Гото Сёдзиро 275, 279
 Готоба 186
 Готфрид Страсбургский 80
 Готшед И. Х. 415
 Гримм Я. 35
 Грушка А. 122
 Гуань-цзы 8
 Гудзий Н. К. 118, 120, 121
 Гуковский Г. А. 118
 Гумлович Л. 280
 Гургани, Фахриддин 105, 110, 407
 Гуттен, Ульрих фон 88
 Гэммё 142
 Гюго В. 31, 39, 290, 407
 Гюйяр 35

 Дандзюро 351
 Дандзюро I 351
 Дандзюро IX 356
 Данте 15, 16, 127, 416
 Дарвин Ч. 280
 Датэ (род) 225, 235
 Декарт Р. 92, 113, 399
 Депрео см. Буало
 Десницкий В. А. 118
 Дефо Д. 83, 290
 Дехлеви, Хасан 92
 Джавахишвили И. 410
 Джами, Абдурахман 88, 92—94, 100, 406—407, 409
 Живелегов А. К. 122
 Джойс Дж. 52
 Дзёрури 141, 379
 Дзимму 145
 Дзиппенся Икку II 238, 250, 286—287
 Дзуйрю I (Сигэно Дзуйрю) 225, 234, 236
 Дзуйрюкэн см. Дзуйрю I
 Дизраэли Б. 290, 295—297, 301
 Диккенс Ч. 73, 77
 Диоклетиан 18, 91
 Добролюбов Н. А. 76
 Донн Дж. 401
 Доппо, Куникида 55, 272
 Достоевский Ф. М. 11, 53, 76—77, 115, 417
 Ду Фу 10, 23, 63, 87, 88, 154, 390
 Дзэнгё-дайси 156
 дю Белле Ж. 6, 10
 Дюма А. (отец) 290, 294—295, 299

 Еврипид 8
 Едогими 378
 Елисеев С. Г. 191
 Ёнэдзава Хикохати 230
 Еремин И. П. 121

 Еритомо см. Минамото Еритомо
 Ермилов В. В. 118
 Есимицу см. Асикага Есимицу
 Есицунэ см. Минамото Есицунэ

 Жебелев С. А. 122
 Жирмунский В. М. 120, 410
 Жуань Цзи 51
 Жуковский Вас. Андр. 39
 Жуковский В. А. 122

 Засулич В. И. 297
 Зейн аль-Абедин см. аль-Абедин
 Золя Э. 40

 ибн-Козман 43
 ибн-Рашид 92
 ибн-Саид 43
 ибн-Сина 88, 92, 406—409
 ибн-Халдун 43, 88
 Ибсен Г. 76, 342—343
 Ивакура, Томоми 279
 Игараси 166, 168—169, 192, 201, 325, 332, 334
 Игатаки 275
 Икку см. Дзиппенся Икку
 Иноуэ Тэцудзиро 248—249
 Исикава Итиму см. Итиму, Исикава
 Искендер 90, 93—94, 101, 408, см. также Александр Македонский
 Истрин В. М. 121
 Итагаки Тайскэ 272, 278
 Итакава Дандзюро 248, 379, 381
 Итакура 229
 Итиму, Исикава 247, 249
 Ито Энрё см. Энрё II
 Иэнари 245, 246
 Ияэсу 245, 246

 Кавасима Камэй 233
 Кавасима Каю 233
 Кавасима Тюноскэ 297
 Каватакэ Мокуами см. Мокуами, Каватакэ
 Кага (род) 235
 Кагава Кагэки (Кэйдзю) 286
 Канагаки Робун 286—287, 289
 Казанова 83, 416
 Какицу см. Удзаэмон
 Камоль Мас'уд (Худжади) 407
 Камо-но Тёмэй см. Тёмэй
 Канамори (род) 226—227
 Канда Сёри (Хакудзан II) 250
 Канда Хакурасю 223
 Кандзэ (род) 324, 367, 369
 Кандзэ XV см. Могоакира
 Канишка 70, 90—91
 Канраку 233
 Кант И. 399, 415, 421
 Канъами 322, 325, 327, 367, 370
 Караку I 233
 Карамзин Н. М. 414—416, 419—421, 425—426, 429
 Карл-Альберт 300
 Каррэ Ж. М. 36, 39
 Карский Е. Ф. 120
 Като Хираюки 280—283, 284—285

Келтуяла В. А. 115
Кёдэн 238
Киваку 286
Кикугоро 352
Киндзёсай Тэндзан см. Тэндзан I
Кинди 406
Ки-но Цураюки см. Цураюки
Киршичников А. И. 49
Китamura Тококу 272
Клошток Ф. Г. 415, 421
Кобо-дайси 156
Кобаяси Такидзи 11
Кобуладзе С. 108
Коган П. С. 114
Комацу Хакки 232
Комуро 275
Конноэ 185
Конт О. 280
Конфуций 8, 403
Корелин М. С. 404
Корш А. Ф. 49
Кох М. 34
Кречковский И. Ю. 122, 432—435
Крымский А. И. 122
Кумэ (род) 319
Куникада Доппо см. Доппо
Кун Ин-да 396
Куроода (род) 225, 235
Кусуноки Масасигэ 204—206, 211—214,
216, 219, 265
Кусуноки Масацура 211—214
Кэнко-хоси 191, 201
Кэйтай 149
Кжэй Кяра Кодзаэмон 232
Кяра Сиросай 232

Лао-цзы 8, 87
Лафатер И. К. 415
Лейбниц Г. В. 92
Ленгленд У. 400
Ленин В. И. 111, 117, 121, 127—129, 428
Лесаж А. Р. 83
Лессинг Г. Э. 83
Ле-цзы 8
Ли Бо 10, 13, 23, 87, 154, 390
Лили Дж. 399
Липкин С. И. 102, 104
Лисевич И. С. 44
Литтон Б. 289—290, 292—293, 295—
297, 301
Ли-фужэнь 332
Лихачев Д. С. 121
Локк Дж. 415, 421
Луначарский А. В. 114
Лу Сян-шань 397
Львов-Рогачевский В. П. 114
Людвик XVI 283
Лю Цзун-юань 87, 280

Мадзини Дж. 300
Маккиавелли Н. 283
Малов С. Е. 120, 122
Мальком-хан 53, 75, 77
Мамасана Рисё 273
Маркбрюн 43
Маркс К. 113, 124, 412

Марр Н. Я. 107, 120
Масакадо 229
Мацудзаки Гёсин 231
Мацумото Рюкоку 250
Маяковский В. В. 11, 127
Мегрелидзе И. В. 107
Мейлах Б. С. 118
Мендельсон 415
Мередит Дж. 77
Милль Дж. С. 270, 279, 285
Мимаси 66—68
Минамото (род) 137—138, 140, 203—204,
205—206, 209, 212, 219, 324—325, 339,
379
Минамото, Ёритомо 187, 204, 339, 379
Минамото, Ёсинака 204
Минамото, Ёсидунэ 137—138, 140, 204,
379
Минамото, Такакуни 228
Мокуами, Каватакэ 286, 287—289
Монтень М. де 14
Монтескье Ш.-Л. 279, 415, 421
Мори Аринори (Юрай) 272
Морикава Бакоку см. Бакоку I
Морикава Кэнсё 234
Мори Огай 53, 272—274
Морита Канья 348
Мотоакира 323—324
Мотоори Норинага см. Норинага
Мунэтори 61
Мураками Гёэн 225
Мурасаки-сикibu 63, 158, 166—184
Муцухито (Мэйдзи) 212, 281, 286
Мэгрон 36
Мэйдзи см. Муцухито
Мэлори Т. 400
Мэнукия Тёдабууро 279
Мэн-цзы 280

Нава Нагатоси 223
Нава Сёйдзаэмон 223—224
Навои, Алишер 28, 57—59, 90—104,
105—108
Нагасаки Сэйри 233
Нагоя Сандзабууро 377
Накадзима К. 35
Наками Самадзи см. Баба Бунко
Накамура Кэйу 269—271, 273
Накамура Ситисабууро 379
Накасиа Ю. 273
Накаэ Тёмин 279—280
Намики Сёдзо 384
Нанкаку 245
Напрын 247
Напрю 247
Нансо, Такабэ 246—248
Нанью 247
Наполеон 424
Нарихира, Аривара 158, 165
Нарусима Рюкоку 286
Насир Хосров 88, 92, 406, 407
Нацумэ Сосэки 11, 49, 74, 77
Нидзё 162
Низами 28, 50, 57—58, 92, 96, 105—108,
407—409
Никл Э. Р. 43
Ниидзима 272

- Ниси Магуру 273
Нитирэн 225
Нитобэ 218
Нитта Эсисада 204—205, 219
Ницше Ф. 5
Ноги 212
Норинага, Мотоори 183, 323
Нуцубидэ Ш. И. 105—107, 410
Ньютон И. 113
- Ода Дзюнъитиро 299
Одзаки Ефу 277, 299
Одзаки Юкио 302—303
Ожешко Э. 77
Оксман Ю. Г. 118
Окубо 276
Окума Сигэнобу 278
о-Куни 377—378
Ольденбург С. Ф. 41
Ольминский М. С. 114
Оно Адзуса 274
Оно-но Комати 158, 332
Огъами 322
Орлов А. С. 121
Орлов В. Н. 118
Осио Хэйхатиро 242—243
Отото (род) 319
Оуян Сю 87—88
- Пари Г. 35
Пеллио П. 41
Пеньковский Л. М. 95—97
Переверзев В. Ф. 115
Перес Гальдос Б. 77
Перетц В. Н. 121
Перри Н. 256, 294
Петрарка Ф. 10, 13, 23, 63, 88, 106—107, 389, 390
Пико делла Мирандола 88
Пиксанов Н. К. 118
Пифагор 94, 406
Платон 5, 8, 94, 403, 406, 421, 423
Плетнев В. Ф. 114
Плежанов Г. В. 115
Плиний Младший 418
Плотин 406
Плутарх 7
Познетт 34
Полибий 7
Порфирий 94
Пракситель 418
Прус Б. 52
Птоломей 94
Пушкин А. С. 290, 294, 301, 387, 401, 417
Пюви де Шаванн П. 424
- Радциг С. И. 122
Расин Ж. 426
Реймонт Вл. 40
Рейхани, Амин 433
Ричардсон Х. Х. 83, 415
Робун см. Канагаки Робун
Роккасэн (Шестеро бессмертных) 158
Роллан Р. 76
Ронсар, Пьер де 10, 106, 390
- Рудаки, Абу Абдаллах 10, 23, 50, 88, 92, 106, 390, 407—409
Руми, Джалалидин 92, 106, 407—408
Руссо Ж.-Ж. 5, 36, 257, 279—280, 285, 415, 421
Руставели Шота 28, 105—110
Райдзэн 233—235
Рэнъин см. Тёмэй
Рюдель, Джауфро 43
Рюсуйтэй Танэкиё 301
Рютэй Танэхико 286
- Саади 10, 23, 50, 63, 88, 92, 106, 390, 407, 409
Сайго Такамури 276
Сайкаку, Ихара 81—83, 85, 141, 233, 289
Саката Тодзюро 379
Сакатани Мото 273
Саккетти Ф. 94, 107
Сакудэн Анракуан 229—230
Сакулин П. Н. 115
Сакура Сого 249
Самба см. Сикитэй Самба
Самойлович А. Н. 120, 122
Санаи 92
Санэмори, Такаи 242—243
Санэтомо 186
Санъютэй Энтё 233, 286
Сасаи Эндзэ 245
Сацума (род.) 277
Сёку Сандзэн 230, 233
Серинтэй Хакуэн см. Хакуэн
Свифт Дж. 290, 292—293
Сервантес М. де 290, 300
Сйба Сиро (Токай Санси) 305—306
Сибата см. Нансо
Сига Наоя 235
Сигэно Дауйрю (Дауйрюкэн) см. Дауйрю I
Сидокэн см. Фукаи Сидокэн
Сикано Будзэмон 230—232, 237
Сикитэй Самба 238
Симадзакэ Тосон см. Тосон
Скотт В. 35, 290, 292—295, 299
Смайлс С. 270
Смирнов А. А. 122
Смирнов В. Д. 122
Смоллет Т. Дж. 83
Соболевский С. И. 122
Соколов А. И. 118
Сократ 8, 94, 406
Сорори Синдзэмон 230
Софокл 8
Соэдзима Танэоми 274
Спенсер Г. 279, 285
Спиноза Б. 92
Сперанский М. Н. 121
Сталь А.-Л.-Ж. де 37
Стейн О. 41
Стендаль 37, 77
Степанов Н. Л. 118
Стерн Л. 415
Стороженко Н. И. 398
Суда 229
Су Дун-по 87
Суйко 142
Сунь-цзы 99

- Суэхиро Тэттё 302—303
 Сыма Гуан 88
 Сыма Цянь 5, 7
 Сэами 84—87, 322—325, 327, 333, 335—
 336, 367—370, 372, 374
 Сэй-сэвагон 134, 158, 191, 201
 Сюань Цзан 63
 Сюань-цзун 66, 155
 Сюнсуй см. Тамэнага Сюнсуй
 Сюнсэцу 233
 Сюнь-цзы 8
 Сюраку 233
- Тагор Р. 31
 Тайра (род) 137—138, 203—206, 209,
 212, 219—220, 324—325, 339, 379
 Тайра Киёмори 204
 Тай-цзун 65, 154
 Такано Тэйи 305
 Такахаши 229
 Такаяма Тёгю 205
 Такэда Идзумо 381
 Такэдава Гонэмон 380
 Такэмацу см. Удзаэмон
 Такэмото Гидайю 380—382
 Тамэнага Сюнсуй 238, 286
 Танабэ Нанкаку см. Нанкаку
 Танабэ Нансо см. Нансо
 Танака Тихо 281
 Тао Цянь 22
 Тарловский М. А. 101
 Тассо Т. 28, 63, 94, 96, 105—107, 109—110
 Татэкава Эмба см. Эмба
 Тацумацу Хатиробэй 380
 Таяма Катай 77
 Теймур, Махмуд 433
 Теккерей У. М. 73, 77
 Текст У. 34
 Тёмэй 185—201
 Тёсю (род) 256, 277
 Тигем П. ван 34, 35—37, 39
 Тикамацу Мондзаэмон 11, 83, 141, 289,
 379—381, 392
 Тикамацу Хандай 384
 Тимур 91, 407
 Тит Ливий 5
 Тоба 222
 Тогёку Торинтэй 240—245, 247—249
 Тода Киндо 301
 Тойнби А. 98, 420
 Токвиль А. 268
 Токай Санси см. Сибэ Сиро
 Токугава (род.) 140—141, 224—225, 238,
 258, 265
 Токутоми Рока 40, 55—56, 74, 77, 272
 Токутоми Сохо 272
 Толстой И. И. 122
 Толстой Л. Н. 5, 11, 40, 53, 77, 290, 294,
 300
 Томашевский Б. Б. 401
 Томида Сяэн 287
 Томинага Хёбэй 379
 Торинтэй Тогёку см. Тогёку
 Тоса (род) 277—279
 Тосон, Симадзаки 11, 74, 85, 272
 Тояма Масакадау 274, 282
 Тронский И. М. 122
- Тургенев И. С. 53, 55—56, 73, 76—77, 299
 Тэмму 142, 150
 Тэндзан I 244—245
 Тынянов Ю. Н. 116
 Тюрюсай Бакин см. Бакин I
- Уайльд О. 76
 Удзаэмон (Такэмацу, Какицу) 352
 Унсури 92
 Урнов Д. М. 387—389, 392—402
 Урнов М. В. 387—389, 392—402
 Утаэмон 354
 Утида Роан 272
 Утченко С. Л. 414—429
 Ушаклыгиль, Халид Зия 53, 77
- Фалес 94
 Фа Сянь 63
 Фараби см. аль-Фараби
 Фенелон Ф. 290, 292
 Ферреро, Г. 5
 Фидий 8
 Филдинг Г. 83
 Фиорелли 418
 Фирдоуси 88, 92, 105—106, 108—109,
 407—409
 Флобер Г. 72, 77
 Фогт У. Р. 118
 Фома Аквинский 396
 Франс А. 76
 Фрейд З. 127, 129
 Фриче В. М. 114—115
 Фтабатэй Симэй 49, 53, 55—56, 76, 299
 Фудзивара (род) 137, 204
 Фудзивара Акихира 360
 Фудзивара Сюкуин 281
 Фудзивара Такэтори 61
 Фудзикоа, Сётаро 179—182, 191—192,
 200, 201
 Фудзита Ёсидзо 233
 Фудзита Мэйкаку (Мокичи) 297, 299, 305
 Фукаи Сидокэн 224—225, 228
 Фукудзава Юкити 258—266, 268, 270—
 272, 275, 276, 279, 285, 287
 Фукути Гэнъитиро (Оти) 276, 278, 286,
 384
 Фурусавы 275
- Хага, Яити 327, 330
 Хайям, Омар 14, 50—51, 88, 407—408
 Хакани 92
 Хакудзан II см. Канада Сёри
 Хакуэн, Сёринтэй см. Хакуэн I
 Хакуэн I 244, 247—249
 Хакуэн II 244
 Хакую 286
 Хань Юй 86—88, 403
 Хара Сёгэн 223
 Хара Эйте 223
 Хасэгава Фтабатэй см. Фтабатэй Симэй
 Хаттори Току 279
 Хафиз 10, 23, 88, 92, 106, 390, 407, 409
 Хидзэн (род) 277—278
 Хидэёси, Тоётоми 138, 229, 345, 363,
 367, 377
 Хикохати 232
 Ходзё (род) 205, 218, 362

Ходзэ Такагоки 218, 362
Храпченко М. Б. 118
Хэйхатино см. Осно Хэйхатино

Цейтлин А. Г. 118
Цубоути Сёё 53
Цубоути Юдзо 295, 301
Цуда Санамити 273
Цуда Сэн 273
Цукада Тайрю см. Тогёку
Цураюки, Ки-но 336—337
Цуруя Намбоку 286
Цую-но Горобэй 230

Чалоян В. К. 410—413
Чернышевский Н. Г. 76
Чехов А. П. 11, 53, 76—77, 342
Чжоу Дунь-и 88
Чжуан-цзы 8
Чжу Си 88
Чингис-хан (Чингиз) 91, 407
Чэн И 88
Чэн Хао 88

Шатобриан Ф.-Р. де 36, 106
Шекспир В. 11, 290, 294—295, 298, 300,
342, 387—389, 392—395, 398—402, 415
Шеллинг Ф. В. Й. 79
Шеридан Р. Б. 415
Шестеро бессмертных см. Роккасэн
Шиллер Ф. 35, 83, 290, 297, 298
Шипмарев В. Ф. 122
Шкловский В. Б. 116
Шлегель Ф. 39
Шмидт Э. 34

Шпенглер О. 420
Шпильгаген Ф. 77
Штейн 280

Эвклид 94, 423
Эггли Э. 95
Эги 274
Эзоп 292
Эйхенбаум Б. М. 116
Элиот Дж. 77
Эмба, Такэгава 228, 237
Эмерсон Р. У. 270
Эмпедокл 406
Энгельс Ф. 96—97, 111, 113, 394, 412,
425, 428
Энрё II 247—249
Энси 233
Энтё см. Санъютэй Энтё
Эразм Роттердамский 88
Эстев 36
Эсхил 8
Это 275

Юань Чжэнь 61, 81, 94
Юрэй см. Мори Аринори
Юряку 148—149
Юсаки Кибэцугу см. Канъами
Юсаки Мотокиё см. Сэами

Ямадзакэ Сокан 299
Ямадзи Айдзан 272
Ян-гуйфэй 14, 332
Яно Фумио (Рюкэй) 274, 282, 304—306
Ята Бодзу 233

УКАЗАТЕЛЬ НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- Ада мусуби фусигино пронава (Таинственная нить страсти, связавшая врагов) 298
- Айбэцу кигу. Макото-но кагами (Печальная разлука и удивительная встреча, или Зерцало Истины) 298
- Айвенго 295, 299
- Аканиси Какита-но кои (Любовь Аканиси и Какита) 235
- Акоги 340, 341
- Алишер Навои и проблема Ренессанса в восточных литературах 410
- Аль-Адалус и Ленинград 434
- Анатомия мира 401
- Анналы Японии см. Нихонги
- Аридоси 337
- Армянский Ренессанс 410—411
- Асикари (Тростникосек) 340
- Байроц и французский романтизм 36
- Бака сэкай (Глухой мир) 226
- Бампо-сэйри см. Дух законов
- Басни Эзопа см. Исоппу-моноготари
- Беседы о законах правления см. Сэйри содан
- Биография мужа, волнующегося за свое поколение см. Кола ди-Риенци
- Бисямон 361
- Божественная комедия 8, 15, 127
- Бо Лэ-тянь 335
- Большая наука 87
- Большое зеркало см. Окагами
- Бормотание земляного червя см. Мидзү-но тавагото
- Будущее в 23 г. см. Нидзюсаннэн мирайки
- Будущее парламента в 23 г. см. Нидзюсаннэн коккай мирайки
- Будущее Японии см. Нихон-но мирай
- Буммэй то-дзэнси (История проникновения цивилизации на Восток) 304—305
- Бура 400—401
- Бутоку Тайхэйки (Военная доблесть Тайхэйки) 226
- Вакан-Роэйсю 328—329
- Вал Искендера 101
- Великая французская революция и итальянская литература 35
- Величие и падение Рима 5
- Веданта 99
- Весенний рассказ о цветах и ивах (Эрнест Мальтраверс) см. Карю-сюнва
- Вильгельм Телль 298—299, 300
- Вис и Рамин 105, 110
- Витязь в тигровой шкуре 50, 78, 105—110
- Влюбленный Роланд 94—95, 105
- Война и мир 60, 290, 294, 300
- Военная доблесть Тайхэйки см. Бутоку Тайхэйки
- Вокруг света в 80 дней 292
- Восточный поход Дзимму 319—320
- Все о государствах мира см. Сэкай куникудзкуси
- Всеобщая история литературы 49
- В часы досуга и пустоты см. Цурэ-дзурэгуса
- Вэньсюань 155
- Гакумон-но сусумэ (Призыв к науке) 259—266, 270
- Гамлет 294
- Гарольд 295, 301
- Генриэтта Темпл 295
- Герои и героическое в истории 5
- Гикэйки (Повесть о Ёсицуна) 95, 137—138, 221, 324
- Глазами историка 414
- Глухой мир см. Бака сэкай
- Годзэн-отоко 232
- Гонин-онна (Пять женщин) 82—83
- Госпожа Бовари 54
- Граф Монте-Кристо 299
- Графиня Шарни 295, 299
- Гэмпэй-сэйсуйки (Сказание о Минамото и Тайра) 138, 200, 223, 245, 324—325, 328
- Гэндзи-моноготари (Гэндзи, блистательный принц, Повесть о Гэндзи) 63, 78, 80, 136, 151, 157—158, 166—184, 326, 328
- Дай-Нихон коккё: но ё:си (Основы учения Великой Японии) 281
- Датэ кэмпируку 235
- Два века перед французской революцией см. Фурансу какумэйдзэн-нисэйки ко-то
- Двадцать тысяч лье под водой 294
- Двенадцать песен Дзёрури см. Дзёрури дзюнидан дзоси
- Декамерон 294, 300, 301
- Демократия в Америке 268
- Дзёрури дзюнидан дзоси (Двенадцать песен Дзёрури) 379
- Дзинкэн синрон (Новое учение о правах человека) 282, 283
- Дзю-но гайка (Триумфальная песнь свободы) 295, 299
- Дзю-но иссэн (Стрела свободы) 297, 299
- Дзю-но кагами (Зерцало свободы) 302

- Дзю-но тати нагори-но кирэадзи (Последний удар меча свободы) 295, 298—299
- Дзю-то: (Светильник свободы) 302
- Дневник равнины Мусаси 55
- Дон-Жуан 36
- Дон-Кихот 290, 300
- Дух законов 279
- Дух христианства 36
- Единственность монархического пути см. Ко:до-юцурон
- Ёсицунэ-ки см. Гикэйки
- Западно-восточный диван 39
- Записи о древних делах см. Кодзики
- Записки из кельи см. Ходзёки
- Записки охотника 55
- Запись обряда годов Эяряку см. Эяряку гсика-тё
- Заря свободы на Востоке см. Тоё дзю-но акэбоно
- Зерцало свободы см. Дзю-но кагами
- Идзуми-сикибу-ники 136
- Идзумо-Фудоки 143
- Илиада 421—423
- Интимные записки см. Макура-но соси
- Иосиф Бальзамо 295, 298
- Исопну-моногатари (Басни Эзопа) 292
- Испано-арабская поэзия и ее связи с поэзией старых провансальских трубаду-ров 43
- Исповедь (Аврелия) 5
- Исповедь (Руссо) 5
- Исповедь (Л. Н. Толстого) 5
- Иранская литературная миниатюра 405
- Исторический роман в эпоху романтизма 35
- История (Полибия) 7
- История (Сыма Цяня) 5, 7
- История (Тита Ливия) 5
- История Грузии 410
- История древности см. Кодзики
- История литературы в Европе и в Америке от Ренессанса до наших дней 36
- История проникновения цивилизации на Восток см. Бумзэй то-дзэнси
- Иса-моногатари 134—135, 151, 157, 159—165, 170, 326, 328
- Итальянское Возрождение и славянские литературы XV—XVI вв. 389, 403—404
- Итидай онна 233
- Кабуки нэндайки 238
- Кавалер Фоблаз 83
- Кагэро-ники 136
- Кадзин-но кигу (Удивительные встречи красавицы) 304—305
- Кайдан ботандоро (Чудесный рассказ о пионовом фонаре) 288
- Кандзинтё 248
- Кандид 36
- Кантан 337
- Капитанская дочка 290, 294, 299, 300—301
- Капли леса в причудливом рассказе см. Тинсэцу хаяси-но сидэуку
- Карукутибанаси 232
- Карукути-отоко 232
- Карукути-сю 230
- Карю-сюнва (Весенний рассказ о цветах и ивах) 298
- Кёкунсё 66
- Кёмүто тайдзи кидан (Удивительная история о преследовании партии нигилистов) 297
- Кенельм Чилингли 295, 297, 299—300.
- Кикидзёдзу 232
- Кино кё-но моногатари 230
- Кованакадзима-гунки 245
- Кодзики (Записи о древних делах; Записи о делах Древности; История Древности) 133—134, 137, 142—143, 147—150, 309, 310—312, 314, 320, 323
- Кокинвакүсю см. Кокинсю
- Кокин кидан ханабусадзоси (Удивительные рассказы из древних и новых времен) 50, 58
- Кокинсю 134, 148, 151, 158, 170, 328, 329
- Коккайго-но Нихон (Япония после введения парламентского строя) 302
- Коккай сосики (Организация парламента. Великое народное собрание) 302
- Кокон-тёмонсю 134
- Кокутай синрон (Новое учение о государственном строе) 280, 282
- Кола ди-Рленци 295—297, 299
- Колокол видений 23 г. см. Нидзюсаннэв мугэ-но канэ
- Коммунистический манифест 8, 15, 16
- Кондзюку-моногатари 134, 228
- Конингсби 295—297
- Контарини Флемминг 295
- Коран 45, 433
- Корсар 36
- Косёку итидай отоко (Сладострастник нашего времени) 83
- Краткая история европейского естествознания см. Тайхэй рикагу сёси
- Кровавые потоки и бурные вихри на Западном море см. Иосиф Бальзамо
- Крылатая одежда см. Хагоромо
- Кэйкоку-бидан (Прекрасное повествование об управлении государством) 304—305
- Ламермурская невеста 292—293, 299
- Леди с озера 294, 299
- Лейли и Меджнун (Навои) 57 101—16
- Лейли и Меджнун (Низами) 57, 105, 106
- Ли-ци 87
- Лузиада 60
- Лук и стрелы Хатимана см. Юми Явата
- Луньюй 45, 62
- Любовь Аканиси и Какито см. Аканиси
- Какита-но кои
- Лютня 61
- Магна Харта 426
- Мадо-но сусами 231, 236
- Макура-но соси (Интимные записки) 134, 158, 191, 201

- Мандзай-но асоби 239
 Манфред 36
 Манъёсю 133, 142, 148, 158, 323, 329
 Мария Стюарт 298
 Мартин Посс 295
 Математические начала натуральной философии 113
 Махабхарата 39
 Мейстерзингеры 6
 Мемуары (Казановы) 83
 Меч свободы (Юлий Цезарь) см. Дзию-но тати нагори-но кирэдзэи
 Микава го-фудоки 225, 245—246
 Мимидзэ-но тавагото 40
 Минъякурон см. Общественный договор
 Минъяку-якукай см. Общественный договор
 Мирай-но омакагэ (Облики будущего) 302
 Михаил Строгов 294
 Молль Флендерс 83
 Мужики 40
 Морихиса 339
 Мурасаки-сикibu-никки 136
 Мэйва-но кайсэй (Исправление гт. Мэйва) 323

 Над арабскими рукописями 452
 Надзо хякку (Сто загадок) 233
 Накаяма-моногатари (Повесть о Накаяма) 236—237
 Норуками 381
 На своих на двоих по Западному миру см. Сэйё хидзакуригэ
 На своих на двоих по Токайдоской дороге см. Токайдо-гю хидзакуригэ
 Неистовый Роланд 95, 105—110
 Нидзюсаннэн-го (После 23 г.) 302
 Нидзюсаннэн коккай мирайки (Будущее парламента в 23 г.) 302
 Нидзюсаннэн мирайки (Будущее в 23 г.) 302
 Нидзюсаннэн мугэн-но канэ (Колокол видений 23 г.) 302
 Нидзюсосэйки син-Адзиа (Новая Азия в XX веке) 302
 Нитай ханаси 232
 Нихонги (Анналы Японии) 66, 133—134, 142, 148, 166—167, 170, 309—313, 318, 320
 Нихон-но мирай (Будущее Японии) 302
 Нихон синсэкай (Новый мир в Японии) 302
 Новая Азия в XX веке см. Нидзюсосэйки син-Адзиа
 Новая Кокинсю см. Син-Кокинсю
 Новая Элоиза 36, 426
 Новое собрание стихов прежнего и нашего времени см. Син-Кокинсю
 Новое учение о государственном строе см. Кокутай синрон
 Новое учение о правах человека см. Дзинкэн синрон
 Новый мир в Японии см. Нихон синсэкай
 Новый рассказ из Европы — соловей в долине см. Дон-Кихот
 Ногаку-унъосю 336
 Надоко 239

 Об истоках творчества Руставели и о его поэме 107
 Об исторической науке 414
 Облики будущего см. Мирай-но омакагэ
 Обрыв 76
 Об уничтожении ношения мечей 273
 Общее учение о государственном праве 281
 Общественный договор 279—280
 Обыкновенная история 76
 О граде божием 8, 15, 16
 Одиссея 422, 423
 О естественных правах человека см. Тэмпу дзинкэнрон
 О запрещении наложниц 273
 Окагами (Большое Зерцало) 136
 О культуре, литературе, искусстве 128
 О латинском алфавите см. Ромадзирон
 О необходимости международного языка 273
 О ниспровержении деспотического правительства 297
 О новых Саругаку 360
 Описание Запада см. Сэйё-дзидзэ
 Описания земли и обычаев см. Фудоки
 О пути см. Юань дао
 О равноправии женщин и мужчин 273
 О развитии промышленности 273
 Организация парламента. Великое народное собрание см. Коккай сосики
 О свободе печати 273
 Освобожденный Иерусалим 94, 105—107, 109
 О связи между климатом данной местности и человеческой свободой 273
 О сельском хозяйстве 273
 Основы естественных наук см. Ригаку-когэн
 Основы учения Великой Японии см. Дай-Нихон коккэ: но ё:си
 О сущности литературы см. Сёсацу синдзуй
 Отикубо-моногатари (Повесть о девушке Отикубо) 168
 Отоги-боко 50

 Панчатантра 59
 Перикл 298
 Песнь бесконечной тоски см. Чанхэн-гэ
 Песнь о Гудрун 107
 Песнь о Нибелунгах 107
 Песнь о Роланде 8, 14, 107—108, 221
 Песнь о Сиде 8, 107, 221
 Печальная разлука и удивительная встреча, или Зерцало Истины (Перикл) см. Айбэцу кигу. Макото-но кагами
 Пиковая дама 426
 Пинхуа Санъё-чжи 95
 Письма русского путешественника 414—415, 419, 424
 Плачущие цветы и скорбящие ивы. Последний прах кровавых битв в Северной Европе см. Война и мир
 Плывущее облако см. Укигумо
 Пир 5
 Повесть о Великом мире см. Тайхэйки
 Повесть о Гэндзи см. Гэндзи-моногатари

- Повесть о Ёсицунаэ см. Гикэйки
 Повесть о Накаяма см. Накаяма-моногатарн
 Повесть о привидении (Гамлет) см. Юрэй-моногатарн
 Повесть о Сога см. Сога-моногатарн
 Повесть о Тайра см. Хэйкэ-моногатарн
 Политическое положение и состояние общества в будущем см. Сёрай-но сэйдзи сякай
 Полтора года 280
 После 23 г. см. Нидзэсаннэн-го
 Последний день Помпеи 292—293, 295
 Последний удар меча свободы (Юлий Цезарь) см. Дзюю-но тати нагори-но кирадзи
 Поучительная история о девушке Запада (Ромео и Джульетта) см. Сэйкё мусумэ сэцуё
 Поэт из Танского царства см. Бо Лэ-тянь
 Прекрасное повествование об управлении государством см. Кэйкоку-бидан
 Прекрасный рассказ о весеннем озере (Леди с озера) см. Сюнко-кива
 Преромантизм 34
 Призыв к науке см. Гакумон-но сусумэ
 Приключения капитана Гаттераса 294
 Принципы свободы 270
 Путешествие Гулливера к лилипутам 290, 292
 Путешествие на луну 292
 Путь Абая 31
 Пятерица см. Хамсэ
 Пятикнижие см. Хамсэ
 Пятикнижие в правильном истолковании 396
 Пять женщин см. Гонин-онна
 Пять недель на воздушном шаре 294
 Ракуго-рокуги 238
 Рассказ о Кэйси, бичующем свое поколение и обличающем нравы см. Кенельм Чилингли
 Рассказ о ста превращениях см. Хякка-моногатарн
 Рассуждение о методе 113
 Река Сумида см. Сумида-гава
 Рейнеке-Лис 290
 Рене 36
 Речные заводы см. Шуйху-чжуань
 Ригаку-когэн (Основы естественных наук) 280
 Ричард III 394, 401
 Робинзон Крузо 292
 Рококу кибун рэцудзё-но гикоку (Удивительное происшествие в России, или Дело доблестной девушки) 297
 Ромадзирон (О латинском алфавите) 273
 Ромео и Джульетта 294, 298
 Руставели и Восточный Ренессанс 105—107, 410
 Руставели и фольклор 107
 Рютэн 361
 Сагоромо-моногатарн 136
 Сайкоку риссихэн (Самопомощь) 270
 Самопомощь см. Сайкоку риссихэн
 Санкокуси 245
 Санрёнокоси 232
 Саньго-чжи янги (Троецарствие) 5, 60, 95
 Сарасина-никки 136
 Светильник свободы см. Дзюю-то:
 Свидание 55—56, 299
 Сёдзики ханаси 232
 Сёнгуса-отоги тайкан 232
 Сёрай-но сэйдзи сякай (Политическое положение и состояние общества в будущем) 302
 Сердце цветка и думы бабочки. Удивительные вести из России см. Капитанская дочка
 Сёсацу синдзуй (О сущности литературы) 53
 Сибилла 296
 Сика-но Будзаэмон кодэнбанаси 230
 Сикано макифуда 230, 232
 Сикатабанаси 232
 Сип-Кокисю (Новая Кокисю; Новое собрание стихов прежнего и нашего времени) 186
 Сип-Нихон (Новая Япония) 302
 Сказание о Минамото и Тайра см. Гэм-пэй-сэйсуйки
 Сказание о Тайра 8, 14
 Сладострастник нашего времени см. Косёку итидай отоко
 Слово о полку Игореве 8, 221, 328
 Смятение праведных 100
 Снег весной, или Конец Мэри (Мария Стюарт) см. Хару-но юки, Мэри-но-го-сайго
 Сога-моногатарн (Повесть о Сога) 95, 138, 245, 324
 Сокровищница см. Эйтэйгура
 Сорок пять 294—295
 Сорок семь верных вассалов см. Тюсингура
 Сорок семь ронинов 232, 236
 Сорори-кё кабанаси 230
 Сорори-моногатарн 230
 Сравнительные жизнеописания 7
 Средние века в исторической науке 410
 Сто загадок см. Надзо хякку
 Стрела свободы (Вильгельм Телль) см. Дзюю-но иссэн
 Сумида-гава (Река Сумида) 339
 Счастье Бегумы 294
 Сэйё-дзидзё (Описание Запада) 259, 287
 Сэйо фукусю кидан (Удивительный рассказ о мести на Западе) 299
 Сэйё-хидзакуригэ (На своих на двоих по Западному миру) 286—287
 Сэйкё мусумэ сэцуё (Поучительная история о девушке Запада) 298
 Сэйри содан (Беседы о законах правления) 280
 Сэйсуйсё 229, 232
 Сёкай кунидзукуси (Все о государствах мира) 258
 Сэттубай (Цветок сливы среди снега) 55, 302
 Сямпу дзёва (Чувствительный рассказ о весеннем ветерке) 299

- Сюнко-кива (Прекрасный рассказ о весеннем озере) 299
- Таинственная нить страсти, связавшая врагов (Ромео и Джульетта) см. Ада мусуби фусигино иронава
- Тайкоки 138
- Тайсэй ригаку сёси (Краткая история европейского естествознания) 280
- Тайхэйки (Повесть о Великом мире) 209—219, 221—223, 324
- Так говорит Заратустра 5
- Такигути Ньюдо 205
- Такэно дзокудан 231
- Такэтори-моногатари 134—136, 168, 228
- Танкред 296
- Тануки-но сай 239
- Телемак 292
- Телль, или Повесть о свободе (Вильгельм Телль) 297, 300
- Телль, или Стрела свободы (Вильгельм Телль) см. Дзюю-но иссэп
- Тоё дзюю-но акэбоно (Заря свободы на востоке) 302
- Тинсэцу хаяси-но сидзуку (Капли леса в причудливом рассказе) 226
- Токайдо-тю хидзакуруигэ (На своих на двоих по Токайдской дороге) 287
- Токугава го-дайки 246
- Токуса 340
- Торикаэбая-моногатари 136
- Тоса-никки 134—136
- Тосихомэ 232
- Три встречи 55
- Три героя и две красавицы, или Волны чувств на политическом море см. Эндимион
- Тристан и Изольда 80
- Триумфальная песнь свободы (Графиня Шарни) см. Дзюю-но гайка
- Троецарствие см. Саньго-чжи-янчи
- Тростникосек см. Асикари
- Тысяча и одна ночь 292
- Тэмцу дзинкэнрон (О естественных правах человека) 282
- Тюсингура (Сорок семь верных вассалов) 381
- Удзи дайнагон моногатари 228
- Удзи сюи моногатари 228
- Удивительная повесть о преследовании партии вигилистов см. Кёмуто тайдзи кидан
- Удивительное происшествие в России, или Дело доблестной девушки см. Роккоу кибун рэцудзэ-но гикоку
- Удивительные встречи красавицы см. Кадзин-но кигу
- Удивительные рассказы из древних и новых времен см. Кокин кидан ханабуса дзоси
- Удивительные рассказы из новых и старых времен см. Цзинь гу цигуань
- Удивительный рассказ о мести на Западе (Граф Монте-Кристо) см. Сэйё фукусюу кидан
- Укигумо (Плывущее облако) 55, 76
- Уньосю 336—340
- Уцубо-моногатари 136, 168
- Фархад и Ширин 95, 105
- Фудзито 341
- Фудоки (Описания земли и обычаев) 133—134, 142—143
- Фурансу какумэйдзэн-нисэйки кото (Два века перед Французской революцией) 280
- Хагоромо (Крылатая одежда) 365
- Хамамацу-тюнагон моногатари 136
- Хамсэ (Пятерница, Пятякнижие) 92, 94, 98—101
- Хана-но о-Эдо Тайхэйраку 238
- Ханаси дайкай 232
- Характер 270
- Хару-но юки, Мэри-но го-сайго (Снег весною, или Конец Мэри) 298
- Хирагана мори-но сидзуку 227
- Ходзёки (Записки из кельи) 185—210
- Хонтё Суйкодэн (Японский Шуйху-чжуань) 58
- Хосиноя 232
- Хосров и Ширин 105
- Хэйкэ-моногатари (Повесть о Тайра) 137—138, 190—192, 200—201, 203, 205—207, 210—212, 218—221, 324—325, 328, 332
- Хякка-моногатари (Рассказ о ста превращениях) 226
- Царедворец Кальдерон 295
- Цветок сливы среди снега см. Сэттюбай
- Цзинь гу цигуань (Удивительные рассказы из новых и старых времен) 58
- Цзяньдэн синьхуа 50, 58
- Цурэдзурэгуса (В часы досуга и пустоты) 191, 201
- Цуцуми-тюнагон моногатари 136
- Цую-го ханаси 230
- Цую синкарукутибанаси 230
- Цую асумиоку мяягэ 230
- Чайльд Гарольд 36
- Чанхэн-гэ (Песнь бесконечной тоски) 61, 63, 155, 157
- Чувствительный рассказ о весеннем ветерке (Ламермурская невеста) см. Сюмпу дзэва
- Чудесный рассказ о пионовом фонаре см. Кайдан ботандаро
- Шахнаме 39, 50, 60, 105
- Шекспир. Его герой и его время 387
- Шиллер и французский романтизм 35
- Шуйху-чжуань (Речные заводы) 5, 51, 58, 95
- Шу-цзин 99
- Эгути 336
- Эдо тёмонсю 231
- Эйга-моногатари 136
- Эйтайгура 83
- Эндимион 295, 297, 300—301

Энряку гисики-тё (Запись обрядов годов
Энряку) 318
Эрнст Мальтраверс 289, 292—295, 298—
299

Юань дао (О пути) 86—88
Юкисусибанаси 239
Юлий Цезарь 295, 298, 301
Юми Явата (Лук и стрелы Хатимана)
335—336
Юрэй-моногатари (Повесть о привидении)
294
Юйсянь вайши 51

Юйтай синь юн 44
Юэфу 44

Якумо госё 238
Ямато-моногатари 326, 328
Япония после введения парламентского
строения см. Коккайго-но Нихон
Японский Шуйху-чжуань см. Хонтё Суй-
кодэн

Das Unbehagen in der Kultur 127
La littérature comparée 34, 35
Strange Story 293

СОДЕРЖАНИЕ

I

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ И КУЛЬТУРЫ

О некоторых вопросах истории мировой литературы	3
О всемирной литературе в Средние века	17
Проблемы современного сравнительного литературоведения	29
К вопросу о литературных связях	49
О литературном «посреднике»	60
Проблема реализма и литературы Востока	72
Средневосточное Возрождение и Алишер Навои	90
«Витязь в тигровой шкуре» и вопрос о ренессансном романтизме	105
Октябрь и литературоведение	111
Речь на открытии сессии Научного Совета «История мировой культуры», посвященной 100-летию со дня рождения В. И. Ленина	128

II

ЯПОНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ТЕАТР

Введение в японскую литературу	133
«Кодзики»	142
«Исэ-моногатари»	151
«Гэндзи-моногатари»	166
«Ходзэки»	185
Японский феодальный эпос	202
Кодан и ракуго в период Эдо	222
Первый этап японской буржуазной литературы	251
Театральные представления в древней Японии	309
Театр Но. Лирическая драма	322
Театр Кабуки	342
Японский театр (Но, Дзёрури, Кабуки)	359

III

РЕЦЕНЗИИ И ВОСПОМИНАНИЯ

Шекспир и его эпоха	387
О книге И. Н. Голенищева-Кутузова «Итальянское возрождение и славянские литературы XV—XVI вв.»	403
О книге И. С. Брагинского «Иранские литературные миниатюры»	405

О книге В. К. Чалояна «Армянский Ренессанс»	410
Письма русских путешественников	414
И. Ю. Крачковский — востоковед-филолог	432

ПРИЛОЖЕНИЯ

Археографические примечания	436
Список трудов академика Н. И. Конрада	438
Указатель имен	449
Указатель названий произведений	455

Николай Иосифович Конрад

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ
ЛИТЕРАТУРА И ТЕАТР

Утверждено к печати
Отделением литературы и языка
Академии наук СССР

Редакторы издательства *Е. Г. Павловская,*
В. И. Рymarева

Художник *А. Ф. Серебряков*

Художественный редактор *С. А. Литвак*

Технический редактор *Р. Г. Грузимова*

Корректоры *Л. С. Агапова, И. Р. Бурт-Ашима*

ИБ № 5057

Сдано в набор 30.08.77.

Подписано к печати 17.02.78.

А-00920. Формат 70×100^{1/4}.

Бумага типографская № 1

Гарнитура обыкновенная. Печать высокая

Усл. печ. л. 37,7. Уч.-изд. л. 39,4.

Тираж 8000. Тип. зак. 2783. Цена 2 р. 90 к.

Издательство «Наука»

117485, Москва, В-485, Профсоюзная, ул., 94а

2-я типография издательства «Наука».

121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

