

В.Н.ГОРЕГЛЯД
ДНЕВНИКИ И ЭССЕ В ЯПОНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ X-XIII ВВ.

В.Н.ГОРЕГЛЯД

°

ДНЕВНИКИ
И
ЭССЕ
В ЯПОНСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ
X-XIII ВВ.

°

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

В. Н. ГОРЕГЛЯД

ДНЕВНИКИ
И ЭССЕ
В ЯПОНСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ
X—XIII вв.



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА 1975

8И(Яп)
Г68

Ответственный редактор

О. Л. ФИШМАН

Книга рассказывает о жанрах дневников и эссе в литературе X—XIII вв., получивших большое распространение в разных слоях японского общества. Автор рассматривает текстологические проблемы этой литературы, различные аспекты культуры японского раннесредневекового общества, идеологии, поэтики, жанра.

Г $\frac{70202-194}{013(02)-75}$ 177-75

© Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука», 1975.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Ни в какой другой литературе мира дневники и эссе не занимают столь видного места, как в японской. Они здесь рано появились, получили широкое распространение и на протяжении многих веков были тесно связаны со всей духовной культурой народа.

Первое на японском языке произведение повествовательной литературы, «Повесть о старике Такэтори» («Такэтори моногатари»), было создано в IX в. В первой половине X в. в Японии зарождается жанр дневниковой (*никки бунгаку*), а на рубеже X и XI вв. — эссеистической (*дзуйхицу бунгаку*) литературы. До конца XII в. было создано около 200 повестей, рассказов и новелл (*моногатари*), из которых до нашего времени дошло около десяти процентов, восемь сохранившихся памятников той же эпохи специалисты причисляют к дневниковой [136, 3]¹ и один — к эссеистической литературе [224, 16]. В конце XII—XIII в. появились дошедшие до нас полностью или частично один памятник эссеистической и 14 — дневниковой литературы [159, 4—6]. При этом дневниковый элемент признается исследователями самым значительным в эссеистической литературе, а дневники, в свою очередь, считаются генетически связанными с повестями и стихотворными собраниями (*сикасю*) [158, 106, 140]. В том и другом жанре можно обнаружить структурные параллели и общность эстетических критериев со средневековой японской живописью, архитектурой, садовым искусством и другими явлениями культуры.

¹ Некоторые японские ученые предлагают расширить круг памятников, относимых к дневниковой литературе, но сторонники общепринятой классификации оспаривают основательность их доводов [109, 389].

К жанру литературно-художественных дневников традиция относит произведения, в которых содержатся последовательные описания событий из жизни автора, а эмоциональным центром повествования представлен сам автор. В заглавиях таких произведений, как правило, стоит слово *никки* (дневник). При жанровой их атрибуции наибольшие разногласия специалистов наблюдаются в тех случаях, когда существуют сомнения в идентичности автора и главного героя.

К эссеистическому жанру относят авторские собрания коротких новелл, описаний природы, рассуждений, кратких заметок по разным поводам, перечислений предметов, объединенных автором по одному какому-либо признаку,— без видимой системы в чередовании разнородных элементов.

В настоящей книге рассматриваются произведения разных структурных типов и разной идейной направленности, отобранные по признаку репрезентативности. Выбор памятников подчинен задаче вывести объективные критерии для характеристики обоих жанров. Значительный акцент делается на историко-культурном окружении памятников.

Духовную культуру народа можно представить в виде пирамиды. В основании пирамиды лежат общенародные элементы культуры с древними традициями, спаянные между собой горизонтальной (синхронной) и вертикальной (преемственной) связью. Общественная база каждого слоя культуры сверху вниз основательнее, шире, а функции неустраимее. Памятники общекультурного значения, оставшиеся в фундаменте пирамиды, образуют наиболее устойчивые элементы культурного комплекса, концентрируют его специфику, активно влияют на особенности культурного самосознания общества. Сами по себе они могут сохраниться или быть утраченными, но свою роль, благодаря активным связям с культурным окружением, продолжают выполнять в течение многих столетий. Верхние слои пирамиды могут разрушаться или крепнуть, в зависимости от того, насколько органична их связь с соседними блоками и насколько точно они согласуются с тенденциями развития общества; нижние остаются в той или другой форме навечно. На них-то в конечном счете и основываются современные нам принципы художественного восприятия дейст-

вительности. Новые направления начинают движение, только оттолкнувшись от старых.

Литературные памятники, о которых говорится в этой книге, имеют для Японии общекультурное значение. Выбирая предметом исследования памятники дневниковой и эссеистической литературы, мы руководствовались следующими соображениями.

1. Чтобы проследить судьбу памятника, уловить изменения в художественном сознании общества, необходимо знать, из какой суммы фактов объективной действительности и какую именно часть отобрал сам автор произведения, какими критериями он при этом пользовался и какие из известных ему средств предпочитал. Исследуемые нами памятники описывают личный опыт авторов, описанные в них события не порождены творческой фантазией, а взяты из жизни. Многие из отмеченных в дневниках и эссе фактов могут быть проверены по хроникам, историческим сочинениям и другим нарративным источникам. Это позволяет судить и о принципах отбора материала, и о психологии творчества средневековых японских писателей.

2. Описания фактов, как правило, сопровождаются здесь их оценкой по субъективной шкале, которую можно соотнести с общепринятой (официальной) шкалой, известной из других источников, и таким путем установить возможную степень реального отклонения мировоззрения людей от стандарта, предписанного проповеднической литературой или отраженного в произведениях художественного вымысла.

3. Памятники принадлежат художественной литературе и при сравнении с произведениями параллельно развивавшихся жанров позволяют произвести наблюдения над спецификой художественного мышления в историческом плане, проследить генезис, взаимосвязь и динамику развития жанров.

X—XIII вв. в истории Японии — это вторая половина одной эпохи и начало другой. Первая из них известна в японской историографии под названием Хэйан (794—1192) и относится к раннему средневековью, вторая называется эпохой Камакура (1192—1333) и принадлежит к развитому средневековью. Они отличаются по социально-экономическим, политическим и культурно-историческим признакам. В эпоху раннего средневе-

ковья фактическая власть в стране и огромные богатства принадлежали придворной аристократии, и прежде всего царствующему дому и связанному с ним родственными узами дому Фудзивара. Вокруг императорского двора собирались виднейшие ученые, писатели, поэты и художники. Развитие культуры достигло необычайно высокого уровня. Переход к развитому средневековью знаменовался захватом власти могущественным феодальным домом Минамото (а затем — Ходзё), сосредоточением основного источника богатства — земельной собственности в руках самураев (военно-поместного дворянства), появлением двойной юрисдикции (императорской и сёгунской), перемещением политической власти из Киото в Камакура, где разместилась ставка сёгунов, распространением новых идеологических учений, изменением многих характеристик культурного комплекса. Новая эпоха долгое время рассматривалась японоведами-медиевистами (особенно западными) как эпоха упадка культуры, забвения блестящих традиций хэйанской Японии. Между тем именно в эпоху Камакура зародились многие культурные феномены, ставшие впоследствии известными как специфически японские.

В литературе приобретает популярность жанр воинских повествований *гунки*, распространяется стихотворный жанр *рэнга*, рождается китаеязычная «Литература пяти монастырей» (*годзан бунгаку*). Изменились и общие представления о задачах художественного творчества. Одновременно с этим продолжали существовать старые, зародившиеся еще в раннем средневековье жанры. Они участвовали в перенесении в следующую эпоху хэйанских традиций и в формировании нового культурного комплекса.

Определяя хронологические рамки исследования, мы имели в виду следующие соображения:

1. Оба жанра следует рассматривать с начала их возникновения, поскольку именно в начальный период наиболее отчетливо обнаруживаются их связи с другими литературными жанрами и внелитературными явлениями, стремление к созданию новых форм.

2. После середины XIII в. существенно новых тенденций в дневниковой и эссеистической литературе не было. Зародыши дальнейшей их трансформации можно проследить в памятниках X—XIII вв.

3. В пределах X—XIII вв. период социальной и культурной стабильности сменился периодом бурных изменений. Неодинаковой была и роль иноземных цивилизаций в историко-культурном процессе. Влияние этих факторов на развитие японской литературы неоднократно сказывалось и в дальнейшем.

Памятники средневековой литературы в течение столетий переписывались от руки и дошли до нас во многих списках, редакциях и изводах, подчас очень далеких от авторского оригинала. Чтобы оценить их объективно, нужно учитывать не только условия создания памятников и их основной текст, но и то, как и почему эти памятники изменялись в течение своей истории, в какие связи они вступали с литературным окружением. За пределами Японии специалисты мало учитывают это обстоятельство, полагаясь на достижения японских текстологов. Японская же текстология до сих пор преимущественно использует методы механической школы, не дающей полной картины движения текста.

Судьба памятника в громадной степени зависит от характера его идеологии. Здесь мы видим два главных аспекта: идеологическую позицию самих авторов и отражение идеологии общества, в котором они жили (взгляды, верования и связанные с ними обычаи, действительные ценностные категории). Но кроме идейной автор произведения имеет и собственно художественную позицию, принимает или отвергает принципы изображения, апробированные в произведениях других литературных жанров. От этой позиции зависит решение вопроса об однородности и самостоятельности исследуемых жанров, об их главных историко-литературных и художественных характеристиках.

Определяя круг проблем, которые нужно рассмотреть в настоящей книге, мы исходили из принципа тесной их взаимозависимости, поскольку на движении текста памятников сказывались изменения и в идеологической ориентации общества, и в представлениях о функциях изящной словесности. В свою очередь, сознательная редактура текста нередко приводила к изменению жанровой характеристики памятника.

Изучение памятников дневниковой и эссеистической литературы Японии X—XIII вв. началось с текстологического к ним интереса и долгое время ограничивалось собиранием и комментированием текстов. Крупнейший поэт и филолог камакурской Японии Фудзивара Тэйка² (Садаиэ, 1163—1241) в 1235 г. снял копию с авторского оригинала «Дневника путешествия из Тоса» («Тоса никки») Ки-но Цураюки и составил обстоятельный колофон, которому суждено было стать первым текстологическим описанием памятника. Тот же Фудзивара Тэйка произвел первый в истории поэтологический анализ «Дневника Сарасина» («Сарасина никки»), когда выбирал из него стихи дочери Сугавара Такасуэ для включения их в антологию «Новое собрание старых и новых японских песен» («Син кокинвакасю», 1201). Тэйка и его сыну Фудзивара Тамэиэ (1198—1275) принадлежит громадная заслуга в отыскании, переписке и собрании копий памятников хэйанской литературы.

Несколько крупнейших собирателей и исследователей дневниковой и эссеистической литературы минувших эпох жило в XV в. Много ее памятников хранилось, например, в библиотеке Итидзё Канэра (1407—1481), состоявшей из 700 сочинений. Ряд памятников был переписан с авторских оригиналов или близких к ним копий учеными и библиофилами Мацуки Мунэцуна (XV в.) и Сандзёниси Санэтака (1455—1537). Но в XV в., во время так называемой «смуты годов Онин» (1467—1477), многие рукописи безвозвратно погибли: дотла сгорела библиотека Итидзё Канэра, были утеряны автографы «Дневника эфемерной жизни» («Кагэро никки»), «Записок у изголовья» («Макура-но соси»), «Дневника Идзуми-сикибу» («Идзуми-сикибу никки») [109, 384—385].

Начиная с XVII в. литературные памятники распространяются не только рукописным способом, но издаются ксилографически и даже набором. Вместе с расцветом «школы японских (или отечественных) наук» (*вагаку*, или *кокугаку*) и с повышением интереса к автохтонным культурным традициям появляется все больше

² В книге принят японский порядок написания имен: на первом месте фамилия, на втором — имя.

комментариев на хэйанские и камакурские дневники и эссе, предпринимаются опыты сопоставительного анализа разных генеалогических линий их списков, осмысления жанровой специфики памятников. Именно в это время для обозначения эссеистической литературы стал применяться термин *дзуйхицу* (букв. «следовать кисти») и были даны первые определения дневникового жанра.

В «Комментарии к „Дневнику путешествия из Тоса“» («Тоса никии ко») известный знаток классической литературы Китакура Кигин (1624—1705) определил дневники как «то, что описывает каждодневные события». Такая оценка жанра сохранялась до середины XIX в. В комментарии к «Дневнику Мурасаки-сикибу» Цубои Ёситомо (1657—1725) писал, что это произведение не может быть названо дневником, поскольку оно не описывает каждодневные события, а Кисимото Юдзуру (1789—1846) в «Исследовании „Дневника путешествия из Тоса“» («Тоса никии косё») отметил: «Когда наши современники произносят слово „дневник“, они подразумевают только дневники путешествий» [109, 385].

Большой текстологический интерес к старой литературе привел в эпоху позднего средневековья к обнаружению и распространению новых списков литературных памятников. Но в это же время обильное комментирование и не всегда квалифицированное исправление ошибок в протографах привели к многочисленным неавторским вставкам в текст «Записок у изголовья», «Дневника эфемерной жизни», «Дневника Сарасина» и других памятников.

В конце XIX — начале XX в. внимание исследователей привлекает литературно-художественный и лингвистический аспект в памятниках классической литературы. Специалисты продолжают обнаруживать новые списки известных памятников и тексты памятников, считавшихся утерянными или неизвестных совсем. Предпринимаются серийные издания критических текстов. Появляются сотни работ, посвященных текстологическим, историко-культурным и литературоведческим проблемам изучения отдельных памятников и литературы в целом.

Изучением и переводом памятников дневниковой и эссеистической литературы начинают заниматься евро-

пейские и американские японоведы: В. Г. Астон, Ф. В. Диккинс, М. Ревон, К. Флоренц, П. Адлер, А. Уэйли, Д. Кин, Э. А. Крэнстон, Э. Майнер, Э. Д. Сайденстикер и др. «Дневник путешествия из Тоса» выходит в английском переводе (1912, 1969), «Дневник эфемерной жизни — в английском (1964) и немецком (1955) переводах, «Дневник Идзуми-сикибу» — в нескольких английских (1935, 1969 — перевод Майнера, 1969 — Крэнстона), «Записки у изголовья» — в английских (1928 и 1967), французском (1934) и немецком (1952) переводах и т. д. Предпринимаются попытки вовлечения материала классических японских дневников и эссе в орбиту общелитературоведческих исследований (А. М. Жанейра, Э. А. Крэнстон).

Первый перевод памятника японской эссеистической литературы на русский язык был выполнен Н. И. Конрадом в 1921 г. (перевод «Записок из кельи» Камо-но Тёмэя впервые был опубликован в «Записках Орловского университета», в 1927 г. — в книге «Японская литература в образцах и очерках» [32]), а памятника дневниковой литературы — О. В. Плетнером в 1935 г. [55]. Тогда же был опубликован перевод одиннадцати отрывков из «Записок у изголовья», выполненный Е. М. Колпакчи [30]. Однако самое первое знакомство с памятниками, которые исследуются в настоящей книге, русский читатель получил еще в 1904 г., когда во Владивостоке вышел перевод «Истории японской литературы» английского востоковеда В. Г. Астона, выполненный В. М. Мендриным, сверившим все цитируемые в книге отрывки из памятников с японским оригиналом [5]. Исследование и описание некоторых памятников можно найти в работах советских ученых Н. И. Конрада [32; 33], Т. П. Григорьевой [23], Е. М. Пинус и И. Л. Иоффе [39], а также во вступительных очерках к упомянутым выше переводам О. В. Плетнера и Е. М. Колпакчи.

* * *

За основу в настоящей книге взяты тексты памятников, помещенные в «Серии японской классической литературы» («Нихон котэн бунгаку тайкэй»), опубликованной в Токио издательством «Иванами сётэн» в 1966—1970 гг. Все отступления от этого правила оговариваются особо.

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ УРОВЕНЬ ЭПОХИ (ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ)

В 794 г. столица японского государства была перенесена из г. Нара (первой постоянной резиденции императоров) в новый город. Он именовался либо Мияко («Столица»), либо Хэйанкё («Столица мира и спокойствия»). Позднее город чаще стали называть Киото. Начался новый этап в японской социально-политической и культурной истории, который продолжался почти 400 лет и получил название эпохи Хэйан. Историки отмечают для этой эпохи замену надельной системы землевладения поместной и потерю императорским домом фактической власти в стране; в работах по истории культуры эпоха Хэйан характеризуется обычно как период блеска, великолепия, расцвета искусств, ремесел, науки и литературы, как время формирования законченного культурного комплекса, во многом определившего основные характеристики японской культуры последующих веков.

К концу IX в. завершился период первоначального массового заимствования японцами элементов континентальной (в основном китайской и отчасти индийской) цивилизации. До этого времени у соседних народов была перенята техника земледелия, административная система, достижения науки, письменность, философские системы, буддизм махаянистского толка, ремесла, взгляды на литературу и искусство и многое другое.

На материк отправлялись разного рода культурные, дипломатические и торговые миссии и буддийские паломники, а в Японию приезжали и селились в ней религиозные проповедники, ученые, художники, торговцы и ремесленники из Китая и Кореи. Япония была крайним

восточным пунктом Великого шелкового пути. Мощный поток иноземной культуры, не успевая перерабатываться, мог бы поглотить или существенно деформировать многие ростки собственно японской культуры, но по разным причинам (главная из них — внутренние неурядицы и нарушение политической стабильности в Китае) стал тиссякать и в конце концов почти совершенно прекратился.

С 894 г. в танский Китай перестали отправлять регулярные японские посольства, и официальные связи между двумя странами практически прервались на несколько столетий. Другие контакты тоже заметно ослабели. Образовавшаяся пауза была заполнена выборочной адаптацией усвоенного (выборочной потому, что многие заимствования оказались поверхностными и без свежего притока не прижились на японской почве), переделкой его на местный лад и встречным развитием автохтонной культуры. Хэйанский культурный всплеск стал возможен только в условиях соревновательного развития двух потоков — японского и китайского, при некотором сдерживании второго и поощрении первого, содержавшего элементы полемической направленности против заимствований.

Культура средневекового общества не может быть однородной. Две культуры — культура угнетенных и культура угнетателей — сосуществуют в любом эксплуататорском обществе. Не нужно только думать, что границы между ними неподвижны и что в общечеловеческий актив идут одни демократические элементы. Однако факт остается фактом: точки соприкосновения этих культур не заслоняют и громадных различий, определявшихся не только уровнями грамотности и материального благополучия, но и принципиальным неприятием главного содержания одной культуры представителями другой из-за несходства оценочных критериев, отсутствия многих понятий в соответствующей житейской практике, из-за ограниченности межсословных контактов. Поэтому утверждение известного английского востоковеда А. Уэйли о том, что в хэйанской Японии «возникла высокоспецифичная, сильная и однородная цивилизация» [224, 8], нельзя признать удачным. Чем другим, а однородностью хэйанская цивилизация не отличалась.

«Так называемая „хэйанская культура“, давшая ряд

замечательных образцов „античной“ литературы и искусства,— отмечает акад. Е. М. Жуков,— выросла на почве самоизоляции тончайшего слоя придворной аристократии от всяких „низменных“ будничных дел, порученных целиком другим» [28, 18]. Громадная масса основного населения Японии — не только крестьянство, но и привилегированные слои в провинциях — понятия не имела о культуре этого «тончайшего слоя». Тем не менее именно эта, и никакая другая культура признается потомками хэйнанской (мы еще будем иметь возможность убедиться в ее эклектичности, в неоднородности многих ее элементов).

Когда мы рассуждаем о средневековом обществе, то об уровне его цивилизации судим не по массовым показателям, а по высшим достижениям. Дело в том, что массовые показатели, как правило, не зафиксированы письменно и трудновосстановимы. Реконструировать их значило бы найти ключ к объяснению путей позднейшего формирования специфики общекультурного комплекса, подвергшегося нивелирующему воздействию иноземной цивилизации. Культура правящих классов реконструируется быстрее (хотя и не всегда просто) благодаря намного более широкому кругу источников, которые можно привлечь для исследования. Но она же обнаруживает и большую склонность к взлетам и падениям по сравнению с медленным, но неуклонным прогрессом массовой культуры.

Рассматриваемая здесь литература — один из аспектов культуры придворной аристократии, поэтому все, что мы будем говорить о хэйнанской культуре, почти без исключения относится к этому сословию, точно так же как характеристики камакурской культуры (с конца XII в.) в значительной степени касаются воинского сословия. Анализировать в настоящей работе культуру эпохи в межсословных границах нет необходимости. «Хэйнанская литература,— как справедливо писал Н. И. Конрад,— вся в целом теснейшим и нагляднейшим образом связана со всем существованием своего носителя — родовой аристократии. Общие черты жизненного уклада и быта этого сословия, характерные признаки его мировоззрения, объективное значение и характер самой аристократической культуры в целом полностью воспроизводятся в художественных произведениях

хэйанского периода. Для понимания жизни и деятельности первого сословия Японии нет ничего лучшего, как вчитаться в эти сборники стихов, дневники и романы Хэйана. Без их литературы не понять Хэйанцев, и оторванно от них не уяснить себе этой литературы» [33, 84].

* * *

Уже в начале эпохи Хэйан японскому императору принадлежала только номинальная власть в стране. Руководители знатнейших и богатейших родов, образовавшие его окружение, пристально следили за тем, чтобы у потомка богини Солнца¹ не было других забот, кроме участия в пышных дворцовых и религиозных церемониях, патронирования поэзии и искусств и приятного общения с многочисленными красавицами — женами и наложницами, заботу о подборе которых они предусмотрительно взяли на себя. Общее благолепие несколько нарушалось напряженной борьбой (нередко с трагическим исходом) между самими опекунами. Практически к X в. все подступы к императорскому двору захватил один род — Фудзивара, происходивший от древнего рода Накатоми, глава которого, как утверждают авторы хроник, некогда исполнял обязанности посредника между богами и государем [75, 6]. Опасная самостоятельность императоров пресекалась кардинально. Когда император Дайго (885—930), очевидно, из стремления разнообразить свое окружение назначил талантливого ученого-конфуцианца Сугавара Митидзанэ (845—903) Правым министром (*удайдзин* — третье лицо в чиновной иерархии), он должен был в скором времени отказаться от этой идеи, и Сугавара Митидзанэ отправился в ссылку. Когда знаменитая красавица Оно-но Комати (конец IX — начало X в.) помимо воли Фудзивара покорила сердце наследника престола, она была удалена от двора и провела остаток жизни в уединении. Могущественный род еще больше укрепился на своих позициях, а японская поэзия обогатилась великолепными стихами: изгнанники были замечательными поэтами и остаток жизни посвятили стихотворному искусству. Впоследст-

¹ Синтоистская мифология возводит императорский род по прямой линии к богине Солнца Аматэрасу Омиками.

вии Сугавара Митидзанэ стал даже почитаться как бог — покровитель литературы [185, 142], а Оно-но Комати вошла в число шести самых талантливых хэйанских поэтов.

Уязвимым местом Фудзивара было то, что род чрезвычайно разросся, включал несколько ветвей и каждая претендовала на первенство. Успеха добивался тот представитель рода, которому удавалось пристроить дочь в жены очередному императору (императоры менялись на престоле очень часто) и дождаться рождения внука — наследника престола.

В 995 г. в таком положении оказался Фудзивара Митинага (966—1027), до самой смерти занимавший с тех пор посты регента при своих малолетних внуках и фактически управлявший Японией. Это был опытный политик, талантливый администратор, прирожденный интриган, известный в свое время поэт и прозаик (писал по-китайски), покровитель искусства и литературы. Тридцатилетнее правление Фудзивара Митинага отмечено необычайным расцветом литературы, строительством многих храмов и дворцов, эстетизацией быта хэйанской аристократии и при всем том постепенным усилением провинциальной знати в ущерб центральному правительству. Во второй половине XI в. становится заметным усиление феодального рода Тайра, который впоследствии лишил Фудзивара политической гегемонии и в XII в. стал неограниченным властителем страны, чтобы затем, в конце XII в., пасть под ударами другого феодального рода — Минамото.

Перенесение столицы в Хэйанкё было продиктовано многими обстоятельствами, важнейшими из которых было соперничество между Фудзивара и другими старинными родами, имевшими в Нара большое влияние, и настойчивое вмешательство богатых буддийских монастырей прежней столицы в дела государственного управления. Для новой императорской резиденции было выбрано место, отвечающее китайским представлениям о столице государства, — «с трех сторон окруженное горами, открытое к югу и омываемое двумя потоками». Новый город строился по образцу Чанъани, столицы танского Китая: в центре — императорский дворцовый комплекс из множества павильонов, окруженный стеной с девятью воротами, а вокруг — четко распланирован-

ные прямые улицы, идущие с севера на юг и с востока на запад.

На улицах Столицы мира и спокойствия появились дворцы придворной аристократии с пышными парками, прудами и ручейками, с переброшенными через них вычурными мостиками, с декоративными островками в прудах, скалами и миниатюрными водопадами в ручьях, с кустами и деревьями, посаженными в расчете на цветовой эффект. Окружающие столицу горы заросли соснами, бамбуком и кленами, создающими неповторимое зрелище осенью, когда окрашиваются багрянцем и начинают опадать листья. Заросли сакуры на берегах озер и прудов во время весеннего цветения вдохновляли многие поколения поэтов.

Долина, в которой раскинулся город, обеспечивала ему мягкий и влажный микроклимат, отличный даже от микроклимата других долин, расположенных в десятке километров от Киото. Это обстоятельство послужило для отдельных японских исследователей поводом считать, что изнеженный характер хэйанской цивилизации определялся (или во всяком случае стимулировался) природными условиями столицы [185, 108].

Дома аристократов представляли собой группы деревянных строений на сваях вместо фундамента, под массивными черепичными крышами с большим выносом и несколько приподнятыми краями. Каждое строение имело свое назначение: спальни, покои хозяина, его старшей жены, детей, столовые, купальни, каретные дворы, кухни. Строения были соединены между собой крытыми галереями и вместе с воротами, внутренними дворами и парками составляли единый художественный ансамбль. Внутренние помещения павильонов разделялись между собой легкими подвижными перегородками, позволявшими изменять конфигурацию и размеры комнат (даже их количество), если это было необходимо. Большие окна со скользящими в пазах легкими рамами выходили в парк или садик, так что внутренние помещения в жилых покоях не просматривались с улицы даже при открытых окнах. Мебели почти не было. На устланных циновками полах стояло несколько ширм, украшенных орнаментом или рисунками, плоские подушечки для сидения и иногда — низкие лакированные столики. Все, что требовалось кроме этого, приносили

из подсобных помещений. На стене, в специальной нише, висел свиток, представляющий собой картину или каллиграфически написанный текст.

Храмы в городе различались по внешнему виду в зависимости от религии. Синтоистские святилища сохраняли многие элементы традиционной японской архитектуры: легкий каркас, система свай и утяжеленная крыша с широким карнизом (такой тип строения вырабатался в условиях повышенной сейсмической активности и хорошо выдерживал небольшие землетрясения), а буддийские храмы часто копировали китайские образцы (многоэтажные пагоды с изогнутыми крышами), но с тенденцией преобладания декоративных элементов над функциональными. «Строительство храмов и монастырей в тот период стало своего рода самоцелью дома Фудзивара. Храмы были как бы продолжением их дворцов», — отмечают авторы «Истории японского искусства» [29, 41].

Аристократы часто имели по несколько жен (не считая наложниц), одна из которых считалась главной и называлась «госпожой из северных покоев» (*китанока-та*), так как по обычаю занимала северный павильон семейного дворцового комплекса. Другие жены чаще всего жили отдельно, каждая в своем доме, полученном от родителей. Американский японовед У. Маккаллоу, исследовавший историю хэйанских брачных институтов на материале художественной литературы и хроникальных записей того времени, установил, что «супружеское местопребывание среди аристократов в период Хэйан было твердо аксорилокальным (когда супруги поселяются в доме родителей жены.— В. Г.), дуалокальным (когда супруги живут раздельно и муж только навещает жену.— В. Г.) или неолокальным (когда супружеская пара поселяется в новом доме, независимо от тех и других родителей.— В. Г.), и, что не менее важно, оно никогда не было вирилокальным» (т. е. молодые никогда не оставались жить в доме родителей мужа.— В. Г.) [205, 105]. При этом процент неолокальных браков имел тенденцию роста начиная со второй половины эпохи Хэйан, но и тогда обязанности по содержанию дома принимали на себя родители жены (муж содержал дом только в тех случаях, когда жена была сиротой или намного беднее его) [205, 106—114].

Матрилинейный характер домонаследования подчеркивался тем, что даже при неолокальном браке дом назывался по имени жены, что отец передавал свой дом по наследству не сыну, а дочери, и тем, что к мужу переходило название дома жены в качестве второй фамилии (при нескольких замужествах подряд нередко все мужья таким способом получали одинаковое прозвище). Патрилинейное домонаследование, по данным У. Маккаллоу, начинает преобладать лишь в конце XII — начале XIII в. [205, 123].

Кастовая замкнутость придворной аристократии нередко приводила к бракам между сравнительно близкими родственниками. В источниках отмечаются случаи, когда мужчины женились на своих тетках по мужской и женской линии, на племянницах (дочерях брата или сестры) и двоюродных сестрах, причем на дочери брата матери чаще всего женились члены императорской семьи (все из той же боязни рода Фудзивара выпустить из своих рук влияние при дворе). Таким способом достигалась исключительная стабильность японской элиты и начисто исключалась вертикальная динамика общества.

Придворная знать осознавала себя замкнутой корпорацией, связанной идеей общности происхождения, образовательного уровня, свободного времяпрепровождения и службы. Проникнуть в эту корпорацию извне, даже представителям провинциальной знати, было практически невозможно.

Считалось, что основоположники аристократических родов — спутники синтоистского бога Нигини-но-микото в его путешествии на землю. Каждый род имел собственный храм, где совершались поклонения божественному предку.

Кроме Дайгакурё², где обучались представители придворной аристократии, в столице существовало и специальное учебное заведение «Поощрения учености» (Кангакуин, основано в 825 г.), предназначенное только для членов рода Фудзивара. Некоторые другие знатные

² Дайгакурё (Бунъя-но цукаса) — высшее учебное заведение, принадлежавшее Ведомству церемоний (Сикибу-но цукаса). Находилось за Южными воротами дворца Нидзё. Имело четыре факультета: китайской классики (400 слушателей), законоведения, истории и математики (по 10 слушателей в каждом).

роды также содержали собственные учебные заведения. Молодые аристократы должны были уметь бегло читать и писать по-китайски, знать наизусть многие сочинения конфуцианских классиков и буддийские сутры, знать китайскую и японскую историю и основы законодательства, искусно сочинять стихи и играть на музыкальных инструментах, разбираться в тонкостях придворного этикета.

На досуге вельможи играли в *кэмари* (игра, несколько напоминающая футбол), устраивали поэтические состязания, выезды на природу для любования цветами, осенней луной на безоблачном небе или багряными листьями клена, совершали паломничества в буддийские и синтоистские храмы, участвовали в бесконечных придворных и религиозных церемониях, в философских диспутах и до преклонного возраста искали любовных приключений. Специфическим развлечением было соревнование в угадывании букета ароматов: одновременно возжигалось несколько видов благовоний, и участники игры должны были назвать по запаху составные букета.

Табель о рангах была установлена кодексом «Тайхорё» (702) и включала 4 степени рангов для принцев крови и 30 степеней для чиновников-аристократов. Эти 30 степеней делились на 4 основные группы: *ками*, *сукэ*, *дзэ* и *сакан*. Главным правительствующим органом являлся Государственный совет (Дайдзёкан), возглавлявшийся Первым министром (*дадзё дайджин*). За Первым министром в нисходящем порядке следовали Левый министр (*садайджин*), Правый министр, Министр двора (*найдайджин*), несколько старших советников (*дайнагон*), советников (*тюнагон*) и младших советников (*сёнагон*).

Государственному совету было подчинено 8 придворных ведомств, занимавшихся различными вопросами, начиная от посредничества между императором и Государственным советом и кончая собиранием стихотворений для официальных антологий. Каждое ведомство имело свою систему чинов.

Повышение в чинах и назначение на должности обычно производилось по крупным праздникам или в особо торжественных случаях (восшествие на престол нового императора, рождение наследного принца и т. п.). Некоторые придворные чиновники время от времени по-

лучали назначение в губернаторы-управители (*кокуси*) различных провинций на определенные сроки, по истечении которых возвращались на прежнюю службу. Постепенно образовалась группа аристократов, регулярно выезжавших управлять отдаленными провинциями и даже специально добивавшихся такого назначения из-за доходности службы и фактической бесконтрольности со стороны центрального правительства.

Дочери крупных чиновников тоже не оставались в стороне от службы. Император и его жены, многочисленные принцы и принцессы крови имели собственные свиты, составленные из девушек и молодых женщин аристократических фамилий. Чем ближе к императору стояла та или иная августейшая особа, тем труднее было попасть в ее свиту. Так, например, отбором кандидатов в свиту императрицы Акико, супруги императора Итидзё (980—1011), лично занимался ее могущественный отец Фудзивара Митинага. Он тщательно следил за тем, чтобы помимо знатного происхождения девушки обладали талантами в области литературы и искусства, хорошим вкусом и привлекательной внешностью. Впрочем, последнее условие не было обязательным в других случаях и связано не столько с обычаями, сколько со слабостями самого канцлера [113, 17—21].

В свитах хэйанских императриц оказались сосредоточенными почти все знаменитые писательницы того времени, и возникло своеобразное явление, получившее впоследствии название «литература женского потока». Но об этом несколько позже.

Наследственный характер социальной принадлежности и корпоративность аристократии, естественно, требовали, чтобы аристократы отличались от представителей других сословий и чисто внешне. Такие отличия были определены и законодательно, и неписаной традицией. Первым и самым заметным внешним признаком принадлежности к сословию придворной аристократии был цвет одежды. Придворной элите разрешалось использовать одежду семи строго определенных цветов, наиболее представительными из которых были фиолетовый, красный, зеленый и белый. Внутри самого сословия цвет одежды играл чиноразличительную роль. Так, придворные чиновники 1-го ранга носили одежды густо-фиолетового цвета, 2—5-го рангов — бледно-розо-

вого, 6-го ранга — голубого и т. д. Расшитая парча могла быть использована только чиновниками выше 5-го ранга. Лишь один раз в году, во 2-й день 4-й луны, во время празднества в синтоистском храме Камо, всем жителям столицы дозволялось облачаться в одежды «аристократических расцветок», и то с одним непременным условием: чтобы эти наряды не были сшиты из узорчатого шелка.

О положении человека при дворе свидетельствовал также пошив одежды, оформление его повозки (материал, кисти, шнуры), высота ворот, ведущих в его поместье, и даже темп передвижения его упряжки по дороге. Аристократу в высоких чинах надлежало ездить не спеша, и это не трудно было делать, потому что в повозку в те времена запрягали быков, а не лошадей. На быках ездили на службу, в гости и на поклонение в храм. Лошадьми тоже пользовались, но по большей части для дальних поездок или верховой езды (особенно дружинники местных феодалов). Наиболее распространенным видом дальних поездок аристократов были поездки в провинции для службы в качестве губернаторов или высших провинциальных чиновников и паломничества в отдаленные храмы (чаще всего Исэ). После установления камакурского сёгуната (конец XII в.) участились поездки на восток, в Камакура.

Поездки по стране, несмотря на организацию специальных почтовых и курьерских станций, были очень медленными из-за гористого рельефа, гиблых дорог в низинах (особенно в сезон дождей), из-за опасности нападения бродяг, разбойников и восставших крестьян, из-за обычая делать длительные остановки для моления в придорожных храмах, для любования красивыми пейзажами с обязательными состязаниями в стихосложении, из-за необходимости гостить по пути у высших чиновников провинциальных центров. Можно было бы ожидать, что быстрее проходили морские путешествия: жители островной страны, издавна занимавшиеся мореплаванием и рыболовством, поддерживающие связи морем с Китаем и Кореей, должны были, кажется, уметь передвигаться по морским дорогам. Но и этого не было. Японские суда с квадратными парусами и приподнятой кормой, в которой проделывалось отверстие для правила, передвигались тоже очень медленно, только в ти-

хую погоду, только в светлое время суток, только вблизи от берега и только при попутном ветре. Недаром Ки-но Цураюки из провинции Тоса на о-ве Сикоку до Киото добирался (в основном по воде) 50 дней.

Это было очень неудобно для того, чтобы попадать из одного места в другое, но зато давало простор для наблюдений, если путешественник умел и хотел наблюдать и записывать свои впечатления.

Письменность японцами была заимствована из Китая в IV в. В чистом виде китайская иероглифическая письменность не годилась для записи японской речи, поэтому первое время в качестве письменного языка в Японии использовали не японский, а китайский — *камбун* («ханьское письмо»). Камбун оставался официальным письменным языком и языком науки на протяжении всей эпохи Хэйан. Однако уже в начале VII в. предпринимаются попытки приспособить иероглифы и для записи чисто японских слов и грамматических формантов путем смешанного, идеографического и семантического, их использования. После изобретения в IX в. на иероглифической основе силлабического письма появилась возможность писать по-японски без использования иероглифов. Впоследствии силлабическое письмо соединилось у японцев с идеографическим и выработалась та гетерография, которая в принципе сохранилась до наших дней.

В хэйанскую эпоху возникает и необычайно расцветает японоязычная литература, и главная заслуга в развитии этой литературы принадлежит женщинам аристократического круга. Имена Мурасаки-сикибу, Сэй-сёнагон и Идзуми-сикибу вошли в сокровищницу японской культуры. Они стоят в центре «литературы женского потока», и ни один писатель-мужчина даже не приближается к ним по громадности вклада в развитие японского литературного языка и повествовательной литературы. Мужчины того времени долго еще предпочитали писать по-китайски (если не считать стихотворений, которые сочинялись на обоих языках, и даже больше на японском).

Вслед за иероглифической письменностью в Японию проникают и религиозно-философские учения Китая и Индии, а вместе с этими учениями — миссионеры, новые книги, этические нормы и предрассудки. При дворе на-

ходят поддержку и пользуются большим влиянием ученые-конфуцианцы; буддийские монастыри расширяют свои земельные владения, увеличивают отряды монахов-солдат и начинают влиять на расстановку политических сил. Получает распространение так называемая система *инсэй*, когда император, отказываясь от престола в пользу наследника, постригался в буддийские монахи и при поддержке влиятельных монастырей приобретал власть куда более ощутимую, чем во времена своего формального правления. Многие образованные и способные представители аристократических фамилий, не сумевшие пробиться к власти и известности в условиях гегемонии рода Фудзивара, тоже уходили в монастыри, в скором времени становились влиятельными членами общины и пытались добиться осуществления своих честолюбивых замыслов при поддержке буддийской церкви [185, 145—146].

Прослойка ученых-конфуцианцев и высших буддийских священнослужителей, несмотря на ее сравнительную малочисленность, могла бы стать внушительной силой, способной нейтрализовать влияние правящего рода, если бы была монолитной. Она контролировала систему воспитания молодежи и идеологической обработки всего населения, владела землей — основным источником богатства в средневековой Японии, объединяла потенциальную оппозицию и, наконец, располагала внушительными войсками.

Однако многочисленные мелкие группировки и школы конфуцианцев постоянно враждовали и с буддийскими иерархами, и между собой в борьбе за благосклонность сильных мира сего, а буддийские секты (и даже некоторые крупные монастыри внутри одной секты) ревниво следили за влиянием своих конкурентов в столице. Правда, это не исключало того, что правительственные чиновники и конфуцианские начетчики были ревностными буддистами, находя в религии эмоциональную разрядку после схоластических штудий, а буддийские священнослужители подчеркнуто строго соблюдали конфуцианские этические установления (по крайней мере те, которые котиrowались в свете), хотя бы из престижных соображений.

Среди всех конкурентов Фудзивара усиливалась одна только провинциальная знать, особенно на северо-

востоке Японии, в районе Канто. На протяжении нескольких столетий она расширяла свои земельные владения, укрепляла независимость от столичной знати и уже в X в. располагала крупными и боеспособными дружинами, справиться с которыми было не просто. Первую реальную угрозу владычеству дома Фудзивара, как уже упоминалось, представил феодальный дом Тайра, в X и XI вв. организовавший ряд серьезных походов против правительственных войск. Еще через сто лет выступление Тайра завершилось окончательным успехом. В 1156 г. глава этого дома Тайра Киёмори захватил столицу и отстранил Фудзивара от власти. «Всю страну,— как сказано в знаменитой военно-феодальной эпопее,— от моря и до моря он сжимал в своей ладони!» [32, 297]. Но власть Тайра продолжалась недолго. В 1185 г. их войска были разбиты в решающем морском сражении при Данноура (бухта в окрестностях г. Симоносеки) войсками другого сильнейшего феодального дома — Минамото. Предводитель этого дома, Минамото Ёритомо (1147—1199), принял титул *сэйи-тайсёгуна* (букв. «великий полководец-покоритель варваров») и, обосновавшись в г. Камакура, поближе к своим родовым владениям и подальше от растлевающей киотоской неги, стал фактическим диктатором страны.

Началась новая эпоха японской истории — развитие средневековья. Власть в стране перешла в руки воинского сословия. Придворная аристократия во главе с императором отошла на второй план в политической и экономической жизни и сдавала одну позицию за другой в области культуры. Подверглась перестройке административная система и система контроля над землепользованием, возникли и распространили влияние новые религиозные учения, встало на уровень официальной идеологии сунское конфуцианство, появилась новая литература и искусство.

Взамен пышных дворцов и храмов на передний план выходит простота и неприязнательность домов самураев, привыкших к суровой бивачной жизни. Культ чувств, тонких эмоций, изощренного вкуса уступает место воспеванию силы, воинской доблести, преданности сюзерену, презрения к смерти. Вместо дискуссий по «Лотосовой сутре» (санскр. «Саддхарма пундарика-сутра», яп. «Хоккэкё») и «Луньюю» (запись бесед Конфуция с уче-

никами), цитирования по памяти целых разделов из китайских исторических сочинений, вместо эрудиции в вопросах китайской и японской поэзии — почти поголовная неграмотность и традиционные поклонения клановым божествам. После романов о похождениях прекраснотелых и чувствительных любовников и страданиях луноподобных дев — военно-феодалы эпохи с яркими описаниями эпизодов кровавых сражений минувшей междоусобной войны.

Придворная аристократия остается в Киото с воспоминаниями о былом блеске и эпигонскими подражаниями лучшим образцам культуры минувшей эпохи, воинское же сословие распространяется по всей стране со своими взглядами на жизнь, с презрением к изнеженности и с жадным стремлением овладеть всем — от поместий до заморской учености. Меняется культурная характеристика страны. Вновь оживляются связи с Китаем, откуда во множестве прибывают опальные ученые и монахи секты дзэн (чань).

Два потока культуры, придворной аристократии и самурайства, некоторое время существуют изолированно, не смешиваясь, во взаимном осуждении. Затем элементы одного потока начинают проникать в другой, оба подвергаются одинаковым внешним воздействиям и на уровне идеологии встречаются, образуя синкретическое единство, столь характерное для японской средневековой культуры вообще. Первые симптомы взаимопроникновения можно обнаружить начиная с XIII в.

* * *

В начале книги о «Записках у изголовья» Сэй сёнагон А. Уэйли утверждает: «Мир для японцев десятого века означал Японию и Китай. Индия была полумифической, а Персия неопределенно висела где-то между Китаем и Японией» [224, 8]. Это утверждение страдает недостатком, общим для большинства эффектных формулировок: оно требует слишком большого количества поясняющих оговорок.

Индия не была для образованных хэйанцев полумифической, ибо они не только знали, в какой стороне и за какими землями она расположена и по книгам представляли ее географию, связанную с буддийскими свя-

тынями, но и отправлялись в эту страну для поклонения святыням, строили храмы в подражание индийским (например, буддийский храм Нарандадзи, построенный Догэном), рассказывали истории, почерпнутые из джатак и сутр, ваяли статуи будд под влиянием традиционной индийской скульптуры, изучали санскрит (китайско-санскритский словарь Ли-яня был привезен в Японию еще Эннином в IX в.) и даже заимствовали некоторые слова из этого языка.

Персия не «висела» между Китаем и Японией. Она относилась к числу тех «западных стран», из которых китайцы привозили в Японию многие товары (образцы их сохранились до наших дней) и которые по большей части были известны японцам из китайских источников. Нет нужды говорить, что японцы в X в. великолепно знали, где расположена Корея, хотя бы потому, что их предки устраивали туда вполне реальные набеги, их современники — паломничества и поездки по торговым делам, а выходцы из корейских княжеств проживали в японской столице.

И еще была тьма стран, реальных и фантастических, известных японцам из китайских сочинений (прежде всего из «Книги гор и морей» — «Шаньхайцзин»). Наряду с западными и северными «варварами», окружавшими Китай, мир, по их представлениям, населяли народы с длинными руками и очень короткими ногами, с длинными ногами и очень короткими руками, с одним глазом во лбу, на одной ноге и т. д. Далеко на востоке среди моря стоял остров вечной молодости Хорай, а где-то между Китаем и Тибетом находилось царство женщин.

Из собственного опыта жителям японских островов были известны острова Южных морей и земли, населенные айнами на севере о-ва Хонсю. Из буддийских сутр они получили представление о множественности миров.

Японцы торговали, учились, молились и воевали и по всем этим причинам не так уж плохо разбирались в том, где и среди кого они это делают. Через несколько столетий, благодаря Марко Поло, европейцы получили многие сведения о фантастических странах и народах, — сведения, в значительной степени почерпнутые из тех же источников, которые питали японцев X столетия.

При хэйанском дворе было специальное ведомство, занимавшееся гаданиями и прорицательством. Некоторые гадания осуществлялись по небесным светилам, и поэтому в Ведомстве темного и светлого начала (Онъ-ёрё) имелись чиновники, великолепно знавшие звездное небо, составлявшие его карты и наблюдавшие за его изменениями. Однако наряду с положительными знаниями из области астрономии существовали и были очень популярны фантастические представления о луне и звездах, большей частью тоже заимствованные с континента. Мир был многоаспектным, причем каждый аспект исключал остальные.

Географические представления японцев мало изменились с X по XIII в.: Европа еще не открыла Японию, а Восточная Азия не очень спешила напомнить о себе, если не считать двух попыток завоевать Японию, предпринятых монгольскими властителями Китая в конце XIII в.

* * *

Хэйанскую цивилизацию часто называют литературной. Может быть, отчасти это и справедливо. Не потому, что в то время не развивались науки и искусства. Сохранившиеся до нашего времени памятники живописи на свитках и ширмах, скульптурные изображения буддийских святых, дворцы, мосты и пагоды свидетельствуют о тонком художественном вкусе, высокой технике исполнения, разнообразии стилей. Налицо все признаки расцвета музыки и танца, разнообразных массовых представлений. Появляется множество исторических хроник, трактатов по медицине, астрологии, садовому искусству, комментариев к буддийским и конфуцианским сочинениям и т. д. Тем не менее культурный облик эпохи определяет все-таки литература: она больше всего вошла в быт (в первую очередь поэзия), наиболее четко и полно отразила специфику страны и эпохи, оставила самый заметный след в культуре следующих поколений.

Начало письменной японской литературы относят к VIII в.³. В 712 г. создан древнейший из сохранившихся

³ Некоторые ученые считают, что самым старым памятником была «Хроника древних событий» («Кудзики», 620), однако бесспорных доказательств в пользу этого мнения нет.

памятников на японском языке — «Запись древних деяний» («Кодзики») ⁴. Его создателям пришлось преодолеть большие трудности в передаче японских слов китайскими идеограммами. Памятник, состоящий из трех книг, включал древнейшие мифы, сказки, легенды, предания, песни и хроникально-исторические записи. Основная идея инициаторов создания памятника — доказать непрерывность японской императорской линии от богов до конца VII в. Впоследствии «Запись древних деяний» стала одной из идеологических опор синтоистской религии и японского монархизма. Та же роль была отведена официальной пропагандой и появившимся в 720 г. «Анналам Японии» («Нихон сёки», или «Нихонги») — памятнику, по содержанию напоминающему «Запись древних деяний», но написанному по-китайски (*камбун*).

В середине VIII в. появились и первые два собрания поэтических произведений: «Милый ветер поэзии» («Кайфусо», 751) — антология из 120 стихотворений, написанных по-китайски 64 представителями придворной аристократии и высшего буддийского духовенства, и «Манъёсю» (759) — крупнейшая в истории литературы поэтическая антология на японском языке (свыше 4500 стихотворений, разнообразных по жанру и тематике), включившая и образцы древнейшей безавторской поэзии, и сочинения известных поэтов VIII в., и фольклорные произведения, связанные с разными сторонами жизни японского народа [44]. Для записи этого громадного поэтического материала, так же как и в случае с «Записью древних деяний», составители прибегли к смешанному семантико-фонетическому употреблению иероглифов.

Стихи в «Милом ветре поэзии» были целиком подражательными: поэтические образы заимствованы у китайских поэтов, темы — из буддийских сутр и конфуцианских сочинений. Даже в тех случаях, когда стихотворение посвящено оригинальной теме (поездка в Ёсино, путешествие из Японии в Корею и т. п.), в него включались отсылки к китайской литературе или исто-

⁴ На русском языке опубликовано Предисловие составителя «Записи древних деяний» О-но Ясумаро (пер. Н. И. Фельдман) и гл. VII—IX кн. I (пер. Г. О. Монзелера) [32, 39—46, 75—82]. В последние годы переводы больших отрывков из памятника опубликовали Е. М. Пинус и К. Е. Черевко.

рии. Иное дело «Манъёсю». Самобытные образы, оригинальная форма, влияние фольклорной традиции на авторские части антологии отличают ее от стихотворных собраний на китайском языке, в том числе и созданных несколькими столетиями позднее.

«Эта антология,— пишет А. Е. Глускина,— оказала влияние не только на дальнейшее развитие поэзии, но вся последующая феодальная литература, включая и повествовательные жанры, и драматургию, так или иначе испытали ее влияние» [44, 62]. Она была не результатом подражания, а богатым источником вдохновения, основанным на лучших достижениях дописьменной японской культуры.

За первые 400 лет после изобретения слогового письма на японском языке было написано около 200 повестей, рассказов, новелл и романов, множество дневников и эссе и не поддающееся учету громадное количество стихотворений. К сожалению, о подавляющем большинстве из них мы знаем только по упоминаниям, но и дошедших до нашего времени памятников достаточно, чтобы судить о широком размахе литературной деятельности в эпоху Хэйан.

Зарождение художественной прозы на японском языке обычно связывают с «Повестью о старике Такэтори»⁵. По форме эта повесть представляет собой серию новелл, вставленных в обрамляющую. По содержанию— рассказ о том, как бездетный старик нашел в лесу, в коленце бамбука, крохотную девочку, которая выросла в невиданную красавицу и оказалась жительницей Лунного царства, сосланной на Землю за провинность. Вставные новеллы посвящены приключениям знатных молодых людей, добывавшихся руки прекрасной Кагуяхимэ. Неизвестный автор повести был, без сомнения, человеком образованным, начитанным в буддийской и китайской литературе. Он использовал многие сюжеты из буддийских сутр, джатак, танских новелл и старинных

⁵ На русский язык эта повесть переводилась несколько раз, в том числе под названием «Дед Такэтори» А. А. Холодовичем [25] и под названием «Повесть о старике Такэтори» В. Н. Марковой [59]. Мнение о том, что повесть написана на японском языке, не бесспорно. Некоторые ученые предполагают, что первоначально она была написана японцем по-китайски, а позднее переведена на японский язык [154, 186].

китайских легенд, «привязал» их к японской действительности, введя в повествование местные реалии и действительно живших людей (Абэ-но Миуси, Исэ-но Ками-но Маро) ⁶, и придал всей повести местный колорит.

Займствования элементов сюжета и отсюда — описания диковинных стран и чудесных событий широко распространились в хэйанской литературе (особенно в житийной и простонародной). Самым богатым источником таких займствований была буддийская «Лотосовая сутра». «В период Хэйан,— пишет Анэсаки Масахару,— ее влияние проникло в сердца многих благодаря частым проповедям, а также благодаря индивидуальному чтению, публичным цитированиям и переписываниям... Она содержала в себе множество материалов, вызывающих к фантазии и воображению... Неудивительно поэтому, что „Лотосовая сутра“ играла в японской литературе роль, очень похожую на роль Библии в английской литературе» [185, 158—159]. Популярность экзотических сюжетов «Лотосовой сутры» побуждает некоторых японских ученых включать в число определяющих признаков древних повествований «тяготение к иному» — иному миру, иной стране, удаленной от столицы провинции, к далекому времени [126, 219—222]. Эти ученые неправы в одном: факт частого изображения «инога» не равнозначен тяготению к нему, потому что действительной тенденцией ранней повествовательной литературы Японии была адаптация китайских и индийских материалов, приближение их к знакомой читателю почве, «японизация» континентальных сюжетов. А это уже нечто обратное «тяготению к иному».

В X в. традиция использования сказочных сюжетов в сочетании со стремлением приблизить их к знакомой читателю обстановке привела к созданию «Повести о прекрасной Отикубо» («Отикубо моногатари»), стоящей посередине между сказкой и бытоописательным романом [58]. Персонажи этой повести, согласно фольклорной традиции, четко делятся на положительных и отрицательных. Но вместе с чисто фольклорными признаками положительного героя (честность, доброта, трудолюбие, внешняя красота) здесь наблюдаются и признаки, высоко ценимые в среде придворной аристократии: облада-

⁶ Заметки С. Г. Елисеева на этот счет имеются в Архиве востоковедов (ф. 16, оп. I, № 38).

ние эстетическим вкусом и поэтическим мастерством, музыкальный талант, изящный почерк. Детально, с хорошим знанием предмета описана жизнь придворной аристократии.

В японских поэтических антологиях, начиная с «Манъёсю», многие стихотворения снабжались иногда краткими, иногда более подробными прозаическими вступлениями, рассказывающими о ситуации, в которой данное стихотворение было сложено:

«Песня, сложенная для пира в честь нового урожая, когда в саду рядами сажали деревья, устроив из них ширмы

Хочу, чтоб соловей

Здесь с песней пролетел

Между деревьями, посаженными нами,

Указывая всем, что к нам пришла весна

Со стелющимся по земле туманом»

[44, т. 3, 328—329].

Стихотворные экспромты в аристократической среде, помимо всего прочего, стали служить средством общения в повседневной жизни. Без них трудно было представить светскую беседу, поездку за город, переписку между приятелями, разговор влюбленных. Описание светской жизни в литературном произведении неминуемо должно было включать и большое количество таких экспромтов. Таким образом появился особый литературный жанр, в котором проза сочеталась с множеством стихотворений.

Самый известный памятник в этом жанре — «Рассказы из Исэ» («Исэ моногатари») [63, 41—54; 32, 158—162, 175—194; 33, 196—214]. Памятник стоит в стороне от фольклорной традиции, он передает быт, нравы, вкусы, шкалу оценок, принятую в среде придворной аристократии. 125 небольших отрывков, каждый из которых включает прозаическую часть и одно или несколько стихотворений в жанре *танка* (пятистрочное стихотворение с фиксированным количеством слогов в каждой строфе: 5—7—5—7—7), объединены общим героем и темой: любовными похождениями или описанием чувств героя. «Рассказы из Исэ» и являются, по-видимому, началом хэйанской куртуазной прозы.

Повествовательная литература в начале X в. находилась в стадии становления, на уровне поиска форм и сюжетов. Она еще не обрела своего лица и не заслу-

жила серьезного к себе отношения со стороны образованной публики, а поэзия, охватившая своим влиянием широкие массы людей разных сословий, уже знала устойчивые формы, излюбленные приемы, сделавшиеся традиционными жанры (некоторые из них уже успели устареть и постепенно стали исчезать). Она имела собственную специфику, делавшую ее непохожей на китайскую поэзию во многих отношениях. Оценка же поэзии, характеристика ее природы и функций в понимании хэйанцев лучше всего представлены в следующих словах Ки-но Цураюки из предисловия к поэтической антологии «Собрание старых и новых японских песен» («Кокин вакасю», или «Кокинсю», начало X в.), второй и самой крупной после «Манъёсю» в средневековой японской литературе.

«Песни Ямато! Вы вырастаете из одного семени — сердца... Люди, что живут в этом мире, опутаны густой зарослью мирских дел; и все, что лежит у них на сердце, — все это высказывают они в связи с тем, что они слышат и что они видят.

И вот, когда слышится голос соловья, поющего среди цветов свои песни, когда слышится голос лягушки, живущей в воде, кажется: что же из всего живого, из всего живущего не поет своей собственной песни?

Без всяких усилий движет она небом и землю; пленяет даже богов и демонов, незримых нашему глазу; утончает союз мужчин и женщин; смягчает сердца суровых воинов... Такова песня» [32, 94].

Для того чтобы такая характеристика стала возможной, потребовалось по крайней мере три условия: 1) высокий уровень развития самой поэзии, 2) знакомство с принципами анализа поэтических произведений и 3) четкое разделение в сознании критика поэзии на японском языке («Песни Ямато») и поэзии на камбуне и противопоставление этих двух поэтических традиций.

Первое из этих условий было налицо. К началу X в. в Японии имелись уже свои поэты-классики, творчество которых служило образцом для подражания, предметом восхищения нескольких поколений хэйанцев: Какиномото Хитомаро (конец VII — начало VIII в.), Аривару Нарихира (825—880), Бунъя Ясухидэ (IX в.), Оно-но Комати и др. Знакомство с принципами литературной критики, с основами теории поэзии началось у японских авторов

с изучения китайских предисловий к классической «Книге песен» («Шицзин»), работ знаменитого японского проповедника буддизма Кукая (774—835), посвященных формальному анализу китайской поэзии, и концепции семи стилевых групп и десяти чистых стилей японского стиха, созданной в конце VIII в. Фудзивара Хаманари (733—799) [198, 329—332]. Выделение же японской поэзии и противопоставление ее китайской было, как мы это увидим дальше, показательным для мировоззрения Ки-но Цураюки.

И все-таки, несмотря на большой разрыв в уровнях восприятия и оценки поэзии и прозы в хэйанской Японии, с изобретением слогового письма повествовательная литература стала развиваться опережающими темпами.

На рубеже X и XI вв. японская литература переживала этап наивысшего расцвета куртуазной прозы. Многочисленными повестями зачитывались столичные дамы и молодые девушки. Повсеместным было и увлечение поэзией. И тем не менее литература оставалась всего только частным проявлением одного универсального признака хэйанской цивилизации, охватывавшего все формы художественной активности общества. Этим универсальным признаком был эстетизм. Поэтому правы те ученые, которые определяют хэйанскую цивилизацию прежде всего как эстетическую. Эстетизм как отличительный признак культуры придворной аристократии продолжал действовать на протяжении всей эпохи и даже спустя столетия после перехода власти в руки воинского сословия. Наиболее представительные формы проявления этого эстетизма (поэзия, музыка, многие специфические обычаи) продолжают культивироваться аристократами в качестве знака их кастовости, их внутреннего превосходства над самураями.

Верность хэйанским традициям обнаруживалась во многих разнообразных формах, в том числе и в попытках теоретического их осмысления. По замечанию Х. Като, «аристократы при хэйанском дворе, политически отчужденные взятием власти самураями, более цепко привязались к эстетическим ценностям старого режима. Поскольку эта привязанность была не только сентиментальной, но и сознательной, она проявлялась в дальнейшем развитии и совершенствовании эстетических тео-

рий... Поэтическая традиция, усилившаяся от острого сознания ее художественной ценности со стороны поэтов, была все еще настолько мощной и убедительной, что притягивала даже самурайских поэтов, таких, как священник Сайгё (1118—1190) и третий сёгун Минамото Санэтомо (1192—1219)» [198, 327].

Такое «притяжение» впоследствии привело к тому, что воинское сословие приняло и стало культивировать в своей среде высшие литературные достижения аристократов — даже те, которые с порога отвергались им в начале эпохи Камакура.

Само же самурайство первоначально вышло на общепонскую литературную сцену, как мы уже упоминали, с военно-феодальным эпосом. Слепые музыканты-сказители бродили по городам и весям и хриплым речитативом (такова была традиция) под аккомпанемент японской лютни (*бива*) рассказывали толпам слушателей о злодействах Тайра Киёмори, гибели в морской пучине малолетнего императора Антоку и его матери, о страшных ударах мечом, надвое разрубающих противника, о массовых самоубийствах воинов из дружин побежденных полководцев, о жестоких сражениях между Тайра и Минамото. Все это настолько не было похоже на поэзию чувств, которая полтысячелетия расцвела в литературе придворной аристократии, что эта последняя даже не пыталась воспринимать воинский эпос как явление литературное и продолжала творить в традиционном духе еще около полутора столетий.

Средневековое общество оперировало крупными отрезками времени и не скоро перестраивалось. Привязанность к традициям заставляла его бережно обращаться со старыми сокровищами. Так, рукописи знаменитых хэйанских повестей, стихотворных собраний и других памятников литературы сохранялись, тщательно переписывались и передавались от поколения к поколению японских книжников. Живое творчество в хэйанском духе становилось все более эпигонским, но бережение образцов, которым подражали, впоследствии помогло создать сплав, включивший и эти образцы, и литературу самураев. Правда, она тоже к этому времени стала седой стариной.

В истории литературы каждую эпоху представляют свои памятники. Они как бы становятся символами эпо-

хи. Для хэйанской литературы такими символами стали поэтическая антология «Собрание старых и новых японских песен», «Повесть о Гэндзи» Мурасаки-сикибу и «Записки у изголовья» Сэй-сёнагон. Для эпохи Камакура это антология «Новое собрание старых и новых японских песен», целиком сохраняющая хэйанскую традицию, и военно-феодалная эпопея «Сказание о доме Тайра» («Хэйкэ моногатари») ⁷. Два эти памятника определяют характер двух основных потоков в литературе эпохи — традиционного и нового. Но что интересно: «Сказание о доме Тайра», символизирующее в литературе эпоху господства самурайского сословия, насыщено китайскими литературными и философскими реминисценциями во много крат больше, чем любое произведение хэйанской куртуазной литературы. Другие времена, другие нравы.

Долгое время в японоведении (особенно западном) эпоха Камакура и следующая за ней эпоха Муромати (1338—1568) расценивались как «темные времена» в истории японской культуры, как период всеобщей деградации. Действительно, мы не видим здесь массового появления высокохудожественных произведений литературы, как это было прежде, отмечаем огрубление нравов, захирение системы образования. И все-таки взгляд на эпоху Камакура как на застойную с историко-культурной точки зрения неверен. Трудно не согласиться с проф. Судзуки Дайсэцу, который в этой связи писал: «В самом деле, то, что мы теперь рассматриваем как характерно японское, находилось в процессе зарождения в эти периоды. В них мы можем проследить начала *хайку* и *ногаку* ⁸, театра, планировки садов и парков, составления букетов и чайного искусства» [219, 41].

Сменились эпохи, изменились и основные характеристики культуры. Нельзя сказать, чтобы они были выше или ниже прежних: они были просто другими. Определяющей чертой хэйанской культуры был эстетизм, культ эмоций, камакурской же — культ сильной, волевой личности.

⁷ В русском переводе Е. М. Колпакчи опубликованы гл. 5 кн. I, гл. 3—4 кн. V, гл. 7 кн. VI, гл. 19 кн. VII, гл. 9 и 11 кн. XI и часть гл. 5 кн. «Кантё» [32, 297—323].

⁸ *Хайку* — один из средневековых поэтических жанров; *ногаку* — название средневекового театра масок.

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И ТЕКСТОЛОГИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ПАМЯТНИКОВ. АВТОРЫ

1. ЯПОНСКАЯ РУКОПИСНАЯ КНИГА, ЕЕ СОСТАВ И ОСОБЕННОСТИ ИЗУЧЕНИЯ

Литературное произведение — это одновременно и результат взаимодействия целого комплекса явлений культуры (материальной и духовной), и постоянно действующий источник их трансформации.

Судьбы произведений часто сравнивают с судьбами людей. Такое сравнение исходит из понимания произведения литературы как целостности хотя и многогранной, но живущей одной и единой жизнью. Но чем древнее произведение, тем меньше оснований оно дает для такого сравнения.

Любой памятник древней и средневековой литературы — это явление обобщенное. Рассматривая его в историко-литературном исследовании, мы часто абстрагируемся от множества конкретных его ипостасей — идеологических, формальных и прочих, потому что в каждую историческую эпоху этот памятник по-разному функционировал в идейно-философском, эстетическом, жанро-образующем и многих других планах и потому что мы вынуждены основывать свои суждения либо на чертах, общих для всех дошедших до нас списков (в лучшем, идеальном случае) или редакций памятника, либо на анализе одного списка, по тем или другим причинам взятого за исходный.

Условность подобной позиции на примере японской литературы видна хотя бы из того, что «Записки у изголовья» Сэй-сёнагон насчитывают 4 сохранившиеся

редакции (из них только редакция «Дэн Ноин-хоси сёдзи» включает 10 сохранившихся списков), «Сказание о доме Тайра» — 88 редакций, а различие редакций «Записок из кельи» Камо-но Тёмэя (1212) настолько велико, что позволяет отнести памятник к разным литературным жанрам. И каждый список этих и подавляющего большинства других памятников средневековой литературы функционировал самостоятельно и самостоятельно обрастал многочисленными литературными и внелитературными связями.

Прежде чем рассматривать здесь списки раннесредневековых японских дневников и эссе, мы считаем полезным проследить основные пути спискообразования, а до этого — главные элементы, слагавшие японскую рукописную книгу к X в.

Бумага

Главным материалом, на котором записывались тексты в средневековой Японии, была бумага. Правда, сохранилось некоторое количество официальных и ритуальных надписей на дереве и на камне, однако они немногочисленны, кратки и имеют узкоспецифическую направленность. Во время праздника Пастуха и Ткачихи, в 7-й день 7-й луны по лунному календарю, для написания любовных стихотворных экспромтов использовали также листья бумажного дерева или листья павлонии, но такой обычай носит уже ритуально-игровой характер.

Японцам был совсем неизвестен пергамент, столь распространенный в Европе и на Ближнем Востоке.

Начало производства японской бумаги относится к VII—VIII вв. В зависимости от исходного сырья различалось несколько типов бумаги.

1. Бересклетовая бумага (*дангами*, *митинокунигами* или *митинокугами*) изготовлялась из коры бересклета Зибольда (*маюми*, *Euonymus sieboldianus*). Древесина разных сортов бересклета Зибольда (*мурасакимаюми*, *комаюми* и просто *маюми*) широко использовалась для разного рода поделок: домашней утвари, статуэток, луков; для изготовления бумаги же употребляли луб только *комаюми* [182, 10]. В древности бересклетовая бумага использовалась для написания писем и записи сти-

хотворений, а затем — для церемониальных записей, для придворного делопроизводства и записи буддийских текстов.

Такая бумага, вне зависимости от места изготовления, была одинаковой толщины и нарезалась одним из трех форматов: большим (67×53 см), средним ($59-62 \times 41$ см) или малым (44×55 см). Для церемониальных или придворных записей бумагу предварительно посыпали золотой или серебряной пудрой [182, 10].

2. Конопляная бумага также стала применяться на заре японской письменной цивилизации, но сравнительно скоро была вытеснена из «высокого употребления», потому что быстро приходила в ветхость, так как истачивалась жуком.

3. Самой устойчивой во времени бумагой, бывшей в ходу свыше тысячи лет, оказалась бумага из коры бумажного дерева (*Broussonetia kaji-puki*). Она была более разнообразной по качеству и фактуре, в зависимости от места изготовления [132, 123—130]. Самые тонкие и высококачественные образцы такой бумаги нашли применение в высшей аристократической среде для церемониальных записей, личных записей придворных дам (писем, стихотворений, дневников) и для записи произведений повествовательной литературы [132, 11].

Кору бумажного дерева вымачивали в бочке с водой или в речке, соскабливали с нее верхний, «черный» слой, промывали и три-четыре дня выдерживали на солнце. Полученную «белую кору» толкли, смешивали со специальными составами, в которые в качестве вяжущего средства добавляли клей из белой рисовой муки, и, намазав полученную кашицу на специальные решетки, высушивали ее (следы таких решеток на листах бумаги можно видеть «на свет»).

Брошюровка

Нарезанные по установившемуся формату листы бумаги складывали, каждый в отдельности, вертикальной складкой, пополам. Затем, уложив сложенные листы ровной стопкой, помещали эту стопку между двумя листами очень плотной цветной бумаги, служившими в качестве обложек, и по совмещенным срезам сложен-

ных листов, в 3—5 мм от края, делали три прокола. Сквозь полученные отверстия продергивали крепкую крученную нить, окрашенную под цвет обложки. Концы нити связывали.

При записи текста каждый лист оказывался заполненным только с одной стороны. При желании тетрадь можно было расшить, листы перегнуть в обратную сторону и заполнить новым текстом.

Серию тетрадей иногда заключали в общий картон, который застегивали при помощи костяных или деревянных заколов, вставлявшихся в специальные петли.

Тушь, письменные принадлежности, оформление рукописи

Основной текст рукописи (исключая высочайшие распоряжения, ритуальные тексты и т. п.) писался черной тушью справа налево, сверху вниз. Тушь в Японии изготавливали из сажи, которую разводили в клеевом растворе, проваривали с добавлением ароматизирующих составов, заливали в специальные формочки и высушивали. Перед тем как приступить к письму, кусочек туши откалывали, растирали на специальной ровной площадке тушечницы и разводили порошок водой, для которой тушечница имела особое углубление, называемое «пруд на тушечнице» (*кэнти*) или «море на тушечнице» (*судзури-но уми*).

Тушечница вытачивалась из камня или делалась из глины и обжигалась. В аристократических домах существовали специальные подставки для письма (*судзури-бако* или *атаробако*) в виде покрытого расписным лаком (с изображением цветов, растений или плодов) низенького столика на четырех ножках, оборудованного полочками для туши, тушечницы и кистей.

Комментарии к тексту писались тоже черной тушью — либо на верхних полях рукописи (для этого верхние поля оставляли намного более широкими, чем нижние), либо в тексте — справа от комментируемого слова между строками или непосредственно под этим словом, более мелким почерком, в два столбца, вместе занимающие ширину одной нормальной строки.

Исправления, выделение отдельных мест и разметка

для чтения (грамматическая, фонетическая и пр.) чаще всего производились киноварью¹.

Рукопись пагинировалась по сгибам листов, причем пагинация могла быть сплошной, по главам (отдельно предисловие, каждая глава и послесловие), сдвинутой (один лист обозначался двумя цифрами или два-три соседних листа — одной цифрой), а иногда отсутствовала совсем. Название сочинения писалось на полоске белой бумаги, приклеенной к верхней обложке, в левой верхней ее части, повторялось в начале рукописи перед текстом, перед каждой новой частью сочинения и на сгибе каждого листа в верхней его части. Заглавия эти не обязательно совпадали между собой. Заглавие на сгибах листов, как правило, было сокращенным или условным. Любое из них или все вместе могли и отсутствовать.

Число строк на странице и число знаков в строке в большинстве случаев было одинаковым на протяжении всего текста рукописи.

Текст

Ввиду особенностей японской графики понятие текста при изучении списков произведения, по нашим наблюдениям, несколько сложнее соответствующего понятия в европейских (в том числе и русских) рукописях.

По толкованию, предложенному в советской текстологии акад. Д. С. Лихачевым, «текст выражает произведение в формах языка. Следовательно, то, что не относится к формам языка, а относится к формам графики или является результатом случайных описок, случайных пропусков писца или случайных повторений текста, случайных в него вставок,— к тексту не относится. Это особенности не текста, а самого списка, рукописи» [41, 115].

В европейской рукописи явление языка и явление графики разграничиваются сравнительно просто. В японской — гораздо сложнее. Дело в том, что почти каждый иероглиф или сочетание иероглифов могут в разных случаях читаться по-разному. Так, если в одном списке сочинения название 10-й луны записано иероглифами, а в другой — графемами *хираганы*,— это при-

¹ Поскольку бумага была очень тонкой, никаких подчисток в тексте не делали, но иногда писец заклеивал ошибочно написанные знаки узкой полоской бумаги и на этой полоске писал верный текст.

мер различия в формах графики, ибо в обоих случаях запись читается одинаково — *дзюгацу* и означает буквально «десятая луна». В третьей рукописи это название может оказаться записанным другими иероглифами, и отличие от первых двух вариантов явно текстовое, поскольку название иначе читается (*каннадзуки*), имеет другое происхождение и другую смысловую нагрузку («месяц без богов»). В четвертой рукописи это название может быть записано *хираганой*, и тогда мы имеем вариант, который можно определить как текстовый по отношению к первым двум и как графический — по отношению к третьему. Но в пятой рукописи оно же будет записано другими иероглифами (*камунадзуки*, *каннадзуки*). Название читается так же, как в 3-й и 4-й рукописях, но отражает другое толкование названия 10-й луны: «месяц без грома». По-видимому, этот вариант нужно считать текстовым по отношению ко всем предыдущим. Однако в шестой рукописи рядом с иероглифическим написанием, означающим «десятая луна» (*дзюгацу*), может быть обозначено чтение *фуригана*, *каннадзуки* или рядом с иероглифами *каннадзуки* чтение *дзюгацу*. Что в таком случае считать исходным пунктом для определения характера разнописи? Иероглифическое написание или *фуригану*?

На наш взгляд, к текстовым формам разнописей в японских рукописях следует относить такие иероглифические разнописи (при фонетических разнописях проблема решается так же, как и в европейских рукописях), которые допускают возможность неоднозначного прочтения и толкования этих разнописей. Если иероглифические разнописи имеют однозначное прочтение и толкование, их нужно считать графическими.

Для определения же характера разнописей следует исходить из строчных знаков. Обозначение чтения иероглифов *фуриганой* — явление того же порядка, что и глоссы, и чаще всего (особенно в раннесредневековых рукописях) добавлялось в рукопись писцами, комментаторами или исследователями.

Возможность варьировать в японском тексте количество иероглифов (иероглифическую насыщенность текста) делает проблему соотношения текстовых и графических форм разночтений весьма трудной для решения. Дело в том, что основу всякого японского слова в принципе

можно записать и слоговым письмом, и иероглифами. Произведения «литературы женского потока», которые и составляют большую часть рассматриваемых здесь памятников, писались с минимальным употреблением иероглифов. Впоследствии, при многократных переписках текстов этих произведений, многие слова стали записываться в них иероглифами, причем сама иероглифическая запись нередко заключала в себе интерпретирующий смысл. При текстологическом исследовании таких памятников нельзя упускать из виду и это обстоятельство, поскольку тенденция к замене слогового письма иероглифическим зачастую приводила к неверным выводам о лексическом характере произведения, а иногда и к изменению акцентов в идейном его содержании.

Появление разночтений

Дневниковая и эссеистическая литература средневековой Японии включает памятники разного литературного достоинства, назначения и эмоционального настроения — от записок сугубо интимного характера («Дневник Идзуми-сикибу») до памятников глубокого социального и философского звучания («Записки из кельи Камо-но Тёмэя»).

С неодинаковой активностью памятники эти распространялись среди читающей публики. Одни тотчас же после создания (или даже в процессе создания) во множестве переписывались и продолжали переписываться в течение многих столетий («Записки у изголовья» Сэйсёнагон, «Дневник эфемерной жизни» Митицуна-но хаха, «Дневник Мурасаки-сикибу»), другие долгое время оставались неизвестными публике или известными только узкому кругу книголюбов-энтузиастов («Стихотворное собрание матери Дзёдзин-адзари» — «Дзёдзин-адзари хаха-но сю», 1071).

Естественно, чем популярнее был памятник литературы, тем активнее его переписывали, цитировали, изучали и тем больше возможности было для появления разночтений в рукописных текстах, возникновения списков, редакций и изводов этого памятника.

Ниже, при рассмотрении конкретных памятников, мы подробнее остановимся на проблеме возникновения их списков и редакций и на задачах, перед которыми стоит

современный исследователь этих списков и редакций. Теперь же ограничимся разбором характера ошибок переписчика и разбором причин возникновения этих ошибок.

По наблюдениям А. Дэна, «переписывание текста может быть удобно разбито на четыре операции: 1) писец прочитывает отрывок оригинала, 2) запоминает его, 3) внутренне диктует самому себе текст, который он запомнил, и 4) воспроизводит текст письмом» [41, 60]. В соответствии с каждой из этих операций Д. С. Лихачев выделяет четыре вида типических ошибок переписчика: ошибки прочтения, ошибки запоминания, ошибки внутреннего диктанта и ошибки письма, добавляя к ним переосмысления, стоящие «на грани бессознательного и сознательного изменения текста» [41, 73].

Такая классификация может быть использована и при анализе списков японских рукописей с некоторой поправкой на специфику бессознательных ошибок, связанных с гетерографическим характером письма.

В X в. в Японии большого развития достигло искусство каллиграфии². Скорописные иероглифические знаки на специально подобранной бумаге служили украшением залов во дворцах высшей хэйанской аристократии. В арсенале японских каллиграфов было несколько совершенно различных стилей письма — от уставных до стилизованных (*тэнсё*). Но при переписке сочинений писец не волен был выбирать графический стиль по своему усмотрению. Выработалась четкая система соответствия определенного стиля письма характеру произведения. Так, философские сочинения (буддийские и конфуцианские трактаты), хроники, канонические буддийские тексты переписывались разными стилями уставного письма; гадательные тексты, придворная документация — скорописью; стихи — стилизованным, так называемым тростниковым письмом, а дневники, эссе и повести — полускорописью, переходящей в скоропись.

К этому времени в стране уже существовало два вида слоговой азбуки: *катакана* и *хирагана*, причем знаки *хираганы*, появившиеся на основе скорописных форм начертания иероглифов, имели по несколько вариантов каждый, в зависимости от исходного иероглифа (для

² А. Уэйли «культ каллиграфии» называет «настоящей религией Хэйана» [224, 10].

обозначения каждого слога можно было использовать любой из набора в четыре-пять иероглифов с одинаковым китайским чтением). Произведения художественной литературы записывались с использованием графем *хираганы*. Всякий факт изменения системы письма (почерк, иероглифическая насыщенность и т. п.) по сравнению с протографом, если он не объяснялся требованиями моды, свидетельствует либо о новой интерпретации памятника, либо о желании копииста изменить его адресат: ограничить или расширить круг читателей.

Переписчик, читающий оригинал, как мы видим, должен был различать скорописные формы начертания иероглифов и графемы слогового письма, происшедшие из скорописных начертаний тех же иероглифов. Он должен был также постоянно помнить о большом количестве непохожих в уставном начертании иероглифов, которые в скорописном виде выглядели почти одинаковыми (в японских словарях скорописи существуют даже специальные разделы, включающие список «иероглифов, которые можно перепутать»). Таким образом, возможность ошибки прочтения у японского переписчика по сравнению с европейским значительно возрастает.

Ошибки запоминания, насколько можно заметить, тем более часты, чем больше развит у переписчика собственный литературный талант. Так, в списках «Записок у изголовья» Сэй-сёнагон редакции «Сюнсё» описание четырех сезонов (дан 1) начинается фразой: «Весною хороши рассветы. Небо между вершинами гор, светлеющее понемножку (*сукоси акаритэ*), чуть алеет, и узкой лентой вытягиваются мареновые облака». В списках редакций «Маэдабон» и «Сакаибон» иначе написана всего одна графема *хираганы* (*ми* вместо *ри*), из-за чего фраза приобретает такой смысл: «Весною хороши рассветы. Небо между вершинами гор, краснеющее понемножку, чуть алеет...»

В более старых рукописях того же памятника 1-я луна обозначена иероглифами *сёгацу*, а в более новых термин архаизирован и записан *каной*: *оцуки* (правда, не исключено, что раскрытие старинного чтения проведено сознательно сторонником школы *вагаку*, боровшейся за «чистоту» японского языка, чтобы исключить возможность «китаизированного» прочтения иероглифов).

Для всех средневековых памятников характерно оби-

лие разночтений между разными списками в глагольных формах (особенно в формах выражения вежливости), не изменяющих смысл слова, но имеющих разные стилистические оттенки. Часто встречаются замены деепричастной формы глагола соединительной его формой и наоборот. К обычным разночтениям принадлежат несовпадения в грамматических способах выражения одновременности или последовательности действий, выраженных глаголами в сложном предложении, в способах субстантивизации.

За 259-м даном «Записок у изголовья» (по нумерации списка «Санкамбон») в «Ноимбон», «Сакаибон» и «Маэдабон» следует текст, отсутствующий в «Санкамбон», размером около одной рукописной страницы. В этом тексте, по списку «Ноимбон», есть оборот: *сурихирамэкаси* («вычистив и подровняв»), который в двух других списках выглядит так: *сурихирамэтэ*. В «Маэдабон», в тексте, следующем после 1-й части 56-го дана по нумерации «Сакаибон» (в этом списке текст отсутствует), фраза *ёроцу-но котоёри мо хито ва* («более всего на свете, человек...») выглядит гораздо более развернутой, чем соответствующая ей фраза из «Сандзёнисибон»: *ёродзу-ёри ва* («более всего»).

Это легко объясняется тем, что, удерживая в памяти основной текст фразы, переписчик нередко автоматически дописывал ее окончание, наиболее удобным (привычным) для себя способом представляя глагольные формы, и так же невнимательно обращался с другими грамматическими формантами, не несущими специальной семантической нагрузки. При этом могло сказываться и влияние филологической школы переписчика: в зависимости от ее направления он модернизировал или архаизировал текст, допускал определенного типа синонимические подстановки и т. д. (по-видимому, нередко такого рода изменения вносились в текст сознательно).

Влияние филологической школы могло отражаться также в появлении разночтений при записи слоговым письмом элемента, не несущего семантической нагрузки и обозначенного в протографе иероглифом. В 156-м дане (по нумерации «Серии японской классической литературы») «Записок у изголовья» содержится упоминание буддийского обряда Имена будд, который отправлялся в храмах в 19-й день 12-й луны. В большинстве

списков этот обряд записан тремя графемами: *обуцумё*, где 1-й иероглиф является онорифическим префиксом и словарного значения не имеет. Переписчик «Ноимбон» вообще опускает этот знак, обозначив название обряда двумя иероглифами: *буцумё*. Большинство других переписчиков записали это название, заменяя 1-й иероглиф знаком *каны* «о»: *обуцумё*, однако переписчик «Санкамбон» прочитывает его как «ми» и пишет *мибуцумё*, а некоторые другие переписчики, соглашаясь с этим чтением, заменяют 1-й иероглиф не графемой *хираганы*, а другим иероглифом с соответствующим чтением: *мибуцумё* (его смысловая сторона при этом во внимание не принимается).

Наиболее частые ошибки внутреннего диктанта — замена названий дворцов и храмов названиями других дворцов и храмов, имеющих сходное назначение, сходно звучащие названия, сходное иероглифическое начертание названий; замена названиями дворцов и храмов, расположенных поблизости от указанных в протографе, но чаще упоминаемых в этом или других источниках той же эпохи (замена по аналогии). К этой же категории ошибок относятся пропуски одного или двух названий или собственных имен (или их эквивалентов)³, если эти два названия или имени часто встречаются в тексте рядом или если упоминание одного автоматически подразумевает наличие другого.

Среди произведений средневековой литературы встречаются памятники, списки которых содержат целые «гирлянды» разночтений, щедро снабжающих текстологов головоломками самого разного характера. Такие «гирлянды» в изобилии имеются в «Записках у изголовья», их можно в немалом количестве обнаружить и в «Дневнике Идзуми-сикибу». В списке «Сандзёнисибон» [179, 405] этого дневника есть такой текст: *Ути-но-отôдо, Хару-но мия надо-но кикосимэсан кото мо карогаросю обосицуцуму ходо-ни* («В то время, когда [принц] беззаботно отнесся к тому, что [его], видимо, слышали Министр двора, [особа из] Весеннего дворца и другие»). Списки «Кангэмбон» содержат следующий вариант этого

³ В средневековой Японии вместо имени человека часто употребляли название его должности, поместья, дворца, в котором он жил или состоял на службе, и даже части дворца, закрепленной за ним по положению.

текста: *Ути-но-охоидоно Хару-но мия надо-но кикосимэсаму кото мо карогаросики ё нари надо обосицуцуму ходо-ни*. По смыслу — это тот же текст, что и в «Сандзё-нисибон», но лексическая его передача заметно отличается. Начать с того, что название чина Министра двора, записанное в первом варианте иероглифами с чтением *Ути-но-отōдо*, во втором записано графемами *хираганы* и читается: *Ути-но-охоидоно*. Далее, вместо *кикосимэсан* («видимо, услышали»), здесь написано *кикосимэсаму*, а вместо *карогаросё* («беззаботно») — *карогаросики ё нари надо* («с беззаботным видом»).

Если первое разночтение нельзя отнести к ошибкам прочтения или запоминания (разница в прочтении допускается иероглифами, если они не снабжены *фуриганой*, см. об этом ниже), то два других являются обычными ошибками внутреннего диктанта. Списки «Оэйбон» представляют третий вариант того же текста: *Мия надо-но кикосимэсан кото мо канасики ё нари то обосицуцуму ходо-ни*. Здесь, во-первых, опущено упоминание о Министре двора, во-вторых, усечено название Весеннего дворца (сказано просто «дворец», что читателями, как и в первых двух вариантах, верно понималось как обозначение императрицы) и, в-третьих, допущена явная семантическая перестановка: *канасики ё нари то* вместо *карогаросики ё нари надо* (*карогаросё*).

К ошибкам письма в японских рукописях нужно прежде всего отнести замену иероглифов графемами слогового письма и замену графемы слогового письма иероглифом. Мы уже видели, что первая из этих замен приводит к искажению лексического состава авторского текста. Но дело не только в этом. Выше упоминалось, что в средневековой Японии придавалось большое значение искусству каллиграфии: В аристократической среде неумение красиво написать текст воспринималось как недостаток, с которым можно сравнить разве что неумение сложить стихотворение.

Правила графической стилистики диктовали не только строгое соответствие стиля письма жанру сочинения, но и законы расположения знаков на поверхности листа относительно его параметров и дозировку в употреблении иероглифов и графем слогового письма, приличествующую мужчинам или женщинам, мирянам или монахам и т. д.

Несоблюдение какого-либо из этих правил могло нанести заметный ущерб в глазах общества автору и каллиграфу. Рукопись должна была доставлять эстетическое наслаждение. Как современные японцы считают, что любое блюдо на столе прежде всего нужно красиво оформить, потому что человек «начинает есть глазами», так средневековые были убеждены, что наслаждение текстом начинается не с его содержания, а с внешнего вида. Недаром Мурасаки-сикибу пишет в своем дневнике, как она обеспокоилась, когда узнала, что при дворе ходят по рукам черновые листы ее романа, переписанные не настолько искусно в каллиграфическом отношении, чтобы писательница оставалась спокойной за свою репутацию. И недаром один из крупнейших поэтов своего времени, опытный составитель поэтических антологий Фудзивара Тамэиэ (1198—1275), переписав с автографа Ки-но Цураюки его «Дневник путешествия из Тоса», указал в колофоне, что переписывал его, «не изменив ни одного знака оригинального сочинения господина Ки, без пунктуации, с малым числом объяснений» [155, 20].

Обратная замена (графем *хираганы* иероглифами), особенно часто встречающаяся на рубежах хронологических изменений стилей письма, кроме всего прочего, таит в себе и реальную опасность искажения смысла текста. Переписчик, привыкший заменять какую-то группу скорописных иероглифов протографа полускорописными (кстати, этого никогда не делали копиисты высшей квалификации), автоматически заменял графему *хираганы* (*хэнтайганы*) полускорописным начертанием ее иероглифического прототипа.

Такая трансформация произошла, например, с одним иероглифом в 87-м дане «Записок у изголовья» (по спискам «Санкамбон»). В большинстве редакций этот дан включает фразу: «*Соно цума идэкитэ...*» («Вышла та жена, и...»), однако в «Санкамбон» вместо иероглифа *цума* («жена») значится *онна* («женщина»), а в «Ноимбон» *окина* («старик»). Можно полагать, что ошибка возникла из-за того, что в протографе вместо иероглифа *цума* стоял знак *хираганы мэ*, обозначающий чтение этого иероглифа, но происходящий от скорописного начертания иероглифа *онна*. Переписчик принял графему *хираганы* за ее иероглифический прототип, ко-

торый и занес на бумагу уставным письмом, а следующий переписчик, стараясь предотвратить возможность путаницы иероглифа *онна* и *мэ*, решил заменить этот иероглиф знаками *хираганы*, обозначающими его чтение *омуна*. Третий переписчик, машинально или из-за плохой сохранности текста неверно прочтя его, заменил графему *му* графемой *ки*, в результате чего все слово претерпело такую трансформацию: *мэ* (иероглиф и графема *хираганы*) — *омуна* (иероглиф и графемы *хираганы*) — *окина* (*хирагана*) — «жена» — женщина» — «старик».

Собственно говоря, в этом примере отразились сразу два вида ошибок: ошибка написания и ошибка переосмысления. Наличие и происхождение этих ошибок можно обнаружить и проследить только путем сличения текстов нескольких списков, потому что в одном списке любой из приведенных вариантов может быть воспринят как аутентичный.

Ниже, при анализе отдельных памятников, мы остановимся на разных вариантах сознательного изменения текста и некоторых случаях бессознательного его изменения, не рассмотренных здесь. Но, прежде чем перейти к такому анализу, отметим наиболее характерные особенности средневековых японских рукописей из числа мешающих правильному прочтению текста и из числа помогающих восстановить генеалогию текста.

Трудности прочтения

Японская силлабическая письменность помимо разнообразия форм начертания каждой графемы, о которой говорилось выше, обладает еще одной особенностью. Большая группа силлабем используется для обозначения слогов как с глухими, так и звонкими и «полувзвонкими» (яп. *нигори* и *ханнигори*) согласными, с той разницей, что озвончение в них обозначается специальным значком, который ставится в правом верхнем углу соответствующей силлабемы. Средневековые авторы и переписчики в большинстве случаев пропускали этот значок, внешне напоминающий кавычки, в том числе нередко и в тех случаях, когда озвончение играло и смысло-различительную роль. Это сплошь и рядом приводило к неверному толкованию соответствующего слова други-

ми переписчиками и, следовательно, к искажению текста.

Другим палеографическим фактором, приводящим к изменению смысла фразы в тексте памятника, была непоследовательность в пользовании пунктуационными знаками. При отсутствии в письменности строчных и прописных знаков и совпадении в языке определительной и заключительной форм глагола (предикативного прилагательного), а также при совпадении соединительной и заключительной форм глагола из-за наличия в предложении подчеркивающей частицы *косо* и некоторых других особенностях языка непоследовательность в пунктуационной разметке текста часто приводила (вплоть до второй половины XIX в.) к толкованию предыдущего предложения как определительного к подлежащему последующего предложения с вытекающими отсюда вариантами в понимании смысла отрывка текста.

Современным текстологам стоит иногда немалых усилий по косвенным данным восстановить первоначальную разбивку текста на фразы, причем трудности их неизмеримо возрастают, если аналогичные попытки предпринимали уже средневековые ученые, соответственно своим толкованиям изменившие контекст, разделившие единую фразу на части или объединившие независимые фразы в одну.

Особый вид трудностей прочтения возникает из-за механических повреждений рукописи. Д. С. Лихачев приводит в своей «Текстологии» удивительно точные слова И. Волоцкого, который сетовал в «Просветителе» на трудность прочтения буквенного обозначения цифр при недостаточной сохранности текста: «Если едина чертица сотрется, то несть разумети, твердо ли (т. е. буква „т“) ести было, или покой („п“): и егда покой, верхняя ея черта сотрется, такоже не видети, покой ли есть, или иже („и“). Да тем и в трисотном числе 80 мнится, и в осьмидесятном 8 мнится» [41, 61]⁴.

В иероглифическом тексте не только «едина чертица», но и точка играет определяющую роль в значении знака, поэтому стирание, угасание или повреждение части иероглифа (особенно ключевой) может привести к

⁴ Примечания в скобках принадлежат Д. С. Лихачеву.

искажению текста, которое по одному списку установить не всегда возможно.

Более всего японская рукопись темнела и стиралась в нижнем внешнем углу листов, особенно если рукопись была написана на бумаге низкого качества XVIII — начала XIX в. При этом иногда один-два знака с каждой стороны листа стирались совершенно, а в отдельных случаях разрушалась даже сама бумага (кстати, для предупреждения механической порчи рукописи или ксилографа читателями некоторые общедоступные библиотеки уже в новое время ставили на обложках и первых листах специальные штампы с надписью: «Пожалуйста, листайте, не мусоля пальцы»).

Основной текст рукописи угасал редко (разве что под влиянием некоторых растворов), но угасание надписей, помет и экслибрисов на внешних сторонах обложек, окрашенных в темные цвета, — явление распространенное. Однако практика показывает, что такие угасшие надписи проявляются и могут быть прочтены при ультрафиолетовом свете. Прочтение их, как правило, дает богатый материал по истории рукописи.

И все-таки самый опасный враг японской рукописной книги — это жучок. Встречаются рукописи, источенные жучком до состояния решета. В такой рукописи с трудом можно найти исходные данные для определения ее содержания. Правда, это касается рукописей, хранившихся в неблагоприятных условиях; специальные книгохранилища Японии давно уже располагают соответствующими приспособлениями и средствами для борьбы с жучком. Однако существование этого врага заметно уменьшает шансы обнаружить ценные старинные рукописи за пределами таких хранилищ.

Колофоны

Обычай японских переписчиков снабжать текст скопированного памятника колофоном и сохранять все колофоны протографа невозможно переоценить при составлении генеалогии текста. В колофонах указывается место и время переписки, фамилия, имя, прозвище или звание (либо все вместе) переписчика, инициатор копирования памятника, протограф. Встречаются колофоны краткие, включающие лишь дату переписки, но бывают

и очень подробные. Идеальным можно считать колофон, записанный после текста «Дневника путешествия из Тоса» Ки-но Цураюки известнейшим поэтом, составителем поэтических антологий и знатоком классической японской литературы Фудзивара Тэйка:

«В год Бунрэки 2-й (1235 г.— В. Г.) Младшего брата дерева — Овна, в 5-ю луну, в 13-й день Младшего брата дерева — Змеи, [будучи] хотя и стар и немощен, но глазами не слеп, [я] неожиданно увидел автограф господина Ки. Книга — из сокровищницы Рэнга-оин. Материал — бумага, белая бумага. Не повреждена, без краев. Высота — 1 сяку 1 сун 3 бу (около 34 см.— В. Г.), ширина — 1 сяку 7 сун 2 бу (около 52 см.— В. Г.). Бумаги — 26 листов, не свитком. Обложка — 1 белый лист бумаги. Края чуть вывернуты, без застёжек, без завязок. Имеется внешнее заглавие: „Дневник из Тоса“ — кисти Цураюки... Испытывая чувство нетерпения, за 2 дня закончил переписку... [Рукописи исполнилось] в этом году 301 год, [но] бумага не истлела, знаки на ней еще четкие. Много нечитаемых мест, [потому что] книга [многое] претерпела...» [155, 18].

Такой колофон представляет для исследователя громадный интерес, тем более что оригинал Ки-но Цураюки не сохранился. Но и самому Фудзивара Тэйка в год переписки дневника исполнилось 72 года, а на переписку 26 листов рукописи с не всегда читаемым текстом он, как мы видим, отвел себе всего два дня. Естественно, копия его не безупречна.

Не меньший интерес представляет колофон сына Тэйка, Фудзивара Тамэиэ, составленный им для собственноручной копии того же протографа:

«В 29-й день 8-й луны года Катэй 2-го (1236 г.— В. Г.), не изменив ни одного знака в рукописи оригинального сочинения господина Ки (книга из Рэнга-оин), без пунктуации, с малым числом объяснений [переписал] Гон-тюнагон (Ханаоиси)» [129, 18].

Но автограф Тамэиэ утерян, и его колофон не сохранился бы, если бы не обычай японских переписчиков копировать вместе с текстом памятника также и колофоны авторитетных переписчиков минувших веков. В наше время он известен по списку «Сэйкэйсё окухон» из библиотеки Момодзоно бунко.

Разумеется, не все памятники при переписывании

Документировались столь точно, не всем суждено было в авторском исполнении попасться на глаза таким знатокам и ценителям литературы, как Фудзивара Тэйка и его сын. В противном случае японской текстологии не была бы известна проблема редакции или даже проблема первоначального текста. На деле же бывают случаи, когда колофоны, в которых упоминаются авторитетные для знатоков имена, оказываются фиктивными, сфабрикованными для придания большего веса списку. И, естественно, существует достаточно много рукописей вообще без колофонов. Некоторые памятники имеют столь запутанную текстологическую судьбу, что ни один серьезный исследователь не рискует в наши дни составлять их стеммы.

Основные категории японской традиционной текстологии

На протяжении многих столетий текстологические исследования японских ученых сводились почти исключительно к редактированию и комментированию текстов памятников. Комментаторская работа уже к XV в. достигла высокого мастерства (школа Сандзёиси) и включала различные приемы проверки подлинности текста или его фрагментов, требующие привлечения большого побочного материала. Вместе с тем, анализируя рукописный текст, средневековые японские ученые старались выработать методику внешнего описания рукописи и установить основные текстологические понятия. Пример внешнего описания протографа мы видим в колофоне Фудзивара Тэйка к его копии «Дневника путешествия из Тоса». Первые попытки установления текстологических понятий относятся к началу XII в., когда ученые школы Рокудзё, знаменитой исследованиями в области японской поэтики, пришли к необходимости сопоставления нескольких списков с одним основным. В XIII в. Фудзивара Тэйка привел эти попытки в систему, которая без особых изменений сохранилась до конца XIX в., а частично — и до нашего времени. Основными текстологическими понятиями в этой системе были *руфубон* и *ихон*.

Руфубон — это наиболее распространенный список произведения. Он почитался самым авторитетным, слу-

жил протографом для новых копий, ксилографических и наборных изданий. Появились такие устойчивые словосочетания, как «руфубон „Повести о Гэндзи“», «руфубон „Записок у изголовья“», «руфубон „Записок из кельи“». Только в XX в. было установлено, что *руфубон* — понятие историческое. Видный исследователь хэйанской литературы проф. Икэда Кикан показал, например, что за время существования «Повести о Гэндзи» по крайней мере три разные ее редакции в разные эпохи считались *руфубон*, следовательно, безоговорочное употребление этого термина нельзя признать научным [101, 9—11].

Ихон буквально означает «иная, отличная книга». Текстолог брал за основу исследования тот список, который считал наиболее близким к авторскому, либо тот, который был в его распоряжении (как правило, экземпляр из своей личной библиотеки), либо *руфубон*, а все остальные, привлекаемые им для комментария, именовал *ихон* — «отличающимися книгами». *Ихон* — это текст второго сорта, играющий вспомогательную роль в работе текстолога.

Не говоря уже о том, что известны многочисленные примеры того, как *ихон* оказывались впоследствии либо авторскими текстами, либо близкими к ним (в принципе это естественно), понятие *ихон* неудобно тем, что объединяет и списки одной редакции, и разные редакции. Поэтому уже в новое время появился термин *сёхон* («книги»), которым стали обозначать списки других редакций, а сами редакции (как, впрочем, и изводы) стали именовать «генеалогическими линиями».

В начале XX в. в Японии все более интенсивно стали разрабатываться и теоретические проблемы текстологии, причем большую роль в постановке этих проблем на японском материале сыграли европейские исследования античных и византийских письменных памятников. Прежде всего была осознана необходимость определить, наконец, что такое *ихон*. Икэда Кикан предложил считать *ихон* всякую рукопись, отличающуюся от других рукописей по одному из следующих шести признаков:

1. По форме начертания знаков:

- 1) форма начертания *катаканы*,
- 2) форма начертания *хираганы*,
- 3) форма начертания иероглифов;

II. По употреблению силлабем:

- 1) исторические особенности употребления,
- 2) способы обозначения долгих гласных сочетаниями силлабем;

III. По употреблению иероглифических омонимов;

IV. По взаимозамене силлабем и иероглифов;

V. По взаимозамене *хираганы* и *катаканы*;

VI. По форме, размерам и оформлению книги, по бумаге, количеству листов, строк на странице, знаков в строке.

Из этих шести признаков IV и VI он именует «не настоящими» [109, 320—321].

В последнее время японские текстологи, широко оперируя положениями европейской механической школы XIX в., пытаются включить текстологические материалы в сумму филологических методов исследования классической литературы своей страны. В этом плане весьма показательна монография профессора Токийского университета (Токё дайгаку) Абэ Акио «Очерк японской литературы», вышедшая в 1968 г. [81]. Автор монографии выделяет четыре «степени различий» списков и редакций одного произведения:

«1. Случаи, когда текст почти одинаков, а в нем временами встречаются различия в одном-двух звуках в отдельных словах.

2. Кроме первого типа случаи, когда временами совершенно отличаются фразы, а иногда отличаются и по одной-две строки.

3. Когда различия второго типа становятся более значительными, а иногда случаются отличия размером более чем в одну страницу.

4. В целом произведения примерно одинаковы, но структура их совершенно различна» [81, 58—59].

Соответственно этим различиям Абэ Акио классифицирует и причины их возникновения: «а) повреждения, основанные на внешних обстоятельствах; б) ошибочные написания, пропуски; в) исправления автора; г) сознательные исправления потомков» [81, 59].

Все эти спискообразующие элементы слагаются из текстовых различий. Нетекстовые различия, к которым автор относит разницу в способах употребления иероглифов и слогового письма и орфографию, зависящие от эпохи и «свободного усмотрения переписчика», не нару-

шают тождественности текстов, хотя и должны фиксироваться исследователем.

Конечной целью текстолога Абэ Акио считает восстановление текста авторского оригинала (цель, по его мнению, практически редко достижимая). При наличии же автографа писателя задачей ученого становится выяснить, черновой ли это вариант или окончательный, поскольку наличие нескольких авторских редакций текста приводит впоследствии к хождению множества списков разных редакций.

Наиболее действенным методом приближения к авторскому оригиналу считается создание так называемого «идеального текста».

«Процедура такой работы по критике текста,— пишет Абэ,— помимо собирания рукописей литературного текста (включая *ихон* и *руфубон*), обычно заключается во взаимном сравнении каждого знака его текста (обычно, включая внешнее заглавие, внутреннее заглавие, предисловия, послесловия и колофоны), в классификации разделения текста на [генеалогические] линии... в выяснении места каждой последующей рукописи внутри одной линии, в установлении путей рождения данных списков из протографов... и в выяснении генеалогической специфики текста и истоков возникновения этой специфики,— попытках, последовательно поднимаясь вверх, добраться до источника — текста оригинала» [81, 60].

Исследователь, взяв один из имеющихся списков за основу (обычно это наиболее распространенный или считающийся ближайшим к оригиналу список произведения), публикует его полностью, указывая в комментариях все без исключения текстовые различия между этим исходным текстом и текстом других списков. Во избежание путаницы при сопоставлении списков во внимание принимаются только доброкачественные рукописи (без механических повреждений). Создание «истинного» текста есть подготовительная ступень работы по восстановлению текста оригинала.

Следующая ступень этой работы, по определению Абэ Акио,— привлечение «внешних и внутренних доказательств» характера реконструируемого оригинала. «Внешние доказательства» могут содержаться во всяких источниках, за исключением анализируемого (цитаты,

упоминания, описания тех же событий, реалий и т. п., а также особенности формы и содержания произведений-современников, служащие материалом для типологических сравнений), «внутренние» содержатся в самом анализируемом памятнике (выяснение таких доказательств служило основой японских текстологических работ XVIII — начала XIX в.).

Таким образом, предлагаемый метод ограничивается механическими приемами: коллекционированием разночтений без анализа их происхождения, максимальным приближением к беловому варианту авторского текста без действительного интереса к истории движения текста. Абэ Акио прекрасно понимает недостатки этого метода, когда пишет: «Метод, именуемый критикой текста, безусловно, есть метод, возникший из уважения к объективности и реальной доказательности, но, когда на этапах, имеющих в этой работе, классифицируют [генеалогические] линии списков и в особенности когда ставят вопрос о качестве происхождения списков или когда исследуют удаленность их от формы оригинала, существует большая степень вероятности проникновения субъективных толкований. К тому же в тех случаях, когда базируются на внутренних доказательствах... избежать вторжения субъективного почти невозможно» [81, 62—63].

Выход из тупика японский ученый видит во «вторжении в рассмотрение художественности произведения и в конечном счете — в писательскую духовную деятельность автора», без чего «невозможно установить правильность и неправильность, достоинства и недостатки текста» [81, 63].

Если бы Абэ Акио добавил к этому необходимость изучения истории текста, предложенный им метод получил бы логическое завершение и помог бы осветить историко-литературный процесс более объективно. Чтобы японскую текстологическую науку поставить на современные рельсы, нужно начать с выработки точного терминологического обозначения всех понятий, связанных с изучением текста.

«Дневник путешествия из Тоса»

Если проследить за атрибуцией произведений средневековой японской литературы, можно обнаружить любопытную деталь: сами авторы оставляли свои подписи преимущественно под стихотворениями, а принадлежность повествовательных памятников определяется либо свидетельством современников, либо традицией или вообще не определяется, и только в редких случаях такие памятники (например, «Записки из кельи» Камо-но Тёмэя) изначально сохраняют подпись автора. Даже в современных изданиях памятников средневековой прозы указывается не автор произведения, а подготовитель издания. Об авторе говорится только в предисловиях.

В середине 30-х годов X в. появилось первое на японском языке произведение дневниковой литературы, получившее название «Тоса никки» (старояп. «Тоса-но никки» — «Дневник путешествия из Тоса»). Дневник написан от лица женщины, в нем употребляются специфически женские слова и выражения; стиль письма и японский язык, на котором написан дневник, не был употребительным среди пишущих мужчин того времени. И тем не менее традиция и подавляющее большинство исследователей приписывают его мужчине — знаменитому поэту, теоретику японского стиха и придворному чиновнику Ки-но Цураюки.

Ки-но Цураюки родился во второй половине IX в. Японские справочники в средние века не имели обыкновения указывать год рождения. Самое большое, их составители давали дату смерти и указывали возраст упоминаемого в источнике деятеля (в возраст по обычаю включался дополнительный, «утробный» год). Для Ки-но Цураюки в сохранившихся старинных справочниках указан только год смерти — 946-й [107, 90]⁵, позднейшие исследователи жизни знаменитого поэта относят (по косвенным данным) дату его рождения к 865 г.

⁵ Многие современные исследователи (Симмура Идзуру, Такаги Итиноскэ, Икэда Цутому и др.) годом смерти Ки-но Цураюки считают не 946, а 945 год.

[107, 91], 862 г. [141, 2], 861 г. [85,6]⁶, 859 г. [158, 47] или не определяют совсем [152, 490].

Старинный аристократический род Ки к концу IX в. не занимал сколько-нибудь заметных позиций в придворной иерархии, но представители его вносили большой вклад в развитие японской культуры.

Арицунэ, упомянутый в «Рассказах из Исэ», — брат деда Цураюки. Одна из дочерей Ки-но, Арицунэ, была женой знаменитого поэта Аривару Нарихира (популярность этого поэта была столь велика, что впоследствии он стал почитаться синтоистами как божество), другая — женой поэта Фудзивара Тосиюки (ум. в 907 г.). Племянник Цураюки, Ки-но Томонори (845—905), был одним из 36 лучших поэтов своего времени и принимал участие в составлении антологии «Собрание старых и новых японских песен». Другой его родственник, Ки-но Хасэо (845—912), пользовался славой выдающегося ученого, специалиста по китайской поэзии, и имел звание «доктора словесности» (*мондзё хакасэ*), а сын Хасэо, Ки-но Ёсимоти (ум. в 919 г.), ученый и поэт, был главой придворного Ведомства образования (*дайгаку-но ками*), наставником наследного принца и автором второго предисловия (на китайском языке) к «Собранию старых и новых японских песен».

Таким образом, традиции рода Ки создавали атмосферу, в высшей степени благоприятствовавшую развитию природного таланта будущего поэта и ученого.

Отца Цураюки звали Ки-но Мотиюки. Известно о нем очень мало. Мотиюки числился потомком в восемнадцатом колене полупоэтического героя Такэноути-но Сукунэ (ум. в 367 г.), якобы служившего при дворах пяти императоров в общей сложности свыше двухсот лет (составители древних японских хроник не скупились на такие цифры) и считавшегося предком таких влиятельных в древности родов, как Кацураги, Сога, Хэгури, Косэ и Ки. Сам Ки-но Мотиюки не достиг высоких чинов, оставив службу придворным чиновником 6-го ранга. Как и другие его родственники, он увлекался стихосложением. Одно из стихотворений Ки-но Мотиюки включено в «Собрание старых и новых японских песен».

⁶ Это мнение Акисуэ Итиро базируется на выкладках токугавского поэта Кагава Кагэки (1768—1843).

Еще меньше сведений дошло до нашего времени о матери Ки-но Цураюки. Ни имя ее, ни годы жизни не известны, но существует предположение, что мать Ки-но Цураюки служила при дворе, в северо-восточной части императорского дворца, носившей название Найкёбо. Это было место обучения исполнителей придворных ритуальных танцев и песен. Предположение основывается на том, что согласно генеалогии рода Ки, включенной в огромный (1000 книг) справочник «Продолжение Классификации множества сочинений» («Дзокугунсё руйдзю») Ханава Хокиити (1746—1821), детским именем поэта было Акого-кусэ из Найкёбо [107, 92] (*кусэ* — ласкательная частица, присоединявшаяся к детским именам). Впрочем, из этого же имени можно сделать вывод: не мать Акого служила в Найкёбо, а он сам воспитывался здесь и обучался ритуальным танцам и песням (правда, для обучения в Найкёбо брали почти исключительно девочек).

Когда Акого-кусэ исполнилось 15 или 16 лет, над ним по обычаю совершили обряд инициации: присвоили ему взрослое имя (Цураюки), сделали мужскую прическу, облачили в мужскую одежду и т. д., а затем, по-видимому (как сына придворного чиновника), определили продолжать образование в университете, где молодой человек в течение девяти лет должен был совершенствоваться в ханьско-танской стилистике и изучать китайскую книгу.

Обучение в университете строилось по китайскому, точнее, по конфуцианскому образцу. Слушателям не только прививалось точное знание классики и книги, но и благоговейное к ним отношение. «По Конфуцию,— писал акад. В. М. Алексеев,— литература (*вэнь*) есть высшее выражение высшей мудрости, есть лучшее слово, сообщающее современника с идеей древней абсолютной правды... Книга есть нечто неприкосновенное, священное» [3, 301].

К концу IX в. среди мастеров и ценителей японской поэзии большим авторитетом пользовались и отечественные трактаты — так называемые «четыре правила поэзии», и в первую очередь «Указатель основ стихосложения» («Какё хёсики») Фудзивара Хаманари. Судя по направленности дальнейшего творчества Ки-но Цураюки, все эти элементы гуманитарного образования

не только были достаточно хорошо им проштудированы, но и явились предметом раздумий и сопоставления.

Закончив образование, Ки-но Цураюки стал придворным чиновником низшего ранга, а к концу 90-х годов IX в. был назначен хранителем придворной библиотеки (*мифумидокоро-но-абзукари*, или *госёдокоро-но-адзукари*). На эту должность назначали только людей, зарекомендовавших себя первоклассными знатоками китайской книги. После этого Ки-но Цураюки занимал несколько других, более высоких должностей при дворе, а в 930 г. был послан губернатором в далекую по тем временам провинцию Тоса на о-ве Сикоку, где провел без малого пять лет. В столицу он вернулся только в марте 935 г.

Самое раннее из дошедших до нашего времени свидетельств поэтического таланта Ки-но Цураюки относится к 893 г. и называется «Поэтический турнир во дворце императрицы в августейшее правление Кампё⁷» («Кампё-но онтоки-но кисан-но мия-но утаавасэ»). По эмоциональному определению Акисуэ Итиро, «он блистательно поднялся на поэтический пьедестал как только что выдвинувшийся энергичный молодой поэт чуть старше 20 лет» [85, 6]. Успех Ки-но Цураюки был отмечен и в 898 г., когда он участвовал в стихотворном турнире, организованном незадолго до того взошедшим на престол императором Уда (867—931) [107, 97]. В 905 г. последовало распоряжение императора Дайго приступить к составлению поэтической антологии, в которую бы вошли самые значительные творения, созданные со времени появления знаменитого «Манъёсю». Высочайшим рескриптом были назначены составители антологии: Ки-но Цураюки, Ки-но Томонори, поэт Осикоти-но Мицунэ, ученый и поэт Мибу-но Тадаминэ (868—965). Через 17 лет, в 922 г., антология была составлена⁸ и вошла в историю литературы под названием «Собрание старых и новых японских песен»⁹. В 20 ее

⁷ Кампё — название годов правления (889—898).

⁸ Издавна существуют две точки зрения на дату окончания антологии. Ряд исследователей считает 905 год датой представления «Собрания старых и новых японских песен» императору [169, 70—72].

⁹ Вначале она называлась также «Сёку Манъёсю» («Продолжение Манъёсю»), затем — «Кокон вакасю» (совр. «Кокин вакасю», «Кокинсю»).

книг вошло свыше 1100 стихотворений¹⁰, и она открывалась первым в истории японской литературы введением, написанным на японском языке и посвященным анализу национальной японской поэзии. Автором предисловия был Ки-но Цураюки¹¹. В антологии ему принадлежит и самое большое число стихотворений — 102 (на втором месте — Осикоти-но Мицунэ, автор 60 стихотворений).

Включение Ки-но Цураюки в число составителей антологии японской поэзии, призванной соперничать с «Манъёсю», назначение его главой «редколлегии», право наибольшего представительства в антологии и, наконец, написание им предисловия к ней, на многие века (по крайней мере до XVIII столетия) определявшего характер подхода к поэтическому творчеству со стороны японских исследователей, говорят о том, насколько высоко ценили Ки-но Цураюки к началу X в. как поэта и знатока японской поэзии. При дворе он занимал скромную должность. Ведь даже после повышения по службе, в 910 г., он стал лишь младшим секретарем (*сёнайки*) ведомства, готовившего императорские рескрипты (знаменательно, что как чиновник Ки-но Цураюки ценился за знание китайской классики и стилистики, а как поэт и ученый — за достижения в области японской литературы).

Работа Ки-но Цураюки над «Собранием старых и новых японских песен» примечательна во многих отношениях. Экскурс в историю японской поэзии, очерк теории японского стиха, критический обзор современной автору поэзии — все эти компоненты «Предисловия» являют собой первый опыт теоретического осмысления японской поэзии и противопоставления ее поэзии китайской, почитавшейся до тех пор в Японии образцовой (правда, многие категории трактовались Ки-но Цураюки при несомненном влиянии китайских поэтологических работ) [169, 73—74].

Ки-но Цураюки разработал тематический принцип

¹⁰ В наиболее распространенном списке представлено 1111 стихотворений.

¹¹ Русский перевод предисловия Ки-но Цураюки выполнен А. Е. Глускиной, анализ его сделал Н. И. Конрад [32, 94—99, 100—143].

классификаций стихов, ставший образцовым для составителей последующих антологий.

Именно Ки-но Цураюки превыше всего в стихах ценил форму,— это было веянием его времени и отчетливо проявилось в «Собрании старых и новых японских песен». «Внимание,— пишет Акисуэ Итиро,— всеми силами обращалось на то, чтобы упорядочить красоту формы,— рассудочную, техническую, радующую гладким стилем с отшлифованными фразами... Эта направленность основывается также и на спокойном, хладнокровном, пронизательном характере Цураюки: он был скорее ученым, чем поэтом, был человеком мыслительного типа» [85, 7].

19 октября 907 г. (10-й день 9-й луны года Кампё 7-го) Ки-но Цураюки сопровождал монашествующего экс-императора Уда в поездке на реку Оигава. Здесь он написал девять стихотворений на девять разных тем и, снабдив их предисловием, включил в поэтический сборник, который преподнес экс-императору. Сборник (всего он включал 63 стихотворения семи поэтов) утерян, но предисловие Ки-но Цураюки сохранилось до нашего времени. В начале 30-х годов X в. по распоряжению императора Дайто поэт составил еще одну поэтическую антологию — «Вновь составленное собрание японских песен» («Синсэн вакасю») — и написал к ней предисловие. В антологию вошло 360 стихотворений. Оба предисловия отмечены неугасающим стремлением дать теоретическую основу японской поэзии. В них же можно обнаружить великолепное знакомство автора с китайской поэзией.

Таким образом, в течение нескольких десятилетий Ки-но Цураюки занимала идея теоретического осмысления национальной японской поэзии, причем осмысление это происходило у него с частичным заимствованием китайских поэтологических критериев при одновременном противопоставлении японской поэзии (*вака*) китайской (*си*). Собственные стихи Ки-но Цураюки включены в четыре императорские (т. е. составленные по императорскому рескрипту) антологии (около 600 стихотворений) и несколько других собраний (до 700 стихотворений)¹².

¹² Сводную таблицу стихотворений Ки-но Цураюки, включенных в разные собрания, см. в работе Кисигами Синдзи [120, 220].

К работе над «Вновь составленным собранием японских песен» поэт приступил в 929 г., но, когда эта работа была в разгаре, в феврале 930 г. (1-я луна года Энтё 8-го) он был назначен на должность губернатора провинции Тоса и уехал из столицы. Антология была представлена новому императору (Дайго умер в 930 г., Уда — в 931 г.) лишь после возвращения Ки-но Цураюки в Киото, а вернулся он в марте 935 г.

Путешествие из Тоса в столицу было связано со многими трудностями: морской путь был небезопасным не только из-за чисто навигационных сложностей, но также из-за скопления пиратов во Внутреннем Японском море. Пираты были опасны Ки-но Цураюки вдвойне: его судно представило бы для них богатую добычу, а его собственное участие в организации экспедиций против пиратов, в бытность губернатором¹³, несомненно привлекало их внимание к персоне чиновного недоброжелателя.

В столице Ки-но Цураюки продолжил придворную службу. В 943 г. он получил 5-й придворный ранг, а в 945 г. — чин мокуногон-но-ками (одного из главных чиновников ведомства, занимавшегося поддержанием внешнего вида и убранства императорского дворца).

Вскоре после возвращения в столицу, по-видимому весной 935 г., Ки-но Цураюки заканчивает написание прозаического «Дневника путешествия из Тоса». Дневник, как уже говорилось, написан от лица женщины, близкой к закончившему службу губернатору Тоса и сопровождавшей его в путешествии.

Первая запись датирована 21-м днем 12-й луны года Дзёхэй 4-го (28 января 935 г. по европейскому летоисчислению). После лаконичного вступления автор дневника пишет: «Начну с того, что в некоем году, 21-го дня, месяца Завершения дел, в час Пса, покинули мы ворота. Некий человек, отбыв свои четыре года, почти пять лет, в провинции, совершив все по чину полагавшееся

¹³ Икэда Цутому [107, 90] приводит данные «Краткой хроники Японии» («Нихон киракю») о том, что в 934 г. императорский двор направил специального посланца в синтоистские храмы Санъё и Нанкайдо молиться об усмирении пиратов. Икэда полагает, что Ки-но Цураюки, по роду службы обеспечивавший безопасность мореплавания вдоль берегов южной части о-ва Сикоку, не без основания опасался мести пиратов.

и заручившись отчетными грамотами, покинул свои жилые хоромы и отправился к месту посадки на корабль. Его провожали всякие люди, знакомые ему и незнакомцы»¹⁴.

Заканчивается дневник описанием возвращения в родной дом в Киото, датированным 16-м днем 2-й луны года Дзёхэй 5-го (23 марта 935 г.), и включает 55 поденных записей (без единого пропущенного дня) общим объемом около 12500 знаков¹⁵, от 7 знаков (в 6-й день 1-й луны и 13-й день 2-й луны) до нескольких сот (643 знака в записи от 27-го числа 12-й луны) в одной записи. В 26 записях в прозаический текст вставлены стихи (общим числом 60 стихотворений), сложенные участниками путешествия, лодочниками или провожающими. Все стихотворения японские; упомянутые по ходу повествования китайские стихи в дневнике не цитируются.

«Дневник путешествия из Тоса» не касается официальной, служебной стороны жизни. Описанные в дневнике люди названы либо по именам, к которым изредка прибавлялись названия должностей (без детального указания официального чина, как это было принято в ранней японской литературе), либо только по должности («новый правитель», «прежний правитель», «настоятель монастыря», «лекарь»). Губернатор Тоса, возвращающийся в столицу, ни разу не назван по имени.

Изложение ведется в двух планах: внешнем, включающем событийный ряд, и внутреннем, определяющем эмоциональную напряженность, драматизм ситуации. Этот внутренний план строится на постоянном возвращении мыслей автора к дочери губернатора, умершей незадолго до окончания срока его службы в Тоса.

Несмотря на то что вопросы атрибуции «Дневника путешествия из Тоса» в специальной литературе поднимаются редко, они все-таки поднимаются.

Теоретически можно представить четыре общих типа

¹⁴ Здесь и далее «Дневник путешествия из Тоса» цитируется в переводе О. В. Плетнёра [55, 87—112].

¹⁵ Подсчет (по спискам, ведущим начало от копии Фудзивара Тамэиз, т. е. графически наиболее близких к автографу) сделан Судзуки Томотаро [155, 10]. По данным Судзуки, в дневнике, написанном силлабическим письмом, встречается 62 случая употребления иероглифов (34 вида знаков), в том числе 41 случай употребления иероглифов-одиночек.

отношения Цураюки к написанию дневника: 1) дневник написан самим Ки-но Цураюки; 2) он написан другим лицом, участвовавшим в путешествии; 3) дневник составлен Ки-но Цураюки на основании черновых записей другого лица и 4) дневник составлен другим лицом на основании черновых заметок Ки-но Цураюки.

Прежде чем рассматривать правомерность каждого из этих вариантов, остановимся на аргументации Судзуки Томотаро, критикующего гипотезу Икэда Цутому о возможности написания дневника женой Ки-но Цураюки [155, 6—8].

Судзуки Томотаро выдвигает пять возражений: 1) обильное употребление в дневнике китаизмов (не столько лексических заимствований, сколько литературных приемов и оборотов, композиционных принципов) свидетельствует о том, что он написан человеком, досконально знавшим китайскую литературу (т. е. получившим мужское воспитание); 2) по свидетельству ученых, занимающихся сравнительным изучением стиля «Дневника путешествия из Тоса» и «Предисловия» к антологии «Собрание старых и новых японских песен», и в дневнике, и в «Предисловии» часто употребляются специальные разметочные знаки, которые почти не встречаются в литературе той эпохи, поэтому «было бы чрезвычайно странным, если бы дневник был произведением женщины»; 3) в дневнике японская поэзия сознательно противопоставляется китайской, часто встречаются «преисполненные самоуверенности поэтологические суждения», имеющие немало общего с мировоззрением Ки-но Цураюки, отраженным в «Предисловии» к «Собранию старых и новых японских песен»; 4) дневник является связным произведением, основанным на драматической структуре, а это — прием Ки-но Цураюки, свойственный предисловиям к «Собранию старых и новых японских песен» и «Вновь составленному собранию японских песен»; 5) в произведении встречаются слова и выражения, не употребительные среди женщин. Судзуки Томотаро делает из этих посылок вывод: дневник написан не женщиной, а мужчиной, и именно самим Ки-но Цураюки. Вывод этот фундирован, как мы видим, с достаточной убедительностью.

Но можно предположить, что жена Ки-но Цураюки или другая близкая к нему женщина получила «муж-

ское» образование. При системе «доуниверситетского» домашнего воспитания мальчиков, занимавшихся многочасовыми зубрежками, их сестры тоже многое усваивали из «неженского» курса. Может быть, эта женщина находилась под сильным влиянием Ки-но Цураюки и разделяла его взгляды. Или, наконец, он редактировал написанный ею дневник... Тогда в активе Судзуки останется только один пункт — пятый.

Логика доказательств Судзуки Томотаро подсказывает нам поэтапный подход к решению проблемы атрибуции «Дневника».

I. Написан «Дневник» действительно женщиной или его автор — мужчина?

Произведение начинается со слов: «Говорят, что мужчины тоже ведут „дневники“, или как их там называют? Что ж, пусть это — проба пера, но тут женщина взялась за это дело».

Из этих слов явствует, что дневник рассчитан на постороннего читателя (объяснение адресовано ему) и что авторство женщины подчеркнуто прежде всего. Это обстоятельство разными способами подчеркивается и дальше, на протяжении всего дневника. Другого примера назойливого подчеркивания женского авторства в произведениях средневековой японской литературы нет. Между тем уже в XI столетии женщины писали много, в том числе дневники, рассчитанные на постороннего читателя.

Далее: в средневековой литературе, в том числе литературе «женского потока», указание чина упоминаемого в тексте человека общепринято. В «Дневнике путешествия из Тоса» оно встречается очень редко. Иероглифическая насыщенность текста по сравнению с другими памятниками минимальна. Автор постоянно подчеркивает свою некомпетентность в китайской учености. И при всем этом спрятать свою ученость, вошедшую в приемы мышления, образованность в китайской классике (такой образованностью, например, Сэй-сёнагон и Мурасаки-сикibu не прочь были похвалиться), как неоднократно замечалось исследователями, он не может. Значит, автор «Дневника» хочет убедить читателя в том, чего нет. Зачем? Ответ, на наш взгляд, может быть один: чтобы отвести упреки в несоблюдении канонов, в нарушении каких-то традиций. Какие традиции могла

нарушить женщина высокого круга при написании дневника? Только традиции, установленные мужчинами, потому что женских дневников еще не было (об этом недвусмысленно говорится во вступлении).

А традиции мужских дневников предписывали два жестких правила: дневник должен был писаться по-китайски и уделять преимущественное внимание официальной тематике [39, 280], обильно цитируя китайских классиков с назидательной и украшательской целью, с целью указания на прецедент. Эти-то традиции и **игнорируются**. Однако автор дневника, насколько можно судить по уровню его суждений и описанной ситуации, субъективно способен их соблюсти. Отступление от традиций проведено сознательно, и цель состоит здесь в том, чтобы намеренно противопоставить японскую культуру культуре Китая. Такое замечание, как: «Не привожу здесь заморских стихов» (запись за 26-й день 12-й луны), восхваление японской поэзии в записи за 20-й день 1-й луны и другие подобные высказывания выражают настрой дневника. Этот настрой противоречит традиции ведения дневников.

Если верить декларации автора, дневник написан женщиной, но не женой Ки-но Цураюки, так как о матери умершего ребенка речь идет всегда в третьем лице. Однако никакая другая женщина (спутники Ки-но Цураюки все были ниже его чином) не могла бы писать о брате нового губернатора без указания его чина (так же как о Фудзивара-но Токидзанэ и Татибана-но Суэхира в записи за 27-й день 12-й луны).

Эти соображения, вместе с соображениями Судзуки Томотаро, подтверждают, что в произведениях средневековой литературы любая декларируемая в них атрибуция подлежит тщательной проверке.

Под маской неисключенной в китайской классике женщины из свиты губернатора Тоса вероятнее всего скрывается образованный высокопоставленный мужчина. Скрывается для того, чтобы оправдать нарушение традиций и утвердить лирическое начало в произведении против официального [39, 280]. Дело, таким образом, не только в способе записи, как обычно принято считать, а и в ее содержании.

II. Имел ли отношение к составлению «Дневника» Ки-но Цураюки?

В 19-ю книгу «Позднее составленного собрания японских песен» («Госэн вакасю», 951) включены два стихотворения из «Дневника путешествия из Тоса» — от 8-го и от 20-го дня 1-й луны. Автором обоих назван Цураюки. Но в составлении этой антологии участвовал сын поэта, Ки-но Токибуми. Стихотворения из дневника за подписью Ки-но Цураюки включены также в некоторые антологии, вышедшие при его жизни (в том числе в антологии, составлением которых занимался он сам).

Само по себе это не указывает, что Ки-но Цураюки написал весь дневник. Ведь не все стихотворения, помещенные в него, принадлежат автору дневника: в тексте указаны многие сочинители стихотворений (новый губернатор, кормчий, маленькая девочка, дама из Авадзи и др.). Два стихотворения прямо приписаны отъезжающему губернатору (*саки-но ками*) и одно — его жене. Однако в антологии включены не только стихи, приписанные в дневнике губернатору, но главным образом стихи, автор которых не указан или обозначен словами *ару хито* («один человек», «некто»). *Котобагаки* (вводные прозаические строки, характеризующие ситуацию, в которой стихотворение написано, или его тему) стихотворений, признанных в антологиях Ки-но Цураюки своими, текстуально почти совпадают с соответствующими описаниями из дневника. Значит, по крайней мере некоторые части прозаического текста «Дневника путешествия из Тоса» Ки-но Цураюки признавал своими. Таким образом, дневник был либо полностью написан, либо обработан Ки-но Цураюки.

И последнее: эмоциональный настрой дневника определяется и на всем его протяжении поддерживается тоской по умершей дочери Ки-но Цураюки, но о самом губернаторе говорится очень мало. Оценки стихотворениям и отношение к японской поэзии вообще у автора дневника точно совпадают с оценками и отношением Ки-но Цураюки, отраженными в его предисловиях к «Собранию старых и новых японских песен» и «Вновь составленному собранию японских песен», но о позиции Ки-но Цураюки при обсуждении стихов во время путешествия не говорится ни слова. Более того, авторство самого Ки-но Цураюки скрыто неопределенно-личными формулировками. Все это свидетельствует в пользу ут-

верждения современников Ки-но Цураюки о том, что он и был единственным автором «Дневника путешествия из Тоса».

* * *

Итак, письменные свидетельства того, что в XIII в. еще можно было прочесть автограф «Дневника путешествия из Тоса», имеются, и исходят они от авторитетных знатоков (см. выше). Есть также сведения о том, что автограф Ки-но Цураюки хранился в Киото, в буддийском храме Рэнгэ-оин, принадлежащем секте тэндай (колофон Фудзивара Тэйка и его сына). Когда исчез автограф Ки-но Цураюки из сокровищницы храма — неизвестно. Мы знаем только, что самые старые из зафиксированных в литературе списки «Дневника» имели «внешнее» заглавие: «Тоса-но никки», написанное иероглифами. Это название было общепринятым уже через 30—40 лет после создания дневника [155, 5, 18].

Все существующие в настоящее время списки «Дневника путешествия из Тоса» делятся на пять генеалогических «линий».

1. Списки, ведущие происхождение от рукописи Фудзивара Тэйка, хранящейся в семейной библиотеке дома Маэда. Протограф Фудзивара Тэйка (и копии с него) содержит сравнительно большое количество ошибочных написаний, что объясняется, очевидно, преклонным возрастом ученого в момент снятия копии, его слабым зрением и ограниченностью времени, отведенного для переписки. Несмотря на это, рукопись Фудзивара Тэйка в 20-е и 30-е годы XX в. широко использовалась в качестве основы для издания текста дневника.

2. Списки, восходящие к протографу Фудзивара Та-мэиэ. Местонахождение протографа неизвестно, однако имеется чрезвычайно точная его копия — «Книга библиотеки Аотани», до последнего времени хранившаяся в частном собрании Осима Масатаро [155, 20]. Эта копия легла в основу большого количества списков и печатных изданий (особенно изданий последнего времени). Вместе с «Книгой дома Сандзёниси» она насчитывает 20 ошибочных написаний.

Список Аотани (1 тетр., 51 л.; иероглифическое заглавие — на л. 1а; лл. 1б, 2а, 6б и 7а чистые, текст на-

чинается с л. 3а; 9 строк на странице, 15—16 знаков в строке; иногда на странице 8 или 10 строк, 12—13 или 16—17 знаков в строке; стихи не выделены из основного текста; почерк один, раньше XVIII в.; на л. 50б — запись колофона Фудзивара Тамэиэ), как считают исследователи, с большой точностью передает особенности протографа — начиная от употребления иероглифов и силлабического письма и кончая размещением текста на листе.

3. Списки, восходящие к протографу Мацуки Мунэцуна, ныне также утерянному. Рукописи этой линии включают колофон 1490 г., в котором указано, что копия снята с рукописи, ничем не отличающейся от оригинала Ки-но Цураюки. К этой группе относятся три рукописи; лучше всего сохранился экземпляр из библиотеки Японского университета (Нихон дайгаку — частный университет в Токио; внешнее заглавие повреждено, внутреннее — отсутствует; 23 лл.; 12 строк на странице; 25—26 знаков в строке; стихи не выделены в отдельную строку, а записаны в подбор с прозаическим текстом, следом за колофоном Мацуки Мунэцуна помещен колофон 1600 г.). Третья группа списков содержит наибольшее количество разночтений и представляет интерес в первую очередь с точки зрения истории движения текста.

4. Списки, восходящие к протографу Сандзёниси Санэтака (1455—1537); местонахождение которого неизвестно. Как указано в колофоне, рукопись Сандзёниси Санэтака выполнена по желанию покойного сёгуна (Асикага Ёсихиса, 1465—1489). Копия с нее, очень точно передающая особенности автографа Ки-но Цураюки, датирована 1553 г.

Все списки, восходящие к протографу Сандзёниси Санэтака, содержат указания на то, что ведут начало от оригинала Ки-но Цураюки.

5. Списки, восходящие к протографу Фудзивара Тамэсукэ (1263—1328), сына Тамэиэ. Строго говоря, эти списки принадлежат ко 2-й группе, поскольку копия Фудзивара Тамэсукэ снята с рукописи его отца, однако выделены в самостоятельную группу из-за большого количества специфических разночтений. Так же как и списки 3-й группы, они интересны с точки зрения истории текста и обязательно должны учитываться при со-

ставлений комментария, но самостоятельной ценности собой не представляют.

Таким образом, автограф Ки-но Цураюки сохранялся по крайней мере до конца XV в. В разное время с него были сняты четыре дошедшие до нас копии, которые дали начало самостоятельным группам списков. Две из этих копий — Фудзивара Тамэиэ и Сандзёниси Санэтака, снятые с интервалом в 250 лет, выполнены очень тщательно и служат отличной базой для точного восстановления архетипа. 1, 3 и 5-я группы списков очень важны для перепроверки разночтений и установления авторских написаний. «Дневник путешествия из Тоса» предоставляет редкую возможность реконструкции оригинала по сравнительно небольшому числу списков и с уверенностью в достоверности этой реконструкции.

«Дневник эфемерной жизни»

Первый дневник, действительно написанный женщиной, появился в конце X в., через несколько десятилетий после «Дневника путешествия из Тоса». Мы более или менее точно знаем, когда родилась и умерла написавшая его женщина, знаем, кто был ее отец, чем знамениты ее братья и за кем были замужем ее сестры, знаем, когда она впервые познакомилась со своим будущим мужем и какие у него были привычки, какую роль при дворе играл ее свекор и какую должность получил ее сын в возрасте 60 с лишним лет. Нам известны стихи этой писательницы, вошедшие в знаменитые антологии, поэтические турниры, в которых она участвовала, муки ревности, которые она испытывала из-за мужа, — очень многое известно об авторе этого дневника из разных источников, и неизвестно одно: ее имя.

Хэйанских аристократов вообще далеко не всегда называли по именам. Очень распространены были прозвища, которые присваивались по месту жительства или рождения, по тому или иному событию в жизни человека, по его придворному чину или должности. Чинов и должностей, номинальных и реальных, существовало огромное множество, и это обстоятельство, не вполне удобное с нашей точки зрения, помогало хэйанцам ориентироваться в придворном окружении. Название чина

часто заменяло имя, а заодно включало информацию и о месте его обладателя в чиновной иерархии. Единственно неудобной в общечитии деталью была манера время от времени повышать человека в чине или переводить его на другую должность. Тогда менялось и его прозвище.

Но ведь и обычное имя средневековый японец не носил от рождения до смерти. У него было детское имя, затем взрослое, а часто (в случае пострижения в монахи) и буддийское. Пишущие люди имели псевдонимы (иногда до десяти или даже больше). Это был обычай, он считался нормой, поэтому все изменения в именах, чинах, званиях и прозвищах неукоснительно фиксировались в генеалогических таблицах, храмовых реестрах, хрониках и других официальных документах.

Если каждый мальчик в аристократической семье при рождении вносился в храмовые реестры, выписки из которых постоянно приводятся в исторических сочинениях и деловых бумагах с давних времен, то девочка такой привилегией не обладала. Таким образом, об именах и годах жизни многих хэйанских писательниц можно узнать только из неофициальных источников: повестей, дневников, писем, стихотворных сборников и т. п. А такого рода источники, как правило, приводят очень разноречивые данные.

Из дневника хэйанской дамы можно узнать очень многое: детские и взрослые имена ее братьев и сестер, должности отца и родословную матери, вкусы мужа и любовные приключения приятельницы, но ни одна из этих дам не приводит в дневнике настоящего своего имени и не указывает своего возраста.

Как же все-таки называли придворную даму «в свете»? По имени — почти никогда. Чаще всего ее именовали прозвищем, к которым иногда присовокупляли чин. В некоторых случаях просто по чину, должности или месту жительства. При этом названия придворных чинов (*сикибу*, *сёнагон*, *эмон*, *дайбу* и т. п.), как правило, прибавлялись к прозвищам единственно потому, что соответствующий чин имел отец или муж этой женщины, или потому, что император давал разрешение носить его для благозвучия имени.

Автора первого в истории японской литературы женского дневника звали Митицуна-но хаха — мать Мити-

цуна, по имени ее единственного сына Фудзивара Митицуна, придворного чиновника и поэта, писавшего *танки*.

Митицуна-но хаха была известна не только как одна из трех самых красивых женщин своего времени. Литературной традицией она причисляется к 36 лучшим поэтам эпохи Хэйан. Будущая поэтесса родилась в 935 г. в семье крупного провинциального чиновника Фудзивара Томоясу (ум. в 977 г.)¹⁶.

Своего отца писательница называет в дневнике «ски-тальцем по уездам» (*агата-арики*): Фудзивара Томоясу поочередно занимал должности губернатора провинций Муцу, Исэ, Тамба, Ава, Хитати и Кадзуса. У него было несколько жен. Одна из жен Томоясу, дочь хэйанского аристократа Минамото Митому (имя ее тоже неизвестно), была матерью Митицуна-но хаха.

Митицуна-но хаха принадлежит к числу людей, от раннего детства до последних лет жизни связанных с литературой. С литературой и политикой. Время было такое, что тем и другим занимались в основном люди одного круга. Старший ее брат, Фудзивара Масато (он был сыном Томоясу от другой жены и старше Митицуна-но хаха на 14 лет), пошел по стопам отца: дослужился до звания чиновника 5-го ранга и стал губернатором провинции Хидзэн. Младший брат, Фудзивара Нагато (рожденный той же матерью, что и Митицуна-но хаха), — один из 36 известнейших хэйанских поэтов. 56 его стихотворений включено в официальные, «императорские» поэтические антологии [116, 3; 84, 6; 141, 7]. Племянница Митицуна-но хаха стала известной писательницей, оставившей потомкам «Дневник Сарасина».

¹⁶ Годы жизни Митицуна-но хаха определяются по записи в «Записках Правого министра» («Сёюки») — дневнике Фудзивара Сэнзукэ [957—1046], — содержащем дату смерти писательницы: 2-й день 5-й луны года Дзёхэй 5-го (995 г.) [116, 3]. По дневнику самой Митицуна-но хаха устанавливается год ее замужества — 954-й. Исходя из предположения, что замуж она вышла в возрасте 19 лет (средний брачный возраст того времени), исследователи считают, что писательница родилась в 935 г., в том году, когда Ки-но Цураюки возвратился из Тоса в Киото. Однако эту версию разделяют не все специалисты. По мнению некоторых ученых, она прожила 59 лет, по мнению других — 61 год. Известный исследователь средневековой японской литературы Кавагути Хисао считает, что Митицуна-но хаха вышла замуж в 17 лет и, следовательно, родилась в 937 г. [114, 86].

Природный талант, окруженный атмосферой поэзии, расцвел необычайно. Митицуна-но хаха пишет проникнутые легкой грустью *танки*, которые многими составителями охотно включаются в поэтические антологии самого высокого ранга. Сэй-сёнагон в «Записках у изголовья» называет эти стихи «великолепными» (*ито мэдэтаки*). Вершиной признания поэтического мастерства Митицуна-но хаха явилось включение ее *танки* «Нагэки цуцу» («Печалюсь и скорбя») в «Антологию ста поэтов» («Хякунин иссю»), составленную в 1235 г. Фудзивара Тэйка и Окура Кимоном (1162—1241) и включавшую по одному стихотворению ста лучших японских поэтов VII—XIII вв.

В начале XI в. кто-то из близких поэтессе людей собрал ее стихотворения, не вошедшие в «Дневник эфемерной жизни», и составил «Собрание стихотворений Митицуна-но хаха» («Митицуна-но хаха-но сю»), включив в него 51 *танку*¹⁷.

Канэиэ (929—990), муж поэтессы, принадлежал к тому же могущественному клану Фудзивара, что и отец ее, но к другой ветви этого клана — к той, что практически определяла государственную политику Японии того времени. Канэиэ и сам не лишен был поэтического дара (в дневнике Митицуна-но хаха приводится много его стихотворений), однако главные свои силы направлял на административную карьеру. Он был третьим сыном крупного государственного деятеля Фудзивара Моросукэ (908—960) и великолепно ориентировался в придворных интригах. Не останавливаясь перед разладом со старшими братьями, Фудзивара Канэиэ употреблял все средства для достижения цели. В 977 г. он стал Правым министром, потом выдал свою дочь Сэнси замуж за императора Энью (959—991) и по ее протекции в 987 г. стал регентом (*сэссё*), а в 989 г. — Первым министром.

Когда Митицуна-но хаха в 954 г. вышла замуж за Фудзивара Канэиэ, она оказалась его второй женой.

¹⁷ «Собрание» существует в двух редакциях, каждая из которых называется по-разному: «Митицуна-но хаха-но сю» и «Фу-но дайнагон-но хаха-уэ-но сю». *Фу* — это главный наставник престолонаследника — должность, которую занимал Фудзивара Митицуна в 1007—1011 гг. Позднее «Собрание стихотворений» стало переписываться как приложение к «Дневнику эфемерной жизни» [114, 328, комм. 1].

У именитого мужа красавицы поэтессы было несколько жен и наложниц.

Дети Канэиз от старшей жены пошли по стопам отца, а пятый его сын, Фудзивара Митинага, выдав за императоров поочередно трех своих дочерей, на много лет стал фактическим властителем Японии: за малолетством августейших внуков он управлял от их имени и, по выражению знаменитого писателя Кэнко-хоси (1283—1350), «строя прекрасные дворцы, жалуя бесчисленные поместья, полагал, что и впредь до грядущих веков его лишь род останется опекуном императоров и опорой вселенной» [38, 57].

От дочери Томоясу у Фудзивара Канэиз родился один сын — Митицуна (955—1020). Всего через месяц после рождения сына молодая женщина обнаружила в своей шкатулке для бумаг любовное письмо мужа, предназначенное другой. В «Дневнике» соперница именуется «женщиной с городской улочки». Мало того, что Канэиз перестал навещать молодую буквально через два месяца после женитьбы, теперь он настолько увлекся неведомой «женщиной с городской улочки», что три года терзал мать Митицуна своей холодностью. Так началась супружеская жизнь будущей писательницы, подобная, как выразился проф. Кавагути Хисао, «плаванию в приливной волне у берега, изобилующего подводными рифами», когда «и штурвал и парус полопались» [114, 85].

«Дневник эфемерной жизни», по-видимому, создавался примерно так же, как и «Дневник путешествия из Тоса», в том смысле, что записи производились не непосредственно после событий, а составлялись позднее по черновым материалам.

Но «Дневник путешествия из Тоса» есть хроника путешествия и, как таковая, включает записи о всех 55 днях его, безотносительно к важности фиксируемого факта. Он составлялся вскоре после окончания путешествия, когда автор еще мог восстановить наиболее интересные звенья в памяти, не прибегая к черновым заметкам.

«Дневник эфемерной жизни» охватывает огромный промежуток времени — 21 год (954—974). Это не фиксация какого-то события и не собрание поденных записей бытового характера, а рассказ о большом отрезке жизни, составленный в конце этого отрезка под опре-

деленным настроением и, следовательно, с сознательным отбором фактов, укладывающихся в авторскую концепцию бытия. В изложении есть большие пропуски — от нескольких дней до трех лет.

Дневник частично написан от третьего лица и большей частью — от первого. Открывается он авторской оценкой собственной жизни: «Итак, времена, когда все это было, минули. Проводила некогда свою жизнь дама, вокруг которой мир был полон непостоянства, и никакое дело не получалось».

В дошедших до нашего времени списках дневник Митицуна-но хаха делится на три книги (*маки*). Первая книга включает краткое предисловие и записи, охватывающие 15-летний период: с 954 по 968 г. Писательница рассказывает, как летом 954 г. (год Тэнряку 8-й) Фудзивара Канэиэ сделал ей предложение и осенью этого года женился на ней. По обычаю молодая осталась жить в доме своих родителей, а муж навещал ее. Вскоре Митицуна-но хаха осталась в родительском доме одна, потому что отец ее в 10-ю луну того же года уехал из столицы в провинцию Муцу, куда был назначен на должность губернатора.

С этого времени начались нелады в отношениях писательницы с мужем. В 8-ю луну следующего года у нее родился сын (будущий Митицуна), но это как будто еще больше отдалило Канэиэ от жены: он увлекся «женщиной с городской улочки» и всем своим поведением увеличивал терзания Митицуна-но хаха, которые, кажется, только усугублялись и заботами о ребенке, и приездом в Киото старшей сестры Митицуна-но хаха (956 г.).

В 957 г. «женщина с городской улочки» родила от Канэиэ сына. В дневнике описываются страдания писательницы, наблюдающей, как Канэиэ еще больше привязывается к этой женщине, забывая и о своей жене, и о ее ребенке. В 958 г. сын соперницы умер, и Фудзивара Канэиэ стал постепенно охладевать к ней. За следующие три года (959, 960 и 961) в дневнике нет ни одной записи, а записи за 962, 963 и начало 964 г. рисуют картину счастливой супружеской жизни, когда муж получает повышение по службе и живет в доме жены, а она радуется и его успехам, и его вниманию, и проказам маленького сына.

С лета 964 г. Митицуна-но хаха снова вступает в полосу невзгод: сначала ее перестает навещать Канэиэ, потом (осенью) умирает ее больная мать, и в довершение всего она сама тяжело заболевает. В результате нервного перенапряжения наступает паралич конечностей с нарушением речи. Записи за 965 г. содержат описания двух поездок — в горный храм для проведения обряда поминовения матери и к старшей сестре, муж которой, Тамэмаса, был направлен служить в провинцию.

Описание печальных событий неожиданно переходит в описание новой стадии безмятежности: в 966 г. в доме Митицуна-но хаха внезапно заболел Канэиэ, и его болезнь вдруг снова сблизила супругов, вызвала чувства раскаяния и сострадания. Следующие записи посвящены новым их размолвкам и сближениям, карьере Фудзивара Канэиэ и событиям при дворе. В октябре 968 г. (9-я луна года Анна 1-го) Митицуна-но хаха совершает паломничество к храму Нагатани, после чего впервые начинает задумываться над эфемерностью человеческой жизни и непостоянством всего сущего.

Вторая книга «Дневника эфемерной жизни» включает записи за последующие три года: от начала 969 до конца 971 г. Все это время продолжались терзания Митицуна-но хаха из-за невнимания к ней Канэиэ и слухов о том, что он опять увлекся другой женщиной, сменявшиеся кратковременными радостями по поводу успехов сына в состязаниях по стрельбе из лука (15-й день 3-й луны года Тэнроку 1-го — 970 г.), церемонии облачения его во взрослое платье (10-й день 8-й луны) или внимания, которое ему оказывал Канэиэ. Три года, описанные во второй книге, — время самых напряженных отношений Митицуна-но хаха с мужем. Она то жалуется, что «не видела его ночами 30 с лишним дней, а днем не видела 40 с лишним дней» (6-я луна того же года), то ревнует его к некоей Коноэ (начало 971 г.), то отправляется в паломничество, то решает стать монахиней и укрепиться в вере.

В последней книге описываются события следующих трех лет: от начала 972 до конца 974 г. Все больше внимания в дневнике уделяется Митицуна и все меньше Канэиэ. Конечно, писательница отмечает, когда муж получает очередной чин (а она по этому случаю —

поздравления), ей не безразличны ухаживания Канэиз за Коноэ и рождение у них дочери, приятно, когда во время празднества у синтоистских храмов Камо Фудзивара Канэиз узнает в толпе, подобострастно окружившей его, отца писательницы и преподносит ему рюмочку сакэ (974 г.), но это уже не главное.

Штрих за штрихом писательница показывает, как взрослеет ее сын. В конце дневника ему столько же лет, сколько ей самой было в начале. В 4-ю луну года Тэнроку 3-го (972 г.) по дороге на празднества Камо юноша обратил внимание на некую незнакомку («женщину из Ямато») и составил первое в жизни любовное стихотворение. Мать Митицуна настолько близко принимает к сердцу это увлечение, что помогает сыну в сочинении любовных стихов. Повзросление Митицуна принесло матери и сожаление о том, что у нее нет других детей, а единственный ее ребенок — мальчик. Она берет себе в воспитанницы девочку, рожденную от Канэиз дочерью Минамото Канэтада.

Осенью 973 г. писательница переезжает в загородный дом отца, расположенный в Хирохата, в долине реки Камо, в живописном месте среди гор, с ручьем, протекающим среди дворика.

В начале 974 г. Митицуна был зачислен на службу при дворе вторым по важности чиновником ведомства, занимавшегося выездными лошадьми и экипажами императора (*уманосукэ*). Главой этого ведомства был Фудзивара Тонори, младший брат Канэиз от другой матери. Тонори вдруг стал проявлять признаки влюбленности в молоденькую воспитанницу Митицуна-но хаха (он был старше девушки на 20 лет), чем доставил немало неприятных минут автору дневника. Влюбленность дядюшки закончилась довольно комично (он удовольствовался тем, что украл свою бывшую жену, которая после развода с ним была замужем за другим), и Митицуна-но хаха успокоилась было, но осенью 974 г. на нее обрушились новые переживания. Митицуна переболел оспой. После выздоровления сын влюбился в «женщину из Яцухаси» и стал обмениваться с нею стихами.

Дневник заканчивается характеристикой прожитого уже 974 года, в преддверии Нового года, в последний день 12-й луны. В заключительной статье говорится о погоде, о Митицуна и ни слова о Канэиз.

Среди японских ученых бытуют разные мнения о времени написания «Дневника эфемерной жизни». Наиболее авторитетные специалисты [116, 2—3; 84, 5] выдвинули следующие варианты датировки.

1. Писание дневника начато в 971 г. (год Тэнроку 2-й), затем к дневниковой части добавлена мемуарная, составившая первую книгу (Фудзирока Сакутаро).

2. После 8-й луны 971 г. написана первая книга, затем вторая и третья (Кита Ёсио).

3. Первая и начало второй книги дневника написаны до 12-й луны года Тэнроку 1-го (970), оставшаяся же часть — после 971 г., в скором времени после описанных событий (Цугита Дзюн).

4. Первая книга написана в середине 972 г., после возвращения Митицуна-но хаха из поездки в Нарутаки, затем написана вторая книга, а некоторое время спустя — третья. Работа над дневником закончилась до 977 г., когда умер Фудзивара Томоясу, отец писательницы (Кавагути Хисао) ¹⁸.

5. Дневник полностью написан по памяти после 974 г., причем работа над ним продолжалась до 995 г. (Икэда Кикан) ¹⁹.

6. Дневник был написан около 982 г., когда поэтическое творчество Митицуна-но хаха отличалось наибольшим пессимизмом (Ока Кадзуо).

Существование некоторых других версий не меняет дела: большинство исследователей считает, что по крайней мере частично «Дневник» Митицуна-но хаха был создан как произведение мемуарной литературы, а некоторые авторитеты (Икэда Кикан — в первую очередь) вообще не находят в нем признаков подневных записей.

В современном печатном издании ²⁰ [114] текст «Дневника эфемерной жизни» занимает в семь раз больше места, чем текст «Дневника путешествия из То-са». Если принять во внимание большую его насыщенность иероглификой по сравнению с дневником Ки-но Цураюки, то коэффициент этот еще увеличится.

¹⁸ Кавагути Хисао допускает, что дневник был закончен в 976 г. [114, 95].

¹⁹ Это мнение разделяет и Судзуки Кадзуо [154, 193].

²⁰ Печатным изданием мы оперируем потому, что установить авторское написание текста, а следовательно, изначальное соотношение силлабического и иероглифического элементов в нем сейчас невозможно.

Текст 1-й книги, описывающей события за 15 лет, занимает 62 страницы и включает 69 статей (средний объем каждой статьи — 13 строк). Первая книга содержит 120 стихотворений (118 *танок* и 2 *нагаута*), которые занимают около 20% ее текста²¹. Если принять во внимание прозаические части дневника, непосредственно относящиеся к стихам (т. е. написанные по принципу прозаических введений в поэтических сборниках), то стихотворный материал охватит около 50% объема всей 1-й книги.

Текст 2-й книги, охватывающей трехлетний период, занимает 82 страницы и включает 77 статей (средний объем каждой статьи — 16 строк). Книга содержит 58 стихотворений (47 *танок* и 1 *нагаута*), которые занимают около 3% ее текста. При этом $\frac{3}{4}$ всех стихотворных строк (28 *танок* и 1 *нагаута*) приходится на первую треть текста книги, описывающую события до 7-й луны года Тэнроку 2-го (август 971 г.).

Текст третьей книги (последние три года) занимает 74 страницы и включает 62 статьи (средний их объем — 19 строк), причем стихи (79 *танок*) занимают 7% текста книги.

Таким образом, совершенно очевидно даже из предварительной прикидки, что первая книга дневника (и, очевидно, первая треть второй книги) базируется на стихотворных материалах и написана значительно позже соответствующих событий, а большая часть второй и вся третья книга создавались в значительной степени под непосредственным впечатлением от событий, без сколько-нибудь существенного привлечения «вспомогательных материалов». Это заставляет нас признать наиболее приемлемой датировку дневника, предложенную Цугита Дзюном (пока мы оставляем в стороне вопрос о возможности последующей авторской обработки текста).

Японское название дневника Митицуна-но хаха — «Кагэро никки» (старояп. «Кагэро-но никки»). Первоначально оно писалось силлабемами, а со времен Фудзивара Тэйка — иероглифами, означающими «Дневник поденки» (поденка — насекомое, живущее всего один

²¹ Как и во всех других дневниках японского средневековья, это стихи не только автора, но и многих ее знакомых и родственников.

день, от утра до вечера). Но слово *кагэро* имеет в японском языке омоним, означающий «струящийся от жары воздух». Авторское объяснение смысла названия дневника содержится в двух последних фразах первой книги: «Вот так накапливаются годы и месяцы, но, если неожиданно для самой себя станешь печалиться о прошлом, тебя не порадует даже наступление Нового года. А если подумаешь, насколько мимолетна жизнь, возникает такое чувство, будто не знаешь, то ли есть она, то ли нет. Поэтому дневник нужно назвать „Кагэро-но никки“».

Во времена Митицуна-но хаха сочетание слов *кагэро* и «то ли есть, то ли нет» (*ару ка наки ка*) стало принимать характер устойчивого и ассоциировалось в литературе со словом ё — т. е. «этот мир», «наша жизнь» [116, 1; 89, 4]. *Кагэро* — это нечто реальное и вместе с тем неуловимое, мимолетное.

Такой по буддийским представлениям является человеческая жизнь. Она похожа на струящийся от жары воздух, но она же похожа и на жизнь поденки, потому что мимолетна, «как сон одной ночи». Это подчеркивается и фразеологией: *кагэро-но готоки* (подобный поденке).

Независимо от того, как этимологизировала слово *кагэро* сама писательница, название ее произведения нельзя толковать как «Дневник поденки», так же как нелепо переводить его словами «Дневник струящегося от жары воздуха». Этот дневник той мимолетности, непостоянства, призрачности, эфемерности, какой представлялась Митицуна-но хаха собственная жизнь. Поэтому точнее всего переводить название дневника как «Дневник эфемерной жизни».

В отличие от «Дневника путешествия из Тоса», оригинал «Дневника эфемерной жизни» не упоминается ни в сохранившихся колофонах, ни в каталогах средневековых хранилищ. Считается, что он погиб (как и оригиналы многих других сочинений раннего средневековья) во время «смуты годов Онин», когда сгорело много старых храмов и книгохранилищ [114, 98; 109, 384].

Известные в настоящее время рукописные копии дневника датируются временем не ранее XVII в. и образуют две большие группы: Линию старых книг и Ли-

нию книги Кэйтю. Каждая из этих групп, в свою очередь, делится на две подгруппы.

Линию старых книг составляют рукописи семи редакций: редакция Кацураномия («Кацураномиябон»), редакция Иноуэ («Иноуэбон») и рукопись из хранилища древностей библиотеки Косёдо, образующие одну подгруппу, и рукописи из собраний Хагино («Хагинобон»), Хамаоми («Хамаомибон»), Миябаси («Миябасибон») и библиотеки Киотоского университета («Кёдайбон»), образующие вторую подгруппу. Рукописи первой подгруппы считаются более авторитетными, причем в последние десятилетия особое внимание исследователей привлекают списки «Кацураномиябон».

Одна из рукописей этой редакции хранится в Токио, в библиотеке Уэно (крупноформатная рукопись в одном томе, три книги, имеются глоссы), другая — в дворцовой библиотеке (автограф императора Рэйгэн-тэнно, 1654—1732, скоропись, тушь, считается добросовестной копией протографа; 28,2×20,4 см, бумага желтая; в бумажных обложках). По мнению Уэмура Эцуко, список из дворцовой библиотеки из всех существующих ныне наиболее близок к автографу Митицуна-но хаха. По стемме, составленной Уэмура, к нему восходят все известные линии дневника [166, 143—155]. Однако другие ученые ставят этот список на один уровень с утерянными архетипами двух других линий, которые должны восходить к общему протографу, а тот, в свою очередь, — к авторскому оригиналу [183, 156—167].

Большое доверие вызывает также рукопись, переписанная крупным специалистом в области классической японской литературы Иноуэ Ёрикуни (1839—1914), из книгохранилища общества «Мукюкай». Две последние рукописи легли в основу нового нормативного издания текста дневника, предпринятого Кавагути Хисао, который, по его словам, попытался реконструировать их архетип [114, 99].

Во второй подгруппе интерес представляет среднеформатная рукопись в двух книгах из библиотеки Киотоского университета с колофоном Симидзу Хамаоми (1776—1824) и ее протограф кисти самого Симидзу из библиотеки Токийского педагогического института. 1-я книга в обеих этих рукописях содержит заметные текстовые расхождения с другими списками.

Родоначальник другой «линии», Кэйтю (1640—1701) — один из крупнейших токугавских исследователей древней и раннесредневековой японской поэзии, автор фундаментального труда, комментирующего антологию «Манъёсю», основоположник филологической школы, которая специализировалась на изучении классической поэзии²². На базе списка «Дневника эфемерной жизни», который хранился в библиотеке феодального дома Мито, Кэйтю составил первый по времени комментарий к дневнику, «Кагэро никки кайкан». Текст дневника, комментированный Кэйтю, широко распространился начиная с XVIII в., причем две подгруппы списков линии Кэйтю восходят соответственно к рукописи из библиотеки Мито (текст снабжен глоссами, четыре книги) и к автографу писателя и ученого Уэда Акинари (1734—1809) (текст без глосс).

К самым ранним рукописям линии Кэйтю принадлежит список из книгохранилища токийской школы для детей аристократии Гакусюин и список из частного собрания Нагамори [119, 509].

В XVII—XIX вв. было издано много ксилографов с текстом «Дневника эфемерной жизни». Со многих из этих ксилографов впоследствии снимались рукописные копии (одна из таких копий хранится в библиотеке Дзингу в г. Исэси). Из датированных ксилографических изданий нужно отметить близкие по тексту друг к другу издания года Гэнроку 10-го (1697 г., 3 тт.), года Хорэки 6-го (1756 г., 8 тт.) и года Бунсэй 1-го (1818 г., 3 тт.). Среди них особое место занимает ксилограф 1818 г., содержащий большое количество исправлений.

Значительное количество рукописей базируется одновременно и на книге Кэйтю, и на ксилографических текстах — это так называемые смешанные тексты из библиотек Нанки бунко и Уэно тосёкан (обе в Токио), Дзингу бунко (г. Исэси) и др. Известный интерес представляют также фрагменты дневника, помещенные в многочисленные сочинения и специальные собрания XVIII—XIX вв.

²² Настоящая фамилия Кэйтю — Симокава. Он родился в г. Амагаки, в провинции Хёго, образование получил в буддийском храме на горе Коя, недалеко от Киото; после 1680 г. был настоятелем храма Мёходзи в г. Осака. В конце жизни целиком посвятил себя изучению японской классики.

Помимо указанных в литературе зафиксировано существование и других списков дневника, текстологический анализ которых желателен: списков, принадлежащих к редакциям Мито, Кацураномия и Иноуэ, т. е. самых старых из ныне существующих. Но местонахождение многих из этих раритетов не установлено. Если же они будут введены в научный обиход, мы получим, по-видимому, дополнительные сведения об истории текста дневника за последние 300—350 лет. О реконструкции его авторского оригинала пока не может быть речи, и хотя некоторые данные, как пишет Кавагути Хисао, «подобно фрагментам настенной живописи сгоревшего храма Хорюдзи, как будто мимоходом указывают нам, что некогда вроде бы существовал превосходный архетип,— в действительности все, что мы делаем при помощи критического разбора существующих ныне групп рукописей, это усилия приблизиться на один лишь шаг к форме того оригинала, что грезится нам во сне» [114, 98].

«Дневник Идзуми-сикибу»

Значительно меньше, чем о Митицуна-но хаха, мы знаем об авторе «Дневника Идзуми-сикибу», написанного, вероятнее всего, в самом начале XI в.

«Изучение биографии [Идзуми]-сикибу,— писал Окада Марэо,— это то, что, начинаясь с поиска, поиском же и завершается. Однако выводы от этих поисков не могут не отличаться в зависимости от количества материала и от того, каким образом этот материал интерпретируется» [140, 3]. А материал (исключая произведения писательницы) предельно конспективен и разноречив.

Между тем Идзуми-сикибу знаменита не меньше своей старшей современницы. Она почитается «одним из трех гениев хэйанской литературы»²³, а образ жизни ее непрестанно привлекал внимание тогдашнего «света» (заявление американского японоведа Э. Крэнстона о том, что «жизнь Идзуми Сикибу была одним длинным скандалом» [194, 3], несмотря на его несколько категоричную формулировку, не так уж беспочвенно).

История средневековой литературы показывает, что

²³ Двумя другими считаются Сэй-сёнагон и Мурасаки-сикибу.

чем более знаменитой была та или иная личность, чем заметнее была ее роль в общественной или культурной жизни страны, тем большее количество легенд, псевдофактов и сплетен наслаивалось с течением веков вокруг ее имени. Примеры весьма вольной интерпретации фактов биографии Идзуми-сикибу являют нам повести из сборника «Стародавние повести» («Кондзяку моногатари», XI в.), а также несколько *отогидзоси* — новелл XIV—XVI вв., одна из которых даже объявляет поэтессу дочерью знаменитой писательницы Мурасаки-сикибу, почти сверстницы ее [194, 3].

Современные Идзуми-сикибу источники, так или иначе помогающие восстановить ее биографию, сводятся к написанным по-китайски «Запискам Мидо-кампаку» («Мидо-кампаку ки») Фудзивара Митинага, поэтическому «Собранию японских песен, не вошедших в прежние антологии» («Сюи вакасю», конец X в.), и собранию стихотворений поэтессы Акадзомэ-эмон (957? — 1054) ²⁴ — «Акадзомэ-эмон сю».

В записи за 21-й день 1-й луны года Каннин 2-го (9 февраля 1018 г.) Фудзивара Митинага называет писательницу Ко-сикибу. Ко — это японизированное китайское чтение иероглифа, входящего вторым компонентом в фамилию Оэ, которую носил ее отец. Одно из стихотворений Идзуми-сикибу, помещенное в «Собрании японских песен, не вошедших в прежние антологии», обозначено как творение «Сикибу, дочери Масамунэ». «Дочерью Масамунэ» называет писательницу и Акадзомэ-эмон.

Таким образом, Идзуми-сикибу — дочь Оэ-но Масамунэ. Этот человек принадлежал к своеобразной «касте губернаторов» — группе чиновников, значительную часть жизни проводивших в разных провинциях на должности губернатора и лишь иногда наезжавших в столицу встретиться со своими придворными покровителями и два-три года послужить в какой-либо невысокой должности при дворе. Внутри этой касты существовали деловые, дружеские и родственные отношения, члены ее не принадлежали к придворной элите, но входили в группировки, поддерживавшие того или иного влиятельного патрона.

²⁴ Акадзомэ-эмон была женой дяди Идзуми-сикибу по отцу и состояла с нею в дружеских отношениях.

По-видимому, одно время Оэ-но Масамунэ служил в столичном Ведомстве церемоний (*Сикибусё*) в должности *сикибу-но-сукэ*, откуда и произошло прозвище его дочери: Сикибу, дочь Масамунэ. Позднее Масамунэ занимал пост старшего канцелярского чиновника (*дайсин*) в свите Масако, супруги экс-императора Рэйдзэй (950—1011), а затем — губернатора провинции Этидзэн. Мать писательницы (имя ее неизвестно) была дочерью губернатора провинции Эттю, Тайра-но Ясухира, и тоже состояла в качестве придворной дамы в свите Масако²⁵.

Таким образом, Оэ-но Масамунэ с Тайра-но Ясухира связывали общие служебные обязанности в провинциях, а с дочерью Ясухира — совместная служба в свите Масако. Дочь Масамунэ (ее детское имя — Омотомаро) росла при дворе и, очевидно, была вхожа во дворец Масако.

Между 996 и 999 г. молодая поэтесса (к этому времени ее стихи уже были известны и отобраны для включения в «императорскую» антологию «Собрание японских песен, не вошедших в прежние антологии») вышла замуж за приятеля своего отца, Татибана Митисада, бывшего старше ее лет на 12—14²⁶. В 999 г. по рекомендации Оэ-но Масамунэ Татибана Митисада был назначен губернатором провинции Идзуми²⁷. С осени 999 г. дочь Масамунэ стали называть Идзуми-сикибу.

Молодая женщина уехала с мужем из Киото по месту его службы, но пробыла в провинции недолго. Не позднее чем через 2 года она возвратилась в столицу. Не исключено, что возвращение было связано с рождением ребенка, хотя дата рождения дочери Идзуми-сикибу и Татибана Митисада, известной впоследст-

²⁵ Правда, этот факт засвидетельствован сравнительно поздним источником — «Собранием жизнеописаний 36 хэйанских поэтов» («Тюко касэн сандзюрокунин дэн»), составленным Тоин Кинсада (1340—1399) [179, 384]. Однако работа Тоин Кинсада базируется на документальных материалах и заслуживает доверия. Кстати, Тоин Кинсада приводит как ошибочные еще две версии происхождения Идзуми-сикибу. По одной из них, она дочь Фудзивара Сукэтака (род. ок. 998 г.), по другой — дочь Фудзивара Канэхира (953—1017).

²⁶ Ямагиси Токухэй считает, что они поженились в 999 г., когда Татибана Митисада было несколько больше 30 лет, а Сикибу — 18 или 19 [194, 7]; это мнение разделяет и Эндо Ёсимото [179, 384].

²⁷ В «Записках Правого министра» Фудзивара Санэсукэ указано, что назначение было подписано в 22-й день 9-й луны года Тёхо 1-го (3 ноября 999 г.),

вии под именем Косикибу-но-найси (Маленькая Сикибу), не установлена²⁸.

Перед отъездом писательницы в провинцию серьезно заболела Масако. В конце 999 г. она переехала из своего дворца в дом Татибана Митисада, который занимал тогда Оэ-но Масамунэ, и здесь в самом начале следующего года умерла. Во время болезни Масако ее часто навещал принц Тамэтака (977—1002), сын Рэйдзэя от другой жены, в пятилетнем возрасте лишившийся матери и воспитанный бездетной Масако.

После смерти Масако Тамэтака продолжал бывать в доме Оэ-но Масамунэ, и у него здесь завязалась любовная связь с приехавшей к отцу Идзуми-сикибу. Принц, отличавшийся «несколько фривольным» (по определению исторического сочинения XII в. «Окагами») характером, совершенно забыл свою жену [151, 140], а Идзуми-сикибу больше не помышляла о возвращении к мужу. Окончательный разрыв с Татибана Митисада у нее произошел, по-видимому, в 1004 г., когда Митисада, назначенный губернатором в провинцию Муцу, отправился по месту службы, оставив жену в столице. В стихотворениях того времени Идзуми-сикибу называет мужа «беглецом» и утверждает, что «забыла» его [179, 384].

Но еще раньше в жизни писательницы произошли другие серьезные события. В 1002 г. в Киото свирепствовала эпидемия. Однажды летом во время ночной прогулки принц Тамэтака почувствовал сильное недомогание, слег и в 13-й день 6-й луны года Тёхо 4-го (1002 г.) умер. Ему тогда было 25 лет. Жена принца постриглась в монахини, а Идзуми-сикибу надела траур, который по обычаям тех времен не снимала в течение года.

Однако «жизнь — мимолетное сновидения», и в годовщину поминовения Тамэтака, летом 1003 г., у писательницы завязалась любовная связь с младшим братом покойного, принцем Ацумити (в дневнике — Сотиномия) (981—1007).

Следующие четыре года были у Идзуми-сикибу чрезвычайно насыщены эмоционально, и это отразилось на ее творчестве. Одному только Ацумити она посвятила

²⁸ Многие исследователи на основании некоторых стихотворений Идзуми-сикибу предполагают, что у нее от Татибана Митисада был еще один ребенок, но прямых указаний на это нет.

в этот период 122 стихотворения (по крайней мере столько дошло до наших дней). Радость, смутная тревога, мысли о бренности жизни — многие чувства отразились в этих стихах...

В 1007 г. принц Ацумити умер. Для Идзуми-сикибу это была действительно трагедия.

Траур по Ацумити закончился в 10-ю луну следующего года, а в начале 1009 г. писательница была принята в свиту императрицы Акико (988—1074), дочери Фудзивара Митинага. Там же стала служить и ее дочь Косикибу-но-найси.

Свита императрицы Акико включала, как мы уже говорили, много литературных талантов. Кроме Идзуми-сикибу в ней состояли Мурасаки-сикибу, Акадзомэ-эмон и Исэ-но-таю. При дворе постоянно проводились поэтические турниры и литературные игры. Идзуми-сикибу была их непременной участницей.

Позднее Идзуми-сикибу назовут гениальной поэтессой. При жизни писательницы ее стихотворения-экспромты приводили в восторг многочисленных и взыскательных ценителей поэзии. Но нельзя сказать, чтобы этот восторг разделяли все ее современники, и в этом плане небезынтересна запись в дневнике Мурасаки-сикибу:

«Дама по имени Идзуми-сикибу ведет интересную переписку. Однако в жизни Идзуми есть и необычные стороны, и когда она, не задумываясь, наспех пишет письма, то, будучи человеком, обладающим в этой области талантами, демонстрирует и легкий аромат слов. Ее стихи совершенно прелестны, но знание поэзии, построения стиха не годятся для истинной манеры декламации. При чтении стихов, сложенных безыскусно, непременно встречается у нее прелестная строфа, на которой задерживается взор. Но ведь она пытается судить и о стихах, сложенных другими, хотя, увы, настолько-то в них не разбирается. Мне кажется, у нее есть способность слагать стихи подряд, не задумываясь. Стихотворцем, перед которым надо трепетать, я ее не считаю».

Года через три или четыре после поступления на службу к Акико Идзуми-сикибу вышла замуж за вассала Фудзивара Митинага, Фудзивара Ясумаса (958—1036), и уехала с ним в провинцию Танго, куда Ясумаса был назначен губернатором (он последовательно зани-

мал должность губернатора в провинции Хиго, Ямато, Танго и Сэтцу). Дочь писательницы осталась в Киото, и ценители поэзии обращались к ней за стихами, присланными матерью из провинции.

О двух последних десятилетиях жизни Идзуми-сикибу известно совсем мало. В дневнике Фудзивара Митинага есть записи о том, что ее дочь, Косикибу-но-най-си, в 1018 г. родила сына от Фудзивара Норимити (997—1075), сына Митинага. В 1025 г. она умерла при родах. Смерть дочери вызвала у Идзуми-сикибу новый приступ отчаяния, который отразился и на стихах поэтессы.

Незадолго до смерти Идзуми-сикибу разошлась с Фудзивара Ясумаса. Любовные истории, которые случались во время второго замужества поэтессы, послужили материалом для многих литературных сюжетов в последующие века, но ни эти сюжеты, ни записи современников не дают достоверного материала для восстановления ее биографии. Можно лишь предположить, что умерла Идзуми-сикибу около 1030 г., потому что позднее ее имя перестает фигурировать на стихотворных турнирах. Многие исследователи датируют жизнь Идзуми-сикибу предположительно 966—1030 гг. [196, 450], другие предпочитают не указывать дат ее рождения и смерти [152, 108; 158, 7; 145, 4], третьи предлагают различные варианты даты рождения писательницы — от 961 до 974 г. [179, 385], четвертые придерживаются мнения Ямагиси Токухэя о том, что она родилась около 980 г.

Поэтическое наследие Идзуми-сикибу огромно: в разных антологиях и сборниках до нас дошло около полутора тысяч ее стихотворений. Сохранился и прозаический «Дневник Идзуми-сикибу».

С «Дневником Идзуми-сикибу» в японском литературоведении связано три дискуссионных вопроса: датировка, первоначальный объем и атрибуция памятника.

В произведении описывается жизнь Идзуми-сикибу с 13 мая 1003 г. (10-й день 4-й луны года Тёхо 5-го) по конец января 1004 г. (1-я луна года Канко 1-го) ²⁹, т. е.

²⁹ Собственно, в начале 1004 г. еще употреблялся девиз правления Тёхо, так что записи за 1-ю луну вернее датировать годом Тёхо 6-м. В самом тексте «Дневника» датировка первой и последней записей отсутствует и восстанавливается по косвенным признакам.

на протяжении девяти месяцев, начиная с возникновения близких отношений между поэтессой и принцем Ацумити. В современном печатном издании [179] «Дневник» занимает 47,5 страницы текста по 16 строк на странице, 35 знаков в строке. Около 19% объема «Дневника» приходится на стихотворения. По подсчетам Э. Крэнстона [194, 25], в произведение включено 144,5 стихотворения, считая за половину стихотворения семнадцатисложное высказывание принца Ацумити³⁰.

В нем немногим более десяти персонажей, включая главную героиню и принца. Повествование ведется от третьего лица. Четкого постатейного деления нет, записи не ежедневные: иногда перерыв между записями достигает нескольких недель.

В дневнике нет описания сколько-нибудь значительных событий, человеческих характеров, обычаев и т. п. Основное его содержание — любовь женщины к молодому человеку, развитие их отношений. Описывается также грусть, охватывающая ее при наблюдении за природой (особенно показательна в этом отношении часть, относящаяся к 10-й луне).

«Дневник» не основан на подневных записях, а носит полностью мемуарный характер, базируется только на воспоминаниях и стихах и написан спустя некоторое время после того, как упомянутые в нем события ушли в прошлое и отчасти даже стерлись в памяти. Так, в записи за 5-й день 5-й луны автор утверждает, что в этот день продолжал идти дождь, тогда как в хрониках того времени засвидетельствовано, что в начале 5-й луны года Тёхо 5-го в столице стояла ясная погода. В записи за Новый год Тёхо 6-й (1004 г.) содержится упоминание о проведенной тогда церемонии Ин-но-хараи, в то время как эта церемония проводилась в 3-й день 1-й луны. Некоторые стихотворения Идзуми-сикибу, включенные в дневник, текстуально отличаются от тех же стихотворений, помещенных в собрании стихов поэтессы [194, 46].

Если часть этих неточностей и можно отнести за счет позднейших неавторских изменений текста при переписке, то остается еще достаточное количество происходя-

³⁰ По нашим подсчетам, в «Дневнике Идзуми-сикибу» 147 стихотворений.

щих несомненно от автора. Мнения о том, когда именно написан «Дневник Идзуми-сикибу», разноречивы. Икэда Кикан, например, относит его написание ко времени после смерти Ацумити (1007 г.) [168, 139]³¹. С ним согласны Кавагути Хисао [179, 387], Окада Марэо [140, 27—28] и некоторые другие авторы. Однако аргументация этих ученых недостаточна, чтобы исключить возможность создания «Дневника» в то время, когда Идзуми-сикибу была уже пожилой и некоторые факты были ею забыты.

Большая группа ученых относит создание произведения к концу следующего столетия, не соглашаясь с традиционной атрибуцией и приписывая создание «Дневника» отцу Фудзивара Тэйка, поэту Фудзивара Сюдзэй (1114—1204). Кавасэ Кадзума, Ямагиси Токухэй и другие сторонники этой точки зрения ссылаются на соответствующий колофон редакции «Кангэмбон», однако их противники указывают на позднее происхождение колофона и ставят под сомнение его подлинность [118, 120—121].

Существует также несколько версий относительно первоначального объема памятника: 1. «Дневник» дошел до нас в том объеме, в каком был создан автором; 2. Первоначальный объем его был значительно (возможно, втрое) больше сохранившейся части, причем, по мнению одних исследователей, утерян конец «Дневника», по мнению других — начало и конец [140, 24—25]. Ни одна из этих версий не доказывается безусловно, но некоторые соображения позволяют считать вторую несколько более вероятной.

Во-первых, «Дневник Идзуми-сикибу» композиционно не оформлен ни зачином, ни концовкой, тогда как такое оформление — распространенный прием в литературе того времени. Во-вторых, повествование охватывает лишь начальную стадию связи героини с принцем Ацумити, а общее минорное настроение и отдельные высказывания в духе буддийской концепции мимолетности, эфемерности сущего могут расцениваться как первая часть композиционного приема *ко-о* («призыв-отклик»), в котором второй частью было задумано описание смерти принца. Написание «Дневника» от третьего лица

³¹ Позднее Икэда Кикан отказался от традиционной точки зрения на атрибуцию памятника и, следовательно, на его датировку.

свидетельствует о том, что он был адресован постороннему читателю, поэтому объяснение тональности произведения только естественным отношением пожилого человека к своему счастливому прошлому или одними идеологическими причинами может показаться недостаточным.

Проблема атрибуции «Дневника Идзуми-сикибу» в научной литературе серьезно стала обсуждаться в 30-е годы XX в. До тех пор почти бесспорным автором произведения по традиции считалась сама поэтесса. Основным источником сомнения в авторстве Идзуми-сикибу, как мы уже упоминали, явился колофон, датированный 1246 г. (12-й день 5-й луны года Кангэн 4-го), в трех рукописях так называемой группы «Кангэмбон» (сами рукописи относятся к XVII в.). Текст колофона:

«Сочинение гласит:

При [его] жизни не видел этих записок; впервые увидел после [его] смерти.

Может быть, от старости [он] лишился рассудка, приказав [своей] воспитаннице-монахине писать?

Стиль и форма слов необычны, и хотя стыдно открывать [это сочинение людям], уничтожить [его] пока не буду.

Так написал собственной кистью прежний глава Ведомства контроля.

Переписано по приказу Дайри-тэндзи в 12-й день 5-й луны года Кангэн 4-го».

Автором колофона считают Фудзивара Тэйка (почти такая же запись имеется в конце дневника его старшей сестры Кэндзю-годзэн), а сам колофон толкуется в том смысле, что он приписывает создание «Дневника Идзуми-сикибу» отцу поэта, Фудзивара Сюдзэй.

Икэда Кикан, прежде считавший Идзуми-сикибу бесспорным автором «Дневника» [100, 107—108; 168, 139], высказал предположение, что произведение написано другим лицом на материале поэтического наследия Идзуми-сикибу. В более поздних работах Икэда Кикан продолжал развивать эту мысль [194, 44—45]. Имаи Такудзи, а затем Кавасэ Кадзума находят новые аргументы в пользу версии Икэда Кикана, считая автором «Дневника» Фудзивара Сюдзэй (Тосинари)³². Систе-

³² Перечень работ с аргументацией в пользу той и другой версии см.: [149, 351—352].

матическое доказательство последней атрибуции взял на себя Ямагиси Токухэй, который привел серию доводов разной степени доказательности, начиная с того, что произведение написано от третьего лица (что никак не противоречит традиционной атрибуции), и кончая колофоном 1246 г. [194, 45—47].

Противники этого нового течения (Томикура Дзиро, Эндо Ёсимото, Тамаи Коскэ, Ёсида Коити, Охаси Киёхиса и др.) подвергли критике доводы Ямагиси и его сторонников, начав, естественно, с анализа колофона Фудзивара Тэйка [118, 119—122]. При этом одни поставили под сомнение саму подлинность колофона, а другие предложили такую его интерпретацию, при которой Фудзивара Сюдзэй представляется не автором, а инициатором переписки «Дневника» [179, 390—392]. Дискуссия по вопросу атрибуции памятника далеко еще не завершена, однако аргументация сторонников авторства Фудзивара Сюдзэй выглядит в ней менее убедительной.

В число доводов Ямагиси Токухэй входит и ссылка на разнобой в названии произведения не только во «внешних источниках», но и в списках самого «Дневника». Действительно, в списках двух генеалогических линий памятника из трех он озаглавлен не «Дневник Идзуми-сикibu» («Идзуми-сикibu никки»), а «Повесть об Идзуми-сикibu» («Идзуми-сикibu моногатари»). Ямагиси указывает, что в средневековой японской литературе можно выделить группу повестей и сборников повестей, имевших разные заглавия. Все эти повести («Рассказы из Исэ»; «Рассказы Такамура» — «Такамура моногатари», «Такамура никки» или «Оно-но Такамура сю» и ряд других) написаны не теми авторами, на чьих стихах они основаны.

Но, во-первых, в список Ямагиси включены произведения, авторы которых установлены отнюдь не бесспорно, а во-вторых, существует большая группа произведений с разными заглавиями, авторство которых несомненно и не связано с «инородными» стихами (например, «Записки у изголовья» Сэй-сёнагон). Причина же возникновения различия в заглавии одного и того же памятника не была одинаковой во всех случаях, а определялась конкретными обстоятельствами. В данном случае она содержит интерпретирующий смысл и связана

со спецификой жанра произведения (на этом мы остановимся позже).

Старейшей датированной рукописью «Дневника Идзуми-сикибу», сохранившейся до наших дней, является рукопись 1414 г. (год Оэй 21-й) из собрания Киотоского университета («Кёдайбон»). Всего же сейчас насчитывается 31 рукопись и 5 ксилографических изданий памятника [94, 18—76]. Их тексты лишь в последние десятилетия стали подвергаться сравнительному анализу и вопреки заявлению литературоведа Окада Марэо о том, что «у сочинения совсем нет списков, похожих на списки» [140, 28], обнаружилось расхождение между разными генеалогическими линиями.

Дело здесь не в малой компетентности Окада Марэо, а в состоянии науки к моменту написания его работы. Она была опубликована в середине 1931 г., а в конце того же года в журнале «Бунгаку» («Литература») появилась подготовленная Икэда Киканом публикация рукописи Сандзёниси Санэтака, содержащей значительные отклонения от текста известных до того списков. В последующие 20 с лишним лет в научный обиход были введены еще несколько списков «Дневника Идзуми-сикибу». Кроме того, некоторые его списки, известные и ранее, к моменту написания работы Окада не принимались во внимание как «ошибочные», а достойными внимания считались в основном рукописи линии «Кангэмбон».

Известные в настоящее время списки «Дневника Идзуми-сикибу» подразделяют на три основные группы, или «линии»: «Оэйбон», «Сандзёниси кахон» и «Кангэмбон» [179, 381—384]. Иногда к ним добавляют одну дополнительную, или «смешанную», группу списков — «Консэйбон» [94, 18—76]. Среди основных групп наиболее многочисленна «Оэйбон». 16 рукописей и ксилографов, относящихся к ней, делят на три подгруппы в зависимости от наличия или отсутствия того или иного колофона: «Книги с колофоном года Оэй 21-го» (1414 г.), «Книги с колофоном года Кёроку 2-го (1529 г.) и «Книги без колофона».

В первую подгруппу входит и самая старая из обнаруженных до сих пор рукописей — «Кёдайбон». Она хранится в Кабинете японского языка и японской литературы литературного факультета Киотоского университе-

та³³. Предполагают, что эта рукопись переписана с протографа начала XIII в. Рукопись содержит позднейшую правку.

В научном отношении группа рукописей «Оэйбон» наименее интересна, поскольку все входящие в нее рукописи восходят к одной («Кёдайбон»), отличаясь от нее только ошибками, а их протограф в этом отношении и сам далеко не безупречен.

Наиболее авторитетной современные текстологи считают рукопись «Сандзёниси кахон», переписанную в конце XV в. Сандзёниси Санэтака. Она хранится ныне в частном собрании императорского дома. Эта рукопись тоже не свободна от ошибок и исправлений, но ввиду наибольшей точности в передаче стихотворных строк (стихотворения проверяются по поэтическому сборнику Идзуми-сикибу) и благодаря авторитету самого переписчика (вместе с Фудзивара Тэйка он почитается одним из лучших в японской истории копистов старых текстов) она берется в последнее время за основу при издании текста «Дневника Идзуми-сикибу».

Вторым по надежности считается текст рукописей «Кангэмбон». Эта группа из трех списков названа так по знаменитому колофону года Кангэн 4-го, вызвавшему столь оживленную дискуссию по проблеме атрибуции «Дневника». Все три списка (один из них стал известен лишь в 1953 г.) относятся к началу XVII в. и восходят к общему протографу, некогда, видимо, скорректированному по рукописи группы «Оэйбон». Кавасэ Кадзума высказал в 1956 г. мнение о том, что и линия «Оэйбон», и линия «Сандзёниси кахон» некогда выделились из «Кангэмбон». Впрочем, с этим мнением согласились немногие [179, 383]. Рукописи этой линии содержат заметные расхождения в тексте, но благодаря авторитету переписчика Асукаи Масааки (1611—1679) его список считается среди них самым точным. Список Масааки хранится сейчас в частной коллекции Ёсида Коити.

Группа «Консэйбон» появилась в конце XVII в., когда под редакцией Токугава Мицукуни (1628—1700) создавались многотомные собрания произведений японской литературы «Фусосюёсю». Списки эти наименее

³³ По мнению Ёсида Коити, список 1414 г. был лишь протографом «Кёдайбон» и отделен от нее «двумя ступенями». Эндо Ёсимото же считает, что «Кёдайбон» сама была записана в 1414 г.

доброкачественны, содержат много ошибок и необоснованных исправлений. Один из таких списков, включенный в серию «Классификация множества сочинений» («Гунсё руйдзю»), в течение XIX и начала XX в. имел самое широкое хождение среди читателей из всех списков «Дневника Идзуми-сикибу» и свыше ста лет занимал положение нормативного текста при переписке или издании памятника.

Различия между перечисленными группами списков «Дневника» и списками внутри одной группы заключаются в наличии разночтений, в пропусках отдельных слов и фраз, в перестановках кусков текста, в передаче стихотворных строк и в графическом воспроизведении идентичных отрывков (соотношение слогового и иероглифического письма). Целенаправленная редакторская работа явственнее всего прослеживается в рукописях и ксилографах группы «Консэйбон» и «книг без колофона» группы «Оэйбон».

«Записки у изголовья» Сэй-сёнагон

Если бы в хэйанской литературе не было других памятников, кроме «Записок у изголовья» Сэй-сёнагон и «Повести о Гэндзи» Мурасаки-сикибу, эпоха Хэйан все равно сохранила бы право называться «золотым веком» средневековой японской литературы. Понятно, почему на долю создательниц этих памятников выпало столько восторженных эпитетов со стороны читателей, исследователей и переводчиков на другие языки.

Сэй-сёнагон, как и большинство современных ей писательниц, происходила из семьи, члены которой в течение нескольких поколений служили крупными провинциальными чиновниками, из семьи, по знатности соперничавшей с виднейшими родами придворной аристократии, богатой культурными и учеными традициями.

Основатель рода Киёвара (или Киёхара) принц Тонэри, третий сын императора Тэмму (ум. в 686 г.), был одним из составителей первого японского историографического памятника «Анналы Японии», другой предок Сэй-сёнагон, Нацуно (ум. в 837 г.), был автором «Комментария на уголовный кодекс» («Рё-но гигэ») [224, 15], прадед ее Фукаябу включен в число 36 лучших поэтов эпохи Хэйан (его стихи вошли в официаль-

ные антологии «Собрание старых и новых японских песен» и «Позднее составленное собрание японских песен»), а отец, Киёвара Мотосукэ (908—990), слыл замечательным поэтом и знатоком поэзии. Он читал лекции, посвященные «Манъёсю», был одним из редакторов «Позднее составленного собрания японских песен», автором свыше 400 стихотворений [98, 629; 158, 52].

Будущая писательница была по крайней мере пятым или шестым ребенком в семье Киёвара Мотосукэ. Установлено, что у нее были старшие братья Мунэнобу, Кайсю, Тамэнари и Мунэтака, занимавшие разные официальные должности, и старшая сестра, имя которой неизвестно, однако достоверно установлены родственные связи по мужу: сестра Сэй-сёнагон была замужем за Фудзивара Масаёси, братом автора «Дневника эфемерной жизни» [99, 9—10].

Расти в семье с богатыми культурными традициями и литературными контактами, да к тому же иметь четырех старших братьев для японской девочки аристократического круга в X в. означало воспитываться в атмосфере литературных дискуссий, поэтических турниров и упорных занятий китайской классикой, которую мальчики целыми свитками вызубривали наизусть. При уме и наблюдательности Сэй-сёнагон этого было достаточно, чтобы и без специального курса стать высокообразованной по самым строгим «мужским» стандартам того времени. Недаром впоследствии она приводила в смущение хэйанских вельмож великолепным знанием китайской классической литературы, а в «Записках у изголовья» показала отличное владение богатствами не только китайской и буддийской культуры, но и японской словесности и фольклорных традиций.

Настоящее имя писательницы неизвестно. По некоторым источникам можно заключить, что детским ее именем было Нагики [158, 109]. Сэй-сёнагон — это придворное прозвище, составленное из японизированного китайского чтения первого из двух иероглифов, которыми писалась фамилия Киёвара (Сэй) и чина *сёнагон* (младший советник), включенного в прозвище либо по действительному положению при дворе отца или какого-нибудь из братьев писательницы, либо «для благозвучия».

Нет также документа, где были бы зафиксированы

даты ее рождения и смерти. Эти даты с некоторой приближенностью устанавливаются по косвенным признакам: по умозрительному определению возраста Сэй-сёнагон в год начала ее службы при дворе (эта дата документально тоже не зафиксирована), по возрасту ее первого мужа и по времени рождения сына. При таком способе датировки наиболее вероятные даты рождения Сэй-сёнагон — 964, 965 или 966 г.

В 978 г. Киёвара Мотосукэ, закончив службу губернатора в провинции Суо, вернулся в Киото. Сэй-сёнагон было тогда 12—14 лет, и по тогдашним понятиям она приближалась к брачному возрасту. Через два или три года после возвращения в столицу она вышла замуж за Татибана Норимицу, сына старейшины дома Татибана, губернатора провинции Суруга Татибана Тосимаса. Норимицу родился в 965 г., и это позволяло многим специалистам, считавшим, что жена его должна была быть приблизительно его ровесницей, относить рождение Сэй-сёнагон к 965—966 гг. Правда, за последнее время стало высказываться мнение, что писательница была несколько старше Норимицу [98, 631], но оно обосновано не более, чем прежние версии.

В 982 г. у Сэй-сёнагон родился сын Норинага. Ребенку еще не исполнилось и трех лет, когда родители его разошлись.

Вскоре после расстройтва первого брака Сэй-сёнагон вышла за Фудзивара Санэката, знатного и красивого вельможу с необузданным, сумасбродным характером. Второй брак писательницы был совсем непродолжительным.

Создание главного произведения Сэй-сёнагон, ставшего впоследствии гордостью классической японской литературы, целиком связано со службой ее в свите императрицы Садако. Разные авторы высказывают мнения о том, когда Сэй-сёнагон пришла во дворец — от 990 до зимы 994 г. [99, 11—12]. Между тем от датировки этого периода жизни писательницы прямо зависит и датировка «Записок у изголовья».

Раньше 990 г. служба Сэй-сёнагон не могла начаться, поскольку Садако сама была взята во дворец только в начале 990 г., в возрасте 13 лет. В «Записках у изголовья» есть подробное описание начала службы Сэй-сёнагон, свидетельствующее о том, что писательница

была принята в свиту, когда Садако была уже императрицей:

«Когда я впервые пришла во дворец, я так стеснялась, что едва не плакала. Вечером я прислуживала государыне в ее покоях за ширмой в три сяку высотой³⁴, и когда ее величество изволила брать картины и показывать их мне, то от смущения я не могла даже протянуть руку.

— Эта вот такая, а эта вот такая. Еще вот, и вот...— говорила она мне.

В покоях ярко горели светильники на высоких подставках и было так светло, что даже волоски в прическе были видны яснее, чем днем. Мне было неловко, но я крепилась и смотрела. Было тогда очень прохладно, поэтому рука государыни только чуть-чуть выглядывала из рукава. Изумительной красоты, нежно-розовой, как лепестка сливы, цвет ее был полон такого очарования, что я смотрела потрясенная, будто провинциалка, которой никогда прежде такого не доводилось видеть, и думала: „Что за красавица изволила пожаловать в этот мир!“» (184-й дан).

В 16-й день 12-й луны года Тёхо 3-го (13 января 1001 г.) двадцатитрехлетняя Садако умерла при родах. Как тогда водилось, вся ее свита после этого была распущена, тем более что фактическую власть при дворе захватила группа, поддерживавшая Фудзивара Митинага, отца новой императрицы Акико, а сторонники и наследники Фудзивара Мититака (953—995) — отца покойной императрицы и старшего брата Митинага — оказались в тени.

Не исключено, что некоторое время после смерти Садако Сэй-сёнагон оставалась при дворе в качестве воспитательницы или прислуги ее малолетних детей, однако это вряд ли продолжалось больше года. Следовательно, окончание службы Сэй-сёнагон можно датировать 1001 г. Но в 41-м дане (отрывке) «Записок у изголовья» есть замечание о том, что писательница служила при дворе десять лет. Значит, вероятнее всего датой начала службы можно считать 991 г. (если, конечно, выражение «десять лет» понимать буквально). Икэда Кикан, однако, более склоняется к дате 993—

³⁴ Ся к у. — мера длины, 30,3 см.

1000 гг. [98, 633], а с его авторитетом в данном случае не считаться нельзя³⁵.

В свите Садако Сэй-сёнагон благодаря ее образованности, наблюдательности и унаследованному от отца остроумию пользовалась большим авторитетом. К концу жизни при дворе она была уже не той скромной женщиной, что готова была расплакаться от смущения в покоях императрицы. Сэй-сёнагон стала уверенной в себе, насмешливой, подчас резкой в суждениях. Эти черты, видимо, еще больше усиливались при ее встречах с соперницами — дамами из свиты новой императрицы — Акико, не скрывавшими своего недоброжелательного и скептического к ней отношения. Новые звезды считали себя ярче старых. Показательна в этом смысле характеристика Сэй-сёнагон, данная ей в «Дневнике Мурасаки-сикибу»:

«Сэй-сёнагон — это дама, которая держится удивительно самодовольно. Она настолько умничает, что небрежными мазками пишет иероглифы, но если посмотреть хорошенько, то обнаружится в ней очень много несовершенного. Так человек, который любит казаться непохожим на других, непременно выглядит хуже, а в дальнейшем меняется только к худшему. Поэтому тот, кто, демонстрируя свою изысканность, выставляет напоказ тонкость чувствования скрытого очарования вещей, даже когда эти вещи до неприятного лишены очарования, — упускает из виду их внешнюю красоту. Но сам-то этот человек вряд ли испытывает такое чувство, значит, он обязательно становится неискренним. Так вряд ли такой человек хорошо кончит» [97].

Насколько пристрастность помешала Мурасаки-сикибу быть объективной и какую роль в приведенной характеристике играло различие эстетических идеалов двух писательниц — это вопрос особый. Но неприязнь у нового придворного окружения Сэй-сёнагон вызывала.

Вскоре после смерти Садако Сэй-сёнагон (ей было тогда около 35 лет) вышла замуж за губернатора провинции Сэтцу Фудзивара Мунэё, который был старше ее по крайней мере вдвое [98, 632], и уехала по месту его службы. Однако и этот брак оказался непродолжи-

³⁵ Нужно, правда, отметить, что Икэда Кикан допускает здесь обычную для большинства работ неточность, целиком относя год Тёхо 2-й к 1000 г., тогда как он продолжался до 26 января 1001 г.

тельным: вскоре после женитьбы Мунэё умер. В провинции Сэй-сёнагон было больше нечего делать, и она вернулась в Киото. В столице писательница постриглась в буддийские монахини. Жила она либо в доме отца, в Цукинова (в окрестностях Киото), либо в Киото, у старшего брата, Киёвара Мунэнобу (на этот счет сведения разноречивы). Братья Сэй-сёнагон умерли между 1017 и 1024 гг. [99, 13]. Последние годы жизни знаменитая писательница провела в одиночестве и бедности. Умерла она примерно 60 лет, оставив потомкам прозаические «Записки у изголовья», собрание стихотворений (35 стихотворений собственного сочинения, не считая других) и 14 *танок*, помещенных в разные антологии.

В заключительном дане «Записок у изголовья» Сэй-сёнагон так описывает возникновение идеи их написания:

«В эту тетрадь я записывала в те дни, когда я скучала вдали от двора, все, что я видела, и все, что я думала, вполне уверенная, что навряд ли ею кто-нибудь заинтересуется... Тетрадь эту изволил преподнести ее величеству министр двора. Государыня сказала:

— Что бы нам написать в ней?

Его величество в такую тетрадь соизволил переписать «Книгу Ино»³⁶.

— Я бы ее взяла для моих интимных записок,— сказала я.

— Тогда вот она, берите,— ответила государыня и подарила ее мне. Стараясь заполнить это совершенно неисчерпаемое количество листов разными удивительными историями, старинными преданиями и тому подобного рода вещами, я написала там, должно быть, немало пустяков» [30, 198].

Так, или приблизительно так, родилась мысль написать «Записки у изголовья». Вопрос об истории и времени их создания тесно связан с вопросом структуры памятника, и на этом последнем необходимо хотя бы в самых общих чертах остановиться прежде всего (более подробный анализ структуры «Записок» делается в главе о жанре).

В сохранившихся списках произведение Сэй-сёнагон

³⁶ «Книга Ино» здесь явная опечатка, так как во всех известных списках значится «Книга Сики» (т. е. «Шицзи» — «Записки историка» Сыма Цяня).

представляет собой эссеистическое собрание, включающее свыше 300 отрывков (количество их колеблется в зависимости от редакции). Отрывки различны по стилю, по теме, неодинаковы по величине, лишены четкой фабульной или хронологической связи и делятся, по определению Е. М. Колпакчи, на «даны описательные (описание природы, дворцовой жизни), даны повествовательные (некоторые из них представляют собой вполне законченные новеллы) и, наконец, даны перечислительные,— параграфы, озаглавленные: „То, что приятно“, „То, что неприятно“, „То, что приятно волнует“ и так далее...» [30, 184].

Оставив пока в стороне вопрос о четкости такой классификации, заметим лишь, что к «данам перечислительным» относится большая группа отрывков, объединяющих чаще всего только названия предметов или явлений одного порядка (Такаги Итиноскэ называет их «подборками словарной классификации» [158, 163]), во главе с ударным словом, обозначающим класс предметов: «горы», «мосты», «сочинения», «будды» и т. д. Существенно также, что другие два типа данов в числе прочих включают и записи дневникового характера (хронологическая последовательность в них, если судить по известным спискам, не соблюдается совсем).

Кроме обычных для рукописных копий средневекового памятника различий отдельные группы списков произведения Сэй-сёнагон содержат принципиальные расхождения по композиции, по взаиморасположению отдельных компонентов произведения. Такая их особенность привлекает внимание прежде всего с точки зрения проблемы жанрообразования и вызывает естественное желание реконструировать (хотя бы логическим путем) композицию архетипа.

В последнем дане «Записок» представляют интерес еще две информации Сэй-сёнагон: а) о том, что рукопись «выплыла наружу» и была хорошо встречена читателями, и б) о том, что произведение первым увидел в доме писательницы «генерал Лево́й гвардии, в те времена, когда он назывался еще губернатором Исэ». Он взял «Записки» к себе домой, и они «с тех пор, видимо, и начали ходить» (*сорэ-ёри арики сомэтару намэри*). Из этих информации следует, что «Записки у изголовья» стали распространяться (т. е. копироваться)

до того, как закончилась авторская работа над ними, потому что сама заключительная запись уже констатирует факт их распространения и потому что Минамото Цунэфуса, о котором в ней говорится, губернатором провинции Исэ «назывался» до 997 г. включительно (при этом весной 996 г. он стал Министром двора), а Сэй-сёнагон в других местах «Записок» рассказывает о событиях 998 г. (3 дана), 999 г. (6 данов) и 1000 г. (5 данов). Это последнее обстоятельство наиболее существенно, так как окончание последнего дана при желании можно было бы расценить как позднейшую приписку, несмотря на то что заканчивается она категорическим заверением безымянного копииста: *то дзо хон-ни* («так [сказано] в книге»).

Одно лишь это соображение предполагает возникновение нескольких аутентичных списков памятника, отличающихся как минимум объемом материала. В 1932 г. Икэда Кикан опубликовал свою схему классификации списков произведения Сэй-сёнагон по условиям их возникновения. Ученый разделил эти списки на три большие группы:

1. Оригинал сам по себе имеет списки:

- а) черновик,
- б) чистовик,
- в) позднейшие (авторские) правки чистовика.

2. Вторичные списки, созданные потомками в процессе редактирования и исправлений:

- а) целенаправленная редактura,
- б) закрепление и усиленное упорядочивание ранее разрозненных компонентов оригинала.

3. Списки третьей ступени, возникшие из попыток согласовать разночтения и композиционные различия между обоими вторичными списками.

Каждая из этих трех «ступеней» спискообразования имела специфические последствия, отразившиеся в известных ныне списках памятника. Так, первая ступень привела, во-первых, к исправлению слов, фраз и стиля, во-вторых, к изменению порядка расположения данов, в-третьих, к увеличению или сокращению количества данов. Вторая ступень имела следствием: а) появление различий между списками, б) ошибки, пропуски и вставки в тексте, в) собственные исправления и объяснения неясных мест, сделанные переписчиками,

г) слияние с поясняющими фразами (глоссами), д) добавления, сделанные переписчиками. Третья ступень спискообразования дала три варианта смещения текстов: а) когда текст относится ко второй линии, а композиция — к первой (объединение по признаку организации), б) когда текст принадлежит первой линии, а композиция — второй (объединение по признаку текстовой унификации без изменения композиции), в) когда и текст, и композиция восходят к близким спискам одной линии (попытки воссоздания архетипа редакции) [101, 9—11].

Таким образом, существенным признаком одной генеалогической линии списков принято считать композицию произведения, взаиморасположение элементов, принадлежащих к разным тематико-стилистическим категориям. Не случайно поэтому одним из главных в проблеме истории создания произведения является вопрос о синхронности написания стилистически разнотипных данов.

Большинство специалистов (если не все) эту синхронность отрицают и согласны в том, что хронологически началом произведения были так называемые «классифицированные» даны («перечислительные», по определению Е. М. Колпакчи), создание которых было завершено осенью 966 г. Второй была закончена дневниковая (точнее, мемуарная) часть (около 1001 г.) и последней — собственно эссеистическая (возможно, это было уже в монашеские годы Сэй-сёнагон) [174, VIII—IX]. Все три части были объединены автором, а при объединении дополнены. Так возник окончательный авторский текст «Записок у изголовья» — архетип всех нынешних списков произведения [98, 636—637; 99, 16—17].

В той группе памятников, которые мы рассматриваем, «Записки у изголовья» — самый крупный по объему (почти 300 страниц текста в современном нормативном издании, т. е. примерно в полтора раза больше, чем «Дневник эфемерной жизни» — самое объемистое произведение дневниковой литературы). Один дан может состоять из нескольких слов (например, три слова, включая ударное, в дане 68) и из четырех-пяти страниц текста (даны 8, 23, 35, 83 и др.). Стихотворных вставок очень немного даже в отрывках мемуарного характера.

В разных списках самого произведения и в других

памятниках можно отметить не менее девяти разных его названий:

1. «Сэй-сёнагон»,
2. «Сэй-сёнагон-га ки» («Записки Сэй-сёнагон»),
3. «Сэй-сёнагон сё» («Извлечения Сэй-сёнагон»),
4. «Сэй-сё-сё» («Извлечения Сэй-сё»),
5. «Сэй-сёнагон-га соси» («Записки Сэй-сёнагон»),
6. «Сэй-сёнагон-га Макура-но соси» («Подушечные записки Сэй-сёнагон»),
7. «Сэй-сёнагон-га Макура» («Подушка Сэй-сёнагон»),
8. «Макура-соси» («Подушка-записки»),
9. «Макура-но соси».

Из этого числа в списках произведения чаще всего встречается заглавие «Сэй-сёнагон-га Макура-но соси», в списках редакции «Сакаибон» — «Макура-но соси» и в одном случае, в ксилографе годов Кэйан (1648—1651), — «Сэй-сёнагон» [104, 5].

В наше время произведение Сэй-сёнагон известно под стандартным названием «Макура-но соси» («Записки у изголовья», букв. «Подушечные записки»). Неизвестно, дано ли это название самим автором или оно появилось позднее, откуда произошло и как в действительности следует понимать словосочетание «Макура-но соси». Споры об этом возникли давно и закончатся, видимо, не скоро. Слово *соси* первоначально обозначало записи в книгах из нарезанных и сброшюрованных листов бумаги в противоположность записям на свитках, называвшимся *канси* [174, II]. Вопрос о смысле названия упирается в значение слова *макура*. Нет необходимости рассматривать здесь все попытки объяснить его, тем более что среди этих объяснений есть и мистически-бессмысленные («нечто оберегающее концентрацию духа» [99, 6]) и наивные («записи увиденного во сне» [98, 624]), но отметить наиболее убедительные интерпретации нужно.

Заслуживают внимания попытки найти корни названия памятника в заключительном его отрывке, где Сэй-сёнагон пишет буквально: «Я бы ее [бумагу] взяла для подушки (*Макура-ни косо ва хабэрамэ*)». Разные авторы толкуют выражение *макура-но соси* как «интимные записки», «записки о всякой всячине», «постоянные записки о себе», «записки, которые держат под рукой»

и т. д. и возводят происхождение самого выражения к разным источникам, начиная от собрания стихотворений Бо Цзюй-и (772—846) и кончая японскими песнями *сайбара*. Версии, основанные на анализе заключительного дана,—самые распространенные и убедительные, но большая их часть страдает общим недостатком: они представляют Сэй-сёнагон создателем или по крайней мере оригинальным интерпретатором сочетания *макура-но соси*.

Между тем, по свидетельству «Повести о расцвете» («Эйга моногатари», 1027), во времена Сэй-сёнагон это было распространенное название для разного рода личных записей. Еще за полтора столетия до нее сочинение под тем же названием написал Минамото-но Ма-кото (819—868). Аргументом в пользу распространенности названия «Макура-но соси» в эпоху Хэйан может быть и то, что на первых порах произведение Сэй-сёнагон переписывалось с обязательным указанием имени автора в заглавии [174, II]. Слово *макура* в приведенной выше фразе, как нам представляется, есть сокращение от *макура-но соси*,—сокращение, ставшее возможным именно благодаря широкой распространенности, привычности этого сочетания.

Смысл названия, очевидно, нужно искать в тех значениях, которые слово *макура* («подушка») приобретало в сложных словах в аналогичной позиции. Словари классического литературного языка [127, 928] кроме прямого значения компонента *макура* (*макурагами* — «изголовье»; *макурагё* — «буддийская сутра, которую читают у изголовья покойного»; *макурабёбу*, *макурасёдзи* — «складная ширма, которую ставят у изголовья») отмечают и переносное его значение для эпохи Хэйан: «постоянный», «присущий», «привычный», и т. п. (*макурагото* — «излюбленные, постоянно употребляемые слова»; *макуракотоба* — «постоянные эпитеты» в поэзии).

Для нас важны здесь два обстоятельства: во-первых, слово *макура* не употреблялось как эквивалент слова *макуракотоба*, следовательно, интерпретация некоторыми японскими учеными названия «Макура-но соси» как «Записок с употреблением *макуракотоба*» не обоснована (тем более что текст «Записок» не подтверждает такой интерпретации); во-вторых, это слово не имеет значения «интимный», поэтому перевод заглавия памятни-

ка как «Интимные записки», употребляемый иногда западными специалистами, неправомерен³⁷.

По-видимому, изначально распространенное заглавие «Сэй-сёнагон-га макура-[но] соси» означало «Постоянные (т. е. повседневные и характерные для автора) записки Сэй-сёнагон». Мы употребляем здесь уже принятый в русском японоведении перевод «Записки у изголовья», как отражающий прямые значения входящих в оригинальное заглавие компонентов и нейтральный в смысле его интерпретации.

В настоящее время известно несколько десятков списков этого памятника, из которых 20 было открыто только в конце XIX — начале XX в. Все известные списки по композиционному признаку принято делить на «списки смешанной формы» и «списки классифицированной формы». К каждой категории относят по две редакции. Три из четырех редакций делятся, в свою очередь, на подредакции, но генеалогическая связь внутри каждой редакции в целом прослеживается.

Разные редакции в разные эпохи считались близкими к авторскому оригиналу, «авторитетными» и потому больше других распространялись. Сейчас трудно сказать, какая из этих редакций ближе всего к той, которая имела хождение, скажем, в XII в., но доподлинно известно, что в XIII — начале XIV в. распространились списки редакции «Санкамбон» (другое ее название — «Антэйбон») и «Фурухон» — «Трехкнижной» («Книги годов Антэй», «Старой книги»). Списки этой редакции («смешанной формы») ходили в трех тетрадах и содержали колофон переписчика по прозвищу Мокюгу-о («Дряхлый и глупый старец»)³⁸, датированный 1228 г. (год Антэй 2-й). В современных списках этой редакции имеются также один недатированный колофон и колофоны 1447, 1475 и 1583 гг.

Известные нам списки «Санкамбон» делятся на две группы: 8 рукописей с текстом, не правленным по другим редакциям, и 13 рукописей со следами влияния дру-

³⁷ Термин *макурадзоси* в значении «непристойные картинки», «порнография» выходит из приведенного ряда, но он появился значительно позднее, не раньше XVII в. Для эпохи Хэйан такое вторичное осмысление компонента *макура* не отмечено.

³⁸ Икэда Кикан предполагает, что так мог подписаться Фудзивара Тэйка.

гих редакций, особенно «Сакаибон». В период позднего средневековья рукописи этой редакции хранились как раритеты, но ныне текстов старше XVIII в. не обнаружено.

Современное нормативное издание «Записок у изголовья» сделано со списка «Ивасэ бунко» редакции «Санкамбон». Список имеет колофон 1782 г. и штампы библиотек Янагивара и Ивасэ. Три книги; 27,6×20,6 (третья книга — 27×20); обложки бумажные; в левой части — помета: «совершенно секретно». Цель надписи непонятна.

С середины XIV в. редакция «Санкамбон» уступила в популярности другой редакции — «Дэн Ноин хоси сёдзибон» («Книга, которая считалась собственностью Ноин-хоси»), или — сокращенно — «Ноимбон» («Книга Ноина»). Ноин-хоси, поэт, современник Сэй-сёнагон (род. в 988 г.), происходил из рода Татибана.

Авторитет редакции «Ноимбон» повысился в значительной степени из-за того, что один из ее списков хранился в библиотеке дома Сандзёниси (копия Санэтака или его сына). Этот последний список скопировал исследователь японской поэзии Хосокава Юсай (1534—1610), а копия Хосокава Юсая послужила основой для ряда изданий подвижным шрифтом (так называемые 10-, 12- и 13-строчное издания) и ксилографа годов Кэйан (1648—1652). Список Сандзёниси послужил (через два списка-посредника) протографом для первого серьезного комментария к «Запискам у изголовья», выполненного Китамура Кигином, известным знатоком, собирателем и исследователем памятников классической японской литературы.

Уже в XV в. списки редакции «Ноимбон» имели широкое хождение и заметно различались между собой по тексту. В дальнейшем разночтения умножались, однако в XVIII—XIX вв. большая часть новых списков была унифицирована по «Сюнсёсё», комментарию Китамура Кигина. Известные ныне списки этой редакции делятся на две группы: 1) списки, восходящие к протографу Сандзёниси, и 2) списки группы «Таканобон» и «Томиокабон». Главные отличия между ними в компоновке послесловия и в текстах колофонов, а также в количестве текста.

Обе редакции, «Санкамбон» и «Ноимбон», имеют

«смешанную форму», однако, как убедительно показал Икэда Кикан [101, 17—23], не принадлежат к одной линии, поскольку не совпадают по количеству материала (19 данов, имеющих в «Санкамбон», отсутствуют в «Ноимбон», и 13 данов из «Ноимбон» отсутствуют в «Санкамбон»), различаются порядком расположения материала внутри данов и количеством материала в некоторых данах (с тенденцией увеличения в «Ноимбон») и содержат большие расхождения в порядке расположения данов внутри произведения в целом.

К спискам «классифицированной формы» относятся «Сакаибон» и «Маэдабон». Материал в них сгруппирован по тематико-стилистическому признаку.

«Сакаибон» (названа так по месту жительства переписчика старейшего из известных ее списков, г. Сакаи) состоит из двух частей (тетрадей) и содержит колофон придворного Киёхара-асон, датированный 1570 г. К этой редакции принадлежит 13 известных списков, группирующихся в две подредакции: собственно «Сакаибон» и «Руйдзюбон». Обе они текстуально близки «Ноимбон», но различаются по объему: в «Сакаибон» текста намного больше, чем в «Руйдзюбон» (либо вторая является сокращенным вариантом первой, и тогда «Сакаибон» первична, либо первая является позднейшим развитием второй, и тогда она вторична). Самый старый из сохранившихся списков редакции («Таканосибон») относится к XVIII в. и базируется на протографе 1570 г.

Четвертая редакция «Записок у изголовья», «Маэдабон» («Книга дома Маэда»), — единственная рукопись в четырех тетрадях, не имеющая списков³⁹. Долгое время рукопись не считалась сколько-нибудь интересной, однако палеографический ее анализ позволил в 30-е годы XX в. датировать «Маэдабон» временем не позднее середины XIII в. и возвести к еще более раннему протографу (по мнению Икэда Кикана — к протографу конца эпохи Хэйан [101, 15]). Интерес к «Маэдабон» повысился благодаря извечным попыткам текстологов найти именно здесь архетип всех редакций: в их руках оказался самый старый список произведения.

В рукописи нет колофонов, но указаны два пере-

³⁹ В начале XX в. рукописную копию с нее снял проф. Такэфудзи Мотонобу, но с текстологической точки зрения эта копия не представляет интереса.

писчика: Нидзё Тамэудзи и Мимбукё-кёку. Специалисты отождествляют их с известными поэтами и знатоками хэйанской литературы Фудзивара Тамэудзи (1222—1286) и Фудзивара Тамэиэ (1198—1275) [101, 15; 99, 23]. Авторитет переписчиков стимулировал и обсуждение проблемы аутентичной формы «Записок у изголовья». Дело в том, что каждая из четырех тетрадей «Маэдабон» содержит даны только одного структурного типа: первая — «словарно-перечислительные», вторая — «оценочно-перечислительные», третья — эссеистические («записи вслед за чувствами и вслед за мыслями на темы о природе и человеке»), четвертая — дневниково-мемуарные.

В целом такая композиция сходна с композицией «Сакаибон», но в деталях расхождения между этими редакциями велики: в «Сакаибон» отсутствует около 60 данов, имеющих в «Маэдабон»; отдельные части данов записаны в разном порядке; текстуально многие отрывки из «Маэдабон» совпадают с «Санкамбон» и отличаются от «Сакаибон». Другими словами, «Маэдабон» структурно близка к «Сакаибон», а текстуально — к «Санкамбон» и представляет собой совершенно особую редакцию произведения.

Может быть, «Маэдабон» как «особая книга» (по выражению Такэфудзи Мотонобу) и восходит по прямой линии к автографу Сэй-сёнагон? Наблюдение показывает, что она была редактирована по спискам редакций «Сакаибон» и «Санкамбон»: один и тот же кусок текста можно встретить в разных частях «Маэдабон» в разных редакциях. Архетипы всех четырех редакций уже имели хождение в конце эпохи Хэйан. Недаром в предисловии к списку Сандзёниси говорится: «„Записки у изголовья“ держал в руках каждый, но действительно хороший текст в мире большая редкость».

Что же произошло с автографом Сэй-сёнагон и каким образом возникли столь несхожие редакции ее «Записок»? Икэда Кикан, патриарх современных исследователей памятника, предполагает, что вскоре после создания «Записок у изголовья» их листы были рассыпаны. Тетрадь была разделена на листы либо случайно, либо ввиду большого читательского спроса. Когда наступило время воссоединить разрозненные листы, это, по его мнению, могло быть сделано одним из трех способов:

«1. Рассыпанный оригинал переплели в том виде, как собрали.

2. Упорядочив только ясные части, неясные оставили в беспорядочном состоянии.

3. Организовали его по собственному усмотрению». Первые два способа восстановления оригинала могли привести к возникновению редакций «Санкамбон» и «Ноимбон», третий — к возникновению «Сакаибон» и «Ноимбон». Во всех случаях авторская последовательность текста сохранялась только в пределах вместимости двух сторон листа, а в длинных данах с четкой фабульной линией — в пределах дана. В отдельных местах, где границы листа нарушали логичность текста, текст домысливался или исправлялся. Далее действовали правила взаимопроверки редакций при переписке [101, 32—34].

Можно было бы предположить, что «Записки у изголовья» стали настолько популярны еще при жизни автора, что распространялись по частям. Каждая порция, прямо из-под кисти автора, начинала переписываться и отчасти дополняться безымянными подражателями (особенно в перечислительной части)⁴⁰. Такая гипотеза не менее вероятна, чем гипотеза о синхронном рассыпании и реконструкции всех форм авторского оригинала — нескольких черновиков и чистового экземпляра. Но это допущение, как и гипотеза Икэда Кикана, не обладало бы самоочевидностью. Субъективные же предположения («импрессионистическая критика», по выражению Икэда Кикана) — шаткая основа в текстологической работе, если они не вытекают логично из системы фактов. Сегодня такой системы нет, поэтому вряд ли можно надеяться на сколько-нибудь приближенное воссоздание формы авторского оригинала «Записок у изголовья».

«Дневник Мурасаки-сикибу»

Ни одному средневековому японскому автору не посвящено такое громадное количество исследований, как Мурасаки-сикибу. Ни один из них не удостоился

⁴⁰ «Санкамбон», например, включает в общей сложности несколько десятков данов, выпадающих из общей нумерации и снабженных пометами: «в другой книге», «еще в другой книге». Эти даны как основные не включены ни в одну из известных редакций памятника.

такого числа восторженных эпитетов, как она. Восхищение ее талантом более чем понятно. Если Сэй-сёнагон создала первое в японской литературе произведение в жанре *дзуйхицу*, ставшем в последующие века одним из распространеннейших, то Мурасаки-сикибу — автор повести, во многих отношениях не имеющей себе равных в мировой литературе того времени.

«Повесть о Гэндзи» — главное произведение Мурасаки-сикибу. Намного менее известен дневник этой писательницы. Однако «Дневник Мурасаки-сикибу» помимо самостоятельной художественной ценности обладает еще одним замечательным качеством: он является для нас основным источником для реконструкции биографии автора «Повести о Гэндзи» и анализа психологии ее творчества.

Не известно ни взрослое, ни детское настоящее имя Мурасаки-сикибу. Неизвестны даты ее рождения и смерти. В этом отношении она — не исключение среди хэйанских писательниц. Сведения, которые можно о ней почерпнуть из «Дневника Мурасаки-сикибу» («Мурасаки-сикибу никки»), «Собрания стихотворений Мурасаки-сикибу» («Мурасаки-сикибу касю»), «Дневника Сарасина» и стихотворений современников, позволяют восстановить многие существенные события в ее жизни, но не помогают в точной датировке большинства этих событий.

Отец Мурасаки-сикибу принадлежал к так называемой «северной» (младшей) ветви рода Фудзивара [97, 424]. Его имя — Фудзивара Тамэтоки. Он был учеником известного в свое время каллиграфа и ученого, специалиста по китайской философии и литературе Сугавара Фумитоки (899—981) [91, 1], и сам писал стихи на китайском языке, слыл знатоком китайской классики.

Фудзивара Тамэтоки занимал ряд средних по важности должностей при дворе, назначался губернатором в провинции. Мать Мурасаки-сикибу была дочерью управляющего Правыми монаршими конюшнями Фудзивара Тамэнобу [158, 172]. Она умерла рано, когда будущая писательница была еще девочкой [167, 244; 97, 424]. По некоторым сведениям, у Тамэтоки было пятеро детей — три сына и две дочери, однако достоверные сведения сохранились только о Мурасаки-сикибу и ее старшем брате Фудзивара Нобунори [113, 10].

В подтверждение тезиса об атмосфере поэтического творчества и высокой учености, в которой воспитывалась будущая писательница, ее биографы приводят внушительный список творчески одаренных людей в нескольких поколениях родственников Мурасаки-сикибу по обеим линиям — от прадеда и его младшего брата до Нобунори. «Весь ее род издревле был литературно одарен, и она восприняла этот талант, не говоря уже о влиянии литературной атмосферы и воспитания... Кроме того, Сикибу была хорошо знакома с японо-китайской литературой, конфуцианским и буддийским учениями, а также обнаруживала способности в аккомпанировании японским песням (особенно на *кото*), в искусстве ароматов, в живописи», — писал Исимура Садакити в 1931 г. [113, 10]. Так же пишут другие исследователи в наше время.

Однако самым интересным свидетельством ее воспитания продолжает служить запись в «Дневнике», где Мурасаки-сикибу вспоминает свое детство:

«Когда у нас дома Сикибу-но-сукэ (Фудзивара Нобунори.— В. Г.) мальчиком читал китайские сочинения, я все время его слушала и на удивление быстро произносила те места, которые он медлил прочесть или забывал, и тогда отец, страстно любивший эти сочинения, обычно сокрушался:

— Какая жалость! Как не повезло, что она не мальчишка!»

Принято считать (на основании записи в «Повести о расцвете»), что Мурасаки-сикибу родилась в 978 г., хотя с этой датировкой согласны не все исследователи⁴¹. Очевидно, до восемнадцатилетнего возраста она жила в Киото, а в 996 г. выехала в провинцию Этиго вместе с отцом, который получил туда назначение на должность губернатора. Здесь она прожила недолго — до конца 997 или начала 998 г., когда вернулась в столицу. По-видимому, вскоре после возвращения из Этиго Мурасаки-сикибу познакомилась с придворным чиновником, бывшим губернатором провинций Тикудзэн и Биттю, Фудзивара Нобутака и в 999 г. вышла за него

⁴¹ Фудзимура Саку и Нисио Минору [167, 243] высказываются осторожно: «Мурасаки-сикибу родилась в конце 70-х годов X века»; Ока Кадзуо выдвинул версию о том, что она родилась в 973 г., однако эту версию пока никто не поддерживает [97, 423].

замуж. По наиболее распространенной версии, ей было тогда 21 год, а мужу — 47 лет.

Нобутака принадлежал к другой боковой ветви рода Фудзивара и в чиновной иерархии занимал примерно такие же посты, что и отец Мурасаки-сикибу, поэтому их брак, вопреки мнению Икэда Кикана и Акияма Кэна, не был мезальянсом, благодаря которому будущая писательница «смогла выдвинуться в неожиданный для нее блестящий мир, подняться в высший свет, на который она взирала с упованием»⁴². Ее замужество, как справедливо отмечают Фудзимуро Саку и Нисио Минору, скорее подтверждает тесную связь писательницы с жизнью «аристократии среднего уровня конца эпохи Хэйан» [167, 244]. Войти в высший свет ей помогло другое — литературный талант.

Судя по стихотворениям Мурасаки-сикибу из ее поэтического собрания, в браке она была счастлива. В 1000 г. у нее родилась дочь Кэнси⁴³. Девочка не была единственным ребенком Фудзивара Нобутака, как Мурасаки-сикибу не была его единственной женой, однако это обстоятельство не омрачало настроения молодой матери. Тяжелый удар она перенесла на следующий год после рождения дочери: Нобутака весной 1001 г. «стал гостем, который не возвращается домой», — Мурасаки-сикибу овдовела.

Сохранилось несколько *танок* молодой вдовы, по которым можно заключить, что ее горе было настолько велико, что она занемогла и даже серьезно подумывала о постриге. От этого шага Мурасаки-сикибу удерживала только забота о маленькой дочери.

В отличие от необузданно-страстной, увлекающейся Идзуми-сикибу и несколько надменной, насмешливой, знающей себе цену Сэй-сёнагон, Мурасаки-сикибу была женщиной спокойной, склонной к самоанализу, великолепно разбирающейся в маленьких женских хитростях

⁴² А. Уэйли считает, что они поженились между 994 и 998 гг. [220, VI], но многие датировки Уэйли нуждаются в уточнении, так как базируются на старых исследованиях японских ученых.

⁴³ Распространена также версия о том, что у Мурасаки-сикибу было две дочери, но имя или биографические сведения о второй из них не сохранились. Кэнси впоследствии была кормилицей наследного принца Тикахито и носила имя Этиго-бэн, а когда Тикахито стал императором Горэйдзэй (1025—1068), он присвоил ей имя Дайни-самми.

своих приятельниц, снисходительно-доброжелательной и временами пессимистичной. Оставшись в одиночестве, она стала пробовать свои силы в написании любовной и нравоописательной повести, которой суждено было вырасти в огромное художественное полотно, обессмертившее имя писательницы,— «Повести о блистательном Гэндзи» («Хикару Гэндзи моногатари», или «Гэндзи моногатари») ⁴⁴. В повести описывалась жизнь хэйанского аристократа в сложных любовных ситуациях, в общении с сотнями людей (считая эпизодических), в типичной для его круга бытовой обстановке.

По-видимому, первые же несколько глав романа стали известны в придворном окружении, так что, когда Мурасаки-сикибу получила приглашение в свиту императрицы Акико, она уже пользовалась славой популярной писательницы. Придворная служба началась для нее между 1005 и 1007 гг.⁴⁵ Состоя в свите Акико, Мурасаки-сикибу продолжала работать над «Повестью о Гэндзи», писала стихи и начала вести дневник. Как великолепному знатоку китайской литературы, ей вменили в обязанность быть наставницей молодой императрицы в изучении «новых юэфу» из «Сборника сочинений господина Бо» («Бо-ши вэньцзи») — поэтического собрания знаменитого китайского поэта Бо Цзюй-и.

Когда писательница поступила на службу, она была известна под прозвищем То-сикибу (*То* — *онное*, т. е. японизированное китайское чтение первого знака в фамилии Фудзивара). Имя Мурасаки-сикибу она получила позднее, благодаря популярности «Повести о Гэндзи» (Мурасаки — имя одной из героинь повести), но до этого, по предложению императора Итидзё, ее называли некоторое время Нихонги-но-мицубонэ. Вот как описывает она в дневнике историю этого прозвища:

«Государь повелел читать „Повесть о Гэндзи“, все слушали, и [он] изволил сказать:

— Она, должно быть, читала „Анналы Японии“. Это действительно талант!

⁴⁴ «Гэндзи моногатари» — наиболее распространенное из многих названий повести. В разных списках их насчитывается не менее шести (кроме приведенных — «Мурасаки-но моногатари», «Гэнго», «Мурасаки си», «Мурасакибуми»).

⁴⁵ Датировки существуют разные. Большинство исследователей считают, что ее придворная служба началась в 1006 г.

Выразив такое мнение, государь молвил, обратиться к вельможам:

— Удивительный талант.

И меня прозвали Нихонги-но-мицубонэ — Фрейли-на Анналы Японии».

«Повесть о Гэндзи» была написана, вероятнее всего, к 1010 г.⁴⁶, а в 1013 г. закончилась придворная служба писательницы⁴⁷. За два года до этого, в 1011 г., Фудзивара Тамэтоки, отец Мурасаки-сикибу, получил назначение на должность губернатора провинции Этиго. Вскоре к нему переехал и старший его сын, Фудзивара Нобунори, который, недолго пожив у отца, умер. В 1014 г. Фудзивара Тамэтоки вернулся в столицу, а 6 июня 1016 г. (29-й день 4-й луны года Тёва 5-го) в храме Эндзёдзи (Миидэра) постригся в буддийские монахи. По мнению Ёсано Акико, пострижение Фудзивара Тамэтоки было вызвано не только смертью его старшего сына, но и последовавшей вскоре смертью Мурасаки-сикибу.

Долгое время, на основании записей в «Повести о расцвете», считали, что Мурасаки-сикибу умерла между 1025 и 1031 гг. Затем получила признание версия Ёсано Акико о том, что это произошло в конце 1015 или начале 1016 г., и, наконец, в недавние годы появилось исследование Ока Кадзуо, основанное на материале поэтического собрания Тайра Канэмори (ум. в 990 г.) «Канэмори сю», относящее смерть знаменитой писательницы ко 2-й луне 1014 г. (по подсчетам Ока Кадзуо, ей было тогда 41 год, по общепринятой версии — 36 лет) [97, 428]⁴⁸. Как бы там ни было, определяя годы жизни Мурасаки-сикибу, нужно иметь в виду запись Фудзивара Тэйка в стихотворном собрании Сидзё-тёнагона о том, что она умерла еще при жизни своего отца, и то обстоятельство, что ни одно из сохранившихся стихотворений Мурасаки-сикибу нельзя датировать временем позднее 1016 г.

⁴⁶ По некоторым данным, Мурасаки-сикибу работала над романом в 1001—1006 гг., но точная датировка его неизвестна.

⁴⁷ Дата выведена Ока Кадзуо из анализа стихов Мурасаки-сикибу [см. 97, 427—428].

⁴⁸ Такаги Итиноскэ [158, 172] считает, что после смерти брата Мурасаки-сикибу заболела, а умерла в 1016 г. Такого же мнения придерживается и Исимура Садакити [113, 32].

Кроме «Повести о Гэндзи», огромного литературного полотна в 54 главах, к наследию писательницы принадлежит собрание ее стихотворений (*танка*) и две тетради «Дневника Мурасаки-сикибу».

«Дневник Мурасаки-сикибу» — это запись событий при дворе (точнее — в свите императрицы Акико), церемоний, обрядов, празднеств с середины 7-й луны года Канко 5-го (1008 г.) до 15-го дня 1-й луны года Канко 7-го (1010 г.). Между записями за 3-й и 11-й день 1-й луны года Канко 6-го вставлен большой (объемом более четверти всего дневника) отрывок недневникового характера. В отрывке содержатся характеристики и описания наружности большой группы дам из придворного окружения.

В издании «Серии классической японской литературы» дневник занимает 66,5 страницы текста, из которых немногим более страницы приходится на стихи (18 *танок*). Размеры одной статьи — от одной строки (18-й день 9-й луны года Канко 5-го) до нескольких страниц. Четкая датировка поденных записей не соблюдается, перерывы между записями — от одного дня до полумесяца.

Некоторые записи включают такое количество мелких деталей и тонких наблюдений (детали одежды, позы людей, предметы интерьера), что наводят на мысль о синхронной их фиксации; в других же содержатся отступления от исторических фактов, объяснимые лишь более поздним их включением в дневник. Интересно, что и те и другие элементы могут относиться к одной и той же статье. Так, в записи за 15-й день 9-й луны года Канко 5-го одна часть свидетельствует о том, что была записана под свежим впечатлением, а в другой содержится явная ошибка, объяснимая только забывчивостью автора.

Первая часть: «Когда обед закончился, фрейлины вышли наружу и встали под шторами. Даже при свете огней было ясно видно, как красиво вышита на шлейфе и накидке Осикибу долина карликовых сосен у горы Осю. Осикибу — жена губернатора Митиноку и служит у его светлости. Что касается Таю-но Мёбу, то к накидке она и фук не приложила, шлейф же отдала серебряной пылью, очень выразительно оттиснув ею картину открытого моря. Получилось не броско и по-

тому приятно для глаз. На шлейфе Бэн-но-найси очень изящно были выложены серебром взморье и журавли...»

Вторая часть: «Пока мы перешептывались о том, что, „как бы ни была хороша песня, никому из нас не произнести ее с выражением, если фюмку поднесет Сидзё-дайнагон“, — он не стал выделять никого, потому что был очень занят и было очень поздно».

Сидзё-дайнагон, упомянутый во второй части, — это Фудзивара Кинто (966—1041), талантливый поэт, знаток древней истории, искусный каллиграф и в довершение всего — остроумный собеседник (потому-то дамы и приготовились смутиться, если он обратится к ним). В году Канко 5-м он еще не имел чина дайнагона, а получил его лишь в 4-й день 3-й луны следующего года. Следовательно, отрывок должен был быть записан еще позже — тогда, когда новое его прозвище стало привычным, а дата получения им чина дайнагона стала забываться. Однако трудно предположить, что Мурасаки-сикibu, успев забыть эту деталь, продолжала хранить в памяти подробности расцветок одеяний дам, описанные в первой части, тем более что такие подробности по разным поводам приводятся ею для нескольких десятков человек. Очевидно, при написании дневника Мурасаки-сикibu пользовалась черновыми заметками, которые вела сразу же, по следам событий. В отличие от «Дневника эфемерной жизни» и «Дневника Идзуми-сикibu», в основу ее дневника легли не стихотворения (их слишком для этого мало), а прозаические записи (возможно, письма).

Для датировки дневника нужно иметь в виду его деление на две части: собственно дневниковую и критически-описательную. Анализ этих частей показывает, что соединение их случайно: нет никаких признаков, по которым вставная часть должна быть помещена именно в этом месте, а не в другом. Более того, дневник можно себе представить вообще без этой вставки, и композиционно он только выиграет.

Существует несколько точек зрения на происхождение недневниковой части. Наиболее распространена версия Сэкинэ Масанао о том, что эта часть создана независимо от дневника и объединяет выборки из писем, которые Мурасаки-сикibu посылала своей дочери, когда служила в свите Акико [113, 27]. Версия «случайного

попадания личных писем» имеет и противников, которые считают, что вставная часть входила в дневник изначально, и сторонников компромиссного мнения, полагающих, что она была включена в дневник позднее, но не посторонними людьми, а самой Мурасаки-сикибу [118, 123—126].

Много споров вызывает также проблема первоначального объема дневниковой части. Дело в том, что дневник не имеет четко выраженного вступления и заканчивается записью, формально ничем не отличающейся от других записей. Отсюда возникли предположения, что он содержит только часть первоначального текста, составлявшего, возможно, несколько десятков книг [113, 27; 91, 1]. Нам кажется, что спор этот часто принимает схоластический характер, поэтому рассматривать нужно тот текст, который дошел до нашего времени и который на протяжении многих столетий был известен в японской литературе как «Дневник Мурасаки-сикибу».

Поскольку последняя запись в этом дневнике помечена 15-м днем 1-й луны года Канко 7-го (2 февраля 1010 г.), эту дату можно считать самой ранней датой его завершения. Однако Ока Кадзуо привел аргументы, позволяющие отнести вставную часть «Дневника» к несколько более позднему времени. В этой части есть фраза: «Супругу губернатора провинции Тамба... прозвали Масахира-эмон». Ныне установлено, что Масахира-эмон — это другое прозвище Акадзомэ-эмон, а муж Акадзомэ-эмон, Оэ Масахира, стал губернатором Тамба в 30-й день 3-й луны года Канко 7-го (16 мая 1010 г.). Поскольку императора Итидзё Мурасаки-сикибу именуется титулом, применимым только к царствующему императору (*ути-но уэ*), дневник написан до 6-й луны года Канко 8-го (1011 г.), когда Итидзё умер. Анализ показывает, что вставная часть дневника писалась в осеннее время, следовательно, дневник закончен осенью 1010 г. Но в «Записках Мидо-кампаку» Фудзивара Митинага в записи за 11-й день 7-й луны этого года говорится о трауре по дочери Китано-самми, двоюродной сестре автора «Записок», а в «Дневнике Мурасаки-сикибу» этот факт никак не отражен, значит, делает вывод Ока Кадзуо, дневник написан между 30-м днем 3-й луны и 11-м днем 7-й луны года Канко 7-го (1010 г.) [97, 421].

Если даже допустить, что в дошедшем до нас тексте

дневника много крупных лакун и позднейших наслоений, ставящих под сомнение последний пункт доказательства Ока Кадзуо, в целом датировку памятника второй и третьей четвертью 1010 г. можно считать убедительной.

В разных списках «Дневника» встречаются четыре варианта его названия: «Мурасаки-сикibu никки» («Дневник Мурасаки-сикibu»), «Мурасаки никки», «Мурасаки-но никки» («Дневник Мурасаки») и «Мурасаки-но ки» («Записки Мурасаки»), однако эти варианты никак не связаны с генеалогией списков.

Все существующие ныне списки «Дневника Мурасаки-сикibu» (не считая фрагментов) восходят к одному, сравнительно позднему архетипу — утерянному ныне автографу принца Фусими-но-мия Кунитака (1456—1533). По характеру текста и формулировке колофона они делятся на два вида. Списки первого вида снабжены колофоном:

«Принц Кунитака

Печать его высочества

Вышеприведенное — книга, переписанная и сверенная собственной кистью принца Фусими-доно Кунитака».

Этот вид списков делится, в свою очередь, на две группы по шесть списков в каждой (по пять полных и по одному списку только первой части дневника), содержащих помимо общих разночтений одну техническую особенность в форме колофона: группа А — с просветом размером в один знак перед «Фусими-доно» и группа Б — без такого просвета. Кем и когда первоначально написан этот колофон, неизвестно.

Колофон списков второго вида (всего два списка):

«Переписано без ошибок принцем Фусими-ин Кунитака

в 18-й день 2-й луны года Мэйрэки 2-го (1656 г.) Косёсё».

Настоящее имя переписчика Косёсё установить не удастся. Неизвестно также, сам ли он поставил дату в колофоне или скопировал ее с протографа, и неизвестно, переписывал ли он прямо автограф Кунитака или пользовался промежуточным списком.

По-видимому, в автографе Фусими-но-мия Кунитака не было его собственноручной подписи, и колофоны с его именем составлены копиями, поэтому говорить

О первичности одного из колофонов нельзя. Известные в настоящее время материалы не позволяют также судить об отношении рукописи Фусими-но-мия Кунитака к исходному тексту Мурасаки-сикibu, поскольку контрольные материалы недостаточны.

К таким контрольным материалам принадлежат самые ранние из сохранившихся фрагменты текста «Дневника», записанные на свитках иллюстраций к нему типа *эмакимоно* начала XIII в. Они хранятся в пяти частных собраниях Японии и в общей сложности составляют 24 свитка рисунков кисти знаменитого художника Фудзивара Нобудзанэ (род. в 1176 г.)⁴⁹ и 24 свитка надписей, выполненных каллиграфом Гокёгоку Ёсичунэ (подлинник одного свитка текста из собрания Фудзита сгорел и известен в копии). Кроме этих фрагментов сохранились выдержки из текста дневника, записанные Фудзивара Тэйка,—самый старый из сохранившихся его текстов (собрание дома Асано) и вступительная его часть, относящаяся, очевидно, к XV в.

Все эти фрагменты позволяют уточнить и частично дополнить некоторые записи в линии Кунитака, но явно недостаточны для обсуждения вопроса об аутентичном тексте. В наше время издания «Дневника Мурасаки-сикibu» предпринимаются в многотомной серии «Классификация множества сочинений», протографом этой его части служила копия *кокугакуся* (специалиста по классической японской литературе и японскому языку) Ясиро Хироката (1778—1841), восходящая к архетипу Фусими-но-мия Кунитака.

«Дневник Сарасина»

В 1008 г., которым начинаются записи в «Дневнике Мурасаки-сикibu», в семье придворного чиновника из старинной ученой семьи Сугавара Такасуэ (род. в 973 г.) родилась дочь, которая до сих пор известна либо как «дочь Сугавара Такасуэ», либо как автор «Дневника Сарасина». Мать девочки была сестрой той безымянной «матери Митицуна», которая написала «Дневник эфемерной жизни». Вторая жена Сугавара Такасуэ, поэ-

⁴⁹ В «Истории японского искусства» [29, 84] указаны годы жизни художника: 1177—1265, но это не точные даты.

тесса Кадзуса-но-таю, состояла в родстве с Мурасаки-сикибу. Иными словами, семейных традиций и окружения вполне хватало, чтобы пробудить в девочке интерес и развить вкус к литературному творчеству.

В 1017 г. Сугавара Такасуэ был назначен вице-губернатором в северо-восточную провинцию Кадзуса (совр. префектура Тиба). Семью он увез с собой.

«Она выросла,— говорится в „Дневнике Сарасина“,— в еще большей глуши, чем даже дальний конец Восточной дороги, и казалась, наверное, такой деревенщиной! Но она слышала, что в мире существуют какие-то повести, и, мечтая любым способом познакомиться с ними, по вечерам, в часы досуга, слушала, как старшая сестра, или неродная мать⁵⁰, или еще кто-нибудь из домашних пересказывали отрывки то из одной повести, то из другой, а то случаи из повести о блистательном Гэндзи. Тогда интерес к ним разгорался еще больше, а рассказы почему-то не помнили повести так, чтобы рассказывать их, сколько ей хотелось. Она была очень нетерпелива и поэтому соорудила в форт человека статую будды Якуси — исполнителя желаний и стала, совершив омовение рук, тайком приходить к нему, когда никого вокруг не было, и, распростершись ниц, молиться:

— Отправь меня поскорее в столицу! Я слышала, там много повестей, так покажи мне их, пожалуйста, все, сколько есть!»

Молитва дошла до будды Якуси, и в 1020 г. семья переехала в Киото. Трехлетний срок службы Сугавара Такасуэ в провинции закончился. 12-летняя его дочь по дороге не раз демонстрирует спутникам поэтическое мастерство, не отставая от взрослых в сложении *танок* по разным подходящим случаям:

Нынче не сомкнуть мне глаз.
Коль не этой ночью, то когда
Налюбуюсь я
Ночной луною
Осенью, в Куротонохама?!

Однако мысли маленькой путешественницы мало задерживались на стихах: стихосложение было делом обыденным, привычным, почти как разговор. Однажды ей

⁵⁰ Имеется в виду вторая жена отца.

во сне явились монахи в желтых буддийских облачениях и велели учить 5-й свиток «Лотосовой сутры», но девочка могла думать только о «повествованиях», представляя героинь «Повести о Гэндзи» Югао и Юкифунэ как реально существующих людей. Несколько раз в дороге мать приносила ей почитать эти повествования, но девочка требовала еще и еще... Путешествие продолжалось три месяца.

Романтическое настроение девочки, подогреваемое чтением и красочными сновидениями (они тоже активно вклинивались в действительную жизнь), впервые нарушилось на другой год после возвращения в Киото: умерла кормилица, которую восторженная почитательница литературы очень любила. Еще через три года умерла при родах и старшая сестра будущей писательницы.

В 1032 или 1033 г. Сугавара Такасуэ получил назначение на должность вице-губернатора провинции Хитати, а когда вернулся в столицу, больше уже не помышлял о службе. Ему шел тогда седьмой десяток, он чувствовал себя больным. Вскоре после возвращения Сугавара Такасуэ в Киото его дочь поступила на службу в свиту малолетней принцессы Юси, дочери императора Госудзаку (1009—1045). Ей было тогда 31 год. В 1040 г. она стала второй женой 38-летнего Татибана Тосимити, крупного провинциального чиновника, занимавшего посты губернатора в провинциях Симоцукэ и Синано [86, 1; 137, 7]⁵¹.

Дочь Такасуэ (к сожалению, другого имени ее не сохранилось) очень привязалась к Татибана Тосимити. У них родились двое детей, сын и дочь. Семейные заботы, казалось, несколько отдалили женщину от романтических грез, навеянных литературой. В 1057 г. Татибана Тосимити был назначен губернатором провинции Синано, а весной следующего года вернулся в Киото, заболел и в 5-й день 10-й луны умер. Его жене было 50 лет. Ей показалось, что все вокруг погрузилось во мрак, наряду со старинным увлечением повестями у женщины появилась тяга к религии. Наступил последний этап в ее жизни — религиозно-мистический.

Литературная одержимость дочери Сугавара Такасуэ

⁵¹ Нисисита Кёити [135, 465] относит замужество дочери Такасуэ примерно к началу службы при дворе.

не пропала даром. Традиция приписывает ей создание четырех повестей: «Повести о Нэдзамэ» («Нэдзамэ моногатари»), «Повесть о советнице Хамамацу» («Хамамацу-тюнагон моногатари»), «Мидзукара куюру» и «Асакура» (две последние не сохранились).

В 1059 или 1060 г. писательница рассказала о своей жизни в «Дневнике Сарасина» («Сарасина никки») [135, 467]. «Дневник» охватывает основные события в жизни автора за 38 лет, с 1020 по 1058 г.: жизнь в Кадзуса, дорогу до Киото, увлечение литературой, службу при дворе, замужество, смерть мужа и одиночество. Настроение меняется от сентиментального к безысходному. По хронологическому признаку «Дневник» делится обычно на три части: «начальная» (или «детство»), «последующая» («служба и замужество») и «заключительная» («старость») [136, 32—33; 123, 223—229]. В издании текст «Дневника Сарасина» занимает 57 страниц. Около 10% текста — стихи, причем насыщенность стихами неодинакова: большая их часть приходится на период после первого приезда в Киото и годы службы в свите Юси. По-видимому, дневник писался частично по памяти (особенно начальная и заключительная части), частично на материале сохранившейся у писательницы стихотворной переписки. Дневник написан от третьего лица.

Откуда произошло название дневника? Ведь Сарасина — это название местности, которая ни разу в дневнике не упоминается. Здесь оно носит ребусный характер (неизвестно, правда, кто его придумал — автор или один из переписчиков) и расшифровывается при помощи одного из стихотворений заключительной части произведения.

При жизни Татибана Тосимити в его доме жили многочисленные родственники. Писательница каждое утро встречалась со своими племянниками, жившими здесь же. Когда Тосимити умер, его вдове не хотелось никого видеть возле себя, и племянники разъехались. «Но однажды очень темным вечером, — написано в дневнике, — ее навестил шестой по старшинству племянник. Она удивилась и произнесла:

Когда луна не всходит,
Во тьму погружена

Гора Обасутэ.
Зачем же нынче вечером
Ее ты навестил?!»

Это стихотворение, как заметил Тамаи Косэ, прямо перекликается с *танкой* неизвестного автора из 17-й книги «Собрания старых и новых японских песен»:

В Сарасина
Возле горы Обасутэ
На светлую луну
Смотрю,
Утешиться не в силах.

Гора Обасутэ (букв. «Покинутая тетка», «Брошенная старуха»), что находится в местности Сарасина, славилась красивым видом при свете полной луны. А местность Сарасина расположена в провинции Сина-но, последнем месте службы покойного Татибана Тосимити. Если безвестный поэт из «Собрания старых и новых японских песен» не в силах был утешиться возле горы Обасутэ лунной ночью, то зачем же искать встречи с покинутой теткой (*обасутэ*) темным вечером? Собственно, дневник должен был, по логике образа, называться «Обасутэ-но никки» — «Дневник Обасутэ» (т. е. «Дневник покинутой тетки»). Но это слишком прямолинейно. В лучших традициях игры слов и намеков, свойственной старинной японской поэзии, его называли «Дневником Сарасина». Поэтический образ причудливо переплетается с воспоминаниями о личной жизни.

«Дневник» был написан свыше 900 лет назад. Примерно через 170 лет после написания дневника один из его списков, далеко не свободный от ошибок, попал в руки знаменитому Фудзивара Тэйка. Опытный текстолог переписал текст «Дневника», отметил киноварью неясные места, попытался осуществить краткое его исследование. Текст, переписанный Фудзивара Тэйка, в числе других рукописей был на время передан в руки Минамото Иэнага, известного тогда писателя, и переписан им [135, 467]. Автограф Фудзивара Тэйка сделался единственным архетипом всех списков «Дневника Сарасина» до XX в. Единственно, в чем сомневаются некоторые исследователи, — не заменен ли он копией современника Тэйка, Минамото Иэнага.

Фудзивара Тэйка, очевидно, скопировал и заключительную запись, занимавшую в протографе его списка место колофона:

Губернатора [провинции] Хитати, Сугавара-но Такасуэ
дочери дневник. Мать — дочь Томоясу-асона,
племянница матери господина Фу⁵²,
«Ева-но Нэдзамэ», «Мицу-но Хамамацу»⁵³,
«Мидзукара Куюру», «Асакура»
созданы автором этого дневника.
Так [сказано].

Список Фудзивара Тэйка («Тэйкабон») передавался его потомками из поколения в поколение и на каком-то этапе оказался рассыпанным, а при восстановлении неправильно сброшюрованным. В семи местах порядок листов перепутан. С этого неверно сброшюрованного текста около двухсот лет снимали копии, в XVII—XIX вв. предприняли 4 ксилографических издания, а в конце XIX — начале XX в. — 10 наборных, пока в 1924 г. Сасаки Нобуцуна и Тамаи Коскэ не обнаружили ошибку [161, 68—71; 165]. В 1926 г. был опубликован первый верный текст списка «Тэйкабон» [146; 162].

Текстологический анализ позволили обнаружить в автографе Фудзивара Тэйка два пропуска иероглифов, случаи ошибочного написания, неправильного употребления силлабем и некоторые другие погрешности. В результате исправлений издаваемый ныне текст «Дневника Сарасина» приблизился к своему архетипу больше, чем текст любого современного ему прозаического памятника — к своему.

«Записки из кельи» Камо-но Тёмэя

1 сентября 1923 г. произошло великое токийское землетрясение. Японская столица покрылась развалинами, в районе Токио — Иокогама погибло около 150 тыс. человек. В истории Японии это одно из крупнейших стихийных бедствий. Его последствия, от психологических до политических, были очень велики. Но среди этих по-

⁵² Фу-дайнагон — прозвище Фудзивара Митицуна, сына автора «Дневника эфемерной жизни».

⁵³ «Ева-но Нэдзамэ» — другое название повести «Нэдзамэ моногатари», а «Мицу-но Хамамацу» — другое название повести «Хамамацу-тюнагон моногатари».

следствий мало кто обращает внимание на один «побочный эффект». В разных контекстах, иногда неожиданных, японскими газетчиками, писателями и учеными стало очень часто приводиться такое описание:

«Горы распадалась и погребала под собою реки; море наклонилось в одну сторону и затопило собой долину; суда, плывущие вдоль побережья, носились по волнам; мулы, идущие по дорогам, не знали, куда поставить ногу. Еще хуже было в столице; повсюду и везде — ни один храм, ни один дом, пагода или мавзоль не остался целым. Когда они разваливались или рушились наземь, пыль подымалась словно густой дым. Гул от сотрясения почвы, от разрушения домов был совсем что гром. Оставаться в доме, значило быть сейчас же раздавленным; выбежать наружу — тут земля разверзалась»⁵⁴.

Это описание посвящено киотоскому землетрясению 1185 г. и взято из *руфубон* «Записок из кельи» Камо-но Тёмэя. По причудливому совпадению обстоятельств именно в годы повышенного публичного интереса к этому памятнику средневековой японской литературы один из крупнейших тогдашних ее исследователей, Фудзиока Сакутаро, высказал серьезные сомнения в подлинности памятника, и источником этих сомнений явилось не в последнюю очередь как раз приведенное нами описание землетрясения. В японском медиевистическом литературоведении создавалась щекотливая ситуация. А привела к ней недостаточная текстологическая изученность памятника.

Первое описание «Записок из кельи» встречается в трехтомном сборнике 1252 г. «Десять видов поучений» («Дзиккинсё»). Источник этот пользуется репутацией достоверного. В нем приведено начало произведения, названы его составные части, биографические сведения и имя автора, Камо-но Тёмэя [110, 418—419].

Камо-но Тёмэй родился в 1153 г.⁵⁵ в Киото, в семье настоятеля крупного синтоистского храма Камо — Камо-но Тёкэя. Настоятелями Камо был и дед Тёмэя, и еще несколько поколений его предков. Настоящее имя писателя — Нагаакира (Тёмэй — второе и более извест-

⁵⁴ Здесь и дальше «Записки из кельи» цитируются в переводе Н. И. Конрада [32].

⁵⁵ По другой версии, он родился в 1154 г. [152, 10; 202, 340].

ное его имя, образованное *онным*, т. е. «китайским» прочтением иероглифов, которыми пишется имя Нагаакира). Он был вторым сыном в семье настоятеля, рано лишился родителей — сначала матери, потом и отца⁵⁶. В молодости у Нагаакира было два серьезных увлечения: поэзия и музыка. И он стал неплохим музыкантом, хорошим поэтом и одним из лучших теоретиков поэзии своего времени.

Время, в которое жил Нагаакира, было так же непохоже на время Ки-но Цураюки или Мурасаки-сикibu, как, скажем, начало XX в. не было похоже на начало XIX в. Микромир «облачных кавалеров» и изысканных дев, упражнявшихся в искусстве угадывания ароматов, был разрушен, и новые политические, религиозные, художественные, экономические и иные проблемы стали решаться по-новому и другой категорией людей. Нагаакира с самого раннего детства только и мог воспринимать мир как арену всеобъемлющих перемен: 1156 г. — «смута годов Хогэн», 1159 г. — «смута годов Хэйдзи», 1185 г. — решающая битва между Тайра и Минамото при Данноура, 1192 г. — провозглашение сёгуната Минамото, а в промежутках — тревожное ожидание решающих событий, битвы, разрушения и т. п.

Источников, по которым восстанавливаются факты биографии Камо-но Тёмэя, много — от храмовых реестров и произведений самого писателя до дневниковых и повествовательных произведений его современников. И если никакие усилия источниковедов не помогают установить личные имена представительниц «женского потока» в литературе, то в случае с автором «Записок из кельи» дело обстоит намного благополучнее: кроме имени Нагаакира и его варианта Тёмэй известны два прозвища писателя, Кикудаю и Нандаю, и его буддийское монашеское имя Рэнъин. Бесспорна и атрибуция произведений Камо-но Тёмэя.

В 1181 г. появилось собрание стихотворений Камо-но Тёмэя. Автор собрания был признан как поэт и стал принимать участие в стихотворных состязаниях на самом высоком уровне. Его стихи включаются в официальные антологии «Тысячелетнее собрание» («Сэндзай-

⁵⁶ Нисие Минору [135, 5] указывает, что Камо-но Тёмэй умер в 1171 г.; по мнению Оноэ Хатино, обоих родителей Камо-но Тёмэй потерял в детстве [142, 56].

сю», 1183), «Новое собрание старых и новых японских песен» и др. (всего 25 стихотворений). Репутация известного поэта позволила Камо-но Тёмэю поступить на службу в придворное Ведомство поэзии (*Вакадокоро*)⁵⁷. Его брат несколькими годами раньше занял должность мелкого чиновника.

По долгу службы Камо-но Тёмэй часто имел дело с экс-императором Готоба (1180—1239), который высоко ценил его литературный вкус и покровительствовал ему. Около 1201 г. освободилась наследственная должность, занимавшаяся когда-то отцом Камо-но Тёмэя, и Готоба решил помочь ему занять место настоятеля храма Камо. Но мнение экс-императора здесь не было решающим, и должность передали человеку с более широкими связями при дворе (Камо-но Тёмэй за время службы не только потерял связи с родственниками, но так и не сошелся близко ни с одним человеком из придворных кругов). Возник новый план: повысить храм в ранге и предоставить в нем Камо-но Тёмэю место за счет «расширения штата» [202, 340]. Но и этот план не был принят,— надо думать, из-за противодействия сёгунского правительства, относившегося неодобрительно к неоправданным расходам двора. К тому же и сам Камо-но Тёмэй потерял интерес к деятельности такого рода. В 1207 г. поэт постригся в буддийские монахи и стал отшельником.

Уход от мирской жизни не означал для него разрыва с родными и близкими. «С самого начала,— писал он в „Записках из кельи“,— я не имел ни жены, ни детей, так что не было таких близких мне людей, которых тяжело было бы покинуть. Не было у меня также ни чинов, ни наград; на чем же я мог, в таком случае, остановить свою привязанность?»

Став монахом, Камо-но Тёмэй пытался уйти от придворной жизни, полной интриг и всяческой суеты, к которой он так и не привык за годы службы.

Вначале поэт поселился в маленьком домике в горах Охара, а через несколько лет перешел на гору Хино в районе Фусими, недалеко от Киото, и сплел там из

⁵⁷ Оноэ Хатино [141, 56] и Сато Кандзи [147, 11] относят поступление Камо-но Тёмэя на службу в Ведомство японской поэзии к 1201 г., однако, по версии Нисии Минору [133, 6], это произошло тремя годами раньше.

прутьев и травы свою знаменитую хижину в один квадратный дзё (ходзё — около 9 кв. м), где и прожил до конца жизни, только однажды оставив ее для поездки в Камакура по приглашению сёгуна Минамото Санэтомо (1192—1219). В ней же Камо-но Тёмэй скончался в 1216 г.

О том, чтобы уехать из столицы, поэт, по-видимому, думал и раньше. Об этом можно судить по тому, что однажды осенью он отправился в провинцию Исэ и по дороге несколько месяцев прожил в Футами [159, 7—8]. О цели этого путешествия можно было бы судить более определенно, если бы «Записки из Исэ» («Исэ-но ки»), которые он вел тогда, сохранились полностью. К сожалению, этот путевой дневник, целиком существовавший в середине XIII в. и известный в нескольких списках в начале XIV в., до нашего времени дошел лишь в 38 небольших отрывках, цитируемых тремя разными источниками [159, 7—8].

Увлеченность поэта буддийским учением подтверждается небольшой его работой «Собрание духовных побуждений» («Хоссинсю»), которая содержит буддийские легенды и предания, записанные Камо-но Тёмэем в конце его жизни. Интересно, что приблизительно в то же время (после 1211 г.) он работает над двумя очерковыми произведениями по теории поэзии (*карон*): «Полировка драгоценного камня» («Эйгёкусю», эта работа осталась незавершенной) и «Заметки без заглавия» («Мумёсё»). В этих работах он четко формулирует свои взгляды на историю и природу японской поэзии, пытается проследить эволюцию ее стилей, пишет о правилах стихосложения [198, 343].

Однако более всего Камо-но Тёмэй известен как писатель, автор «Записок из кельи» («Ходзёки»), относимых большинством критиков к жанру *дзуйхицу* (эссе). «Ходзё», как уже было сказано, буквально означает «квадратный дзё», в переносном смысле — маленькая отшельническая хижина, в которой Камо-но Тёмэй (монах Рэнъин) провел последние пять лет жизни.

Судя по колофону, «Записки из кельи» созданы в 1212 г., когда их автору было 59 лет. Произведение состоит из одной книги и по содержанию может быть разделено на три части: описание бедствий, свидетелем которых был автор, описание его монашеской жизни и

рассуждения об эфемерности и смысле земного существования.

До конца первой четверти XX в. была широко распространена редакция «Записок из кельи», известная по названию места хранения наиболее авторитетного ее списка как «Сагабон» («Книга дома Сага») или по распространенности ее — как *руфубон*. Этот список издавался в Японии и переводился на иностранные языки. С него же сделан Н. И. Конрадом и русский перевод памятника, опубликованный в 1927 г. [32]. Особенностью *руфубон* является включение в первый раздел памятника «описания людских бедствий»: киотоского пожара 1177 г., урагана 1180 г., голода 1181 г. и землетрясения 1185 г. Эти-то описания и послужили причиной спора о подлинности «Записок из кельи». Спор начался из-за того, что примерно такие же отрывки включены еще в два памятника средневековой японской литературы: военно-феодальные эпопеи (*гунки*) «Сказание о доме Тайра» и «Описание расцвета и гибели Минамото и Тайра» («Гэмпэй сэйсуйки»). Разница только в том, что детальное описание эпических произведений, снабженное многими подробностями, в «Записках из кельи» как бы ужато и имеет большую тенденцию к обобщению.

Фудзиока Сакутаро и Номура Яцуро заключили из этого, что «описания людских бедствий» в «Записках из кельи» не оригинальны, а заимствованы из военно-феодальных эпопей, а все произведение не создано Камо-но Тёмэем, а является позднейшей подделкой, образованной сложением разнородных частей нескольких памятников литературы. Гипотеза Фудзиока Сакутаро шла вразрез с многовековой традицией и привнесла некоторое смятение в умы специалистов. Контрверсию, основанную на тех же фактах, выдвинул Ямада Такао, который объявил описания «Записок из кельи» первичными, а двух других памятников — производными, заимствованными из произведения Камо-но Тёмэя.

В 1923 г. на учредительном заседании Общества охраны классики (Котэн ходзанкай) был заслушан вызвавший всеобщий интерес доклад о рукописном экземпляре «Записок из кельи» из маленького буддийского храма Дайфуккодзи, расположенного в деревне Такахра уезда Симофунаи префектуры Киото [138, 80].

Тетрадь из 11 листов белой бумаги 28,5×47 см (1-й

лист — 28,5 × 38, 11-й — 28,5 × 29,5), в обложках 28,5 × 20 см, озаглавлена «Ходзёки» и заполнена японским текстом (от 28 до 36 строк на листе) с употреблением иероглифов и *катаканы* [138, 81]. В конце текста имеется приписка: «Вышеприведенная одна книга является автографом Камо-но Тёмэя. Передана из Юго-западного павильона. В день 2-й луны года Кангэн 2-го⁵⁸ записал Синкай».

Значит, автограф Камо-но Тёмэя? Почерк рукописи вполне можно датировать началом XIII в., содержание ее (не совпадающее с содержанием *руфубон*) не расходится с описанием в «Десяти видах поучений». Кажется бы, спор о подлинности «Записок из кельи» решен раз и навсегда. Однако такому благополучному заключению мешает одна деталь: колофоны с указанием на происхождение текста от автографа Камо-но Тёмэя можно обнаружить и в списках, принадлежащих к другим редакциям. Так, список литературного факультета Токийского университета («Дайгакубон») содержит колофон, датированный последней декадой марта 1490 г. (1-я декада 3-й луны года Энтоку 2-го). Колофон подписан Сэхаку, скопировавшим текст с рукописи Сюси, который, в свою очередь, переписал его с автографа Камо-но Тёмэя.

К сожалению (или к счастью), текстологическая практика часто разрушает иллюзии, создаваемые обнаружением новых списков. Потребовались десятилетия работы по сличению редакций, списков, по исследованию палеографических характеристик, по привлечению многочисленных побочных материалов для нового приближения к истине.

Существующие в настоящее время списки «Записок из кельи» по количеству текста подразделяются на две основные группы: «обширные» и «краткие». «Краткие» списки — это «Сайканрякубон» («Самый краткий список», другое название — «Дайгакубон», т. е. «Университетский список»), «Энтокубон» («Книга годов Энтоку», 1489—1492, она же называется «Синдзибон» — «Книга истинных знаков») и «Тёкёбон» («Книга годов Тёкё», 1487—1489, известна также под названием «Морибон» —

⁵⁸ 2-я луна года Кангэн 2-го соответствует в грегорианском календаре времени с 11 марта по 8 апреля 1244 г.

«Книга дома Мори»). «В них,—пишет Нисию Минору,—совсем отсутствуют статьи, относящиеся к пяти стихийным бедствиям (включая и перенесение столицы в Фукухара в 1180 г.—В. Г.), нет раздела о горестях жизни, монашестве, нет также части, соответствующей первой части описания настроения уединенной жизни; одним словом, не хватает организованной логической структуры, а в литературном плане они дополнены стилем массовой проповеди...» [133, 14].

Точки зрения на происхождение этой группы списков разделились. По мнению одних ученых, все они восходят к первому черновику Камо-но Тёмэя. Другие усматривают между ними преемственные отношения, считая наиболее близкой к архетипу редакцию «Дайгакубон», а две другие, как содержащие много явных ошибок переписчика и вставные рассуждения,—позднейшими. Сторонники этой точки зрения рассматривают *руфубон* как расширенную редакцию «Самого краткого списка» [141, 54—56]. Третьи вообще отвергают возможность существования общего архетипа трех «кратких» редакций и считают их самостоятельно возникшими позднейшими выборками из полного текста [133, 14].

«Обширные» списки «Записок из кельи» делятся на две редакции: редакцию *руфубон* и редакцию «Старых книг». Различия между ними помимо отсутствия в «Старых книгах» раздела о землетрясении и части заключительного раздела сводятся к несходству в описаниях хижины автора, разнописям, разночтениям и некоторым стилистическим несоответствиям.

Редакция *руфубон* включает список «Сагабон», старопечатное издание начала XVII в., ксилограф годов Сёхо (1644—1648) и восходящие к ним ксилографы второй половины XVII — первой половины XIX в. В 1956 г. издательством «Котэн бунко» была опубликована факсимиле рукопись, приписываемая кисти известного ученого XV в. Итидзё Канэра. Текст рукописи почти идентичен тексту *руфубон*, что позволяет этот последний возводить по крайней мере к XV в.

К редакции «Старых книг» относится прежде всего список храма Дайфуккодзи, в 1925 г. опубликованный факсимиле Обществом охраны классики, список дома Маэда, относящийся к концу XIII—началу XIV в. (вместо обычной для других текстов *катаканы* здесь

употребляется *хирагана*, иероглифов очень мало) и содержащий текст, наиболее близкий к «Дайфуккодзибон», а также списки из личной библиотеки Ямада Такао, из библиотеки домов Сандзёниси и Сандзё [133, 14—15; 147, 5].

Рассмотрение «обширных» списков приводит исследователей (Ёсида Коити) к заключению, что *руфубон* и список Итидзё Канэра восходят к общему архетипу. Линия «Старых книг» имеет другой архетип. Оба они соотносились между собой как списки одной редакции и восходят к двум разным авторским текстам: первоначальному черновому и правленому чистовому вариантам. Однако справедливости ради нужно заметить, что большинство специалистов сейчас в качестве основного текста исследуют «Дайфуккодзибон», дополняя некоторые его лакуны из «Маэдабон» и лишь в примечаниях ссылаясь на варианты *руфубон*. Открытая в 1923 г. рукопись считается все-таки самой старой и близкой к авторскому оригиналу «Записок из кельи» Камо-но Тэмэя.

«Дневник полнолуния» Абуцу-ни

До нашего времени полностью или частично сохранилось 14 произведений второй половины XII—XIII в. на японском языке, безусловно или с оговорками относимых к дневниковой литературе⁵⁹. По количеству это вдвое больше, чем для X—XI вв. Однако, как справедливо отмечает Тамаи Коскэ, «дневники и путевые заметки эпохи Камакура по сравнению с произведениями эпохи Хэйан создают впечатление бедности литературного вкуса» [159, 4]. Они дают очень интересный материал по истории культуры и языку того времени, несомненно интересны в жанровом плане, но за небольшими исключениями мало описаны текстологами (по крайней мере в нашем распоряжении имеются лишь очень нечеткие текстологические характеристики этих памятников), поэтому здесь мы рассмотрим только один днев-

⁵⁹ Их названия: «Тамакихару», «Исэ-но ки», «Иэнага никки», «Кайдоки», «Синсэй-хоси никки», «Кэнрэй-мончйн Укё-но-дайбу касю», «Утатанэ-но ки», «Токан кико», «Бэн-но-найси никки», «Сага-но каёси», «Мияко-но вакарэ», «Идзаёи никки», «Хару-но мия мадзи», «Накацукаса-но-найси никки».

Дневники на *камбуне* сюда не относятся.

ник XIII в.— «Дневник полнолуния» («Идзаёи никки») Абуцу-ни.

Это произведение завершает знаменитую «литературу женского потока», но во многих отношениях представляет новый ее этап.

Абуцу — буддийское монашеское имя автора дневника. *Ни* — это сокращенный вариант слова *бикунни* (санскр. *бхикшунни*) — «монахиня». В некоторых списках «Дневника полнолуния» содержится позднейшая приписка (*урагаки*) с биографическими сведениями о «монахине Абуцу» (Абуцу-бо):

«Этот человек, именуемый Абуцу-бо, — супруга Тамэизэ, сына Тэйка. Имела пятерых детей. Это — дорожный дневник того времени, когда она поехала в Камакура по тяжбе о присвоении иноутробным [сыном Фудзивара Тамэизэ по имени] Тамэудзи поместья Хосокава в провинции Харима, завещанного ей Тамэизэ. Тамэудзи тоже поехал в Камакура; оба они скончались в Камакура. Дело, как передают, не было решено в пользу Тамэудзи. Абуцу — это человек, именуемый Сидзё [из свиты] Анка-монъин. Мать Тамэсукэ».

Приписка, требующая некоторых пояснений от нас, была абсолютно ясной любому образованному человеку в средневековой Японии, потому что без упомянутых в ней имен невозможно представить себе поэзию XII—XIV вв.

Тэйка — это Фудзивара Тэйка, прямой потомок Фудзивара Митинага, знаменитый поэт, составитель поэтических антологий «Новое собрание старых и новых японских песен» и «Антология ста поэтов», теоретик японской поэзии, текстолог и переписчик многих памятников литературы. Фудзивара Тамэизэ, его старший сын, обладал тем же обилием талантов, что и отец. Ему тоже дважды поручалось составление «императорских» поэтических антологий, ему тоже литература обязана сохранением для потомков многих памятников. Оба они основали новые направления в японской поэзии. Поэтами и родоначальниками новых поэтических школ были упомянутые в приписке сыновья Фудзивара Тамэизэ — Тамэудзи (1222—1286) и Тамэсукэ (1263—1328)⁶⁰. Сид-

⁶⁰ Всего известно 10 сыновей Фудзивара Тамэизэ; большинство из них были признанными поэтами своего времени.

зё из «свиты экс-императрицы Анка-монъин — поэтесса, известная также под именем Этидзэн, Уэмон-но-сукэ и Хокурин-дзэнни. До нашего времени сохранилось 306 стихотворений этой поэтессы, в том числе свыше 40 в официальных антологиях, 86 — в «Дневнике полнолуния» и 100 [214, 29—30] — в ее личном сборнике «Сто стихотворений Сидзё из «свиты экс-императрицы Анка», («Анка-монъин Сидзё хякюсю»).

Подробнее всего известна та часть жизни Абуцу-ни, которая описана в «Дневнике полнолуния». Некоторые факты можно установить также из ее стихов, сочинений современников и семейных записей дома Рэйдзэй, родоначальницей которого она была. Свидетельства эти не всегда точны, иногда противоречивы и допускают неоднозначное толкование.

Год рождения писательницы не установлен. По косвенным данным его датировать настолько трудно, что разные ученые называют такие разные даты, как 1222 г. [125, 1], 1228 г. [158, 3] и 1233 г. [214, 24], или указывают, что Абуцу-ни умерла в 1283 г. в возрасте 60 лет [86, 11; 89, 34]. Ее мать (имя неизвестно) вторым браком вышла за придворного чиновника Тайра-но Норисигэ, отдаленного потомка императора Камму (781—806).

Тайра-но Норисигэ занимал должность губернатора в провинциях Садо и Тадзима. В последнее время большинство специалистов считает Тайра-но Норисигэ родным отцом Абуцу-ни, однако некоторые еще придерживаются распространенной прежде точки зрения о том, что мать родила ее в первом браке и, следовательно, Тайра-но Норисигэ — ее отчим⁶¹. Судя по «Дневнику полнолуния», у писательницы было две сестры — старшая, бывшая замужем за придворным чиновником, и младшая, буддийская монахиня.

⁶¹ Не совсем ясно, почему Тайра-но Норисигэ стали считать родным отцом Абуцу-ни. Версия, что он «второй отец» писательницы, возникла из спорной некогда атрибуции «Утатанэ-но ки», где говорится о «втором отце» автора. В прозаическом вступлении к одному из ее стихотворений в «Новом собрании старых и новых японских песен» Тайра-но Норисигэ назван отцом поэтессы. В последнее время ученые, определенно указывающие на Абуцу-ни как на автора «Утатанэ-но ки», вопреки отмеченному в этом дневнике факту, называют Тайра-но Норисигэ не «вторым», а родным отцом писательницы.

Один из сыновей Фудзивара Тамэиэ от другой жены, Фудзивара Гэнсё, в «Преданиях о японской поэзии» («Вака кудэн») указывает, что в молодости Абуцу-ни некоторое время жила в одном из храмов в г. Нара и что когда-то она занималась перепиской «Повести о Гэндзи». По-видимому, к этому времени относится и ее служба в свите Анка-монъин (Кунико, 1209—1283) [214, 28].

В возрасте около 30 лет Абуцу-ни вышла замуж за Минамото Акисада. Брак не был продолжительным: Акисада постригся в монахи, оставив жену с тремя детьми. Около 1260 г. поэтесса вышла за знаменитого тогда Фудзивара Тамэиэ, с которым впервые познакомилась еще в 1253 г. Она была примерно одного возраста со старшими детьми нового мужа (видимо, даже несколько моложе самого старшего, Тамэудзи).

В 1263 г. у Фудзивара Тамэиэ и Абуцу-ни родился сын Тамэсукэ, а через два года — второй сын, Тамэмо-ри. Их отцу в это время исполнилось 67 лет. Поэтесса мечтала, чтобы ее дети стали достойными продолжателями поэтической славы отца, деда и прадеда. Немолодой уже отец, судя по всему, был очень привязан и к маленьким сыновьям, и к их матери, но стал охладевать к старшему сыну, Тамэудзи, которого несколькими годами раньше (1259—1260) официально объявил своим наследником, завещав ему три поместья: Ёситоми в провинции Оми, Коасака в провинции Исэ и Хосокава в провинции Харима.

Если верить Абуцу-ни, причиной этой холодности послужила недостаточная сыновняя почтительность Фудзивара Тамэудзи. Может быть, она и права, сейчас это проверить невозможно. Во всяком случае, в 7-ю луну 1273 г., а затем повторно в 6-ю луну 1274 г. Фудзивара Тамэиэ составил новое завещание, отменявшее наследственную передачу поместья Хосокава старшему сыну и передающее его Тамэсукэ. В 1275 г. Фудзивара Тамэиэ умер. Его жена постриглась в буддийские монахини.

После смерти отца Тамэудзи отказался выполнить его волю и уступить поместье Тамэсукэ. Но для Абуцу-ни и ее детей Хосокава должно было стать единственным источником доходов. Поэтесса попыталась искать поддержки императорского двора в споре с пасынком,

но не получила ее. Тогда Абуцу-ни отправилась в Камакура, чтобы добиться нужного ей решения у сёгунского правительства.

Этот акт свидетельствует о практике использования аристократией того времени двойной юрисдикции, действовавшей в тогдашней Японии; юрисдикции императорского двора и юрисдикции военно-феодалного правительства. Поступок Абуцу-ни, видимо, не был из ряда вон выходящим, потому что не вызвал осуждения придворных. Напротив, в «Дневнике полнолуния» приведена обширная стихотворная переписка автора с родственниками и знакомыми из Киото, стоявшими на ее стороне в тяжбе с Тамэудзи.

Свод законов, под действие которых подпадала придворная аристократия, в части наследования отличался от свода законов, действительного для прямых вассалов сёгуната. Оба свода предусматривали свободную волю главы семьи в выборе наследника или разделе владений между несколькими наследниками в любое назначенное им время (сразу после составления завещательного распоряжения, после смерти завещателя или в другое время), «однако,— как отмечает Э. О. Рейшауэр,— существовало и примечательное различие между двумя системами законов: Камакура признавало право пересматривать свое завещание сколько угодно раз и даже брать назад имущество, передача которого уже была осуществлена, тогда как Киото не допускало этой привилегии» [214, 43].

Апеллируя к камакурскому правительству, Абуцу-ни тем самым выражала готовность принять его юрисдикцию. Но прежде она, видимо, использовала все другие возможности, допускаемые придворным этикетом: поехать в Камакура она решила только через два года после смерти мужа, поздней осенью 1277 г.⁶²

Вопрос о наследовании поместья Хосокава не был сразу решен и сёгунским правительством. Но не потому, что оно не хотело ссориться с императорским двором. Есть основания считать, что Абуцу-ни перед отъездом из Киото заручилась при дворе гарантиями, что признание ее прав не будет там рассматриваться как враж-

⁶² Есть также мнения, что поездка была предпринята в 1276 или 1279 г. [125, 3].

дебный двору акт. Задержка с решением тяжбы объясняется другими причинами.

В 1271 г. в Японию прибыло посольство Хубилаи-хана с требованием уплатить дань и подчиниться монголам. Сёгунское правительство отказалось признать сюзеренитет юаньской династии. В 1274 г. монголы предпринимают первую попытку вторжения в Японию. В результате тайфуна, уничтожившего большую часть флота завоевателей, попытка закончилась неудачей. В 1275 и 1279 гг. из Китая прибывают новые посольства с аналогичными требованиями. По приказанию сиккэна (военно-феодалного правителя Японии) Ходзё Токимунэ (1251—1284) послов казнили, и страна стала усиленно готовиться к обороне. Вторая попытка вторжения в Японию была предпринята монголами в 1281 г. Новый тайфун опять помог японским феодалам избежать кровопролитной войны.

Внешнеполитическая напряженность вызвала чрезвычайные усилия, направленные на укрепление юго-западного побережья Японии, создание сильных военных дружин. Государственная казна была истощена также следовавшими одно за другим несколькими стихийными бедствиями. Усилились сепаратистские тенденции в юго-западных провинциях, все силы военно-феодалного правительства были сосредоточены на попытках остановить дальнейшее ослабление центральной власти, на подавлении мощных и частых крестьянских восстаний.

Понятно, что прошение Абуцу-ни, поданное в самый разгар внешне- и внутриполитической напряженности, не вызвало энтузиазма в Камакура⁶³.

Абуцу-ни пробыла в сёгунской столице долго, во всяком случае больше трех лет. Как мы уже видели, существует мнение, что она там и умерла (правда, позднее эта версия стала подвергаться сомнению). Смерть Абуцу-ни в соответствии с традицией дома Рэйдзэй датируется 6 мая 1283 г. (8-й день 4-й луны года Коан 6-го).

«Дневник полнолуния» можно разделить на три части. Первая часть состоит из вступления, объясняюще-

⁶³ Сёгунское правительство все-таки решило спор о наследовании Хосокава в пользу Фудзивара Тамэсукэ, сына Абуцу-ни, но это произошло лишь через 30 лет после ее смерти, в 1313 г.

го причины поездки автора в Камакура и описывающего грусть расставания с детьми, и из путевых заметок. Путевые заметки включают 14 поденных записей (с 16-го до 29-го дня 10-й луны включительно). Каждая запись содержит прозаический текст с указанием даты и места путешествия и связанные с этим текстом стихотворения Абуцу-ни. Иногда вступление и путевой дневник рассматриваются как самостоятельные части.

Вторая часть дневника носит в основном эпистолярный характер и рассказывает о жизни писательницы в Камакура начиная с 8-й луны следующего после прибытия года. В переписке с детьми, родственниками мужа и знакомыми, живущими в Киото, значительная роль отводится стихам.

Третью часть составляет *нагаута* — 151-строфное стихотворение (с чередованием 5- и 7-сложных стихов), сочиненное Абуцу-ни на четвертый год ее пребывания в Камакура и представляющее собой ее молитву о даровании победы в тяжбе, произнесенную в камакурском храме бога Хатимана. Эта последняя часть включена не во все списки «Дневника» и часто рассматривается как самостоятельное произведение, своего рода необязательное приложение к нему.

По мнению Тамаи Коскэ, вступление и путевые заметки с самого начала были единым целым. Они написаны и посланы детям писательницы вскоре после ее прибытия в Камакура. Эпистолярная часть составлена через какое-то время после получения последнего из включенных в него стихотворений. Основанием для такого вывода служит заключительная фраза этой части: «После этого много накопилось писем со стихотворениями из столицы. Нужно опять записывать». Через несколько лет к этим частям была добавлена последняя, *нагаута* [159, 45].

По-видимому, произведение, получившее название «Дневник полнолуния», составлено из трех разных произведений Абуцу-ни после ее смерти, считает Митани Эйити [125, 4].

В «Кудзёбон», старинной рукописи из хранилища старых книг дома Кудзё, перешедшей в собрание Сасаки Нобуцуна, нет *нагаута*. Однако это не значит, что другие ранние списки его тоже не включают. В автографе Асукаи Масааки, имеющем колофон, датированный

1-м днем 3-й луны года Эйнин 6-го (13 апреля 1298 г.), *нагаута* содержится. Значит, уже через 15 лет после смерти Абуцу-ни состав ее дневника был таким же, как и в большинстве сохранившихся доныне списков. Возможно, объединение компонентов дневника было произведено сыном писательницы, Фудзивара Тамэсукэ.

Из сказанного ясно, что общее название дано дневнику не самой писательницей. Оно присвоено позже и обязано начальной статье путевых заметок. Японское название дневника — «Идзаёи никки». «Идзаёи» — это 16-й день лунного месяца. В 16-й день 10-й луны Абуцу-ни выехала из Киото в Камакура. Вечером 16-го дня бывает самая полная луна, и в это время многие японцы (особенно осенью) выходят любоваться ею. Вот поэтому дневник Абуцу-ни и назван «Дневником полнолуния».

Однако это не единственное его название. Так, список «Масаакибон» озаглавлен «Абуцу-но мити-но ки» — «Дорожные записи Абуцу», а «Кудзёбон», восходящий к автографу праправнука писательницы, Мотитамэ, называется «Абуцу ки» — «Записи Абуцу» и содержит специальное название для той части дневника, в которой описано пребывание в Камакура, — «Адзума никки» — «Восточный дневник».

Существующие в настоящее время списки «Дневника полнолуния» сравнительно новы. Старейшие из них относятся к XVII в.: киотоское ксилографическое издание 1659 г. и издание Токугава Мицукунэ 1689 г. В 1824 г. была предпринята первая попытка составления сводного текста на основании трех рукописных и четырех ксилографических текстов памятника — это работа токугавского ученого Оямада Томокиё (1783—1847) и его ученика Ходзё Токитика (1802—1877), названная ими «Выборки об утренней луне из „Дневника полнолуния“» («Идзаёи никки дзангэцусё») [214, 120—121]. За основу текста в ней взят ксилограф 1659 г. [168, 127].

Все современные издания произведения Абуцу-ни базируются на сравнении этого сводного текста с текстом «Кудзёбон», открытым позднее и введенным в научный обиход Тамаи Коскэ. К сожалению, мы не располагаем точными текстологическими характеристиками ранних списков «Дневника полнолуния» и можем судить о них лишь в общих чертах.

Мы видели, что на протяжении более чем 350 лет произведения дневниковой и эссеистической литературы в Японии создавались представителями только одного сословия — придворной аристократии. Таким образом, социальное положение авторов ограничено узкими рамками. Однако за все это время существенно изменилось фактическое положение самого сословия в системе управления страной. Соответственно изменилась и позиция писателей: неурядицы мира стали для них не абстрактными категориями, а воплощенными в конкретные ситуации, функционально связанными с их собственными судьбами.

Текстологическое рассмотрение памятников свидетельствует, что их создание — акт многократный. Можно определенно утверждать, что многие средневековые авторы продолжали работу над своими произведениями (стилистическую, расширительную и, возможно, композиционную) в то время, когда первоначальные варианты этих произведений уже распространялись в списках. Поэтому реконструкция авторских оригиналов, даже установление самого факта их множественности в каждом отдельном случае — задача огромной трудности. Кроме того, сам авторский оригинал произведения, если он будет реконструирован или обнаружен, в громадном большинстве случаев может рассматриваться только как первая ступень (или одна из первых ступеней, если доказано наличие нескольких авторских редакций) в движении текста, потому что с первых столетий существования произведения не авторский текст, а списки, редакции и изводы произведения вступают в литературное общение с другими памятниками («Записки из кельи» — «Сказание о доме Тайра», «Повесть о Гэндзи» — «Дневник Сарасина», «Записки у изголовья» — «Записки от скуки» и т. д.).

Появление или преимущественное распространение новых редакций связано с развитием новых литературных или идеологических представлений в соответствующую эпоху. В этом плане интересно рассмотреть и развитие религиозно-философских учений, и динамику литературных жанров. Но это дело будущего.

ИДЕЙНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ПАМЯТНИКОВ

В идеологии средневекового общества лучше всего известен «официальный слой», представленный трактатами, философскими комментариями, проповедями. Но такого рода источники, как правило, характеризуют лишь учения отдельных философских и религиозных школ и не отражают суммы взглядов, в действительности существовавших в обществе, бытовую мировоззренческую ситуацию эпохи. Такая ситуация никогда в точности не совпадала с формальными учениями, особенно если этих учений было несколько и распространялись они одновременно. Для ее реконструкции, следовательно, требуются материалы. Их содержат памятники художественной литературы.

В памятниках литературы рассмотрению подлежат не только прямые высказывания писателя, но и принципы отбора фактов, оценка событий, подчиненность художественного изображения мировоззренческим категориям, отражающая разные уровни взаимозависимости идеи и образа.

Для такого рассмотрения необходимо точное знание существовавших в эпоху их создания идеологических учений и причин распространения этих учений. Здесь уместно привести высказывание В. И. Ленина о принципах исследования истории культуры: «Маркс рассматривает общественное движение как естественно-исторический процесс, подчиняющийся законам, не только не зависящим от воли, сознания и намерений людей, а, напротив, определяющим их волю, сознание и намерение... Если сознательный элемент играет столь подчиненную роль в истории культуры, то понятно само со-

бой, что критика, имеющая своим предметом самое эту культуру, менее всего другого может опираться на какую-либо форму или какой-либо результат сознания. Другими словами, исходным пунктом для нее может служить никак не идея, но только внешнее, объективное явление. Критика должна состоять в том, чтобы сравнить и сопоставить данный факт не с идеей, а с другим фактом; для нее важно только, чтобы оба факта были по возможности точно исследованы и чтобы они представляли из себя, один по отношению к другому, различные моменты развития, причем особенно необходимо, чтобы с такой же точностью был исследован весь ряд известных состояний, последовательность их и связь между различными ступенями развития» [2, 149].

Исследуя идеологическую направленность памятника литературы, мы обычно стремимся определить его объективное идейное содержание. Это тем легче сделать, чем ближе к нам по времени объект исследования. Для произведения современного бывает достаточно рассмотреть его в статике, по состоянию на данный момент. Чем более удален от нас памятник, тем более очевидной становится его идеологическая многофункциональность, потому что каждая идея по-разному отражается в сознании читателя в разные исторические эпохи и по прошествии времени обрастает разными ассоциативными связями, учитывать которые тоже нужно. Частным проявлением такой многофункциональности можно считать создание новых идеологических редакций памятника.

Таким образом, для верного понимания идейного содержания литературы необходимо точно синхронизировать внелитературные идеологические явления, иначе мы станем приписывать авторам идеи, которые они не разделяли. «Некоторые исследователи, и их не так уж, к сожалению, мало, до сих пор пытаются интерпретировать идейное содержание художественных памятников прошлого непосредственно в категориях нашего собственного сознания, „приписывая“ тем самым этим памятникам такое развитие идей, которое понятно нам, но было совершенно чуждо и непонятно их авторам» [37, 165].

Религиозно-философские представления японцев в X—XIII вв. базировались на буддийской религии, конфуцианской и даосской философии и синтоистской традиции. Соотношение этих элементов в общем идеоло-

гическом комплексе варьировалось в зависимости от района страны, социальной принадлежности коллектива людей и от времени: в XII в. оно было иным, чем в X в., в XIII в. — иным, чем в XII. Менялся также состав самих этих элементов. Динамика таких изменений, отраженная в художественной литературе, очень показательна.

Как мы уже неоднократно говорили, в настоящей работе рассматриваются памятники, созданные в узких социальных границах, поэтому, для того чтобы общая картина изменения идеологии была нагляднее, временами мы должны будем привлекать материалы памятников, создававшихся в то же время в других жанрах или в следующую эпоху представителями других сословий.

В X в. в Японии существовало несколько буддийских сект (или направлений буддизма), придерживавшихся разных взглядов на практику религиозной жизни и конечную цель адептов. Однако всем этим направлениям присущи некоторые общие концепции, объединяющиеся под общим понятием буддийского вероучения [67; 222].

Все буддийские школы рассматривают вселенную как безначальную во времени и безграничную в пространстве сущность. Элементы этой сущности, т. е. человек и все, что его окружает, включая неживую природу, состоят из особым образом организованных частиц — дхарм. Конкретное проявление сущего зависит от способа, каким эти дхармы организованы. И сами дхармы, и образованные ими конкретные формы, и вселенная в целом находятся в непрерывном движении. Действительность меняется ежемгновенно, но элементы, ее образующие, вечны и безначальны. На этой же идее построена и общевосточная концепция перерождений. Человек, согласно этой концепции, как и все сущее, не проявляется из ничего и не уходит после смерти в ничто. Его рождение знаменует новый способ сочетания безначальных дхарм, а смерть — их готовность организовать-ся иным способом.

Таким образом, человеческая жизнь есть лишь краткий миг, крохотное звено в безначальной цепи рождений и смертей. Но способ организации дхарм, проявившийся в рождении именно этого человека с данными характеристиками (социальными, нравственными и др.), не случаен. Он предопределен всеобщим законом нравст-

венной и физической причинности: добрые или дурные поступки в прежних жизнях влияют на характер нынешней, определяют, организуются ли дхармы при образовании новой формы таким способом, что рождается человек (и какой именно), или животное (и какое именно), или растение, насекомое и т. д. Новая форма существования определяет «пять следствий: деятельность, невежество, страсть, желания и карму (букв. „воздаяние“), которые после гибели старого физического тела являются причиной пяти будущих следствий: нового тела, чувств, восприятия и ощущений, импульсов, сознания» [35, 146]. Жизнь, учит буддизм, есть страдание. «Страдания... вызываются человеческими желаниями и стремлениями. Чтобы избавиться от них, следует избавиться от желаний. Ступень, на которой достигается полное исключение желаний, была названа нирваной, и когда ее достигают, нарушается цепь перевоплощений с приносимыми ими страданиями» [201, 18]. Целью человека, по буддийскому учению, является постижение пути прекращения этой цепи, «просветление» и в конечном итоге — достижение степени будды, «высшего просветленного».

В сознании верующих среди общеподдрийских концепций больше всего распространилась идея кармы и эфемерности всего сущего¹. Изменчивость мира не связывается с идеей поступательного развития: элементы мира изменяются только в зависимости от их кармы. Такая позиция характерна для всех форм японского буддизма, и это нашло отражение в литературе и искусствах средневековой Японии. Но памятники литературы и искусства отразили также различия в учениях и религиозной практике разных буддийских сект, и это отражение интересно временной и социальной динамикой.

В начале эпохи Хэйан самой влиятельной в японском буддизме была секта тэндай. Ее учение основано на

¹ В некоторых буддологических работах утверждается, что буддизм не признает внешний мир реальным. Это неверно. Буддийская философия не отрицает реальности внешнего мира, но считает существование в нем неистинным, а все сущее настолько изменчивым, непостоянным, эфемерным, что привязанность к нему лишь увеличивает страдания, «омраченность» и отдаляет наступление конечного просветления (*бодхи*).

положениях «Лотосовой сутры», ядром которой является концепция двойственной сущности будды.

Одну часть этой сущности составляет трансцендентная вечная основная природа вселенной, неуловимая истина, именуемая изначальной природой будды. Другую часть составляют конкретные предметы, объекты окружающего нас мира и живые существа. Все конкретное взаимосвязано, как связаны элементы целого, и включает метафизическое начало, в котором присутствует изначальная природа будды. Она присутствует и проявляется также в каждом человеке, независимо от его положения, поступков и нравственного уровня. Конкретный будда — это чистая реализация универсального. Чтобы достигнуть степени будды, человек должен увидеть в себе изначальную природу будды.

«Человеческое существо стоит посередине между Буддой, Высшим Просветленным, и наиболее низким существом преисподней и, следовательно, имеет возможность продвинуться далее по пути к степени будды или опуститься до животного или до самого нижнего чистилища или преисподней... В человеческой жизни даже одна простая мысль или один поступок могут возбудить характер или тенденцию, предназначенную привести нас к любой из разнообразных сфер бытия» [185, 115—116]. Возмездие за дурные или воздаяние за благие поступки, согласно тэндайскому учению, может наступить даже в настоящей жизни.

Это последнее положение стало существенной частью миропонимания придворной аристократии того времени и нашло отражение в художественной литературе, нередко определяя принципы сюжетосложения в популярнейших ее произведениях, таких, в частности, как «Повесть о Гэндзи» и «Повесть о прекрасной Отикубо», в многочисленных сборниках буддийских рассказов *сэцува*.

Проповедниками секты тэндай были разработаны разные методы «общения в вере» адепта с объектом веры. Эти методы были затем развиты по отдельности проповедниками других сект и в их учениях получили законченную форму. Первой по времени такой преемствующей и соперничающей с тэндай была секта сингон.

Учение сингон-буддизма включало многие элементы местных религий континентальных народов и на япон-

ской почве быстрее, чем учения других буддийских сект, стало приспособливаться к синтоистским верованиям. В законченном виде оно приобрело синкретический характер и отличалось крайней степенью мистицизма. Объектом веры в сингон был будда Дайнити (санскр. Маха Вайрочана) — Великое солнце, или Великий светильник, вмещающий в себя весь космос и проявляющийся в каждой его частице.

«Сингон учит,— писал Анэсаки Масахару,— что, когда мы свободны от иллюзий, мы можем различать тело и жизнь Великого светильника даже в частичке пыли или в капле воды или в легком движении нашего сознания. Более того, любое и каждое движение материи или звука есть его выражение, тогда как человеческая речь и буквы являются передачей космического языка. Точно так же каждый закон, управляющий миром, каждая идея и мысль, приходящая на ум человеку, есть отражение, более или менее слабое, идей, переполняющих космический дух. Тело, речь и мысль Великого светильника составляют жизнь вселенной, в целом или в частях, и цель ритуала сингон сводится к пробуждению „трех тайн“ в теле, речи и мысли каждого из нас» [185, 125].

Задачей верующего проповедники сингон объявляли достижение гармоничного единства в вере с «объемлющим могуществом» Дайнити. Тщательно разработанный ритуал секты включал сложную систему символов в позах, дикции, движениях проповедников и адептов. Ритуальное действо сообщало его участникам и свидетелям психологический импульс, приводящий к соответственному нравственному переживанию, к заданному религиозному настрою. Особое значение придавалось мистическим молитвенным формулам (*сингон* означает «истинное слово»), при помощи которых налаживается контакт молящегося с буддой Дайнити. Если контакт налажен, единство достигнуто, молящийся может добиться выполнения любого своего желания — от собственного спасения до гибели недруга.

Боги и злые духи других религий, включенные в пантеон сингон, объявлялись эманациями Дайнити, причем за каждым из таких богов или духов закреплялись особые функции, трактовавшиеся как аспекты проявления космического будды. В изображениях (мандалах) эти

функции символизировались соответствующими атрибутами.

Для проведения сложных мистических обрядов сингон требовались ремесленные изделия, картины, пышные храмы, скульптуры, сочетания цвета, музыки, танцев и т. д. Была разработана система комплексного воздействия на все органы чувств и сознание верующего.

«Поскольку... в сингон считалось, что искусство было средством наиболее полного раскрытия сущности божества, не удивительно, что эзотерические секты (тэндай и сингон) прежде всего поощряли изображение своих божеств как в живописи, так и в скульптуре. Их священные изображения, однако, предназначались для того, чтобы быть более чем эстетически приятными, поскольку они сами воплощали абсолютные, мистические силы, которые составляли божество. Это значит, что всякое изображение божественного в живописи и скульптуре, поскольку оно вмещает сущность божества, должно трактоваться как носитель сущностных сил, которые, по представлениям эзотеристов, посредством медитации могут переместиться от божества в его изобразительной форме к верующему. Это перемещение могущества, характерное для эзотеризма, служило тому, чтобы наделять искусство эзотеристов значением, обычно не присущим священным изображениям других сект» [216, 163—164]².

Усложненная пышная обрядовость сингон чрезвычайно импонировала изощренным вкусам придворной аристократии и отчасти была стимулом для их дальнейшего развития. Влияние этой секты распространилось также и среди народа, недаром основатель секты Кукай (Кободайси, 774—835) много энергии отдал изучению, выражаясь современным языком, социальной психологии. В течение нескольких столетий влияние сингон в японском буддизме было преобладающим. В основном это были столетия наивысшего расцвета хэйанского изобразительного искусства, архитектуры, скульптуры, музыки, каллиграфии, танца и литературы. Последователи Кукай разработали специальную доктрину Рёбу-синто —

² Автор допускает здесь неточность, говоря о медитации применительно к сингон: контакт адепта с космическим буддой в этой секте осуществлялся только в активной, зрелищной форме.

«двустороннего синто», отождествляющую синтоистские божества с теми или иными буддийскими святыми [4,43—46]. Необходимость такого шага осознавалась представителями многих школ японского буддизма и объяснялась живучестью в народном сознании синтоистских представлений и верований.

Параллельно с попытками соединить буддизм и синто рождались и другие формы религиозного эклектизма. К ним относится, например, сближение учения секты тэндай с обрядовой практикой сингон. Это привело к тому, что масса верующих перестала разграничивать тонкости догматов того или другого направления и равно признавала их все, независимо от происхождения и взаимных противоречий.

Начиная с X—XI вв. намечается и процесс выделения из догматов тэндай и сингон общего элемента, положенного затем в основу учения новой секты — дзёдо, своеобразной формы буддийского монотеизма.

Как говорится в одной популярной сутре, в истории буддийского учения должно быть три стадии: 1) стадия «Совершенного закона» (санскр. *Саддхарма*, яп. *Сёбо*) — первая тысяча лет после смерти будды Шакьямуни, когда строго соблюдается монастырский устав; 2) стадия «Подобия закона» (санскр. *Пратитупадхарма*, яп. *Дзобо*) — вторая тысяча лет, когда истинная вера приходит в упадок, но основывается множество храмов; 3) стадия «Последнего конца закона» (санскр. *Пасчимадхарма*, яп. *Маппо*) — следующие десять тысяч лет, когда распространяются пороки и процветают раздоры. По японской буддийской традиции смерть исторического Будды относилась к 949 г. до н. э. и, таким образом, наступление периода «Последнего конца закона» следовало ожидать в 1052 г. [33, 262—263; 185, 149—150].

Падение олигархии Фудзивара, размах храмового строительства в X—XI вв., междоусобные войны, предшествовавшие установлению сёгуната Минамото, ряд разрушительных стихийных бедствий XII в. — все это как будто служило внешним подтверждением наступления «Последнего конца закона». В обстановке, когда сотни тысяч людей участвовали в сражениях, бродили по дорогам в поисках пропитания и иными активными способами «погружались в вихрь бытия», продолжать

проповедь самоусовершенствования, попытки идентифицировать часть своей сущности с сущностью универсального будды для того, чтобы в цепи перерождений приблизиться к конечному покою, становилось все более неуместным. И тогда был выработан так называемый «короткий путь к спасению» при помощи «чужой силы» (*тарики*). Этой «чужой силой» было объявлено милосердие будды Амитабха (яп. *Амида*).

По буддийскому учению, Амитабха, выполнив полную программу для достижения степени будды, не погрузился в нирвану, а объявил себя бодхисаттвой и дал «изначальный обет»: не погружаться в нирвану до тех пор, пока в мире останется хоть один смертный, который бы верил в него и не возродился еще в его «Чистой земле» (*дзёдо* — раю будды Амитабха, расположенном на западе и называемом Сукхавати). Японские амидаисты проповедовали, что всякий человек, как бы порочен он ни был, может миновать цепь грядущих рождений и смертей и сразу найти себе место в «Чистой земле», если станет усердно твердить имя Амида-будды. Для «просветления» нужна только вера [217, 325; 222, 95—103].

Такая трактовка пути спасения устраивала и многих аристократов, и особенно так называемых «восточных варваров» — самураев-дружинников, ставших опорой нового военного режима. Самурайские дружины были организованы по клановому признаку и спаяны верностью клановым традициям и поклонением родовому божеству, конфуцианской моралью верности и повиновения вождям.

Слепая вера в милосердие Амида-будды типологически совпадала с принципами верности военному руководителю.

В области культуры наиболее интересные плоды учение секты дзёдо принесло живописи, скульптуре и житийной литературе. В искусстве реалистическая трактовка человеческого тела и сочность красок соседствуют с религиозно-фантастическими деталями, в литературе пышно расцветает тема чудесных деяний проповедников амидаизма. Широко распространяются гимны и молитвы, обращенные к Амида-будде.

Амидаизм впоследствии дал в Японии несколько новых ответвлений, по-разному трактующих многие дета-

ли культа и схоластические проблемы, но согласных в пассивной роли адепта, ищущего спасения. Пока дружинники-самураи выполняли роль непосредственной военной силы в столкновениях между феодалами и даже при завоевании центральной власти, доктрины дзёдо вполне согласовались с интересами феодалов, стремившихся иметь боеспособные и преданные им военные отряды. Но после упрочения власти сёгунов, а затем с усложнением внутривластной обстановки, одни слепые исполнители перестали удовлетворять воинское сословие, озабоченное созданием новой административной и хозяйственной системы. Появилась необходимость в волевых руководителях, обладающих самодисциплиной и быстрой реакцией на изменение ситуации. Поэтому-то так и благосклонно приняли камакурские власти проповедников секты дзэн (чань), крайне индивидуалистической в методах достижения цели [219, 29].

Дзэн пропагандирует интуитивистский метод достижения истины, а истиной считает отождествление человеком его собственной конечной сущности с космическим абсолютom. Личность — часть космоса, она в чем-то главном, сокровенном тождественна природе. Главное, сущностное, в чем раскрывается эта причастность и тождественность, не может быть объяснено словами или понято интеллектом, оно раскрывается интуитивно и внезапно, после освоения специальных методов самопогружения, в результате жесткого самовоспитания, и потом уже может проецироваться на любой объект. Внезапное просветление *сатори* дает способность к мгновенному выделению сущностного в каждом объекте, к игнорированию второстепенного, мешающего интуитивному проникновению в сущность предмета. Интуитивистский метод был объявлен универсальным и единственно истинным; в течение нескольких десятилетий дзэнские наставники разработали множество конкретных способов его применения — от фехтования до искусства составления букетов.

Исторически учение дзэн впитало в себя многие элементы чжусианства и конфуцианства и на японской почве (с конца XII в.) оказало очень большое влияние на разные стороны жизни. В литературе первым его детищем была Литература пяти монастырей, а несколько позже — поэзия *хайку*, в идеологии оно сыграло не по-

следнюю роль в пропаганде сунского конфуцианства и формировании самурайского «кодекса чести», позднее получившего название *бусидо* («путь воина»).

Почти одновременно с дзэн пропагандируется (поначалу, правда, не так успешно) и учение секты нитирэн — самой нетерпимой и националистической из всех буддийских сект Японии, но влияние ее в литературе сказалось значительно позднее, поэтому на ее характеристике мы не останавливаемся.

Один из крупнейших японских буддологов, Судзуки Дайсэцу Тэйтаро, справедливо отмечает: «Невозможно говорить о японской культуре в отрыве от буддизма, потому что на каждой ступени ее развития мы обнаруживаем наличие буддийского сознания в том или ином проявлении. Фактически нет ни одного раздела японской культуры, который бы не испытал крещение буддийским влиянием, влиянием действительно настолько повсеместным, что мы, живущие среди него, совсем его не осознаем» [219, 217].

И хотя Судзуки прав, влияние буддизма на японскую культуру, даже только как мировоззренческой ее основы, абсолютизировать нельзя. В противном случае японская культура была бы чисто буддийской. Однако развитию японской культуры даже на раннеписьменных ее стадиях способствовало взаимодействие и противоборство нескольких мировоззрений. Буддийское было одним из главных среди них, но не единственным.

Синтоизм не был в полном смысле слова религией в середине I тысячелетия, когда в Японию проникло буддийское учение; не стал он настоящей религией и на рубеже I и II тысячелетий. Это была сумма народных верований, имевшая несколько разновидностей локального или социального порядка, организованная в культ императора официальной пропагандой, исходящей главным образом от киотоского двора и синтоистских храмов в провинции Исэ, и стоящая на уровне примитивного шаманства в отдельных местностях.

Синтоистский культ не был осмыслен теологически, не опирался на какого-либо рода канонический текст с религиозными догмами. Объекты поклонения в нем — *ками*, божественные духи — покровители плодородия, произрастания, духи явлений природы (ветра, дождя, бури), небесных тел (солнца, луны), предметов неживой

природы (скал, рек, водопадов, долин), растений, животных, духи умерших предков.

Каждая местность, клан, семья, профессия имела своего духа-покровителя. В ранг *ками* возводили умерших императоров, полководцев, ученых, художников, поэтов [211, 6—9]. Иногда такое обожествление декларировалось официальными синтоистскими жрецами, иногда происходило стихийно: случайное событие, совпавшее по времени с чьей-то смертью, вызывало определенное поверье, и по функциональному признаку умерший начинал почитаться добрым или злым *ками*³.

Таким образом, главная черта синто — анимизм. Культ подавляющего большинства из «восьмисот тём богов» (*яёродзу-но ками*) ограничивался одной местностью или группой населения, но часть *ками*, первоначально почитавшаяся царствующим родом, стала объектом общепонского культа (богиня Солнца Аматэрасу Омиками, бог бури Сусаноо-но-микото, прародители Японских островов Идзанами и Идзанаги и др.).

Человек, по синтоистским представлениям, живет в мире *ками*. Мир принадлежит им, и обязанность человека — жить так в этом мире, чтобы не обижать *ками* и доставлять им приятное. Духи зависят от людей, потому что только люди кормят и ублажают их; люди зависят от духов, потому что духи всемогущи. Добрые *ками* населили этот мир, сойдя с Равнины высокого неба (Такамагахара), злые — поднявшись из Страны тьмы (Ёминокун). Люди, ставшие после смерти *ками*, тоже незримо присутствуют среди живущих. «От благополучия мертвых,— писал о синтоистских верованиях Е. Г. Спальвин,— зависит счастье живых. Видимый и невидимый мир навсегда соединены бесчисленными узами взаимной необходимости, и ни одно единое отношение этого союза не может быть нарушено без самых ужасных последствий» [69, 17].

Согласие с *ками* достигается почитанием их (храмовым или бытовым), жертвоприношениями, заклинаниями, многочисленными ритуалами и обрядовыми дейст-

³ В этом смысле показателен культ Сугавара Митидзанэ, объявленного богом Тэндзином, первоначально — духом грома, впоследствии — покровителем литературы. Осмысление Тэндзина как духа грома связано со смертью нескольких противников Митидзанэ, следовавшей вскоре после его собственной.

виями, включающими красочные шествия, пляски, музыку и т. д. Заклинания и обряды не унифицированы, а различаются в зависимости от храма.

Особенность синто в том, что им не отвергается никакая другая религия. Поклоняясь *ками*, человек мог быть одновременно и буддийским монахом. Позднее эта особенность играла определяющую роль в трансформации синто, в попытках создать синтоистскую теологию на базе буддийских и конфуцианских представлений. На раннем же этапе такая веротерпимость синто выразилась в постепенном «притуплении» специфического представления о загробной жизни: древние поверья о том, что дух умершего продолжает временами появляться среди живущих и незримо участвовать в их судьбах, то начинали трактоваться в традициях конфуцианского поклонения предкам, то вообще отходили на задний план перед буддийскими представлениями о «Чистой земле».

Синтоизм был слишком примитивным, чтобы создать специальные течения в литературе. Однако он достаточно органически входил в быт всех социальных слоев, чтобы отразиться не только в описаниях, но и во многих (прежде всего эстетических) критериях, которыми широко пользовались в быту и литературных произведениях. Он же на протяжении всей японской истории служил националистическим стержнем многих идеологических течений.

Буддийские концепции единства индивидуального и универсального и синтоистское понимание вседуховности окружающего мира, особенно в мистической трактовке того и другого, сливались с даосским идеалом жизни на лоне природы, аскетизма, с характерной для даосов тягой к сверхъестественному. Даосизм не разрабатывался японцами как самостоятельное и цельное учение, но идеи его китайских апологетов постоянно присутствовали в синкретическом мировоззрении средневековой Японии, прослеживаются в произведениях литературы и в известной степени отразились в религиозной буддийской практике (особенно идеал личной свободы в отшельнической жизни).

Практически ни одна из этих трех систем (буддизм, синто и даосизм) не смогла в отдельности или в комбинациях выработать законченную систему организации

государственного аппарата, стать универсальной идейной основой управления страной. Эту функцию с начала японской государственности выполняло конфуцианство. Схема была заимствована из Китая, образцами управления считались восхваляемые конфуцианскими учеными исторические прецеденты, поэтому основой обучения и воспитания молодых людей из аристократических семей были книги конфуцианского канона и исторические сочинения (прежде всего «Записи историка» Сыма Цяня). «Сяо-цзин и Лунь-юй были известны повсеместно в конфуцианских кругах; „цзины“ распространялись то в одной классификации, то в другой, в зависимости от точки зрения конфуцианских начетчиков в данной местности», — пишет Я. Б. Радуль-Затуловский [62, 218]. К этим словам нужно добавить, что не только известность, но и доскональное знание этих памятников отнюдь не ограничивалось конфуцианскими кругами: оно было социальной принадлежностью аристократии.

Университет и частные учебные заведения в Киото в основном базировались на изучении конфуцианской классики. В руках их руководителей находилась вся система подготовки кадров бюрократического аппарата, начиная с мелких провинциальных чиновников и кончая влиятельными придворными. Неудивительно, что уже в X в. в Киото существовало среди ученых-конфуцианцев несколько враждующих фракций. Роль конфуцианства как принципа воспитания и организации политико-административной системы еще продолжала оставаться определяющей, в то время как этические нормы этого учения соблюдались в быту все меньше и меньше. Во второй половине XII в. конфуцианство в Японии снова начинает активизироваться, на этот раз в другой интерпретации — сунского конфуцианства. В XIII в. его нормы, особенно в самурайской среде, уже в большой степени определяют общественную мораль и закладываются в основу военно-феодалного этико-морального кодекса [210].

«Для всей сунской философии характерно учение о пяти свойствах человеческой природы» [34, 214]. Это свойства или добродетели, которые должны быть присущи каждому человеку в отдельности: человеколюбие, или благожелательное отношение к людям, чувство долга, благопристойность, заключающаяся в соблюдении ус-

становленных норм вежливости, мудрости, или способность различать хорошее и дурное, и правдивость.

Наряду с учением о свойствах человеческой природы (*годзё*) самурайство усиленно пропагандировало также конфуцианский принцип «пяти человеческих отношений» (отношения между родителями и детьми, господином и слугой, мужем и женой, старшим и младшим братьями, между друзьями). Из их числа постепенно выделяется и становится преобладающей концепция долга в плане отношений господина и слуги. В различных модификациях она воспевается в военно-феодалных эпопеях (*гунки*). Конечная, наиболее откровенная ее форма, отразившаяся в бусидо, следующим образом сформулирована Е. Г. Спальвиным:

«Соблюдая верность господину своему, ты должен делать именно то, что ты должен делать, это — твой долг. В этом твое сострадание к твоему родному сыну, в этом твое согласие с женой твоей, в этом твое чело-веколюбие ко всякой твари поднебесной. Ибо сказано: знай хорошее и дурное, различай правду и неправду, добро и зло и разбирайся в том, что не слышно уху и не видно глазу. И да будут поступки твои прямы, как одна прямая линия.

Верность господину создает благополучие слуг и государства» [69, 22].

В такой первозданной оголенности идея представляет благодатный объект для социальной атрибуции. Однако подобная немудрая интерпретация характерна не для того круга литературы, который мы здесь рассматриваем. Отчетливо она проявилась несколько позднее. Наши же материалы, как мы дальше увидим, говорят лишь об общей тенденции использования конфуцианских положений — от упоминания, как своеобразного индекса образованности, до утилитарного приспособления к собственным нуждам в обстановке повышения авторитета конфуцианства.

Нередко литературоведы-медиевисты, называя главное религиозно-философское направление эпохи, пытаются противопоставить отдельные высказывания средневековых писателей этому направлению, выделяют в их высказываниях критику существующих общественных порядков, нравов или религиозной практики и усматривают в этой критике признаки свободомыслия, гуманиз-

ма, прогрессивных тенденций. Если даже такая критика существует объективно, а не оказывается умозрительным построением исследователя, она далеко не всегда имеет то значение, какое ей приписывается. Прежде всего это относится к рассмотрению культуры стабильного общества, к попыткам детерминировать средневековую постановку вопроса об отношении сущего к должному.

«Честные идеологи всякого данного общественного порядка, основанного на подчинении одного класса другому,—отмечал Г. В. Плеханов,—всегда восставали против *злоупотребления* теми исключительными правами, которыми пользовался господствующий класс. И чем искреннее было их убеждение в том, что существование таких прав необходимо для общей пользы, тем энергичнее восставали они против злоупотребления ими. Лицемерное желание скрыть от нескромных глаз подобные злоупотребления возникают только тогда, когда соответствующий общественный порядок близится к концу и когда его идеологи сами начинают сомневаться в его правомерности» [57, 47].

Памятники японской литературы раннего средневековья показывают, что критика в них почти всегда согласуется с основными постулатами официальной идеологии и не посягает на основы власти господствующего сословия.

В настоящей работе рассматриваются произведения автобиографические по существу. Оценивая их идейное содержание, приходится учитывать, что каждая анализируемая идея в момент создания того или иного произведения выступала в нескольких ипостасях. В религиозно-философской канонической литературе, где идея декларируется, она имеет нормативный характер: должное здесь выдается за сущее. В житейской практике определенного социального слоя декларируемая идея трансформируется под влиянием сословных требований и предрассудков, укоренившихся этических и эстетических представлений, груза предшествующих данным религиозных представлений, художественной практики и других факторов. Сумма трансформированных идей образует социальный тип религиозного сознания с обязательным приматом должного над сущим. В одновременно существующих разных социальных типах религиоз-

ного сознания одна и та же идея трактуется неодинаково, неодинакова в них «доля участия» той или иной идеи и различаются представления о должном.

Автор художественного произведения проецирует в него определенный тип сознания, вольно или невольно корректируя свое отношение к идее по социальному отношению к ней читателей (категория читателей автором подразумевается всегда). Чаще всего это касается прямых авторских высказываний. Но в конкретных описаниях он может показывать индивидуальные характеры, не совпадающие с сословными нормативными ориентирами, причем ценность таких описаний для объективной оценки идеологического окружения писателя тем выше, чем ближе к документальному жанру стоит само произведение. И здесь значение дневниковой и эссеистической литературы переоценить трудно, потому что в раннем средневековье это единственный свидетель преобладания сущего над должным.

ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О МИРЕ

Мир для средневекового японца представлял собой комбинацию двух основных понятий: пространственного и эмоционально-временного. В пространственном плане мир более статичен. Его изменения измеряются громадными отрезками времени — калпами. Он включает конкретные страны — Японию, китайские и корейские княжества, Индию, многочисленные «варварские земли» — и противопоставляется небу. Как пространственный антипод неба мир именуется Поднебесной. Термин «Поднебесная» заимствован из Китая, где обозначал Китай, и в Японии, наряду с обозначением мира в его предметно-географическом аспекте, стал употребляться как синоним слова «Ямато» (Япония). Когда в X в. японское стало сознательно выделяться в пику китайскому, понятие мира, Поднебесной сузилось до размеров собственно Японии.

Позднее появился другой термин, обозначавший Японию, — «Эмбудай» (Джамбудвипа). Он был заимствован из Индии, где обозначал Индию. Сначала японские буддисты пользовались этим термином для обозначения всего буддийского мира, но затем сузили его значение

до границ той же Японии (в образной речи). Пространственный мир называли также «Восемь сторон», но позднее и этот общий термин стал синонимом слова «Ямато». Та же судьба постигла выражение «Четыре моря». Пространственный мир имел устойчивую тенденцию к концентрации до границ государства. Одновременно существовала и тенденция расширения до пределов Японии некоторых локальных понятий. Свою страну японцы именовали «Ямато» (по названию одной из провинций, бывших колыбелью японской цивилизации) и «Сикисима» (по названию местности в этой провинции). В пространственной терминологии закреплялось, таким образом, и стремление прокламировать общепонские амбиции племени ямато (дописьменный период межплеменной борьбы) и его вождей, и тенденция к психологическому освоению внешнего мира (период адаптации иноземной культуры).

Употреблялись и другие обозначения Японии как пространственной и политической единицы — Восемь островов, Шестьдесят шесть провинций и т. д.

Вместе с тем существовал мир, обозначаемый словом ё, не идентичный пространственному. У буддистов ё первоначально было названием трех миров: настоящего, прошедшего и будущего, потом в основном настоящего мира, полного страданий, желаний и непостоянства. Отсюда возникло множество вторичных значений этого слова: Япония (но не в географическом смысле, а как некоторый объект, подлежащий управлению, как объект забот государя), бренный мир (опять-таки какместилище мирских желаний и суетных поступков), мирские желания, обычаи, эпоха, промежуток времени, жизнь в настоящем рождении, изменчивая судьба человека и т. п. Все, что обозначается словом ё, — это ненадежное, непостоянное, скоропреходящее окружение человека, действующее на его разум и чувства и мешающее ему очиститься и спастись. Темпы изменения такого мира тем выше, чем более мелкий элемент его принимается к рассмотрению. О нем говорят, либо когда хотят выделить мгновение в его данности, либо когда указывают на конечную причину любого непостоянства. Он принадлежит больше сфере времени, чем пространства, но вместе с тем служит для сцепления пространства со временем, настоящего с прошлым. Чаще всего это не

просто мир, а «этот мир» (*коно ё*) и бренный, «зыбкий мир» (*укиё*), и трактуется он как следствие прошлого и причина будущего мира.

ПРОШЛАЯ И БУДУЩАЯ ЖИЗНЬ. ИДЕЯ КАРМЫ

Уже к началу эпохи Хэйан официальная пропаганда в полном согласии с синтоистскими верованиями провозглашала императора прямым потомком богини Ама-тэрасу. Когда в стране существует несколько религий, возникает вопрос: придерживается ли царствующий род только одной из них или нет? В японском варианте не придерживался: императорская семья исповедовала и синто, и буддизм. Тогда закономерен следующий вопрос: рождается ли всякий представитель императорского рода как божественный потомок, или только один из них получает преимущества перед другими в момент рождения или позднее? С каких позиций на практике рассматривалось рождение сына императора — с синтоистских или буддийских?

Из «Повести о Гэндзи» Мурасаки-сикибу мы знаем, что рождение сына императора может быть связано с буддийскими представлениями. Говоря о связи императора с фрейлиной Кирицубо, писательница замечает: «Был ли тесен их союз уже в предшествующей жизни, только родился у них прекрасный, каких не бывает на свете, мальчик» [47, 168]. Но Кирицубо не была в ранге императрицы, поэтому связь рождения Гэндзи с буддийскими категориями может не отражать представлений о рождении будущего императора.

Обратимся к дневниковой записи того же автора. В статьях за 10-й и 11-й день 9-й луны года Канко 5-го (1008 г.) в «Дневнике Мурасаки-сикибу» так описывается обрядовая сторона рождения наследного принца:

«Весь день государыня провела очень беспокойно, то вставая, то снова ложась. Отгоняя от ее величества злых духов, люди вопили в безмерном возбуждении. Уже не говоря о множестве тех священников, которые проводят во дворце службу в течение нескольких месяцев, сюда, опросив монастыри и храмы, созвали всех монахов-целителей. Мне кажется, что голоса их все

равно уже услышаны буддами Трех миров⁴. А прорицателей созвали столько, сколько их есть в мире; и думаю, что среди восьмисот тём богов ни один не пропустил бы все это мимо ушей. Под гул голосов священнослужителей, читающих сутры, и стемнело, и опять рассветло.

У восточной стороны ширмы [у ложа императрицы] собрались фрейлины свиты его величества. На западной стороне те, кто отвлекает на себя злых духов, огородились каждой своей парой ширм; у входа в загородки поставили складные ширмы, возле каждой — по отшельнику: выкрикивают [тексты сутр]. С южной стороны толпятся бесчисленные *содзё* и *содзу*⁵. Они должны вызвать проявление живой формы бога Фудо⁶...

...Между тем государыня благополучно разрешилась от бремени, и пока не прошли послеродовые дела, и монахи, и миряне... громче прежнего читали священные тексты, прикинув лбами к полу...

А когда роды кончаются, ох и страшны голоса орущих от досады злых духов! После того как опекать госпожу Гэн-но-куродо приставили Синъё-адзари, Хэй-но-куродо — человека по имени Сосо, Укон-но-куродо — закононаставника из храма Ходзю, а у входа в загородку с Мия-но-найси — Тисо-адзари, Тисо стал одержим злым духом...

Все окончилось благополучно... Князь Митинага с супругой удалились в свои покои и теперь одаривают монахов, что месяцами проводили здесь службы и читали сутры, и священнослужителей, которые вчера и сегодня собирались сюда по приглашению его светлости; вознаграждают лекарей и заклинателей за то, что они показали свое умение».

Мы видим протокольно четкий, обстоятельный отчет обо всех церемониальных нормах и связанных с суевериями предосторожностях, о чисто человеческих эмоциях, вызванных родами. Здесь же содержится информация о предварительных мерах, принятых двором задолго до разрешения императрицы от бремени. И все

⁴ Будда настоящего мира — Шакьямуни, прошедшего — Семь будд прошедшего мира, будущего — Мироку.

⁵ Буддийские служители высших рангов.

⁶ Фудо — страшноликое буддийское божество, которому подвластны злые духи.

это детальное описание свидетельствует об одном: почти все «службы, мистерияльные действия и церемонии» связаны с буддийским культом. Синтоистские проприцатели, несмотря на их множество, не пользовались и малой долей того внимания, какое уделялось служителям секты сингон, сообщавшим всему обрядовому комплексу буддийский смысл.

Другое подтверждение буддийского понимания судьбы императора средневековыми японцами мы находим в «Сказании о доме Тайра» (глава «Гибель государя»). В битве при Данноура (1185) войска Минамото окружили флот Тайра. Воины Минамото один за другим захватывают вражеские корабли и уже приближаются к тому кораблю, где скрываются малолетний император Антоку и его мать. Императрица-мать, урожденная Тайра, решает броситься в море вместе с сыном, но не сдаваться врагам. На вопрос ребенка: «Куда вы хотите меня вести?» — императрица отвечает:

«Неужели, государь, вам еще неизвестно это? В прошлой жизни вы свято соблюдали все десять заповедей, и вот в награду за это вы родились „Владыкой ста тысяч колесниц“. Но над вами тяготеет злая судьба, и дни ваши кончатся сегодня.

Обратите ваш лик на восток и попрощайтесь с святым храмом Исэ.

Затем обратите ваш лик на запад и препоручите себя Будде и святым, что выйдут к нам навстречу из „Западной чистой земли“... Я поведу вас в блаженную землю — в рай!» [32, 322].

Здесь все поставлено на свои места. Нынешнее положение императора обусловлено не его физическим происхождением, а заслугами в прошлой жизни. И после чистой жизни и праведной смерти его ожидает рождение в раю Сукхавати. Значит, жизнь императора рассматривается в цепи рождений и смертей, как обусловленная буддийским законом нравственной и физической причинности, как подчиненная карме. Несколько позже мы увидим, что личность императора одновременно почиталась и в другой плоскости, но в нравственном плане, в X — начале XIII в. к любому человеку, включая императора, т. е. живое синтоистское божество, применялся прежде всего буддийский критерий.

Ограничивался ли этот критерий официальной про-

пагандой и официальными (т. е. в большой степени показательными) церемониями или сколько-нибудь глубоко проникал в общественное сознание? В этом плане любопытен такой курьезный рассказ, услышанный автором «Дневника Сарасина» в детстве, когда при переезде в столицу ее семья останавливалась в провинции Мусаси:

«Жил в этой провинции один человек. Его назначили стражником, который поддерживает сигнальный костер, и послали ко двору, а там велели подметать государев садик.

— Из-за чего мне выпала такая горькая участь? — стал он рассуждать сам с собой, бормоча себе под нос. — Вот каким делом я занимаюсь и не вижу, как дома, в провинции, в горшках с сакэ, поставленных по семь и по три штуки, у меня плавают черпаки из тыквы-горлянки. Подует южный ветер, они подаются к северу, подует северный ветер, подаются к югу, подует западный — подаются к востоку, подует восточный — к западу.

В это время дочь государя, взлелеянная с великой заботой, одна подошла к краю шторы, остановилась и, когда выглянула из-за столба, была глубоко поражена тем, что мужчина вот так разговаривает сам с собой. „Что это за тыквы?“ Как это „подаются“? — подумала она и, подняв штору, позвала:

— Эй, мужчина! Подойди сюда.

Стражник повиновался и подошел к краю перил, и принцесса сказала ему:

— Скажи-ка мне еще раз то, что ты сейчас говорил. И он опять рассказал ей о горшках с сакэ.

— Проводи меня к себе и покажи все это. Есть же у тебя причина так говорить, — велела принцесса, и стражник, хотя он и испытывал благоговейный страх, подумал, что так, видимо, ему предопределено, и, посадив ее к себе на спину, понес, но потом решил, что за ними, конечно, пошлют логоню. Вечером стражник усадил принцессу под мостом Сэта. А один пролет моста Сэта был разрушен. Стражник перепрыгнул через него и перенес принцессу. За семь дней и семь ночей он прибыл в Мусаси.

Император и императрица, обеспокоенные тем, что принцесса пропала, стали ее искать, и тогда им доложили:

— Один мужчина, стражник из провинции Мусаси, бежал, будто летел, и нес на шее что-то очень благоухающее.

Принялись этого мужчину разыскивать. Потом, подумав: „Ушел он, видимо, к себе в провинцию“, — отправили вдогонку посыльного от двора. Но мост Сэта был разрушен, и посыльный не мог перейти его. Прибыл он в провинцию Мусаси через три месяца, а когда стал разыскивать этого мужчину, принцесса-то и вызвала придворного посыльного к себе.

— Так, видимо, было мне предопределено, — молвила она ему, — меня тянуло увидеть дом этого человека, и я сказала, чтобы он меня проводил сюда. Он проводил. Замечательно, что жить здесь мне хорошо. Если этого мужчину угодно будет обвинить и наказать, что же тогда будет со мной? Видимо, сошествие в эту провинцию — тоже карма, определившаяся в прежних моих жизнях. Скорее возвращайся и доложи все это государю.

Посыльный, ничего не сказав, поехал в столицу и доложил императору, что, мол, так-то и так. Делать нечего. Если теперь обвинить того мужчину и заставить его отказаться от принцессы, то нельзя возвращать ее в столицу. Если мужчине из Такэсиба отдать в пожизненное управление провинцию Мусаси, он не будет заниматься делами службы. И тогда издали императорский рескрипт о том, чтобы пожаловать управление этой провинции одной только принцессе, после чего построили дом наподобие дворца и поселили в нем принцессу с мужем, а когда принцесса умерла, сделали храмом. Это и есть храм Такэсиба. Дети, которые родились у той принцессы, так и взяли себе фамилию Мусаси.

После этого «случая поддерживать сигнальные костры стали женщины».

В рассказе нам кажутся примечательными несколько пунктов. Во-первых, предопределение, о котором говорит сначала стражник, а потом и принцесса, — это предопределение буддийское, т. е. обусловленная поведением в прежних жизнях судьба. Во-вторых, «сошествие» в провинцию терминологически аналогично сошествию будды в бренный мир для спасения «омраченных».

Из этого следует, что само по себе положение члена императорской семьи трактовалось в быту как резуль-

тат кармы и как высокая степень буддийской святости, допускающая широкий диапазон поступков без опасения дальнейшую карму ухудшить. Судя по приведенному раньше отрывку из «Сказания о доме Тайра», столь высокое рождение предполагало после смерти возрождение в «Чистой земле». Далее: в быту в экстраординарных случаях как причина поступка или поведения в целом могла фигурировать обусловленность его прежними жизнями. Но, что не менее интересно, в таких случаях ссылка на карму в целях оправдания не вызывала доверия. Ведь стражник из Мусаси не был казнен не из-за аргументов принцессы, а из престижных соображений (его казнь могла повредить репутации принцессы). На этом уровне даже убежденные буддисты смотрели на жизнь трезво. Не зря на будущее от сигнальных костров мужчин решили отстранить.

Другое дело, в личной жизни, когда это не было связано с щепетильными вопросами этикета, власти, юридического статуса и т. п. Здесь вера в судьбу как следствия предшествующей жизни была абсолютной. Подтверждения этому есть почти в каждом памятнике литературы. С наибольшей убежденностью авторы дневников пишут о карме, когда встречаются с жизненными неудачами или пытаются объяснить своё невезение, как например, в записи за 1032 г. в «Дневнике Сарасина» или за 6-ю луну года Тэнроку 2-го (июль 971 г.) в «Дневнике эфемерной жизни». Но в памятниках дневниковой и эссеистической литературы карма индивидуальна, потому что в них описываются индивидуальные судьбы. В конце периода в эпических произведениях, где сталкиваются судьбы семей, родов, поколений, и карма нередко рисуется семейной, клановой, групповой.

Иногда карма действует в течение нескольких рождений. Неважно, что человек в настоящей жизни не проявил себя ни как злодей, ни как праведник (с буддийской точки зрения). Средневековый японец всегда был готов к тому, что в будущей его жизни скажется карма нескольких предыдущих жизней, о которой сейчас он может и не подозревать. В записи за 5-ю луну года Дзиан 2-го (1022 г.) автор «Дневника Сарасина» описывает, как однажды к ней и ее сестре пришла кошка, очень ласковая и на удивление понятливая. Сестры стали подкармливать ее, и кошка оставалась у них по-

чевать. Однажды старшей сестре писательницы приснился сон, в котором эта кошка рассказала, что она — переродившаяся дочь *дайнагона*, умершая незадолго до того. Знаменательно, что обе сестры сразу и безусловно этому поверили и даже стали называть эту кошку Дайнагон-дон-но-химэгими (Дочка господина дайнагона). При этом нигде не говорится о причинах, по которым девочка могла бы родиться животным. Заметим, кстати, что такое отсутствие функциональной связи между теперешней и будущей жизнью совершенно исключается в памятниках художественного вымысла (рождение Каору есть однозначное поведению Гэндзи наказание, Гю в «Сказании о доме Тайра» опасается, что ее ненависть к Хотокэ наносит ущерб ее собственной настоящей и будущей жизни, святость в житийной литературе и в сборниках *сэцува* всегда восходит к добрым деяниям в предшествующих и настоящей жизни).

Органичность взгляда на жизнь человека как результат его кармы в отдельных случаях сказывалась и на отношении японцев раннего средневековья к животным. В «Записках у изголовья» (дан 9) описан случай, когда собака по кличке Окинамаро напугала любимую кошку государя. Разгневанный император повелел собаку высесть и отправить на Собачий остров. Не зная о том, что ее сослали, собака сбежала с острова и снова появилась возле дворца. Тогда двое придворных за нарушение высочайшего повеления забили собаку насмерть. Вечером возле дворца появилась какая-то распухшая, неприглядного вида жалкая собака, которая не отзывалась на кличку и не подходила к людям.

«Уже стемнело,— пишет Сэй-сёнагон,— и собаку велели покормить, но она не стала есть, и из этого заключили, что собака — не та. Наутро, когда ее величеству делали прическу и когда ее умывали, она велела мне держать зеркальце. Государыня смотрелась в него, а я стояла рядом, как вдруг увидела, что под галереей лежит собака.

— Ах,— пробормотала я,— вчера так страшно били Окинамаро. Видно, он умер, так жаль его! В кого же он перевоплотится в следующем рождении? Какое, наверное, горькое чувство он испытал!

При этих словах у собаки, лежавшей здесь, по телу пробежала дрожь и из глаз неудержимо полились

слезы. Это было поразительно. Значит, это Окина-маро!»

Заметим, что описание в целом не содержит никаких наблюдений или рассуждений буддийского характера. Реакция писательницы на жалкий вид незнакомой собаки описывается как непроизвольная, естественная. Таким образом, в определенной ситуации мысль о новом рождении в ином облике не только человека, но и животного не требовала специального религиозного настроения, а вызывалась чисто эмоциональной реакцией, была следствием единственно возможного представления о мире.

Из этого же представления, кстати сказать, вытекает вообще отношение к зверям, птицам и другим «имеющим чувства» (санскр. *рупа*) существам, свойственное буддийскому сознанию средневековых японцев. Если для европейского поэта или писателя птичка — это в первую очередь существо вольное, часто даже предмет зависти, то для японского писателя — это существо, заслуживающее жалости и сострадания.

«Как-то на рассвете,— писала Мурасаки-сикибу в дневнике,— глядя в окно, думала я о том, что хорошо бы теперь обо всем позабыть, что в раздумьях нет никакого проку и что сама я погрязла в грехах,— и увидела в пруду птиц, которые беззаботно играли друг с другом.

На птиц,
Плывущих по воде,
Смотрю со стороны,
Но и сама живу
Такой же жизнью эфемерной.

Мысленно я сравниваю их с собой: кажется, будто они тоже беззаботно развлекаются, но ведь и им посвоему очень трудно».

Безусловно, такая аналогия связана с настроением автора, но самый ход мысли для той эпохи в какой-то степени нормативен. Своего рода «теоретическую базу» под такой взгляд на животных подвел в «Записках от скуки» Кэнко-хоси (дан 128):

«Если быть внимательным и присмотреться к всевозможным птицам, животным и даже крохотным на-

секомым, то окажется, что они заботятся о детенышах, привязаны к родителям, обзаводятся парами, ревнуют, кипят страстями, ублажают свою плоть и цепляются за жизнь,—и во всем этом значительно превосходят людей по той причине, что совершенно глупы.

Разве не больно бывает всякий раз, когда им доставляют мучения, когда у них отнимают жизнь? Тот, чье сердце не проникается состраданием при взгляде на любого, кто обладает чувствами,—не человек» [38, 104].

Корни такого отношения ко всем живым существам лежат в буддийском представлении о них как о низших по сравнению с человеком, как о «родившихся без рук» не по какой другой причине, кроме как вследствие кармы, определившей в их прежних жизнях. Недаром в пьесах *Но* есть сюжеты о достижении степени будды «духом бабочки, или снега, или бананового дерева» [217, 327].

Изначально идея многократных рождений восходила, по-видимому, к наблюдениям за сезонными изменениями в природе. Развитие насекомых с полным превращением было, очевидно, моделью, по которой древние индийцы создали свои представления об изменении физического облика живого существа при новом рождении, легшие в основу буддийской концепции кармы. В теоретическом варианте эта концепция разрабатывалась в этическом моральном ключе с обязательной функциональной связью между поступками, образом жизни в предыдущем рождении и физическим и моральным обликом человека в его данности. В бытовом варианте, на уровне обычных суеверий и примет, такая связь в Японии X—XIII вв. мыслилась не всегда. Но сама идея кармы и цепи рождений настолько глубоко владела сознанием людей (она к тому же великолепно согласовывалась с автохтонными анималистическими верованиями), что оказала определяющее влияние на представления о природе и месте человека в природе.

В литературе это отразилось прежде всего на том, что герой произведения никогда не вступает в борьбу с природой и никогда не стремится владычествовать над нею. Литературный идеал — растворение личности в окружающей природе, полное влияние его с нею, деперсонализация лирического героя (особенно в поэзии) [195, 46].

В конце XIX в. в Европе появилось много книг с описанием экзотических японских нравов, где частично под влиянием японской националистической пропаганды, частично по впечатлениям от спектаклей театра *Но*, а в немалой степени — по воспоминаниям о самурайских беспорядках в первые годы после революции Мэйдзи рассказывалось о безумной храбрости, полном презрении к смерти как об одной из примечательных черт японского характера. Приводились многочисленные примеры того, как японец с улыбкой встречает смерть, а его друзья и близкие радуются его мужеству.

В одной из первых голландских книг о Японии, переведенных в XVIII в. на русский язык, утверждалось с полной серьезностью, что «японцы имеют склонность к самоубийству». И, наконец, сами произведения японской литературы изобилуют описаниями харакири и других способов самоубийства, наводящими на мысль о том, что безраздумное отношение к смерти — одна из черт национального японского характера. Попробуем здесь проследить, как отражено отношение людей к смерти в памятниках японской литературы от X до XIV в.

В военно-феодальной эпоху XIV в. «Повесть о великом мире» («Тайхэйки», кн. 1, гл. 7 «О нарушении Ёрикадзу верности») так описывается смерть двух приверженцев императора Годайго, когда заговор против Ходзё был раскрыт:

«Долго сражался Токи Дзюро и стал уже сильно опасаться, как бы не взяли его живым. Тогда он бегом вернулся в свою спальню, полоснул себя по животу крест-накрест и рухнул головою на север. Молодые его приверженцы, спавшие во внутренних помещениях, каждый по-своему приняли смерть в бою, и не было среди них ни одного, кто бы обратился в бегство». И далее:

«И тогда, вынув из колчана последнюю оставшуюся там стрелу, Магороку швырнул вдруг колчан к подножию сторожевой башни и со словами: „А эту стрелу я должен оставить, чтобы охранять себе путь по преисподней“ — заткнул ее себе за пояс и вскричал громким голосом:

— Смотрите сюда и расскажите людям, как японский храбрец, к мятежу примкнувший, кончает с собой!

После этого он вложил себе в рот острие меча, бросился вниз головой с башни и погиб, пронзенный насквозь».

Эпопея создавалась в период интенсивного формирования самурайского «кодекса чести». В ней нагляднее всего вырисовывается идея презрения к смерти, предпочтения смерти позору, воспевается сознательное стремление к смерти как наилучшему доказательству верности господину. Эффектное самоубийство в знак преданности государю расценивается как долг подданного. Человеческие эмоции предстают деформированными, и смерть героя ни рассказчиком, ни слушателями не воспринимается как трагедия. Все случаи добровольной смерти (индивидуальной или групповой) безусловно подчинены конфуцианской идее вассальной преданности. Но для того чтобы читатель психологически был готов воспринимать смерть как закономерное, этически оправданное явление, недостаточно еще двухсотлетней пропаганды сунского конфуцианства. Требовалось предшествующее многовековое представление о человеческой жизни как об одном из звеньев в безграничной цепи рождений и смертей. Примерно за 50 лет до создания «Повести о великом мире» были написаны знаменитые «Записки от скуки» Кэнко-хоси. В тех частях «Записок», где автор не описывает конкретные события, а только рассуждает о значении жизни и смерти, тоже высказываются взгляды на желательность смерти в определенной ситуации. Но обоснование этих взглядов имеет мало общего с идеологией «Повести о великом мире».

«Если бы жизнь наша продолжалась без конца, не улетучиваясь, подобно росе на равнине Адаси, и не уносясь, как дым над горой Торибэ, ни в чем не было бы очарования. В мире замечательно именно непостоянство. Посмотришь на живущих,— нет никого долговечнее человека. Есть существа вроде поденки, что умирает, не дождавшись вечера, и вроде летней цикады, что не ведает ни весны, ни осени. Достаточно долг и год, если его прожить спокойно.

Если ты жалеешь, что не насытился жизнью, то, и тысячу лет прожив, будешь испытывать чувство, будто это был сон одной ночи. Что станешь делать в мире

бесконечной жизни, дождавшись, когда облик твой станет безобразным! „Если жизнь длинна, много примешь стыда“, поэтому лучше всего умереть, не дожив до сорока лет» [38, 47—48].

Это — обоснование чисто буддийское, и идет оно от хэйанской литературы.

Тенденция к рассмотрению смерти героя в плане отношений между господином и подданными наметилась еще в военно-феодальных эпопеях XII—XIII вв. Правда, в них преобладает буддийская подоплека. Смещение двух идеологических планов ясно видно в приведенном выше описании смерти малолетнего императора Антоку. Его рождение мотивировано с буддийских позиций. После смерти его ожидает буддийское блаженство. Но гибель его предопределена конфуцианскими нормами: она закономерна как расплата за грехи деда императора, Тайра Кийёмори. Смерть преждевременна, поэтому воспринимается не с эпическим спокойствием или восторгами по поводу исполненного долга, а как трагическая неизбежность. Ее вынужденность заставляла слушателей сопереживать трагедию матери и сына. Трактовка смерти, не замаскированная более поздними идеологическими напластованиями, имеет нормальное общечеловеческое звучание. Соответственно эмоционально насыщен авторский текст:

«О, сколь печально все это! — Мимолетный весенний ветер развеял вдруг цветочную красу.

О, сколь жестоко все это! — Всесокрушающие буйные волны поглотили жемчужное тело...

Раньше — на высокой башне, что была как башня Брамь; в дворцовых палатах, что были как во дворце Индры; среди министров своих — он повелевал всеми девятью родами. Теперь же — на корабле, в волнах морских он нашел скорую гибель.

О, сколь печально все это!» [32, 322—323].

Можно сравнить этот отрывок с такими, например, строками, написанными приблизительно в то же время:

«О, горе тебе, бедный человек! Как сможешь описать ты кончину господина своего! Как не выпадут зеницы твои вместе со слезами! Как не разорвется сердце от горькой печали! Отца человек может забыть, а доброго господина забыть не может: хотел бы живым вместе с ним в гроб лечь» [76, 262]. Здесь описана смерть князя

Александра, а отрывок взят из «Жития Александра Невского» (XIII в.).

Отношение двух авторов к описываемому событию принципиально сравнимо. Правда, у второго соучастие в скорби, эмоциональная причастность к событию несколько больше, чем у первого. Но такое различие почти не выходит за пределы индивидуальности авторских приемов. В более поздней литературе вырисовывается коренное отличие в отношении к жизни и смерти между японскими и европейскими авторами. У первых это одна жизнь из многих, у вторых — единственно данная. Отсюда происходят различия и в описаниях факта смерти, и в роли этих описаний в сюжетосложении.

Несмотря на широкую распространенность проиллюстрированных только что трактовок смерти в произведениях средневековой японской литературы, они почти ничего не говорят о современном этим произведениям отношении реально живших людей к действительным фактам смерти — не смерти вообще, а смерти людей от конкретной причины.

Камо-но Тёмэй в своих насквозь проникнутых буддийским мировоззрением «Записках из кельи» оставил несколько описаний массовой гибели людей во время стихийных бедствий. Вот одно из них («Голод»):

«И еще... бывали и совсем уже неслыханные дела: когда двое — мужчина и женщина — любили друг друга, тот, чья любовь была сильнее, умирал раньше другого. Это потому, что самого себя каждый ставил на второе место, и все, что удавалось порою получить, как милостыню, прежде всего уступал другому, — мужчине или женщине, словом, тому, кого любил. По этой же причине из родителей и детей, как и следовало ожидать, с жизнью расставались первыми родители. Бывало и так: нежный младенец, не зная, что мать его уже бездыханна, лежал рядом с нею, лица губами ее грудь» [32, 266—267].

Описание никак не связано с конфуцианскими «пятью отношениями», хотя вырванное из контекста могло бы трактоваться и в этом плане (по аналогии с трактовкой поведения императора Годайго во время голода, представленной «Повестью о великом мире»). Массовые смерти в «Записках из кельи» — это иллюстрация к буддийскому тезису о том, что жизнь есть

страдание. В таком толковании смерть не является избавлением от страданий. Смерть вообще ни от чего не избавляет по большому счету: она лишь отмечает завершение одного цикла страданий, чтобы взамен привести к другому циклу. Смерть в мучениях Камо-но Тёмэй не рассматривает и в таком плане. Она для писателя важна не как смерть сама по себе, а как концентрация мучений, органически присущих земному существованию. Из описаний всех наблюдаемых ужасов следует один вывод: «Вот какова горечь жизни в этом мире» [32, 269].

В фактоописательных частях эссе и дневников можно выделить разное отношение авторов к возможности их собственной смерти и к смерти их близких. Собственная смерть рассматривается либо как неизбежный этап на пути к достижению «Чистой земли» («Дневник Сарасина»), либо как средство избавления от страданий («Дневник эфемерной жизни»). Вот как описывает свое состояние мать Митицуна, в порыве ревности метавшаяся от мыслей о смерти к мыслям о монашестве (6-я луна года Тэнроку 1-го, 970 г.):

«Я продолжала напряженно думать,—и ни о чем другом кроме этого не думала,—лишь о том, как мне всей душой хотелось бы умереть, но только при мысли о нем одном (о Митицуна.— В. Г.) мне делалось очень грустно. Я думала, что вот станет он взрослым, вверю его надежной жене, тогда и умереть можно будет спокойно. А потом как подумается, с каким же чувством будет он тогда скитаться в мире,—и умирать становится еще труднее прежнего. Тогда я затеяла такой разговор:

— Как мне быть? Может, я попробую переменить свой облик и отрешиться от мира? —но мальчик, хотя он и не мог еще глубоко вникнуть в эти слова, заплакал навзрыд, горько, до икоты, и проговорил:

— Если так, я тоже стану монахом. Для чего же мне тогда общение с миром!»

Ни смерть, ни пострижение здесь не мыслятся в религиозном плане. Это лишь два наиболее доступных писательнице способа избавиться от мук ревности, уйти от горечи жизни. Подспудно она хочет этими способами пробудить у мужа угрызения совести, хотя такое желание не уместается ни в буддийские, ни в конфуцианские рамки.

Авторами дневников и эссе никогда не воспринимается в религиозно-философском плане смерть близкого человека. Это — глубокая личная драма, переживаемая болезненно, как автор «Дневника Сарасина» переживала смерть своей кормилицы, матери и мужа, как Ки-но Цураюки переживал смерть дочери. В чисто литературном плане описание смерти близкого человека либо служит более полному раскрытию характера или переживаний автора, либо является внесюжетным элементом, дополнительно скрепляющим части произведения в единое целое.

«А между тем в Тоса... внезапно скончалась девочка, что родилась в столице. Хотя и на [его] глазах прошла вся недавняя суeta сборов, но [он] ни словом не вмешался. [Теперь] на возвратном пути [он] все сокрушался по своей девочке. Иные не могли этого вынести. И вот кем-то написаны строки:

Вот и в столицу! Миг радостный сразу сменился тоской.
Ей среди нас лишь одной не вернуться вовек!

И другие строки — спустя некоторое время:

Будто здесь она... в забытии представится, ищешь
взором:
Где же та, что нас покинула? — и тоска по-прежнему»
[56, 89].

Таково первое упоминание умершей девочки в «Дневнике путешествия из Тоса». И дальше, на протяжении всего дневника, эта тема присутствует. Но нигде она не трактуется в религиозном плане. Интересно сравнить приведенный раньше отрывок из «Дневника эфемерной жизни» с другим отрывком из того же дневника, где с большой убедительностью описывается реакция автора на смерть матери (осень 964 г.):

«Тем временем моя матушка исчерпала пределы жизни и в начале осени после долгих мучений скончалась. Чувство горя у меня превосходило все, что обычно бывает у людей, так что я совсем ничего не могла делать. Среди множества бывших подле нее я одна сделалась как безумная, твердя про себя: „Не отстану, не отстану от нее!“ Так и случилось: отчего не знаю сама,

только ноги-руки мои оцепенели и готово было уже замереть дыхание...

Я страдала от недуга долгие дни и месяцы, ей же, умершей, теперь ничем уже было не помочь. Возле меня все стали говорить одно: „А если еще и она, что будем делать? Из-за чего это все!“ — при этом они плакали, а другие и плакать не смели. Я ничего не могла говорить, хотя и все сознавала».

Реалистичность этого отрывка сделала бы честь и писателю гораздо более позднего времени. От этого драматического описания исчисляется трансформация трактовки смерти в японской литературе X—XIV вв., приведшая в конце концов сквозь буддийские философствования к конфуцианскому схематизму самурайской литературы. В результате место описания смерти и реакции на нее как на трагическое событие заняла трактовка ее как самостоятельного явления, оторванного от эмоциональных переживаний. Изменение качества связано с новым этапом проникновения религиозно-философских учений в сознание авторов, а активизировалось это проникновение, как мы видим, через 300 с лишним лет после того, как во вступлении к трактату «Драгоценный ключ к сокровищнице тайн» («Хидзо хояку») Кукай написал о человеке:

Рожденный, рожденный и перерожденный без предела,
И все еще темный, как к началу рождений;
Смерть, смерть и смерть без конца,
А то, что все еще скрыто, есть конечная цель бытия.

Трактовка, представленная в буддийском трактате, проникла в художественную литературу, где впоследствии встретилась с трактовкой, возникшей под влиянием сунского конфуцианства.

ИДЕЯ ЭФЕМЕРНОСТИ

Голос колокола в обители Гион
звучит непрочностью 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
[32, 337].

Таковыми строками начинается «Сказание о доме Тайра». В них, как отмечает Исимода Сё, сконцентрирована не только главная идея памятника, но также и «распространенный образ мыслей людей его эпохи» [117, 43]. Никто и ничто не может избежать судьбы, определенной кармой, избежать всеобщего закона непостоянства.

Ко второй половине XII в. аристократическая верхушка Японии, автоматизировавшая внутрисословные отношения, функции аппарата государственного управления и даже типы эмоциональной реакции на эстетический сигнал (отсюда — обилие штампов в жизни и литературе), мало задумывалась над универсальностью буддийского принципа непостоянства всего сущего, эфемерности деяний, мимолетности плодов человеческой деятельности.

Мощное потрясение, вызванное междоусобными войнами между Тайра и Минамото, и сопутствующие этим войнам бедствия ошеломили хэйанских «облачных кавалеров» и «цветоподобных дев» и заставили не только вспомнить о наступлении «Последнего конца закона», но и по-новому взглянуть на одну из самых распространенных формул японского буддизма: «Нечто, возникающее из ничто, неизбежно возвращается в ничто». Эту формулу спроецировали для оценки крупномасштабных явлений и стали активно интерпретировать в соответствии с сословной идеологией.

Двумя столетиями раньше ее трактовка в художественной литературе была несколько иной. Нагляднее всего такая камерная интерпретация буддийской идеи эфемерности сущего отразилась тогда в дневнике матери Митицуна. Что такое *кагэро*? Не то поденка — насекомое, живущее от рассвета до сумерек, не то струящийся от жары воздух. Нечто неуловимое. Реальное и вместе с тем настолько мимолетное, что ежеминутно заставляет сомневаться: есть оно или его уже нет. Такова в понимании автора «Дневника эфемерной жизни» ее собственная жизнь.

В этой жизни все быстролетно (*хаканаси*): время («тот год быстролетно подошел к концу», «быстролет-

но минули осень и зима», «в быстролетности осень и зима прошли»), процветание отца, состояние душевного покоя, любовь мужа. Непостоянства полна вся жизнь. Но это — ее собственная жизнь. Это не царства рушатся, не поколения вымирают, не властители мира сходят во прах после головокружительного взлета, как любили показывать впоследствии создатели воинских эпосов. Это жизнь одинокой, экспансивной, тоскующей женщины неустроенна и потому эфемерна. Минуты счастья и успокоения сменяются в ней месяцами и годами трагических переживаний.

Японский ученый Кикута Сигэо произвел любопытный подсчет. В первой части «Дневника эфемерной жизни» слово «мимолетный», «быстротекущий» (*хаканаси*, *монохаканаси*) встречается 14 раз и определяет оценку автором собственной жизни. От него производятся отрицательные эмоции, выраженные словами «плакать» (25 случаев), «печаль» (30 случаев), «слезы» (12 случаев), «роса» (традиционный символ эфемерности, 7 случаев), «сожалеть» (20 случаев), «тревога» (10 случаев) и т. д. Вместе с тем антонимы этих слов встречаются гораздо реже: «успокаиваться» — 2 случая, «смеяться» — 4, «радоваться» — 4, «интересный» — 1 случай и т. д. [117, 214].

Таким образом, эфемерность воспринимается автором дневника как нечто специально присущее ее жизни, определяющееся прежде всего ее отношениями с мужем и вызывающее чувство горечи. С мерками матери Митицуна нельзя оценивать жизнь Канэизэ как полную непостоянства, неудавшуюся, потому что он выступает в дневнике как лицо активное, а понятие эфемерности предполагает пассивность субъекта, его беспомощность, зависимость от посторонних сил, будь то законы бытия или чужая воля.

Из всего этого не следует, что мать Митицуна и другие современные ей авторы весь внешний мир воспринимали в статике, не применяли к нему эпитетов «непостоянный», «бренный», «плывущий» и т. д. Просто личные категории стояли для них на первом плане, а об эфемерности остального мира они упоминали походя, на уровне словесных штампов, не возводя эту эфемерность в универсальный принцип видения мира, как это сделал автор «Сказания о доме Тайра». «Этот мир,

еще более мимолетный, чем сон» (*юмэ-ёри мо хаканаки ё-но нака*), для Идзуми-сикибу, например, эфемерен постольку, поскольку подвержена превратностям ее собственная жизнь («ее дни и ночи»). Эфемерность собственной жизни авторы дневников аргументировали, а непостоянство мира — декларировали.

Иногда в личном плане упоминание эфемерности, суетности мира — не более чем дань грустному настроению или желанию объяснить причину появления тех или иных стихов, как в дневнике Мурасаки-сикибу:

«Разве же не тщета это — хоть чуточку думать с любовью об одних только тех, с кем не можешь прервать разговор, кого принимаешь близко к сердцу, с кем обсуждаешь все, вплоть до мелочей, с кем в любое время непринужденно откровенничаешь! Разве не увлечено мирской суетой мое сердце, лелеющее картины того, как беседовали мы с госпожой Дайнагон, каждую ночь ложась спать очень близко к самой государыне.

Дикие утки
Спят и плывут по воде —
О них лишь грущу....
Стынут их перья,
Но стыну не меньше и я».

В дневниковой и эссеистической литературе XIII в. идея эфемерности меняет план. Авторы начинают видеть в превратностях собственной судьбы частное проявление общего закона непостоянства. Именно так рассматривает проблему Камо-но Тёмэй, посвятивший закону непостоянства вступительный раздел «Записок из кельи»:

«Струи уходящей реки... они непрерывны; но они — все не те же, не прежние воды. По заводям плавающие пузырьки пены... они то исчезнут, то свяжутся вновь; но долго пробыть не дано им. В этом мире живущие люди и их жилища... и они — им подобны.

В „перлами усталой“ столице вышки на кровлях рядят, черепицами спорят жилища людей благородных и низких. Века за веками проходят — и нет им как будто конца... но спросишь: „Так ли оно в самом деле?“ — и домов, с давних пор существующих, будто так мало: то — в прошлом году развалились, отстроены в новом; то — был дом большой и погиб, превратился в дом ма-

лый. И живущие в них люди — с ними одно: и место — все то же; и людей так же много, но тех, кого знаешь еще с давней поры, среди двух-трех десятков едва наберется один или двое. По утрам умирают; по вечерам нарождаются... — порядок такой только и схож что с пеной воды.

Не ведаем мы: люди, что нарождаются, что умирают... откуда они и куда уходят? И не ведаем мы: временный этот приют — ради кого он сердце заботит, чем радуется глаз? И сам хозяин, и его жилище, оба уходят они, соперничая друг перед другом в непрочности своего бытия... и зрелище это — совсем что роса на вьюнках: то роса опадет, а цветок остается; однако хоть и останется он, но на утреннем солнце засохнет; то цветок увядает, а роса еще не исчезла; однако, хоть не исчезла она, — вечера ей не дожидаться» [32, 260—261].

Это — общая декларация. Жизнь и жилище человека эфемерны. Жизнь — временный приют, временная комбинация вечных элементов, составляющих личность. Жилище — временное вместилище этой комбинации. Камо-но Тёмэй далее на примерах показывает, как непредсказуемые и не зависящие от воли человека бедствия с неумолимостью разрушают все живое и неживое, и говорит, что нет в мире ничего вечного, что нет установленного момента, до которого можно быть спокойным за себя, за своих близких, за города, даже за скалы и реки, ибо закон непрочности сущего универсален.

После этих конкретизирующих описаний следует распространение принципа эфемерности на жизнь одного конкретного человека — самого автора. Чем больше привязан человек к бренному миру — материально или психологически, — тем более зависим он от закона непостоянства: количество связей пропорционально потенциальной возможности испытать на себе его действие. Порвать узы, связывающие тебя с миром, значит уменьшить свою зависимость от одного из универсальных законов мироздания. Таким образом, проблема переводится в личный план, и в этом состоит преемственность «Записок из кельи» по отношению к литературе хэйанской придворной аристократии. В универсальности же самой постановки проблемы — отражение идеологии новой эпохи, представленной воинскими эпопеями.

Через 120 лет после Камо-но Тёмэя Кэнко-хоси, про-

долживший ту же линию в литературе, также интерпретирует закон эфемерности не как закон попеременного преобладания в мире добра и зла, а как закон неуклонного разрушения, всеобъемлющего ухудшения, но намечает уже не один, а два плана преодоления этого ухудшения: личный и общий. Личный план — уход от мира, общий — возвращение к нравам, обычаям и государственным учреждениям эпох Энги и Тэнряку (X в.) [13, 9—23].

Таким образом, универсализация толкования закона постепенно приводит к выводам социально-политического плана. В аспекте же личности от начала до конца проблема эфемерности связывалась с уходом от мира, т. е. монашеством или отшельничеством.

ВЗГЛЯДЫ НА МОНАХОВ И МОНАШЕСТВО

В буддизме, как и в христианстве, существуют детально разработанные монастырские уставы. В идеале, уходя в монастырь, человек обязуется в точности соблюдать устав религиозной общины, принимает соответствующие обеты, считает для себя обязательными определенные заповеди. Но регламентация его жизни может быть более жесткой или свободной: уставы заметно отличаются даже среди монастырей одной секты. Миряне же, вступающие в общение с монахами или другими служителями церкви, составляют об их идеальном облике свое представление, эталон, с которым соотносится реальный облик священнослужителей, причем различия в монастырских уставах этим эталоном не учитываются. Реальные священнослужители никогда не выдерживают в общем мнении сравнения с идеальными, взятыми за эталон.

Таким образом появляются два представления о монахе — идеальное и бытовое. Идеальное представление широко отражено в житийной литературе, бытовое — в светской. И чем больше бытовое отличается от идеального, чем более писатель заостряет внимание на этом отличии, тем настойчивее мы говорим об антиклерикальных настроениях в его произведении. При этом неизбежно должен встать вопрос, как соотносятся эти антиклерикальные настроения со взглядами, существовавшими

в соответствующей социальной среде, и насколько они выходят из рамок, допускаемых религиозными догмами.

Для европейских исследователей, ближе знакомых с христианскими традициями, при рассмотрении литературы буддийского ареала постоянно существует опасность экстраполировать христианские нормы на буддийскую почву, принять обычное за исключительное и, таким образом, неверно истолковать верно замеченный факт. Но единичный факт приобретает силу доказательства не сам по себе, а в ряду других фактов одного с ним порядка, поэтому к оценке его нужно подходить с сугубой осторожностью.

Проблема отношения к монахам и монашеству по-разному освещается в исследуемых нами памятниках, в зависимости от характерологических особенностей авторов, от описанных ими жизненных коллизий и от многих других обстоятельств. Это — проблема внешняя для Идзуми-сикibu и Мурасаки-сикibu и внутренняя для дочери Сугавара Такасуэ, матери Митицуна, Сэй-сёнагон и для писателей XIII в., но у большинства писателей второй группы индивидуалистическая насыщенность описаний затрудняет возможность сопоставить общественное отношение к явлению с личным, мешает объективной его оценке. В интересующем нас плане наиболее полную картину можно составить по «Запискам у изголовья» Сэй-сёнагон.

Остановимся на двух пунктах: описание и оценка писательницей распространенного отношения к монахам; ее собственное отношение к ним. Интересно также рассмотреть отношение разных писателей к монашеству в том плане, в каком они сами говорили о возможности или необходимости пострижения.

Пожалуй, самым известным описанием отношения к монахам со стороны мирян является в «Записках у изголовья» 7-й дан:

«Жалко, когда любимого ребенка хотят сделать монахом. Достойно всяческого сожаления, что монахов считают не более чем деревянными чурбанами. Люди с осуждением говорят и о том, что, поев очень скверной постной пищи, они спят, и о том, что молодые монахи, как видно, любопытны и почему-то без отвращения смотрят на те места, где бывают женщины. А отшельнику — тому, по-моему, совсем трудно. Если он за-

снет от усталости, его уже попрекают: „Этому лишь бы поспать!“ — а деваться-то некуда, так как же он себя чувствует?!

Правда, все это вроде бы случалось в старину. Теперь им гораздо легче.

Интересно, что, отмечая отрицательное отношение мирян к монахам, Сэй-сёнагон перечисляет здесь лишь те причины осуждения, которые вызваны несоответствием реального поведения монахов нормам, которые не только приняты монастырскими уставами, но и считаются обязательными для них в общем мнении. Писательница отмечает, что такое осуждение несправедливо, поскольку все перечисленные ею отклонения вызваны естественными потребностями человека. Отсюда можно заключить, что Сэй-сёнагон не отказывает монаху в праве на обычные человеческие чувства, не выделяет его из общей массы людей. Но тот же самый отрывок послужил позднее Кэнко-хоси одним из аргументов для осуждения монахов. Писатель провел это осуждение через все «Записки от скуки» и не оставил сомнения в своем резко отрицательном отношении к монахам по разным линиям.

Насколько последовательна сама Сэй-сёнагон в несогласии с установившимися взглядами своих современников? Обращает на себя внимание тот факт, что приведенный отрывок — единственный в ее произведении, где поведение монахов расценивается по обычным мирским меркам. Сама же писательница в 6-м дане выделяет монахов в особую категорию людей, отмечая:

«Слова, которые на слух воспринимаются по-разному, хотя и означают одно и то же,— это слова монаха, слова мужчины и слова женщины».

Бытовое представление о монахах Сэй-сёнагон демонстрирует в высказывании о том, что чувство неловкости у нее вызывают «сердце чувственного мужчины» и приглашенный в знатный дом для проведения ночной службы «священник, который спит чутко» (дан 124). И отдать ребенка в монастырь жалко не потому только, что он сделается потом предметом осуждения, а еще и потому, что уверенности в том, что поручаешь его воспитание достойным людям, нет. Интересны ассоциации писательницы в 70-м дане:

«То, что тревожит: быть матерью монаха, на двена-

дцать лет заключённого в монастырь⁷; в темноте пойти в незнакомое место, где все сидят в ряд и не зажигают огня, потому что „слишком светло — тоже плохо“; послать куда-нибудь с ценной вещью только что поступившего к вам слугу, когда вы его еще плохо изучили, а он долго не возвращается; когда младенец, который еще не умеет говорить, плачет, изгибаясь и никому не давая взять себя на руки».

Таким образом, монастырь, «братство» не представляется Сэй-сёнагон местом очищения от «помутненности» вихрем бытия, да и к самим монахам у нее отношение неодинаковое. Ей неприятны толстые монахи (дан 149) и доставляют удовольствие хорошо знающие службу и красивые (дан 33):

«Проповедник хорош красивый. Когда, не отрываясь, смотришь на лицо проповедника, невольно задумываешься и о благородном содержании его проповеди. Если же озираешься кругом, тут же забываешь все,— потому мне кажется, что неприятный проповедник только способствует греховности...»

Нелепый вид священнослужителя, независимо от его сана, вызывает у Сэй-сёнагон не менее ироническую реакцию, чем у окружающих. Вот как она иронизирует над необычайно долговязым настоятелем буддийского храма:

«В нынешнем императорском дворце восточное крыло называют северным. Возле него возвышается громадный дуб. Глядя на него, люди спрашивают: „Интересно, какова его высота?“ А генерал Наринобу заметил:

— Вот бы спилить его под корень да сделать опахало для Дзётё-содзу!

Содзу управлял храмовой службой в храме Ямасина. В день Возглашения счастья вновь назначенным на должность, которое совершалось посланцем двора, проводившим церемонию, к нему вышел господин Наринобу, рядом с которым служитель, да еще и в обуви на высоких подставках, выглядел устрашающе длинным. Когда он вышел, я сказала:

— Почему же вы не дали ему то опахало?

⁷ Новопринявшему постриг в монастыре Энрякудзи первые 12 лет не разрешали выходить за его ворота.

— Да, забывчивостью вы не страдаете, — рассмеялся генерал.

Забавно, что кто-то сказал однажды: „Для Дзётё-содзу не подобрать *утиги*, а для Сукусэ-гими — *акомэ* ⁸» (дан 12).

Заметим, что Сэй-сёнагон не предъявляет к монахам требований по непременному соблюдению, скажем, «шести добродетелей совершенства», обязательных для каждого принявшего постриг, хотя из ее заметок видно, что по крайней мере две из них — нравственность и бо-рение — им не присущи. К монахам она относится как к чиновникам, больше или меньше соответствующим занимаемой должности. Содержание проповеди не связывается в ее сознании со святостью проповедника. Но из бытовых заметок и описаний видно, что сама эта святость весьма сомнительна. В этом плане произведение Сэй-сёнагон вполне согласуется с произведениями простонародной литературы XII—XIII вв. *сэцува*, с «высокой литературой» XIV в. типа «Записок от скуки», со средневековыми фарсами *кёгэн*, в которых монах высмеивается, обличается за его жадность, грубость, глупость, похотливость и т. д. Такое обличение отнюдь не противоречило общественному сознанию читателей, иначе оно не имело бы столь широкого распространения.

Однако десятая заповедь для принявших сан гласит: «Не поноси три сокровища — Будду, закон и священнослужителей». Поношение священнослужителей есть грех тяжкий, ибо он вносит разлад в ряды «братства», сеет смуту в сознании и отдаляет момент конечного просветления, т. е. является действием, прямо противоположным назначению бодхисаттвы. Тогда откуда же взялась и почему беспрепятственно распространялась в японской литературе традиция осуждения монашества? Ведь, по завещанию основателя японского буддизма принца Сётоку-тайси, дурные люди не могут быть «научены и ведомы вне этих трех сокровищ» [222, 230].

Судзуки Дайсэцу Тэйтаро полагает, что секуляризация жизни «братства» (*сангха*), связанная с развитием идеала бодхисаттвы в махаянистическом буддизме, «постепенно привела к осуждению монашества», и утвер-

⁸ Утиги и акомэ — разновидности нижней одежды хэйанской аристократии.

ждает, что «эта трансформация находилась в полном соответствии с изначальным духом буддизма, который должен спасти мир от всеобщей зависимости от невежества и кармы» [217, 325].

Значит, с религиозным обоснованием как будто все в порядке. Разоблачение порочности монахов не является поношением сокровища, оно последовательно развивает сущность первоначальной доктрины. Однако мы знаем немало примеров в истории других стран, когда церковная организация бывала недовольна подобными разоблачениями и весьма энергично сводила их на нет. В Японии этого не случилось, потому что монастыри участвовали в политической и военной борьбе на стороне разных лагерей и потому что разные буддийские секты в постоянной борьбе за влияние при дворе поддерживали в адептах критическое отношение к своим религиозным оппонентам. Кроме того, нужно учитывать, что Япония восприняла из Китая не только переводы буддийских книг, но и сочинения китайских конфуцианцев, специально посвященные критике буддийских монахов, и что эти сочинения нашли на японской почве благодарных читателей и пропагандистов в лице ученых-конфуцианцев, пользовавшихся большим авторитетом в придворных кругах. Если прибавить к этому далеко не идеальную нравственность буддийских монахов, причина устойчивости традиции критического к ним отношения в быту и литературе становится вполне понятной.

Несмотря на все это, в аристократической среде в течение всего раннего средневековья был широко распространен уход в монастыри. Это был не только принудительный постриг экс-императоров, членов их семей или младших сыновей в знатных домах и не только так называемый «уход вслед», когда за принявшим постриг господином в монастыри уходили его ближайшие слуги. Распространено было и добровольное пострижение людей, не принуждаемых к этому ни политическими причинами, ни этическими требованиями.

Постриг назывался «уходом от мира». Добровольный уход от мира совершался в основном по двум причинам. Первая из них наиболее убедительно показана матерью Митицуна в «Дневнике эфемерной жизни». Постриг трактуется ею как один из способов избавиться от душевного кризиса, вызванного непостоянством мужа

(другой, как мы видели,— смерть). Она не ищет в религии благодати, не рассматривает грядущее успокоение как следствие чистоты монашеской жизни. Порвать с миром означало для писательницы решительно изменить образ жизни, нарушить старые связи и тем самым избавиться от вызываемых ими эмоций. Поэтому постриг для нее почти равнозначен смерти. Он воспринимается как трагедия и ею самой, и ее сыном, и даже мужем.

Вторая причина ухода от мира — религиозная экзальтация. К такому уходу временами психологически готова Сэй-сёнагон, соответствующий настрой явственно виден в последней четверти «Дневника Сарасина». Но если первая причина остается постоянно действующей и однозначной на протяжении всего периода (ее можно проследить во многих описаниях в военно-феодалных эпосах, дневниках, *сэцува* и эссе), то вторая, на фоне осуждения монашества, постепенно ослабляется и трансформируется в стремление к отшельничеству, в поиски единения с природой, в размышления о суетности и эфемерности мирской жизни.

Сложное переплетение жизненных неудач и размышлений привело к мысли об отшельничестве Камо-но Тёмэя, «для того чтобы душу спасти, чтобы „Путь“ выполнять»⁹ [32, 277]. Идею отшельничества воспевают и Кэнко-хоси. Но у обоих этих писателей идея буддийского спасения тесно соприкасается с внебуддийскими представлениями, на которых мы остановимся несколько позже.

ОТНОШЕНИЕ К БУДДИЙСКОЙ СЛУЖБЕ И ЦЕРЕМОНИЯМ

Буддийские службы, обряды и церемонии охватывали все стороны жизни средневекового японца. Рождение и смерть, болезнь, брак, поминающие усопших, стихийные бедствия и плохая погода, всякое начинание в делах, реалигиозные диспуты, храмовые бдения, празднества и многие другие события и ситуации сопровождались отправлением служб в буддийских храмах и всевозможными обрядами.

⁹ Имеется в виду «путь будды», буддийские заповеди.

Спутники Ки-но Цураюки молятся богам и буддам, когда ветер и волны мешают плыть дальше и когда предстоит преодолеть район бесчинства пиратов. Мать Митицуна и дочь Сугавара Такасуэ совершают паломничества в храмы, Сэй-сёнагон слушает в храмах и домах придворных толкования сутр и по несколько дней молится во многих буддийских храмах, Мурасаки-сикибу с благоговением наблюдает за буддийской церемонией, Абуцу-ни останавливается в храмах по дороге из Киото в Камакура, Камо-но Тёмэй установил в своей хижине статуэтку Амида-будды и бодхисаттв Фугэн и Фудо, читает перед ними молитвы и священные тексты и возлагает на алтарь плоды и листья растений. В размышлениях о жизни Шакьямуни и молениях о возрождении в раю проводит время мать Дзёдзин-адзари, автор «Стихотворного собрания матери Дзёдзин-адзари».

Однако при всем разнообразии внешнего проявления благочестия или участия в обрядовой стороне религиозной жизни можно установить некоторые стандартные типы отношения к буддийским службам и разновидности связанных с ними описаний в литературных памятниках.

Ординарные службы, молитвы и посещения храмов не описываются, а лишь упоминаются (и то далеко не всегда), как не описываются такие службы и посещения, скажем, в русской литературе XIX в. Если посещение храма или молитвы связано с малозначительным эпизодом, автору бывает достаточно кратко описать этот эпизод и заметить, что по этому случаю он посетил храм или совершил молитву.

Службы или церемонии, проводимые по специальным случаям за пределами храмов, описываются подчас подробно, причем такое описание характеризует их не с религиозной, а с чисто зрелищной стороны. Вот, например, описание одного из обрядов, проводившихся служителями секты сингон по случаю знаменательных событий в жизни императора или всего государства, в начале «Дневника Мурасаки-сикибу»:

«Укрывшись в сумраке деревьев в ту пору, когда ночь была еще глубокой, а луна закрыта тучами, мы переговаривались:

— Ах, только бы открылись ставни!

— Прислуга еще не работает.

— Пусть откроют служанки из свиты! — и тут колокол возвестил наступление последней трети ночи, и настало время обряда Пяти алтарей. А когда повсюду — и далеко, и близко — прокатились громкие голоса монахов: „И меня! И меня!“ — нас объял страх и благоговение. Настоятель храма богини Каннон в сопровождении двадцати монахов из восточного ряда отправился творить заклинания, и звуки их шагов стали похожи на перестук ног по деревянным мосткам переходной галереи: „тодоро-тодоро“.

Пока служители переходят через прекрасный китайский мостик и, пробираясь между деревьями, возвращаются каждый к себе, начиная с наставника из храма Хорюдзи, входящего в павильон для зрителей на скачках, и *содзу* из храма Хэнтидзи, входящего в библиотеку, и кончая сопровождавшими их монашескими фигурами в чистых одеяниях, мы чувствуем, что к ним приковано все наше внимание, мы глубоко очарованы. Сам мудрый Сайса склонился перед Великой добродетелью¹⁰ в почтительном поклоне. Когда мы пришли во дворец, уже совсем рассвело».

Обряд описан гораздо менее подробно, чем любая придворная церемония, проводившаяся без участия священнослужителей. Дело даже не в том, что вопреки себе Мурасаки-сикibu почти не останавливается здесь на деталях религиозного действия (они, по-видимому, были канонизированы и, как таковые, не интересны читателю) и внешнего вида участников обряда и зрителей, а в том, что о своих переживаниях, о впечатлениях она пишет предельно скупое. Буддийский обряд для нее связан не с религиозными представлениями, а с обычаями, принятыми при дворе.

Привычка ассоциировать буддийскую службу с придворными обычаями на рубеже X и XI вв. была распространена среди придворной аристократии. Более всего она сказывалась у чиновников, которые после многолетней службы получали отставку. Такие чиновники исправно посещали храмовые службы, где могли встретиться с вельможами и испытать иллюзию присутствия на церемонии при императорском дворе.

¹⁰ Великая добродетель — изображение шестиликого бога — охранителя Запада, восседающего на белом быке (Дайитокумё).

«В прежние времена,— пишет Сэй-сёнагон,— когда придворный выходил в отставку, он уже не участвовал больше в императорском кортеже и не позволил бы себе бывать при дворе. В наше же время это как будто не так. Сейчас и такому поручаются разные дела. Однако он все же как будто ощущает какую-то тоску и неудовлетворенность, так что, раз-два побывав на проповеди, он начинает этим очень увлекаться, настолько, что является туда даже знойной летней порой, в светлой легкой одежде и волоча за собой бледно-сиреневые или темно-синие *хакама*¹¹. К шляпе своей он прикрепляет охранительный амулетик, как бы желая этим сказать, что даже сакраментальный по предсказаниям астрологов день и тот не воспрепятствует ему на его пути к праведности.

Быстро подойдя к благочестивому проповеднику, он заводит с ним разговор, посматривая вместе с ним на коляски дам, стоящие вокруг, и вообще на все обращая внимание.

Вот он останавливается со знакомым, которого он уже давно не видел. В восхищении он стремится к нему навстречу, вступает в разговор, кивает головой, рассказывает разные забавные вещи, скрывая улыбку за широко раскрытым веером, перебирает и вертит в руках разукрашенные четки; поглядывая то направо, то налево, критикует убранство колясок и в то же время рассуждает о религиозном диспуте и о чтении сутр, в которых принимал участие такой-то; проповеди он при этом вовсе и не слушает» [30, 194—195].

Писательница не осуждает пристрастий таких людей, нерелигиозные мотивы посещения храмов. Об этом свидетельствует великолепное описание «уединения» — долговременного (обычно от нескольких дней до нескольких недель) совершения молитв в дальнем буддийском храме, очень распространенного в те времена:

«В первую луну интересно уединиться в храме: удивительно холодно, часто идет снег и все замерзает. Когда льет дождь, очень плох пейзаж. Вы приезжаете на поклонение в Киёмидзу, и пока для вас прибирают комнату, под ступенчатую крытую галерею втаскивают и

¹¹ *Х а к а м а* — род длинных шаровар. Бледно-сиреневый и темно-синий цвет — знак высокого происхождения.

ставят повозку, а молодые монахи, из всех церемониальных одеяний повязавшие одни только пояса, обувшись в *асида*, безо всякой опаски ходят вверх и вниз по лестнице и при этом декламируют отрывки никак не относящихся к случаю сутр, читают наизусть *гатху* из „Коша“¹² — очень интересная обстановка. Когда поднимаемся по той же лестнице мы, то бываем крайне осторожны: идем вдоль стенки, придерживаясь руками за перила. А они разгуливают, как по простому полу. Это тоже интересно.

— Ваша комната готова. Извольте! — с этими словами вам приносят обувь, и вы спускаетесь из повозки на землю. У некоторых подвернуты полы платья. А некоторые слишком разодеты в нарядные юбки и *карагину*¹³. Обувшись в глубокие и мелкие башмаки, люди входят на площадку возле галереи; все это напоминает дворец и тоже интересно...»

Обстановка в храме, множество молящихся, светильники, освещающие статуи будд, — все это вызывает у Сэй-сёнагон «исключительное благоговение» и сожаления о том, что она не так часто совершает поклонения в храме. Но еще больший интерес вызывают у нее люди, их внешний вид, цели приезда, их поведение. Описание заканчивается так:

«Интересно также затвориться во вторую луну, в начале третьей луны, когда все в цвету. Двое-трое красивых молодых людей, знатных по виду, в верхних одеяниях которых бледно-розовый цвет великолепно сочетается с зеленым, в подвернутых *сасинуки*¹⁴, выглядят изысканно. Приличествующего вида спутникам велено нести изумительно украшенные корзинки для еды; мальчики из придворной свиты облачены в алые и желтовато-зеленые *каригину*¹⁵, разноцветные нижние одеяния, в *хакама* с напечатанными на них причудливыми узорами. Так интересно наблюдать, как они, в своих ярких наря-

¹² Буддийские стихи из сочинения Васубанды «Абхидхарма-коша».

¹³ *Карагину* — женское церемониальное платье. Короткая прямая покроя накидка с широкими рукавами.

¹⁴ *Сасинуки* — старинные шаровары из узорчатой ткани, разновидность *хакама*.

¹⁵ *Каригину* — верхняя одежда из цветного полотна с рисунком.

дах, услужливо следуя за стройным молодым человеком, ударяют в золотые барабанчики. Есть среди них и люди, о которых думаешь: „Ах, это вот кто!“ — но узнать их трудно. Интересно бывает, когда вельможе мало просто ходить взад-вперед, и он говорит: „Хочу показать себя...“» (дан 120).

Буддийские обряды у Сэй-сёнагон часто вызывают и самые прозаические ассоциации: когда на тесовой крыше буддийского храма вёроны поедают жертвенную пищу, это просто шумно, как шумно и поклонение в храме Киёмидзу в 18-й день луны, когда там проводится празднество в честь богини милосердия Каннон, как бывает шумным возвращение в столицу из дальней провинции хозяина дома или известие о близком пожаре (дан 256).

Для того чтобы молитва или церемония произвела впечатление, требуется соответствующий эмоциональный настрой. Если у вас плохое самочувствие, вы проникаетесь доверием к монастырским служкам, когда, собравшись во множестве, они творят молитву. Молитва вызывает тогда такое же доверие, как утешения всегда правдивого возлюбленного, когда на душе у вас тяжело (дан 265).

В хэйанском обществе большое распространение получило толкование восьми свитков «Лотосовой сутры», посвященных карме. Оно производилось либо в храмах, либо в частных домах киотоской аристократии. Дважды в день, утром и вечером, обсуждали по одному свитку. Собравшиеся задавали вопросы буддийскому проповеднику, а он отвечал. Если проповедник был достаточно опытным, слушатели к концу четвертого дня приходили в состояние религиозного благочестия и готовы были отказаться от мирских удовольствий во имя спасения. Такой случай описан в 34-м дане «Записок у изголовья»:

«Когда я пришла в храм, называемый Бодай, послушать толкование восьми свитков о карме, один человек прислал сказать: „Скорее возвращайся. Очень тоскливо“. В ответ я написала на нижней стороне листа лотоса:

Пусть просишь ты меня,
Но откажусь ли от росы

Такого лотоса¹⁶
И в бренный мир
Вернусь ли снова?

Я поистине прониклась чувством глубокого благочестия и потому думала, что должна так и остаться здесь. В это время я, как Сотю, могла забыть и о нетерпении своих домашних».

Интересно, что «один человек», приславший за писательницей, нимало не смущался тем, что отвлекает ее от праведного занятия, и ее это не шокирует, потому что ни в общественном мнении, ни тем более законодательно не существовало стандартов обязательности участия в буддийских службах. Такие регламентации были выработаны через 600 с лишним лет после «Записок у изголовья».

Можно выделить три основных типа отношения к буддийским службам и церемониям по описанию памятников: 1) зрительское (как к развлечению), с относительным равнодушием к религиозному содержанию (сюда можно отнести и поиски ухода от тревожностей мира, когда человек искал не религиозного утешения, а перемены обстановки, забвения, как мать Митицуна); 2) утилитарное, со взглядом на службу как на средство достижения «малого блага» (т. е. материальной выгоды, продвижения по службе, исцеления от болезни — самый распространенный тип на протяжении всего периода); 3) истовое, с соблюдением религиозных предписаний ради спасения в грядущей жизни.

Последний тип получил преимущественное распространение в XII в. и продолжал усиливаться в XIII и XIV вв. Полнее всего он отражен в самурайской литературе, но в «зародышевой форме» прослеживается в «Записках у изголовья» и «Дневнике Сарасина», т. е. в XI в.

ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О БУДДАХ

За 400 лет, с X по XIII в., изменилось не только соотношение буддийских концепций в сознании людей и их взгляды на религиозную обрядовость. Вместе с усиле-

¹⁶ Лист лотоса — намек на название сутры («Цветок Закона»), роса — поэтический символ непостоянства. «Роса такого лотоса» — иносказательный образ восьми свитков «Лotosовой сутры» о карме.

нием влияния новых сект (прежде всего дзёдо) изменились также иерархия будд в представлении верующих и формы поклонения им. Массовое почитание переходило от одних будд и бодхисаттв к другим; соответственное отражение это находило в изобразительном искусстве, архитектуре и литературе. Такому процессу способствовал и бытовой подход к святым с точки зрения приписываемых им функций: одним подведомственно было покровительство путникам, другим — женскому труду, третьи управляли стихиями и т. д. Всепроникающее могущество Дайнити заканчивалось на каком-то околотеоретическом уровне, ниже которого воспринималось практически поэлементно. Чем меньше адепт вникал в тонкости религиозной схоластики, тем больше он обращался не к будде «Великого солнца», а к другим святым, которые представлялись ему не эманациями абстрактного единого, а самостоятельными сущностями.

Маленькая дочь Сугавара Такасуэ («Дневник Сарасина») соорудила статую будды Якуси и стала молиться ему. Для дневника монаха Ионуси под названием «Сборник Дзоки-хоси» («Дзоки-хоси сю»), написанного, по-видимому, несколько раньше [136, 10], первостепенным буддой является Мироку (Майтрейя), а в «Записках у изголовья» под рубрикой «Будды» (дан 210) приведен целый список будд и бодхисаттв, не включающий ни Дайнити, ни Амитабху: «Кольцо исполнения желаний, Тысячерукая и вообще все шесть Каннон (японское имя бодхисаттвы Авалокитешвары.— В. Г.); будда Якуси; будда Шакья[муни]; Мироку; Дзидзо (бодхисаттва Кшитигарбха, покровитель путников.— В. Г.); Мондзю (бодхисаттва Манчжушри.— В. Г.); бодхисаттва Фудо; Фугэн».

Перечисленные Сэй-сёнагон святые принадлежат культу Каннон и культу Шакьямуни, особенно распространенным среди киотоской аристократии на рубеже X и XI вв. Именно в это время создаются знаменитые картины «Одиннадцатиликая Каннон» (собрание Масуда) и «Бодхисаттва Фудо» (собрание Токийского национального музея) [29, 60], многочисленные статуи Каннон, Якуси и Фудо, сохранившиеся до нашего времени. Жизнеописание Шакьямуни вдохновляет мать уехавшего в Китай Дзёдзин-адзари.

И в это же время начинается постепенное перемеще-

ние внимания писателей, художников и скульпторов на будду Амитабха. Поклонение ему распространялось все больше и проводилось ради возрождения в «Чистой земле», а функции других будд и бодхисаттв постепенно стали замыкаться на житейских потребностях. Амитабха как объект веры становится на место Якуси в конце «Дневника Сарасина», его изображение висит в хижине Камо-но Тёмэя, это «главный будда» в анонимных «Записках о путешествии к восточным заставам» («Токан кико», 1242) [164, 406—407] и других произведениях XIII в.

Трансформация представлений о буддах, а также целей и форм участия в буддийских службах, описанных в произведениях литературы, в целом была настолько заметной, что может быть использована текстологами как один из признаков при датировке памятников.

ИДЕЯ «СПАСЕНИЯ»

Всякая религия так или иначе трактует проблему загробной жизни. Христианство использовало в этом плане сравнительно простую схему: первородный грех и расплата за него, жизнь и расплата или воздаяние за нее после смерти, страшный суд как последняя инстанция. Награда или наказание однократны и определяются навечно.

Буддизм предусматривает многократные и поступенчатые следствия поведения человека. Одни сказываются в настоящей жизни, другие — в следующей, третьи — в течение нескольких жизней, а само движение может в цепи рождений и смертей менять направление. Но окончательная цель в той и другой религии однотипна — вечное блаженство.

До начала XI в. так называемый «краткий путь спасения» никак не отражался в художественной литературе. В быту, как указывает Сэй-сёнагон (дан 279), чтят сутру «Оловянной трости», ритуал чтения которой способствует тому, чтобы живые существа проникались религиозностью, а будды становились буддами. Речь здесь, однако, не идет о том, чтобы добиваться «спасения» все-непременно в следующем рождении. Минимум, которого желают для себя писательницы начала «женской ли-

нии», — это улучшение кармы как программа на следующую жизнь, зато «спастись» в их понимании — это не меньше чем стать буддой («Записки у изголовья», дан 186).

Однако в «Записках у изголовья» есть один любопытный дан (167), показывающий, как в учениях старых сект были заложены зерна амидаизма: «То, что далеко и в то же время близко: рай (букв. „крайняя радость“), путешествие на судне, взаимоотношения с человеком».

Не станем сейчас рассматривать два последних пункта, обратимся лишь к первому. В сутре «Амидакё» («Амитабха-сутра») есть такое место: «Если отсюда пройти на запад через 10 миллиардов земель, там есть мир, именем рекомый Крайняя радость. Над ним есть будда, и называется Амида». Таким образом, рай — это место, пространственно невообразимо далекое. Расстояние до него непреодолимо обычными средствами. Почему же Сэй-сёнагон отмечает, что он «в то же время близок»? Очевидно, потому, что другая сутра утверждает: «Будде Амида это пройти — недалеко». Таким образом, Амиабха почитается спасителем, посредником, е помощью которого рай может оказаться легкодостижимым.

Однако вера в спасительную сущность этого будды не обрела еще формы религиозного течения, потому что сама идея спасения не была актуальной. Положение заметно изменилось уже через 50 лет. В конце «Дневника Сарасина», там, где автор описывает свою жизнь после смерти мужа, Амиабха предстает в ином качестве:

«И все-таки, как ни горестна была жизнь, — говорит писательница вначале, — она не кончалась; однако, хотя эта жизнь и казалась мне долгой, одно мое желание возникло из тревоги о том, что грядущая жизнь не будет такой, как мне хочется».

Таким образом, печальные обстоятельства привели ее к заботе о грядущей жизни. Уже это одно отличает дочь Сугавара Такасуэ от ее предшественниц, которые в подобных обстоятельствах думали о постриге или о смерти, но не о грядущей жизни. Религиозные мысли на них навевала буддийская служба, обряд, проповедь, а не трагическая ситуация.

«Вечером 13-го дня 10-й луны года Тэнги 3-го

(1055 г.— В. Г.), — продолжает автор дневника, — мне приснился сон, как в садике под навесом моего дома стоял будда Амида. Он не был отчетливо виден, и будто туман стоял слоем, а потом Амида стал просвечивать сквозь туман, и когда я невольно посмотрела на него через разрыв в том тумане, то сиденье его из цветка лотоса поднималось над землей на 3—4 сяку, а высотой будда был в 6 сяку, и сверкал он золотым блеском. Одну свою руку он простер в сторону, а другою изволил делать тайные символы. Всего этого другие не видели, а видела одна я, и была я несказанно поражена, испытывала какой-то страх и потому не могла даже приблизиться к занавеси и смотреть на него. И тогда возгласил мне голос будды:

— И вот на сей раз я возвращаюсь, потом же приду встретить тебя.

В тот момент, как я увидела, что голос его слышится одной мне, а другие его не слышат, я проснулась. Наступило уже 14-е число. Один только этот сон поддерживал у меня надежду на грядущую жизнь».

Амитабха воспринимается здесь в явно спасительной функции. Но это еще не Амида-будда секты дзёдо. По атрибутам (плетение тайных символов пальцами) он еще сохраняет связь с практикой секты сингон. Человек, воспитанный на традициях эзотерического буддизма, переключает свое религиозное сознание в иную плоскость и в этом смысле наглядно отражает процесс, происходивший в Японии тех лет в очень широких масштабах. Нужно заметить, что автор «Дневника Сарасина» никогда не делает спасение предметом шуток, как это делала Сэй-сёнагон (дан 129), но и само представление о спасении у нее «усреднено»: здесь не встречается ни заботы об улучшении кармы, ни размышлений о возможности достижения нирваны. Спасение становится адекватным рождению в «Чистой земле» будды Амида, и не позже чем в следующей жизни. Наступила эпоха «Последнего конца закона».

В «Сказании о доме Тайра» императрица-мать наставляет Антоку: «Обратите ваш лик на запад и препоручите себя Будде и святым, что выйдут к вам навстречу из „Западной чистой земли“» [32, 322]. Этот же путь к спасению и в «Дневнике Сарасина» — путь «чужой силы» (*тарики*) и веры, но в эпопею он представлен на

другой стадии, без связи с эзотерическим буддизмом. Эта новая стадия предъявляла верующему требование чистоты помыслов, сформулированное в «Вималакирти-сутре»: «Все вещи порочны, когда порочен ум, и все вещи чисты, когда ум чист». Исходя из него, Камбун Тэмэй пишет, что избрал отшельническую жизнь, чтобы, «совершенствуя сердце, следовать Пути», и считает себя недостойным спасения, потому что «языком, а не мыслями называет имя будды Амитабха».

Новая ступень наряду с чистотой помыслов необходимым условием спасения провозглашает формальное доказательство веры в Амида-будду — многократное повторение его имени. Еще через 100 лет это повторение ставится на первое место, а вопрос о помыслах исчезает совсем. Кэнко-хоси приводит в «Записках от скуки» (дан 39) характеристику взглядов на спасение основателя секты дзёдо Хонэн-сёнина (Энко-дайси, 1133—1212):

«Некий человек пожаловался как-то Хонэн-сёнину:

— Во время молитвы „Поклоняюсь будде Амитаба“ меня клонит ко сну и я пренебрегаю молитвой. Как мне от этого избавиться?

Святейший ответил ему:

— Как проснешься, твори молитву.

Ответ, достойный уважения.

И еще он сказал однажды:

— Если думаешь, что возрождение в раю наступит, — оно наступит; если думаешь, что не наступит, — оно не наступит.

Это тоже заслуживает уважения.

И еще он говорил:

— Если ты даже сомневаешься, то твори молитву — и ты возродишься.

И эти слова достойны уважения» [41, 63].

Постепенно из этического стимула идея спасения в толковании идеологов амидаизма превратилась в стимул для воспитания слепой веры. Новая разновидность буддизма, отличная от всех старых, достигла процветания именно за счет снижения роли нравственного показателя. Это, конечно, не означает, что период расцвета амидаизма был временем моральной деградации общества. Природа не терпит пустоты. Человеческое общество не может существовать безо всяких моральных требований к своим членам. Но в обстановке, когда старая мораль

вступила в противоречие с сословными интересами пришедшего к власти самурайства, в Японии на первое место вышла мораль, основные постулаты которой были за пределами буддийского учения. Не нужно также забывать, что средневековый японец чаще всего не придерживался установлений одной-единственной религии или ее секты, а совмещал принадлежность к одной секте с соблюдением требований нескольких других, веру в буддийское учение с поклонением синтоистским божествам (впрочем, это характерно и для современных японцев).

РОЛЬ КАМИ В ЖИЗНИ ЛЮДЕЙ

На первый взгляд повсеместное распространение буддийской религии оставляло мало места для другого культа, а вера в буддийских святых превращала *ками* во второстепенные объекты поклонения. В действительности это было не так. Бесспорно, как религиозно-философская система буддизм был вне конкуренции, зато синтоизм обладал преимуществом традиционности, восходящей к доисторическим временам.

Тысячу лет русская православная церковь боролась с рудиментами язычества, и тем не менее вера в реальное существование русалок, леших, домовых и прочие объекты языческого культа продолжала сохраняться еще в начале XX в. Японский буддизм никогда не пользовался привилегиями ортодоксальной религии, исключаящей все прочие, поэтому вера в *ками* не только сохранялась, но и усложнялась с течением веков, и не без помощи того же буддизма.

Ками вездесущи не в том смысле, что один *ками* всеведущ и всемогущ, а по той причине, что их очень уж много. В жизни человек сталкивался более всего с местными *ками*, духами данной горы, реки, дороги, бухты, рощи и т. д. Такие *ками* простодушны, любят, чтобы их хвалили и одаривали, ценят поэзию и музыку, т. е. обладают чертами, присущими живым людям. Подобно людям, *ками* обладают индивидуальными характерами. Спутники Ки-но Цураюки не надевали в пути нарядных платьев, боясь вызвать зависть морского божества. При всяком случае путешественники подносили *ками* любезные их сердцам дары.

В 5-й день 2-й луны в окрестностях Сумиёси внезапно поднялся ветер и погнал корабль Ки-но Цураюки обратно. Путешественники, хорошо знакомые с характером местного *ками*, быстро смекнули, в чем дело. Вот как описано это в «Дневнике путешествия из Тоса»:

«Сколько ни гребли, корабль все отгоняло обратно, чуть было не перевернуло. „Это все пресветлый бог Сумиёси! Известно уж какой он бог! Поди, опять изволил пожелать чего-нибудь“, — говорит кормчий. Знать, он совсем в духе времени, этот бог-то! „Поднесите ему нуса¹⁷“, — приказывает кормчий, и, согласно его словам, бога чествуют подношением нусá, но, несмотря на это, ветер и не думает униматься, напротив — дует все злее и все злее поднимаются, становясь опасными, волны. Кормчий снова изрекает: „Нусá не трогают божественного сердца, посему и корабль не двигается, — нужно почтить бога подношением, более для него приятным“. И вот, внимая его словам, обсуждают, как быть. Кто-то предлагает: „Не почтить ли его подношением единственного [здесь] зеркала? Ведь зениц ока и тех две у человека«. [Сказано — сделано], но как бросили в море зеркало, стало жалко. Море, однако, тотчас же сделалось как поверхность зеркала, и кто-то по этому случаю сложил такие строки:

Грозного бога корыстное сердце, — в бурное море
Зеркало бросили лишь, — отразилось в нем ясно.

Совсем нельзя было назвать этого бога [добрым] духом травы забвенья в Суминоэ или прибрежных девственных сосен. Очи всех ясно узрели [отраженное] в зеркале сердце этого бога».

Если область распространения власти одних *ками* локально ограничена, то другие действуют повсеместно. В середине эпохи Хэйан еще не была забыта первобытная этимология слова *каминари* — гром (букв. «грохот, издаваемый богами»). Это отражено в «Записках у изголовья» (дан 264), где, перечисляя «то, что страшно». Сэй-сёнагон на первое место ставит «богов, гремящих ночью». Обычай натягивать «громовой тент» (дан 296) она связывает с ситуацией, когда «сильно грохочут боги» (этимология подтверждается иероглифически).

¹⁷ Нуса — ленты из полотна или бумаги, подносимые богам.

Ками не всегда представлены такими вымогателями, как Сумиёси. Путники совершают поклонения и жертвоприношения им заранее, в предвиденье трудного участка пути («Дневник путешествия из Тоса», 26-й день 1-й луны) или просто встречая синтоистское святилище (там же, 11-й день 2-й луны; «Дневник полнолуния», 19, 20 и 27-й день). Поклонение нередко использовалось для того, чтобы испросить у *ками* покровительства и в делах, не связанных с данной местностью, но зависящих от них по другим причинам.

В ночь после третьего дня путешествия Абуцу-ни в Камакура («Дневник полнолуния») сильный дождь сделал труднопроходимыми дороги, и едва передвигавшиеся путники днем остановились возле синтоистского храма, посвященного культу Мусубу-но-ками. Слово *мусубу* в средневековой поэзии часто употребляется в значении «связывать, скреплять клятвы или обещания». Ассоциируя понятие «обещание» с завещанием покойного мужа, Абуцу-ни обращается к божеству со стихотворным молением о покровительстве в тяжбе с пасынком:

Оборони меня.
И если ты — тот *ками*,
Что связывает клятвы,—
Меня не сбить с пути
В развязанной вражде.

Встречая к себе надлежащее отношение, *ками* и по собственному почину могут взять на себя заботу о судьбе человека, как это произошло с автором «Дневника Сарасина». В записи, датированной весной 1021 г., писательница рассказывает о глубоком впечатлении, которое производила на нее «Повесть о Гэндзи» Мурасаки-сикибу, и упоминает такой случай:

«О повести я продолжала думать целыми днями до темна и даже ночью, едва только просыпалась, помнила о ней лишь одной. Однажды я увидела во сне, будто некий человек говорит мне:

— Теперь для первой принцессы, правнучки августейшей монахини, возле Шестиугольной пагоды делают ручей.

— А что это такое? — спрашиваю я его, и он будто бы отвечает:

— Молись богине Аматаэру!»

Этот сон писательница вспомнила через 36 лет, после смерти мужа, и тогда поняла, что это и было предсказанием ее судьбы. Богиня Амата́ру (Амата́расу) своим священным покровительством привела дочь Сугавара Такасуэ в свиту первой принцессы. Таким образом, в сознании средневековых японцев их личная жизнь находилась в постоянной зависимости от благорасположения *ками*. Но синтоистские божества, по тогдашним представлениям, принимали активнейшее участие и в делах административного управления. Известно было и место проведения их «заседаний»: священная гора Фудзи. В этом смысле интересна легенда, слышанная автором «Дневника Сарасина» в детстве, во время первого путешествия в столицу. Ее, под видом действительного случая, рассказал путникам на берегу реки Фудзигава один местный житель:

«Однажды мы ехали из одного места в другое, и было очень жарко. Отдыхая на берегу этой реки, мы увидели, как течением несет по воде что-то желтое. Когда его зацепили, остановили и рассмотрели, оказалось: клочки бумаги. Вынули их из воды, взглянули — на желтой бумаге густой киноварью что-то написано. Удивились, стали смотреть дальше — все исписано перечнем распределения чиновников по провинциям, которое должно быть в следующем году. А в нашей провинции должно освободиться место губернатора: добавлено еще одно имя, и значатся двое. Изумленные и пораженные, подняли мы эти бумаги, высушили и разложили по порядку.

В следующем году при назначении чиновников ни одного расхождения с тем, как было написано в этих бумагах, не оказалось, а губернатор нашей провинции, как и значилось в списке, умер, когда не прошло и трех месяцев нового года. Назначили же взамен того человека, чье имя было приписано сбоку. Вот такое было дело.

И мы поняли, что каждый год на этой горе собирается сонм богов и определяет назначение правительственных чиновников на следующий год. Это поразительно».

На такое конкретное руководство делами государственного управления придворные отвечали *ками* благодарственными молитвами и подношениями. Всякому чиновнику лестно было связать свое назначение на долж-

ность с волей богов (правда, это не исключало поисков протекции при дворе и покупки чинов и должностей). Да и народом при таком высоком покровительстве управлять было легче.

В особо торжественных случаях император либо сам, либо через специальных посланцев приносил дары *ками* в центральных синтоистских храмах в провинции Исэ, посвященных культу богини Солнца Аматэрасу. Этими храмами руководила и осуществляла непосредственный контакт с *ками* принявшая обет очищения принцесса крови. Посланцем императора в храмы Исэ по случаю рождения наследника престола был в 1008 г. глава дворцовой гвардии Ёрисада («Дневник Мурасаки-сикибу»). Он возвратился из Исэ очищенным и по этой причине не мог даже войти во дворец, оскверненный высочайшими родами. Каждый год, в 11-ю луну, в течение четырех дней, начиная со дня Быка, совершалась церемония подношения императором божествам храмов Исэ риса нового урожая. Судя по легенде, которая гласит, что в древности во время этой церемонии, совершавшейся императором Тэмму, на землю спустились пять прекрасных небожительниц, чтобы исполнить перед ним танцы, *ками* очень благосклонно относились к такому подношению (кстати, описанные в «Дневнике Мурасаки-сикибу» ритуальные танцы во дворце Сэйрёдэн восходят к этой легенде).

Однако кроме добрых *ками* существовало множество злых. Их приходилось либо задабривать, либо отпугивать. Задабривали злых *ками*, с шумом разбрасывая вокруг себя горсти белого риса или посыпая им себе головы, а отпугивали, внося в помещение, где могут быть опасными козни злых *ками*, священный меч, маску, изображающую голову тигра, или другие грозные атрибуты или же ударяя по тетивам луков так, чтобы они звенели, как при стрельбе («Дневник Мурасаки-сикибу»).

Если козни злых *ками* заранее предсказывались вещими снами, дурными предзнаменованиями или происшествиями, привлекающими внимание людей, проводился обряд очищения (*охараи*) или воздержания от обильной пищи (*омономи*). Во время воздержания совершали поклонения богам Накагами и Хитоёмэгури и не притрагивались к горячей пище: питались только фрук-

тами и холодными закусками, уложенными в специальные коробочки. Именно такой случай имела в виду Мурасаки-сикибу, говоря, что во время празднования пятидесятого дня жизни наследного принца «от его светлости несколько сановников принесли угощения в коробочках кипарисового дерева и корзины с фруктами и поставили их возле перил... Яства,— указывает писательница,— следовало перенести на дворцовые кухни, потому что с завтрашнего дня начинался обряд воздержания».

От злых *ками* можно было освободиться, попросив прорицателя из любого синтоистского храма прочитать специальные заклинания («Записки у изголовья», дан 31) или борясь с этим *ками*, как с любым неприятелем. В «Сказании о доме Тайра» так описывается борьба Тайра Кiemори со злыми духами в Фукухара:

«Однажды ночью, например, чье-то страшное обличье вдруг заглянуло в тот покой, где спал сам монах-правитель. Но тот был сам страшным человеком; он ничуть не смутился, только устремил пристальный взор на привидение — и оно исчезло без следа.

В другой раз ночью слышно было, как внезапно свалилось какое-то большое дерево, несмотря на то что дворец в Ока был построен совсем недавно и там не было больших деревьев,— и громко раздавался при этом оглушительный хохот, как будто бы смеялись двести, триста человек.

Решили, что это не иначе как проделки злых духов, и стали выставлять стражу: днем в пятьдесят человек, а ночью в сто. Стража эта носила особое название, и стрелять она должна была особыми заговоренными стрелами» [32, 308].

Добрые *ками*, к которым обращались регулярно, или *ками*, власть которых была локальной, называются в памятниках по именам. С этими именами бывают связаны всевозможные легенды (например, легенда, изложенная в дане 244 «Записок у изголовья», о пресветлом *ками* Аридооши, который при жизни, в далекой древности, был придворным и с помощью советов престарелого отца трижды помог японскому императору разгадать хитроумнейшие загадки императора Китая, а вместо повышения по службе попросил не убивать больше стариков, как это было принято раньше, и тем сохранил отцу жизнь). Злые же *ками*, как правило, не персонифи-

цируются. Они представляются совокупной недоброй силой, против которой люди используют традиционный набор заклинаний или ритуальных действий.

С понятием *ками* не связывалась ни идея религиозного спасения, ни идея духовного или нравственного совершенства. *Ками* — это громадный мир духов, с которыми человек общается постоянно, наделяя их многими собственными слабостями и вкусами. Мир *ками* — это мир одухотворенной природы, пришедший из общинного строя. Но *ками*, кроме того, являются собой еще и субстантивизацию характеров и устремлений живых людей, поэтому контакт с ними ближе и понятнее, чем контакт с буддами, по сути дела стоящими высоко над людьми.

ВЗГЛЯД НА СИНТОИСТСКИЕ ХРАМЫ

Синтоистский храм (святилище) — это прежде всего место, где явлен тот или другой конкретный *ками* (иногда сразу несколько). *Ками* не изображается на картине или скульптурно, а считается воплощенным в *ситаи* («тело бога») — практически в любом предмете, который «является собственно объектом поклонения, сообщаящим святость всему храму» [4, 5]. Святилища, как правило, очень незатейливы по архитектуре и расположены в глубине сосновой рощи. С каждым храмом связан особый ритуал празднеств, не похожий на ритуал другого храма. Участие в таком ритуале в качестве исполнителя или зрителя было необязательным, но повсеместно распространенным видом развлечения — веселого, красочного и отнюдь не перегруженного мрачным религиозным морализированием обрядового действия. Поэтому зрителями были не только миряне, но и монахи всех окрестных буддийских храмов и даже буддийские отшельники.

Именно как развлекательное красочное действо описывается синтоистское празднество в памятниках литературы (чаще всего описания связаны с синтоистскими храмами Камо и Киото).

В отношении к самим святилищам можно выделить два основных аспекта: религиозный (как к местонахождению *ками*) и эстетический (как к объекту эстети-

ческого наслаждения). Когда Ки-но Цураюки посещает синтоистский храм или Абуцу-ни поклоняется в храмах Мусубу-но-ками, Итиномия, Ацута и Мисима, они рассматривают эти храмы как священные объекты, где можно войти в контакт с явленными в них *ками*. Однако религиозная функциональность святилищ совершенно заслоняется их эстетической сущностью в таком, например, описании:

«Как правило, храмы богов трудно покидать: они так очаровательны. Совершенно неповторим не только вид их вековых рощ,— разве же не прелестны „нефритовая ограда“, окружающая их, и полотнища, висящие на священном дереве сакаки!» [38, 56].

Разница в аспектах отношения к святилищам определяется не временем и не личностью писателя. И тот и другой аспекты сосуществовали у каждого человека, не противореча друг другу, а образуя своеобразный комплексный тип восприятия всех элементов синто. Так, Сэй-сёнагон в одном месте (дан 243) представляет синтоистские храмы как объекты культа, в другом (дан 287) — соединяет религиозный аспект с эстетическим, а в третьем (дан 218) — акцентирует внимание на зрелищной стороне связанных с храмами обрядов.

«Святилища: святилище в Фуру, святилище Икута, место остановки священного паланкина, святилище Ханафути. Когда в святилище с криптомериями бывает знамение, это изумительно. Пресветлые боги Исполнения желаний очень надежны. Очень хочется думать, что их можно назвать „теми, кто слушает только желания“» (дан 243).

«Святилища: Мацу-но-о, Яхата; замечательно, что здесь явлен император нашей страны¹⁸. Совершенно замечательно, что высочайший выезд совершается в колеснице с цветами лука-татарника. Замечательны боги, явленные в Охарано и Касуга. Хирано — там было пустовавшее строение, и когда о нем спросили: „Что это за место?“ — ответ был такой: „Помещение для священного паланкина“, — и это тоже совершенно замечательно. По живой изгороди там густо вился дикий виноград, и

¹⁸: Храм Исикиёмидзу Хатимангу (Яхата) посвящен культу Хатимана (имя, под которым обожествлен легендарный император Одзин, 200—310).

багряные листья были самых разных оттенков. Мне приходило на память стихотворение Цураюки „Осенью не удержаться“, и я надолго останавливалась здесь, глубоко тронутая. Замечательно и святилище Микомори. И, конечно, Камо, Инари» (дан 287).

В первом из этих отрывков святилища названы словом *ясиро*, обычным для синтоистского храма. Во втором — словом *ками*. Ударное слово выполняет здесь две функции: во-первых, подчеркивает, что речь идет не о храмовых строениях, а о божествах, культу которых посвящено данное святилище (тем самым понятие святости распространяется на весь храмовый комплекс, включая постройки, ограды, насаждения и т. д.), и, во-вторых, акцентирует внимание на единстве двух аспектов восприятия синтоистского храма — религиозного и эстетического. В этом плане интересно перечисление, объединенное словом «зрелища» (дан 218):

«Внеурочный праздник; высочайший выезд; возвращение с празднества¹⁹; поклонение регента в Камо».

В следующем затем 219-м дане каждый из перечисленных здесь пунктов подробно рассматривается, и это рассмотрение внешне ограничено описанием церемоний и эмоциональной их оценкой; религиозное, культовое содержание церемоний отодвинуто на второй план. Это особенно показательно для Сэй-сёнагон, которую аналогичные буддийские представления настраивали на религиозный лад. Значит в религиозном смысле в буддийском комплексе сильнее действовали слово и обряд, а в синтоистском — священный атрибут.

ЧЕЛОВЕК И ПРИРОДА

Способ восприятия взаимоотношений между человеком и окружающей его природой определялся в средние века прежде всего идеологией. Даже на том уровне культуры, когда художественное сознание уже отделилось от религиозного и развивается автономно, его независимость совсем безусловна. Она допускается в рамках, очерченных в первую очередь внехудожественными, внелитературными факторами. С течением ве-

¹⁹ Имеется в виду обряд возвращения с церемонии в храмах Камо незамужней принцессы, бывшей там «королевой праздника».

ков художественная практика одной страны приводит к результатам, функционально сходным с результатами эволюции художественного сознания другой страны, не связанной с первой общностью этих факторов, и тогда мы говорим об общечеловеческом значении этих результатов, о принципиальном единстве историко-культурного процесса на Земле.

Этот вывод, правильный в своей основе, очень коварен, как коварно всякое глобальное обобщение в области культуры, потому что сходный художественный прием в произведениях японского, к примеру, и русского (или французского) писателя, одинаково (или похоже) действующий на читателя одной страны, неодинаково мыслился самими писателями и неодинаково воспринимается японским и русским (или французским) читателем. Каждый из них приписывает автору произведения то толкование приема, которое наиболее естественно для него самого из-за того, что ассоциации, вызываемые этим приемом, не могут быть одинаковыми не только по субъективным причинам, но (что важнее) и вследствие различий в культурных традициях и мировоззренческих истоках этих традиций в соответствующих регионах.

Мы уже говорили о том, что, в представлении буддистов эзотерических сект, в каждом элементе материального мира, от пылинки до человека, воплощена природа универсального будды. Путь к просветлению (*бодхи*) происходит через осознание идентичности собственного «я» с этим универсальным буддой или через обнаружение в своем «я» его сущности. Таким образом, и человек, и окружающая его природа, как проявления плоти и жизни космического будды, равноправны. Человек — не венец природы, но и природа — не храм для человека. Познать объект природы можно лишь тем же методом, что и самого себя, т. е. открыв в нем нечто сущностное, но сокровенное, что делает его тождественным всеобъемлющему целому и каждой части этого целого.

Это касается буддийского аспекта проблемы. Синтоистские же анимистические верования, населяющие мир множеством *ками*, не только предполагают взаимозависимость человека и природы на некотором мистическом уровне, но и допускают возможность такого кон-

такта человека с духами природы, когда человек может оказаться сильнее *ками* и диктовать им свою волю. Это последнее допущение, по сути не противоречащее основным положениям синто, выросло, однако, не из него, а было привнесено даосами, поэтому связано со своеобразным видом эклектического отшельничества — *ямабуси*. Нищенствующие отшельники *ямабуси*, совмещавшие буддийскую, шаманско-синтоистскую и даосскую практику, почитались идеалом внутреннего раскрепощения и единения с природой и пользовались огромным влиянием среди суеверных масс.

Сочетание всех этих представлений о человеке и его роли в природе и отразилось в литературе и искусстве Японии раннего средневековья. Из этого сочетания выросла одна из основных эстетических категорий — *мононо аварэ* («скрытое очарование вещей»). «Поэты,— пишет Анэсаки Масахару,— утонченные в эстетическом чувстве и настроенные чувством *аварэ*, видели в явлениях природы образы и движения, отзывающиеся на их собственные эмоции и страсти, и бывали глубоко взволнованы различными переменами и аспектами природы. Они слышали в шорохе камышей в темноте голоса, тоскующие по лунному свету. Они видели исчезновение человеческой жизни в потоке, вечно текущем и никогда не возвращающемся. Цветы вишни, только что начавшие осыпаться, так же как багряные листья клена, намоченные от осеннего дождя, вызвали к чувствительному состоянию *аварэ*» [185, 156].

Умение найти в объекте природы скрытое очарование значило проявить тонкость чувствования, эстетический вкус. Общепринято было любоваться предметами, «глубокими» по скрытому в них очарованию: цветением сакуры весной, багряными листьями клена или полной луной на безоблачном небе осенью, первым снегом зимой. Но кроме такого стандартного набора каждый поэт или художник находил в чем-то другом *аварэ*, не замеченное до него. В «Собрании старых и новых японских песен» стихи, выявляющие очарование явлений природы, были сгруппированы по временам года, и этот принцип расположения стихов был принят не только составителями поэтических собраний, но и прозаиками. Вот как описывается восприятие времен года в «Записках у изголовья» (дан 1):

«Весною хороши рассветы. Небо между вершинами гор, светлеющее понемножку, чуть алеет, и узкой лентой вытягиваются мареновые облака.

Летом хороша ночь. Слов нет, прекрасна она при луне, но интересна и темень, когда мелькает в полете множество светлячков или один-два улетают, чуть светясь. И еще особое настроение создает дождь.

Осенью хороши сумерки. Опускаясь, вечернее солнце вдруг приближается к гребням гор, и тогда очарование есть даже в том, как, устремляясь к своим гнездам, торопливо летят вороны — то по три-четыре, то по две-три. Еще красивее дикие утки, когда они летят, вытянувшись цепочкой, и кажутся совсем маленькими. А после заката солнца особенно чудесны шум ветра и стрекот насекомых, — об этом и говорить нечего.

Зимой хорошо раннее утро. Я не говорю уже о том, когда идет снег. Но как приятно в сильный холод, когда иней такой белый, — или даже без него, — быстро развести огонь и ходить, передвигая за собой жаровенку. А если с приходом дня делается потеплее — неприятно, что огонь в жаровенке подергивается белым пеплом».

Природа здесь существует не сама по себе, а в эстетическом восприятии человека. Но и поведение человека тоже является источником его эмоционального переживания точно в такой же плоскости, что и окружающая природа. Оба явления тесно связаны. И в той же плоскости писательница рассматривает других людей:

«В третий день третьей луны солнце сияет ярко и безмятежно. В эту пору начинают цвести персики. Слов нет, прелестна бывает ива, но и она прелестнее всего, когда почки еще свернуты, как шелковичные коконы. А распутившаяся она выглядит плохо.

Если от красиво цветущей сакуры наломать длинные ветки и поставить их в большую вазу — они привлекательны. Когда возле этой вазы ведут разговор какие-либо гости или даже братья государыни, одетые в *наоси* цвета сакуры, из-под которых виднеются полы *идасиутиги*²⁰, — это очень красиво» (дан 4).

Иногда человек настолько близко чувствует природу,

²⁰ Наоси — разновидность халата из белой материи с фиолетовой или красной подкладкой. Идасиутиги — вид распашонки, надевавшейся под наоси.

настолько тесно с нею связан, что осознает себя только как органическую и неотъемлемую ее часть:

«Спрятаться в укромном месте интереснее всего летом. Удивительно короткая ночь уже кончается, делается светлее, а вы еще ни капли не спали. Все перегородки с вечера так и остались открытыми, поэтому вам прохладно и все вокруг видно. Вам, конечно, нужно еще немного поговорить, и пока вы друг другу отвечаете на вопросы, прямо над тем местом, где вы сидите, вдруг громко вскрикивает ворон,—вам кажется, что вас обнаружили. Это забавно.

Когда холодной зимней ночью, зарывшись в постель, лежишь и слушаешь звуки колокола, кажется, будто они доносятся со дна чего-то. Это тоже очень забавно. Вот и пение птицы: сначала оно возникает где-то между крыльями, и птица поет с закрытым клювом, и тогда кажется, будто звук доносится из очень большой глубины и издалека, а по мере того как светлеет, он все приближается. Это тоже интересно» (дан 73).

Однако настоящее очарование природы человек постигает не тогда, когда познает ее сокровенное, выделяет главное ее качество, а тогда, когда это сокровенное входит в соприкосновение с эмоциями человека, будит его чувствительность. Очарование становится таковым только в момент эмоциональной реакции на него, и чем сильнее реакция, тем выше ценится ее источник.

«В ту ночь мы остановились в местности Куротонокамá. Место было с одной стороны открытым, и далеко-далеко белел песок, а там густо разросся сосновый лес. Все расчувствовались и стали сочинять стихи.

Нынче не сомкнуть мне глаз.

Коль не этой ночью, то когда

Налюбуюсь я

Ночной луною

Осенью, в Куротонохама?!»

(«Дневник Сарасина»)

«Ночью, когда светила изумительной красоты луна, любуюсь ею со своей галереи, он написал ей: „Как ты там? Смотришь ли на луну?“

Помню я,

Ну, а ты — вспоминаешь ли тоже,

Как луна
Укрывалась за гребнями гор,
В нас печаль пробуждая?!»
(«Дневник Идзуми-сикибу»)

Насколько органичной мыслилась эмоциональная реакция на всякое изменение в природе, можно судить по такой записи Кэнко-хоси:

«Однажды утром, когда шел изумительный снег, мне нужно было сообщить кое-что одному человеку, и я отправил ему письмо, в котором, однако, ничего не написал о снегопаде.

„Можно ль понять,— писал он мне в ответ,— чего хочет человек, который до такой степени лишен вкуса, что ни словом не обмолвился, как ему понравился этот снег? Сердце ваше еще и еще раз достойно сожаления“» [38, 59—60].

Безусловно, к началу X в. представления о неразрывной связи человека с окружающей природой уже имели много нюансов, обусловленных разнообразными мировоззренческими влияниями, но основа этих представлений была заложена, по-видимому, первобытными верованиями японцев. Во всяком случае, в древнейшей японской поэзии они явно прослеживаются. По наблюдениям А. Е. Глускиной, в антологии «Манъёсю» «в любовных циклах, сопровождающих все времена года, переживания влюбленных тесно связаны с образами природы или передаются через образы природы того или иного времени года. Лирика природы и лирика чувств образуют гармоническое слияние, тонкое взаимопроникновение» [44, т. 1, 39].

Мы уже говорили об эстетическом содержании хэйанской культуры. Однако следует отметить, что эстетические критерии применялись тогда избирательно. Хэйанцы не искали эстетического наслаждения за пределами определенного круга явлений природы. Поэтому в литературе того времени можно встретить такие замечания: «Дорога не была особенно интересной. И багряных листьев клена еще не было, и цветы уже осыпались, виднелся только один сухой китайский мискант» («Дневник эфемерной жизни»). «Теперь мы въехали в провинцию Мусаси. Особенно интересных мест не было. Даже берег не белеет песком, а подобен „обильной прязи“

(так называли проезжую дорогу.— В. Г.), даже на равнине, заросшей, как мы слышали, воробейником, растут лишь высокий тростник да камыш...» («Дневник Сарасина»). Только в XIV в., когда широко распространилась практика ухода за природу и практика созерцания, такая избирательность стала отвергаться. Эстетический смысл стали искать и находить в любой частичке природы: «Если к случаю, то очаровать может все что угодно». «Все на свете имеет особенную прелесть в своем начале и в завершении» («Записки от скуки»). Одновременно с этим стал проявляться и другой аспект в оценке взаимоотношения человека и природы.

Анимистическая основа синто закономерно привела к вычленению волевого начала в предметах и самостоятельному целенаправленному функционированию этого начала или самого предмета. Дух любого объекта природы — сосны, водопада, берега и т. д. — мог, как считали японцы, материализоваться и показаться в антропоморфном виде. Сюжеты, основанные на такой материализации, были широко распространены в литературе развитого средневековья, особенно в пьесах театра Но. Изменить свой облик могли также и сами предметы, живые и неживые. Более всего было распространено поверье в способность животных и птиц (лис, кошек, сов, барсуков и т. д.) обернуться человеком и чинить людям козни. Но на деле средневековый японец верил в то, что оборотнем может стать и самый неожиданный, с нашей точки зрения, предмет. Так, в новеллах *отогидзоси* (записаны в XV в., но восходят к более раннему периоду) описаны случаи, когда борцами сумо обернулись паук и муравей, ручка от ковша обернулась белой и худой рукой человека и стала кланяться у хозяйки дома каштаны, пугало обернулось мужчиной и стало сожительствовать с одинокой женщиной.

Всякое живое существо при определенных условиях может передать свои чувства человеку. Среди новелл *отогидзоси* записана, например, такая:

«Лег один человек поспать после обеда. А рядом с ним стоял горшок, наполненный водой. И вот в этот горшок упала муха и стала тонуть, но другой человек взял и выбросил ее оттуда. Муха полетела и попала прямо в нос спящему. Тот испугался и вскочил в испарине.

— Я,— говорит,— только что попал в безбрежное море и чуть было не погиб, но кто-то меня вызволил».

Японцы верили также в способность живых существ чувствовать и реагировать на поведение людей, которую они приписывали не только животным и насекомым. Не меньшей остротой реакции обладают, по их представлениям, и растения. Когда «судьба» рода Тайра в «Сказании о доме Тайра» пошла на убыль, «истощилась», а роду Минамото «открылась», этому последнему в восточных провинциях стали кланяться и травы, и деревья [112, 9]. Участие природы в жизни людей автором «Сказания» не подвергается сомнению.

Единение с природой рассматривалось хэйанцами как идеал, очищающий человека от всякой скверны. «В моей родной деревне,— пишет в дневнике Мурасаки-сикибу,— где любоваться было нечем, меня одолевали грустные мысли даже тогда, когда я смотрела на реку. Я проводила время в воспоминаниях о тех скучных годах, когда, глядя на краски цветов или слушая голоса птиц, глядя на небо, меняющее свой облик весной и осенью, на свет луны, на иней и снег, я понимала только одно: для этого вновь наступило время; когда я не была занята одним лишь гнетущим ожиданием грядущего: каким-то, каким оно будет?».

Воспоминание о прежней чистой жизни в окружении природы и сравнение ее с теперешней суетой придворного окружения приводит писательницу к мысли о бренности человеческих привязанностей. Мотив очищения природой был очень распространен на протяжении многих веков. Он постоянно встречается в поэзии:

Ах, в этом мире я страдать устал!
Ах, в этом мире лишь печаль и стоны!
Уйду в глубины гор...
Пусть жизнь растет там,
Как тает белый снег на горных листьях клена [32, 157].
(«Собрание старых и новых японских песен»)

Эта мысль лежит в основе идеала отшельничества, широко распространенного в ту эпоху. В случае с отшельничеством место синтоистских представлений прочно занимают буддийские. Вот как проповедует его на собственном примере Камо-но Тёмэй.

«Вечно зеленый плющ скрывал собой все следы. Долины густо поросли деревьями. Однако запад (место, где находится „Чистая земля“ Амида-будды.— В. Г.) — тот был открыт. И это не могло не навевать особых мыслей...

Весной — глядишь на волны глициний... Словно лиловые облака, они заполняют собой весь запад.

Летом — слушаешь кукушку... Всякий раз, как перекликаешься с нею, как будто заключаешь уговор о встрече там, на горных тропах в стране потусторонней.

Осенью — весь слух заполняют голоса цикад... И кажется: не плачут ли они об этом непрочно и пустом, как оболочка цикады, мире?

Зимой — любишься на снег... Его скопление, его таяние — все это так похоже на наши прегрешения!» [32, 272].

Таким образом, идеал отшельнической жизни приводит к непосредственному контакту с природой, очищающему человека и многочисленными способами приближающему его к спасению. Доказательства этому можно увидеть буквально в каждом памятнике средневековой японской литературы, где речь заходит об отшельничестве.

Однако буддийская трактовка взаимоотношения человека и природы и синтоистская, при всей их похожести, существуют как бы самостоятельно, не смешиваясь друг с другом. Между тем синтоистская трактовка включает в себе еще богатые мистические потенции, способные проявиться под влиянием внешнего толчка.

Такой толчок дали даосские представления. В «Повести о великом мире» (кн. I, гл. 6 «О дружеской пирушке и о том, как Гэнъэ беседовал о литературе») есть вставная новелла о поэте и писателе Хань Чан-ли (псевдоним Хань Юя, 768—824) и его племяннике Хань Сяне, который «ни письма не любил, ни со стихами не соприкасался, но, изучая лишь искусство даосов, занятием своим сделал незанятость, а делом — недеяние». На упрек дяди в том, что он «блуждает в стороне от человеколюбия», Хань Сян ответил ему: «Я наслаждаюсь в границах недеяния, просветляюсь по ту сторону добра и зла. А если так, — я подавляю волю Истинного владыки, прячу в горшке небо и землю, похищаю мастерство сотворения, вздымаю горы и реки внутри мандарина».

Свою похвальбу он подтвердил тут же, а через год заставил признать ее справедливость и дядю-конфуцианца.

Еще раньше, в XII в., в сборнике «Стародавние повести» эти мотивы представлены в последовательной синтоистской интерпретации. Литература XIV в. продолжила эту линию в произведениях разных жанров. В самом деле, если признавать духовное начало за всяким объектом природы, если признавать наличие информативной связи между природой и человеком и религиозного контакта человека с *ками*, естественно воспринять и концепцию, согласно которой человек, отвечающий определенным требованиям, может сделать такой контакт постоянным и по своему желанию управлять поведением *ками*. Таким человеком в японском варианте и становился *ямабуси*. Только, в дополнение к мастерству даосов, он обладал властью не над одними духами, но и над буддами («Стародавние повести», «Повесть о великом мире», пьесы *дзёрури*). И свои заклинания он адресовал одновременно тем и другим.

В произведениях современных писателей разных стран часто встречается такой художественный прием, как персонификация природы. Используя его, писатели идут от качества, превращенного в самостоятельное понятие, к явлению, не соотносимому с этим качеством в быту и соотносимому с ним искусственно, — только при известном отстранении, при специфическом видении мира.

В древней и средневековой литературе точно такой же (по внешним признакам) прием имеет совсем другие корни. Писатели еще пользуются языковыми приемами, носящими следы анимистических представлений. Они вращаются в среде, где предметам неживой природы поклоняются, строят кумирни, посвящают игрища. Наконец, сами они не допускают мысли о том, что природа — это не более чем арена для деятельности человека, а не активный одухотворенный субъект. Поэтому такие выражения, как «гребцы... привели в ужас море» («Дневник путешествия из Тоса»), «голос воды» («Дневник эфемерной жизни»), «грохот богов» («Записки у изголовья»), менее всего нужно понимать в переносном смысле, а стихотворение «одной девочки» из «Дневника путешествия из Тоса»:

Задует и шумит, а стихнет — замирает. Дыханье ветра,
Всплеск волны, иль связаны любви обетом вы? [56, 95]

нуждается не столько в поэтологическом, сколько в мировоззренческом рассмотрении. Вообще, поэзия по своей консервативности дает более богатый материал о ранних этапах верований. Дневники же, в которых прозаический текст перемежается со стихотворным, предоставляют возможность сопоставлять автоматизм поэтических образов с живыми верованиями. Когда Мурасаки-сикибу замечает в письме к своей приятельнице Косёсё: «Небо тоже никак не уgomонится», она в какой-то степени признает за небом право на эмоции. Именно так и воспринимает это замечание Косёсё, посылая писательнице ответную *танку*:

В тучах нет просвета,
И хмурое небо
Потемнело сплошь.
По ком же полился
Грустный мелкий дождь?!

То, что через тысячу лет было достигнуто писателями посредством художественной абстракции, в хэйанской литературе представляло рудименты предметности.

ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О СОЦИАЛЬНО-ДОЛЖНОМ

Категории социально-должного, занимавшие значительное место в трактатах, исторических хрониках, художественной литературе и даже фольклоре развитого средневековья, в хэйанской прозе отражены сравнительно слабо. Дело в том, что они во все времена были связаны с книжной (т. е. конфуцианской) ученостью, бывшей привилегией мужчин, и до тех пор пока развитие художественной литературы оставалось преимущественно женским занятием, а сами эти категории не стали неотъемлемым элементом общепринятой морали, об их действительной роли в обществе на материале дневников и эссе можно судить либо по косвенным признакам, либо негативно.

На рубеже X и XI вв. одной из самых популяризируемых в придворной среде была конфуцианская идея

благотворного влияния добродетелей предков на судьбу потомков и необходимости почитания родителей. Таким образом, буддийская концепция причинности, трактовавшая статус человека как следствие его собственных поступков, совершенных в прежних жизнях, сосуществовала с конфуцианской, в которой этот статус и благополучие зависели от поведения предков и от отношения данного человека к этим самым предкам. Еще в «Повести о прекрасной Отикубо» одной из главных добродетелей героини представлена ее беспредельная любовь и почтение к отцу. Мотивы любви к родителям, заботы о них можно видеть и в «Дневнике эфемерной жизни», и в «Дневнике Сарасина», и во многих других памятниках той эпохи. Отражают ли они просто патриархальные отношения в семье или каким-то способом стимулировались официальной идеологией?

В «Дневнике Мурасаки-сикибу» описывается, как на другой же день после рождения наследника престола возле павильона, где находился новорожденный, начали ритуальное «чтение сочинений». При всем обилии буддийских и синтоистских обрядов, выполнением которых сопровождалось рождение принца, это были не религиозные книги, а сочинения китайских ученых и философов, посвященные разбору причин процветания страны и необходимости почитания родителей.

«Ученый, читающий сочинения, Куродо-но Бэн Хиронари, стоя возле самых перил, читает первую главу „Записей историка“... При вечернем купании, хоть оно и называется так, проводят только сам обряд. Церемония та же. Может смениться только ученый, читающий сочинения. На этот раз им был, кажется, Мунэтоки-хакасэ, губернатор провинции Исэ. Читал он как будто обычную „Книгу о сыновней почтительности“. Кроме того, Такатика читал главу об императоре Вэнь-ди из „Записей историка“. В течение семи дней одно сочинение сменялось другим».

«Книга о сыновней почтительности» («Сяо цзин»), одна из книг конфуцианского канона, представляющая, по преданию, записи бесед Конфуция с его учениками, со времени проникновения конфуцианства в Японию оставалась одной из самых почитаемых. Многие отрывки из нее дети вызубривали наизусть. Ритуальное ее чтение перед новорожденным престолонаследником легко

объясняется особой ролью этой книги в воспитании молодежи. «Записи историка» Сыма Цяня (жил приблизительно в 145—86 гг. до н. э.) — сочинение не каноническое. Это исторический трактат, в котором специальное внимание уделено причинам процветания или упадка династии. Император Вэнь-ди, в частности, по концепции Сыма Цяня, заслужил покровительство неба, «почтительно прислуживая в храме предков Хань» [36, 124]. Таким образом, общее направление семидневных чтений, описанных Мурасаки-сикibu, совершенно очевидно. Очевидно и то, что на самом высоком государственном уровне — в определении долга государя — безраздельно господствовала конфуцианская идеология.

Но в плане отношения родителей и детей и тем более отношения к умершим предкам эта идеология прочно укладывалась в рамки синтоистских представлений и уже по этой причине не ограничивалась влиянием на аристократическую верхушку общества. Из всех конфуцианских норм идея почитания родителей прижилась на японской почве быстрее и основательнее всего.

Можно полагать, что официальная пропаганда не раз пыталась с разной интенсивностью насаждать представления о других «человеческих отношениях», по крайней мере до конца эпохи господства придворной аристократии.

Логика подсказывает, что в феодальном государстве с централизованным управлением, где монарху приписывается божественное происхождение, а бюрократическая система организована по конфуцианской модели, главным идеологическим принципом должно быть повиновение господину и вассальная преданность. Так оно и было в Японии начиная с первого сёгуната (конец XII в.). Раньше этого в литературе ни императоры, ни высшие государственные чиновники не изображались в плане конфуцианских идеалов, а вассальная преданность не была предметом внимания писателей.

Чем занят император, скажем, в изображении Сэйсёнагон и Мурасаки-сикibu? Церемониями, общением со свитой, устройством празднеств. Его отличительная черта — внимательность к императрице и придворным, тонкий вкус, чувствительное сердце. Допускаются намеки и на некоторые его человеческие слабости, однако отнюдь не в осуждение его и не для проведе-

ния какой-либо социальной идеи автора (рассказ Тикудзэн о том, как она «выпроваживала покойного экс-императора» в «Дневнике Мурасаки-сикибу»). Уровень описания у обеих писательниц последовательно мелко-плановый.

То же относится и к характеристикам регентов и высших придворных. Вот как описывает, например, поведение Фудзивара Митинага, названного официальной историографией «опорой вселенной», та же Мурасаки-сикибу (речь идет о праздновании пятидесятого дня жизни внука Фудзивара Митинага, наследного принца):

«Видя, что светлейший этим вечером напился так, что его следует опасаться, мы сговорились с госпожой Сайсё спрятаться сейчас же, как только все закончится, но в это время в комнаты с восточной стороны дворца с шумом вошли сыновья его светлости, генерал Сайсё и другие вельможи, так что нам обоим пришлось спрятаться за ширму. Оттуда нас заставил выйти светлейший, который схватил обеих, усадил подле себя и сказал:

— Вот сложите мне по одному стихотворению, тогда отпущу!

Мне было неприятно и страшно, и я прочла:

Если юному принцу
Прожить суждено
Восемь тысяч и более лет,
Как же, как сосчитать
Их смогу я?!

— О, как искусно сложено! — воскликнул светлейший и, дважды повторив мои стихи, сейчас же изволил ответить:

Я б до тысячи мог
Досчитать тоды принца,
Если бы мне
Суждена была
Долгая жизнь журавля.

Хотя он и был сильно пьян, стихотворение было действительно составлено с большим чувством, потому что говорило о самом сокровенном. В самом деле, если принцу говорят, чтобы он блистал, — он будет краше всех украшений в мире...

— Ваше величество, изволили ль вы слышать? Я сложил стихи! — стал похвастаться светлейший, — я вполне достоин быть отцом императрицы, а императрица моей дочерью тоже достойна быть. А мать улыбается, она тоже чувствует себя счастливой! Наверное, думает, какой у нее прекрасный муж! — шутил он, и было видно, что он до последней степени пьян. В этом не было ничего особенного: всего-навсего поздравление, хоть и навязчивое. Супруге светлейшего, вынужденной все это выслушивать, не по душе было, видимо, слушать его, и она удалилась. Тогда его светлость поспешно прошел за штору, заметив:

— Мать, верно, рассердится, если ее не проводить!

Когда же он проворчал: „А государыня извинит меня, ведь от родителей и дети красны“, — все дамы рассмеялись».

Совершенно другой масштаб мышления и принцип подхода к поведению государственного деятеля отличает писателей следующей эпохи. Главный критерий для них — соблюдение или нарушение правителем пред установленных норм морали и принципов управления государством. Никакой речи о недостатках мудрого правителя или заслугах дурного быть не могло. В воинском эпосе конфуцианская поляризация характеристик достигла законченной формы. Положительный герой «Повести о великом мире» — император Годайго, и характеризуется он так:

«Во времена своего правления он был во дворце тверд в принципах трех уз и пяти добродетелей²¹ и следовал по пути Чжоу-гуна²² и Конфуция, а вне дворца не пренебрегал управлением тьмой дел и сотней служб, но подражал образцам времен Энги и Тэнряку²³, поэтому Четыре моря радовались, глядя на него, а весь народ, вернувшись на стезю добродетели, наслаждался.

²¹ Узы, связывающие человека, согласно конфуцианскому мировоззрению, — это отношения господина и подданного, отца и сына, мужа и жены, а добродетели — это милосердие, справедливость, соблюдение церемоний (почтительность), мудрость и честность.

²² Чжоу-гун — идеальный муж древности, готовый к самопожертвованию для процветания государства и знаменитый заслугами перед династией (жил, по преданию, в XII в. до н. э.).

²³ Энги (901—922) и Тэнряку — названия девизов правления (947—956), японский «золотой век».

Поистине, это правление принесло порядок государству и успокоение народу; если же говорить об умении государя, то можно назвать его талантом, который прославился, следуя за мудрецами» [157, т. 34].

В том же ключе характеризуются и отрицательные образы: Тайра Киёмори в «Сказании о доме Тайра» и Тайра (Ходзё) Такатоки в «Повести о великом мире».

«Монах-правитель Киёмори, не стесняясь хулы людской и не боясь людских насмешек, только и творил что дела незаконные: ведь всю страну от моря и до моря он сжимал в своей ладони» («Сказание о доме Тайра», кн. 1, гл. 5) [32, 297].

«Когда внимательно посмотришь на нынешнего правителя, сравнивая его с древними, то видишь, что Такатоки, крайне легкомысленный в своих поступках, не обращает внимания на людские насмешки; что, не соблюдая правильного пути в управлении подданными, он не думает о горестях народа; что днем и ночью, находя удовольствие лишь в удовлетворении своих прихотей, он позорит предков, лежащих в земле; что, забавляясь с утра до вечера вещами диковинными, он стремится при жизни достигнуть гибели рода своего» («Повесть о великом мире», кн. 1, гл. 1) [157, т. 34].

Спору нет, в воинской эпопее и дневнике женщины по самым требованиям жанра не может применяться одинаковый масштаб охвата явлений, тип их отбора и метод оценки. Но, во-первых, идеологический принцип подхода к явлению вполне может и в этих случаях оказаться одноплановым, и доказательством тому служит вступительный раздел дневника Абуцу-ни, написанный с четко выраженных конфуцианских позиций. Во-вторых, эссеистическое произведение отражало в Японии в той или иной степени каждую идеологическую систему, распространенную в стране. Когда категории сунского конфуцианства достаточно прочно вошли в идеологический комплекс Японии, они отразились не только в воинских эпопеях, но и в эссе. Именно на них основано такое положение Кэнко-хоси: «Не может быть никаких сомнений в том, что низшим слоям будет на пользу, если высшие прекратят расточительство и излишние расходы, станут жалеть народ и поощрять земледелие» [38, 115].

Сэй-сёнагон при случае не забывала подчеркнуть не только свой вкус и остроумие, но и начитанность в ки-

тайской литературе (мнение о том, что это не к лицу было женщине, ни на чем не основано). Вспомним хотя бы список исторических и литературных китайских сочинений, приведенных ею в дане 211, упоминание «Ханьской истории» («Ханьшу») в дане 297 или ее намек на предание о Юй Дин-го, пример которого она привела в разговоре с Наримаса. «Если бы я не был старым ученым, — поразился ее эрудиции Наримаса, — я ни за что не понял был намека» (дан 8). В «Записках у изголовья» рассматривается настолько широкий круг вопросов, что, имея конфуцианская идеология заметное влияние на взгляды ее современников, это нашло бы отражение в произведении Сэй-сёнагон. Вместо этого мы находим здесь такое, например, противоречащее конфуцианской установке почтения к старшим описание:

«Очень интересно при дворе в пору раздачи чиновникам должностей. Идет снег, сильно заledenело, но все бегают со своими прошениями. Чиновники четвертого и пятого рангов молоды и жизнерадостны; они подают большие надежды. Старые люди с седыми головами ищут у всех протекции, заходят к дамам в комнаты, добиваясь участия, распространяются о собственных достоинствах. И хотя молодые фрейлины передразнивают их и смеются, они как будто ничего не замечают» (дан 5).

Губернатор провинции в представлении Сэй-сёнагон хорош не какими-нибудь другими качествами, но тем, что он тучен (дан 58), а достоинства всякого человека для Мурасаки-сикибу в его «красоте, рассудительности, талантах, уме, уравновешенности» («Дневник Мурасаки-сикибу»). Оценочные категории для них лежат, таким образом, в плоскости, независимой от конфуцианского комплекса.

Свидетельств того, что в эпоху Хэйан конфуцианское представление о долге высших по отношению к низшим, долге подданных по отношению к правителям, об уважении к старшим по возрасту не было частью общественной морали, можно привести много. Материалы художественной литературы свидетельствуют, что интенсивное его распространение началось в Японии лишь в конце XII в., а уже в XIV в. оно стало основой идеологии воинского сословия.

Совершенно не соответствовали конфуцианским нормам и взгляды хэйанцев на отношения между мужем и женой, в особенности на долг жены по отношению к мужу.

Кэса Годзэн (XII в.), пожертвовавшая своей жизнью, чтобы доказать верность мужу, стала воспеваться как идеал женщины лишь несколько столетий спустя (особенно в позднем средневековье, когда конфуцианство стало государственной идеологией). В литературе X—XII вв. верность, послушание и безропотность по отношению к мужу попросту не были предметом рассмотрения в плане моральных оценок. Более того, недоверие, ревность, даже неприязнь к мужу со стороны матери Митицуна не осуждались ее окружением как нарушение ею статуса жены («Дневник эфемерной жизни»), недовольство жены Фудзивара Митината поведением подвыпившего мужа вызывает лишь испуг державного балагура («Дневник Мурасаки-сикибу»), и даже нарушение женой Токи Ёрикадзу его наказа молчать о заговоре против Ходзё в XIV в. расценивается только как неисполнение вассального долга самим Ёрикадзу, «чье сердце позволило женщине узнать о таком великом деле». В плане супружеского долга поступок не оценивается («Повесть о великом мире»).

Таким образом, несмотря на формально широкое распространение конфуцианской учености, на проникновение конфуцианских принципов в воспитание детей, в дела управления страной и даже в придворную обрядовость, реальное влияние конфуцианства на представления о социально-должном в среде придворной аристократии было сравнительно небольшим. Отчасти это объясняется тем, что «в течение IX и X вв. конфуцианство превратилось в орудие фракционного честолюбия и бюрократических раздоров» [185, 141]. Главная же причина, на наш взгляд, в том, что в области морали японцы в первую очередь усваивали те стороны иноземных идеологических систем, которые больше всего согласовывались с традиционным укладом жизни (вспомним, что на протяжении раннего средневековья жена оставалась экономически вполне самостоятельной по отношению к мужу и часто даже содержала его самого) и автохтонными представлениями и больше всего отвечали сословным требованиям образованной прослойки населения.

Именно эти стороны стали базой интенсивного распространения сунского конфуцианства в XIII в.

Абуцу-ни, принадлежавшая к старинному аристократическому роду и постригшаяся в буддийские монахини после смерти мужа, переадресовывая свои ходатайства о владении поместьем Хосокава сёгунскому правительству, прежде всего учла, что для самурайства наиболее убедительные аргументы нужно находить в конфуцианских представлениях о должном. Самым устоявшимся из них было признанное еще хэйанцами почитание родителей, основанное на «Книге о сыновней почтительности» (эту книгу, по преданию, в древности нашли замурованной в стене дома Конфуция). От него и начинается Абуцу-ни свой «Дневник полнолуния». Самурайство же активнейшим образом пропагандировало идеал совершенномудрого правителя и верного подданного, конфуцианскую идею вассальной преданности. И от намека на нарушение пасынком родительской воли Абуцу-ни переходит к объяснению сложившейся ситуации с этих позиций. В результате первые же строки «Дневника полнолуния» становятся красноречивым свидетельством наступления нового этапа влияния конфуцианства на этические представления японцев.

«Ведь нынешние дети и ведать не ведают, что название книги, разысканной в старину внутри стены, имеет к ним отношение. Хотя и достоверны завещания, написанные снова и снова²⁴, как листья пуэриарий на холме молодых побегов, оказалось, что пренебрегли-то как раз родительским волеизъявлением. К тому же, понимая в душе, что оказалась вне дел управления мудрого государя, не оставляющих людей без внимания, и не затронула чувства верноподданных его, занятые попечением о народе, что была лишь одной из тех, кому нет числа, я все-таки томилась этой тревогой, с которой ничего не могла поделать, потому что дальше так не должно быть».

В этом вступлении ясно определено, что, если бы старший сын покойного мужа Абуцу-ни почитал волю родителя, тяжбы не было бы; если бы киотоские власти соблюдали свой долг по отношению к подданным, возникшая тяжба была бы решена в пользу автора.

²⁴ Намек на то, что Хосокава завещалось ее сыну неоднократно.

Несоблюдение конфуцианских норм (кстати говоря, тех же норм, нарушение которых привело, согласно «Повести о великом мире», к падению власти Ходзё) беспокоит автора «Дневника полнолуния» вроде бы само по себе, потому что может привести к тяжким последствиям не ее, а пасынка и правителей страны, которые недостаточно ответственно к этим нормам относятся.

Такая постановка вопроса абсолютно исключалась в Японии до XII в. и стала типичной в XIII и XIV вв. Пришедшее к власти воинское сословие идеал человека искало не в его чувствительности, а в соблюдении долга. Новые оценочные категории, появившиеся в самурайской среде, стали быстро усваиваться и придворной аристократией, поэтому на рубеже XII и XIII вв. хэйанские идеалы стали осуждаться и заменяться новыми: герои «Повести о Гэндзи» в эссеистическом произведении того времени «Записки без заглавия» («Мумёдзоси») осуждаются за безнравственность и отсутствие религиозности [198, 328—329], а в сборнике *сэцува* XII в. «Собрание драгоценностей» («Хобуцусю») и сборнике XIII в. «Повести, собранные в Удзи» («Удзи-сюи моногатари») утверждается, что Мурасаки-сикибу за сочинение «Повести о Гэндзи» попала в преисподнюю и терпит там мучения. Новый идеал целеустремленной личности на конфуцианской основе определился не сразу, и некоторый вакуум, образовавшийся в представлениях о должном, заполнялся усилением буддийской религиозности. В этот период с наибольшей выпуклостью и проявился свойственный средневековой японской идеологии синкретизм.

РЕЛИГИОЗНО-ФИЛОСОФСКИЙ СИНКРЕТИЗМ

Буддисты любят повторять, что им нечего сказать о богах. Если бы они существовали, они были бы подвержены изменению и скончались бы, и лучше всего их игнорировать [201, 18]. Это положение действительно свойственно буддизму, в особенности начальному, но никак не буддистам, по крайней мере японским. В их сознании боги живут рядом с буддами, и человек должен постоянно это обстоятельство учитывать. Мы уже имели случай убедиться, что при всем буддийском бла-

гонравии средневековые японцы не были склонны игнорировать своих национальных богов.

Всякое начинание или затруднительную ситуацию они отмечали синхронным поклонением богам и буддам. Одного и того же человека в одинаково экстатическое состояние могли привести буддийская церемония и синтоистское обрядовое действо. Буддийско-синтоистский религиозный синкретизм, который неоднократно пытались преобразовать в разного рода смешанные религиозные системы типа «двусоставного синто», появился в самом начале распространения буддизма в Японии и сохраняется до наших дней. Религиозная практика часто совмещает категории теоретически несовместимые.

Японский религиозно-философский синкретизм формировался из всех идеологических систем раннего средневековья. Иногда представления одной системы не шли вразрез с представлениями другой и существовали на основах взаимодополнения. Так, синтоистская обрядовость не противоречила конфуцианской этике, даосский культ природы органично сливался с буддийским идеалом отшельничества и синтоистским анимизмом. Многие категории разных систем ограничивались самостоятельными сферами, которых не касались другие системы: синто не входил в проблемы государственного устройства, конфуцианство — в проблемы эстетики, буддизм — в проблемы взаимоотношений в семье и т. д.

В некоторых случаях представления, основанные на разных системах, но касающиеся одного круга вопросов, взаимно исключали друг друга, однако, причудливым образом совмещаясь в сознании одной социальной группы или даже индивида, сосуществовали очень продолжительное время. На теоретическом уровне в таких случаях шла постоянная борьба между проповедниками, но в бытовых представлениях место борьбы занимало синкретическое единство. Так, японцы в одно и то же время считали умерших и родившимися в иных буддийских мирах или ином физическом облике в этом же мире, и продолжавшими находиться рядом с ними в качестве *ками*. Удел человека в одно и то же время зависел и от его собственной кармы, и от заслуг его прямых предков.

В повседневной жизни такой синкретизм выражался прежде всего в одновременном исполнении обрядов раз-

ного происхождения, в соблюдении запретов, наложенных многими идеологическими системами.

Нормы синкретической идеологии так же обязательны, как и всякой другой. Нельзя выбирать из бытующих систем только такие, которые по тем или иным причинам устраивают человека, и игнорировать те, которые его не устраивают, но широко распространены в обществе. Набор идеологических элементов, обязательных для члена данной социальной группы, определяется общественными причинами, а не индивидуальным вкусом, поэтому решительно невозможно представить себе хэйанского аристократа, пренебрегающего требованиями эстетического вкуса, или самурая, отрицающего принципы вассального долга. Особенностью синкретической идеологии является также избирательное отношение к элементам каждой входящей в нее системы, поэтому неизбежны не только противоречия внутри идеологического комплекса в целом, но и «неполноценность», адаптированный характер каждой из этих систем, делающий всю идеологию уязвимой с точки зрения последовательных сторонников одной системы.

Так, в «Дневнике эфемерной жизни» конфуцианской морали противоречит отношение автора к мужу, но вполне соответствует ее отношение к родителям и сыну. Там же рассуждения о бренности, эфемерности существования соответствуют буддийским представлениям, а сожаление о том, что мальчик отпустил на волю своего сокола, находится с ними в явном противоречии. Судя по «Дневнику Сарасина», судьбу человека определяет его карма, но в то же время автор признает участие в ней *ками*. Все бедствия в мире Камо-но Тёмэй объясняет в истинно буддийском духе: люди и их жилища подобны пузырькам пены, плавающим по воде. Но такое однозначное объяснение было явно недостаточным для усвоенной им синкретической идеологии, и он добавляет к нему конфуцианское: бедствия связаны с нарушением древних принципов управления подданными. «Приходилось мне слышать, что в мудрое правление времен минувших царством управляли милосердием, дворцы крыли лишь тростником, карнизов даже не устраивали вовсе; а видеть приходилось, что дыму мало — легкую подать и ту снимали...

Это потому, что любили народ, людям помогали!

Каков же свет нынешний, можно легко узнать, сравнив его с минувшим» [32, 264—265].

Как мы уже говорили, на четвертом году пребывания в Камакура Абуцу-ни произнесла молитву в форме *нагауты*, обращенную к синтоистскому богу Хатиману. Эта молитва составила впоследствии третью, заключительную часть «Дневника полнолуния». Она посвящена доказательству законности претензий Абуцу-ни на поместье Хосокава и интересна тем, что для этого доказательства привлекаются аргументы самого разного идеологического происхождения.

Прежде всего нужно заметить, что стихотворение-молитва адресовано не столько *ками*, сколько властям предрежащим. Достаточно привести ее концовку:

Чтоб долгим был
Век повелителя,
Молюсь и вечером, и утром.
Сегодня говорю о том
Словами языка Ямато.

Соответственно и идеологическое содержание молитвы основано на положениях, наиболее убедительных для тех, от кого зависел практически исход тяжбы Абуцу-ни.

Главный тезис автора исходит из определяющей роли поэзии во всех областях жизни Японии. Прямо эта мысль высказана в начальной части *нагауты*. Здесь Абуцу-ни, долго не мудрствуя, пересказывает в стихах часть прозаического предисловия Ки-но Цураюки к «Собранию старых и новых японских песен», посвященную истокам и значению японской поэзии.

Старший брат богини Солнца Аматаэрасу Омиками, неистовый бог Сусаноо, довольный своей победой в споре с сестрой, совершил такое количество непотребных поступков, что богиня укрылась от всех в Небесном гроте (Ама-но ивая) и тем обрекла мир верхних *ками* — Равнину Высокого Неба (Амагахара) на вечную тьму. Встревоженные боги многими ухищрениями выманили Аматаэрасу из грота. Она открыла вход в скалу, выглянула наружу, и в мире снова воссияло солнце. В число божественных ухищрений входило исполнение танцев и японских песен. Так гласит синтоистский миф.

«Эта песня живет с тех пор, как появились земля и небо», — писал Ки-но Цураюки в «Предисловии». Эта его

фраза и миф из «Записи древних деяний» легли в основу первой части *нагауты* Абуцу-ни.

«Песни Ямато! Вы вырастаете из одного семени — сердца и разрастаетесь в мириады лепестков речи — в мириады слов... Без всяких усилий движет она (песня. — В. Г.) небом и землю; пленяет даже богов и демонов, незримых нашему глазу...» (перевод А. Е. Глускиной) — сказано в «Предисловии» Цураюки [32, 94—95]. Перефразируя мысли знаменитого поэта, Абуцу-ни не нарушает даже их последовательность:

И, взяв как семя,
Человеческое сердце,
Деянья все
В словесных лепестках
Воспев, несут очарованье
Всем, даже демонам и духам.

Таким образом, начало *нагауты* выдержано в духе синто. Но начало содержит свое понимание благотворного воздействия поэзии на миропорядок. Под влиянием стихов

И волны утихают,
Усмирившись,
И ветры, дующие в небе,
Делаются мягки,
И ветры не шумят,
Дожди идут
Лишь в установленное время.

Что означает в понимании автора «установленное время», в которое должны идти дожди? Сезон муссонных дождей *нюбай*, когда на землю проливается большая часть годовой нормы осадков? Совсем нет. В этом убеждает сравнение приведенного отрывка с такой фразой: «В мире Великого спокойствия один раз в пять дней ветер, один раз в десять дней дождь; ветер не шумит ветвями, дождь не разрушает комья земли».

Абуцу-ни, чтобы подчеркнуть значение поэзии, не стала изобретать новый образ, а пересказала эту фразу. Между тем она ничего общего с синтоистскими представлениями не имеет: это положение из сочинения ханьского ученого Ван Чуна [27—100?] и характеризует оно плоды развития социального идеала.

Японские императоры, высоко ценя значение поэзии

в жизни государства, заключает эту часть *нагаута* Абуцу-ни, велит записывать песни и объединять их в антологии. В этом, помимо всего, видится писательнице долг государей по отношению к собственным предкам, деяниям которых они «следуют без отступлений», являя пример конфуцианской добродетели.

На этом вводная часть *нагаута* заканчивается. Далее следует характеристика роли Фудзивара Тамэсукэ (старшего сына писательницы) в развитии японской поэзии. Абуцу-ни представляет его преемником традиций трех поколений предков, исполнявших августейшие повеления по составлению императорских поэтических антологий. Тамэсукэ тоже должен «следовать без отступлений» деяниям предков. Доказательством того, что именно он был в глазах отца продолжателем славного дела, служит для Абуцу-ни то, что Фудзивара Тамэиэ завещал ее сыну поместье Хосокава как материальную опору в жизни, посвященной беззаветному служению поэзии. Но этот источник для жизни Тамэсукэ «перекрыт в верхнем течении» (Хосокава буквально значит «Тонкая река»). Единственная причина, по которой это могло быть сделано на законных основаниях, — рождение сына «из недостойного чрева». Поэтому дальше Абуцу-ни переходит к самохарактеристике и обнаруживает у себя чисто конфуцианские добродетели: безмерную любовь к сыну, заботу о судьбах «наследия поколений», о японской поэзии и беспокойство за благополучие государства, где остался лишь несправедливый «чернобыльник». Японская поэзия, по ее словам, находится под угрозой деградации ввиду того, что Тамэсукэ не дает вступить во владение Хосокава, а без этого условия поэтические традиции рода (и страны) будут прерваны. Абуцу-ни так пишет об этом:

А если яшмовый сандал,
Наследье поколений,
Совсем сотлеет, —
Равнины камыша
Стеза придет в упадок тоже.
Как быть тогда?

В следующей части писательница снова обращается к синтоистским аргументам, призывая *ками* в свидетели подлинности завещания мужа. По-видимому, противники Абуцу-ни оспаривали подлинность документа, и для

камакурских властей этот вопрос представлялся важным. Считая *ками* достаточно авторитетными свидетелями в пользу сына, писательница вслед за тем пытается объяснить, почему же все-таки возникла тяжба, и заявляет, что такова вообще особенность эпохи «последнего мира, полного беспорядка» (*мацу-но ё* или *манпо*), подключая, таким образом, и аргументацию буддийского происхождения.

И здесь она, намеком на стихотворение сиккэна Ходзё Ясутоки (1183—1242), старается подсказать нынешнему правителю Японии естественный выход: следуя мудрым деяниям предка (как делают императоры и как делает ее сын), взять под защиту «коноплю», т. е. прямодушных и преданных ему людей, и не допускать засилья «чернобыльника», т. е. людей неискренних, не знающих правильного пути. Заодно приводится и печальный прецедент — случай с родственницей и землячкой Тамэсуке, дочерью Фудзивара Тосинари, пострадавшей от «чернобыльника».

Последние пять строк стихотворения представляют собой так называемую *каэсиута* — резюме, в котором полагалось кратко изложить основную идею *нагаута*. Абуцу-ни такой идеей объявляет не восстановление справедливости по отношению к ее сыну (в этом она не сомневается и даже предвидит, как в результате «свет утреннего солнца на восемь тысяч поколений станет разливаться; мир же просветленный все больше будет процветать»), а всечасное моление о том, «чтоб долгим был век повелителя». Все вернулось на круги своя. Синтоистская молитва окончательно принимает конфуцианскую окраску.

В разных памятниках одной и той же эпохи и даже одинаковой социальной принадлежности соотношение разных систем в синкретическом идеологическом комплексе не было стандартным. Однако общая тенденция от середины X до конца XIII в. сводилась к постоянной замене в этом комплексе буддийского преобладания конфуцианским. В XIV в. конфуцианский компонент выделяется еще заметнее, потому что принимает откровенно проповеднический характер, а иногда и характер демонстрации начитанности авторов в «серьезной литературе». С исторической арены сошло сословие, для которого такая начитанность была естественной.

В самом конфуцианстве первенствующее положение начинает занимать концепция долга, идея последовательного соответствия положению. В это время ставший традиционным в Японии синкретизм снова изменился по составу.

* * *

В разных произведениях художественное изображение в неодинаковой степени подчинено мировоззренческим категориям. Однако элементы мировоззрения, содержащиеся во многих памятниках, позволяют составить картину динамики идеологической жизни общества. Человек в литературе, которую мы здесь рассматриваем, не осознается как продукт общества; его поступки, его статус — не результат общественных процессов, а следствие наиболее общих законов, подчиняющих себе всю природу, следствие соблюдения или несоблюдения им или его предками тех или других нормативных требований. Причинность может быть мелкомасштабной (личностного порядка) или универсальной, безначальной во времени, но в любом случае она связана с нормативностью поведения человека, группы людей, социальной прослойки (например, воинов). На раннем этапе, когда эта нормативность была связана с буддийскими категориями, изображение человека гораздо ближе к объекту, чем на более позднем, когда стали преобладать конфуцианские критерии оценки личности. Этот поздний этап характеризуется возведением нормы в абсолют, что впоследствии привело к созданию в литературе образа сильной личности с гипертрофированным чувством долга. Правда факта уступила место правде процесса. Таким образом, внутренние противоречия литературно-художественного сознания отразились во времени и в этом плане явились следствием противоречий общественного развития.

ВОПРОСЫ ПОЭТИКИ

Начиная от самых первых обобщающих работ европейских ученых по классической японской литературе, характеристики отдельных произведений, творчества писателей, литературных жанров или культурно-исторических периодов чаще всего давались с помощью сравнения их с соответствующими явлениями в литературах древней, средневековой и современной Европы (мифы «Записи древних деяний» — мифы древней Греции, Мурасаки-сикибу — Марсель Пруст, Басё — Мандельштам, *гунки* — рыцарский роман, культура эпохи Муромати — Ренессанс и т. д.). Целью таких сравнений поначалу было желание облегчить читателям понимание и запоминание литературных феноменов малоизученной страны, затем — стремление выделить типологически общее в разных литературах, построить универсальную схему развития общечеловеческой культуры или, наоборот, подчеркнуть особенное в японской литературе для выявления путей формирования специфичности культуры Японии.

Сравнения опасны не только потому, что допускают неточность. Выбор предметов сравнения диктуется заранее выбранной целью, а потому тенденциозен. Тенденциозность же редко бывает в ладу с объективностью, особенно если она затрагивает разрастающиеся цепи аналогий по обе стороны сравнения. Чтобы соразмерить значимость сравниваемых объектов по всем показателям, требуется одинаковая глубина анализа и широта охвата явлений культуры с разных позиций, «поаспектно» — труд, который применительно к Японии пока не сделан никем.

Это не значит, что любое исследование японской литературы до поры до времени должно быть избавлено от всяких сравнений (в русском японоведении японо-европейские параллели в любом варианте оскорбляли воображение только представителей старой владивостокской школы). Чистота опыта совсем не исключает использования результатов других опытов. Но никогда недостаток примеров в исследуемом явлении не должен восполняться за счет примеров другого явления, а самые бесспорные закономерности развития других литератур не могут диктовать выводы о путях развития исследуемой литературы.

Как справедливо отмечал известный канадский японовед Г. Норман, «всякие аналогии между японским и европейским феодальным обществом опасны и могут ввести в заблуждение, если проводить их слишком строго. Но иногда попытка сравнить, хотя бы грубо, некоторые неясные японские феодальные учреждения или феодальную практику с европейскими учреждениями или практикой может бросить луч света на менее известные стороны японской действительности» [48, 281].

Поэтика литературных памятников — безграничное поле для исследований, и, прежде чем приступить к ее рассмотрению, необходимо определить границы, в которых она будет рассматриваться, определить цель исследования. В японской дневниковой и эссеистической литературе нас интересует прежде всего проявление принципов художественного видения мира. В связи с этим мы выделяем два аспекта проблемы: способы самопроявления автора и отраженный мир. Последний аспект мы ограничиваем здесь рассмотрением трех пунктов: человек, художественное пространство и художественное время. Нижний слой поэтики (лексика, стиль) мы пока не затрагиваем, так как он в наибольшей степени подвержен изменениям при переписке рукописи произведения, нас же интересует пока только авторский уровень.

1. СПОСОБЫ САМОПРОЯВЛЕНИЯ АВТОРА

На первый взгляд в дневниковой или мемуарной литературе не может быть особого многообразия способов, которыми автор обнаруживает свое присутствие в по-

вествовании. Описываются события, свидетелем или участником которых автор являлся. Сама специфика дневника требует постоянного присутствия автора — событийного, эмоционального и прочего. Более того, автор должен, как правило, находиться в центре пространственной организации повествования, независимо от того, пишет ли он о себе от первого или третьего лица (это вопрос второстепенный). В действительности же дело обстоит гораздо сложнее. Главная сложность заключается в том, что во многих произведениях дневниковой литературы категория автора беллетризована и степень беллетризации отражается на способах самовыражения автора.

«Дневник путешествия из Тоса»

В «Дневнике путешествия из Тоса» автор отделен от повествователя. Фактический автор превращен в одного из героев дневника — бывшего губернатора провинции Тоса, не занимающего в тексте исключительного положения. Он остается завуалированным центром повествования по двум причинам: как официальное лицо, благодаря которому и стало возможно описанное путешествие, и как герой, тоскующий по умершей дочери. Само же повествование ведется не о нем, а обо всей группе путешественников, с попеременным переключением внимания от одного ее члена к другому.

«[Наконец] отправляют корабль. Идем при ярком свете [солнца]. Замечаем, что у всех отросли предлинные ногти, но, рассчитав дни, обнаружили, что сегодня день Крысы, и не стали стричь. Так как это было в первом месяце, то вспомнился день Крысы в столице. „Эх, были б сосенки!“ — говорили. Да где ж их достать на море?! И вот стихи, написанные одной женщиной:

Неужто правда Крысы день сегодня? Будь я рыбачкой,
Достала бы, нырнув, хоть сосенку морскую.

Так вот сложила. На море, да стихи [в честь] дня Крысы. Каково! А вот еще кем-то сложенные стихи:

В день такой и все же не выбрать нам зелени.

Касуга полей
Нет на берегах морских, вдоль которых мы плывем.

Так, сочиняя стихи, мы продвигаемся на веслах. Вот наш корабль причаливает к живописному месту. И когда мы осведомились, где мы находимся, то нам ответили: это — стоянка Тоса. Была среди нас одна женщина из Тоса.

Она и говорит: „Это название похоже на название того места, где я жила долгое время, и потому мне любо“. И вот ее стихи:

Название места, где жила я столько лет, такое же,
как это.
Пусть набегают волны, они мне тоже любы» [56, 100].

Совершенно так же ведется речь и о «бывшем правителе» — Ки-но Цураюки: «Некий человек, отбыв свои четыре года, почти пять лет, в провинции, совершив все по чину полагавшееся и заручившись отчетными грамотами, покинул свои жилые хоромы и отправился к месту посадки на корабль»; «Бывший и настоящий правители и хозяева дома, разговаривая о том и о сем, спустились [с лестницы]. Тут, после взаимных приветствий и обмена комплиментами заплетавшимся языком, [он] вышел»; «Хотя и на [его] глазах прошла вся недавняя суeta сборов, но [он] ни словом не вмешался. [Теперь] на возвратном пути [он] все сокрушался по своей девочке» [56, 89].

Повествователь благодаря такому приему как бы одинаково удален от каждого из участников путешествия, начиная от детей и кончая экс-губернатором. Он псевдоперсонализирован. Формальное представление повествователя дано в зачине дневника: «Говорят, что мужчины тоже ведут „дневники“, или как их там называют? Что ж, пусть это — проба пера, но тут женщина взялась за это дело» [56, 88]. Таким образом, условный повествователь — это женщина, участвующая в путешествии. Повествование пространственно организовано вокруг нее. Она пишет только о том, что видит и слышит со своего места на берегу или на корабле, наглядно демонстрируя в тексте свой собственный «сектор обзора».

«Однако теперь мы отплываем, и, конечно, люди эти пришли нас проводить. По мере того как мы отплывали, отдалялись и оставшиеся на берегу, да и оттуда,

[вероятно], не различить было нас на корабле... Между тем проезжаем мимо сосновой рощи в Уда. Сколько тут сосен, и невесть сколько тысячелетий стоят они! Волны бьются об их корни, а с ветви на ветвь перелетают аисты... Покуда мы, любуясь видом, подвигаемся на веслах, горы и море покрываются мраком, и вокруг становится ничего не видно. За погодой предоставлено следить кормчему, но все же даже и мужчинам, которые не привыкли путешествовать, становилось не по себе, женщинам же тем более: они просто в толос плакали, прижавшись головой ко дну корабля...» (9-й день 1-й луны) [56, 93].

«Настала ночь, окрестностей не различить, но мы рады вступить [наконец] в столицу. Доезжаем до дому, входим в ворота. Тут при свете луны видно все вокруг. Что мы увидели?! Разрушение и опустошение в доме были гораздо значительнее, они просто не поддавались описанию... Здесь [в саду] осталось подобие пруда — просто рытвина с водой. На берегу росла сосна. В течение пяти-шести лет она, — будто прошло целое тысячелетие, — потеряла совсем ветви с одного боку. Пробивались и только что показавшиеся побеги. Почти все было в запустении...» (16-й день 2-й луны). [56, 107].

Присутствие этого повествователя обнаруживается и в его эмоциональной реакции на описание события и ситуации, в оценках: «...все перепились, и хоть то и было на берегу соленого моря, но шутки их отдавали весьма сомнительным душком»; «были и другие стихи, но отменных среди них как будто не наблюдалось»; «Человек, судя по всему, предусмотрительный»; «Как, бишь, его звали? Потом вспомню»; «так и сложил! Здоровенный был, видно, голосина! Подарок-то подарком, — но стихи-то каковы!»; «Мы не могли больше... подступал смех»; «экий негодяй!» и т. д.

Но, отрекомендовавшись женщиной, постоянно обнаруживая свое эмоциональное присутствие в тексте, указывая разными способами и на физическое участие свое в описываемых событиях, повествователь ни разу не описывает личного своего поступка, не приводит своего собственного высказывания или даже реплики на событие или ситуацию, которая была бы произнесена в момент события, не цитирует ни одного прочтенного им самим стихотворения (это при том, что стихотворения

других участников путешествия, включая моряков, цитируются щедро).

Этим иллюзия персонализации дневникового повествователя в значительной степени разрушается и становится условной. Реакция повествователя в момент действия трудно отделима от его реакции в момент описания этого действия. Повествователь почти не описывает эмоций героя, оставляя за ним событийную функцию, но вместе с тем присваивает эмоциональность себе, не находя для себя как для участника путешествия места в событийном ряду. Произошло функциональное расщепление героя-повествователя на героя и псевдоперсонализированного повествователя — в своем роде единственный пример в японской дневниковой литературе.

«Дневник эфемерной жизни»

Здесь повествователь и главный герой неразделимы почти на всем протяжении дневника. Герой последовательно ставится в положение пространственного и эмоционального центра повествования, поэтому попытка писать о нем от третьего лица, предпринятая в начале дневника, не была распространена на весь текст. Этот прием был нужен только для того, чтобы разграничить повествователя и героя во времени, чтобы с позиций накопленного за прошедшие десятилетия опыта повествователя дать ретроспективную оценку жизни героя, еще не готового для самостоятельного выведения такой оценки, чтобы предоставить читателю ключ, в котором будут рассматриваться события в остальной части дневника.

Когда эта задача считается повествователем выполненной, он сливается с героем, реконструируя его эмоции, синхронные с событиями, а не вызванные более поздним их анализом. Автору дневника важно было показать не только эфемерность вещей и человеческих отношений, но и преходящий характер чувств и привязанностей, динамику психологической реакции героя-повествователя на сходную ситуацию. Поэтому мать Митицуна нередко старается создать иллюзию временной и локальной неразрывности события и его описания.

Такая иллюзия создается лексическими средствами. Вместо точного указания места действия она пишет: «здесь», «сюда» (*коко-ни*) и т. д., а в глагольных окончаниях вместо форм прошедшего времени употребляет формы настоящего времени.

Дневник, по убеждению матери Митицуна, не должен включать выдумку (*сорагото*), факты же, описанные в нем, отбираются по признаку их касательства к жизни самого автора. Такой взгляд высказан еще во вступлении и в записи за 3-ю луну 969 г.:

«Числа 25—26 происходил арест Левого министра Нисиномия. В надежде увидеть его Поднебесная шумела, и люди толпой бежали к дворцу Нисиномия. Услышав, насколько дело действительно серьезно, министр, никому не показываясь, убежал. „Наверное, в Атаго! в Киёмидзу!“ — шумели все. В конце концов министра нашли и увели. Услышав об этом, я несказанно опечалилась и стала думать, как все это нелепо. Если так думала даже я, которая не знала всей подоплеки дела, то среди людей знающих не было ни одного, кто бы не увлажнил рукава слезами. У министра много детей. Попав в края дикие, неведомо куда, все они были разлучены друг с другом. А то, что некоторые из них приняли постриг, вызывает такую жалость,—и сказать нельзя. Министр тоже стал монахом, однако его назначили главой провинциального ведомства и отослали из столицы.

В ту пору произошло только это событие. Хотя такие вещи и не должны входить в дневник, который ведется только о себе, я помещаю эту запись, потому что рассказываю не о ком-нибудь, а о человеке, о котором думаю с печалью».

Из этой записи, таким образом, следует: а) дневник должен вестись только о себе, т. е. автор является главным его героем, центром, вокруг которого организуется повествование; б) в дневник в виде исключения могут вноситься записи о других лицах, не связанных с автором, если эти записи касаются событий, вызвавших у автора настроения, типичные для дневника в целом; в) событие описывается целиком, с последствиями, имеющими место намного позднее даты следующей статьи дневника; вся запись помещается под тем числом, когда событие началось. Последнее обстоятельство

во касается в основном вставных эпизодов, не являющихся органической частью дневника.

Как правило, повествователь в «Дневнике эфемерной жизни» занимает определённую позицию в пространстве и, так же как в «Дневнике путешествия из Тоса», имеет свой «сектор обзора». События оцениваются в зависимости от того, какими они видятся повествователю.

«Сегодня 23-е число. Еще не открывали решетчатые двери, когда одна женщина встала, вышла на веранду, толкнула входную дверь и воскликнула:

— Ведь снег идет!

И вместе с ее словами слышались первые в этом году трели соловья. Однако не только внешне, но и настроением я стала слишком стара и не могла придумать даже обычное пустяковое стихотворение.

Хотя на церемонии Возглашения чиновников 25-го числа мужа и прокричали „в дайнагоны“, я думаю, что для меня это будет, видимо, еще стеснительнее, и потому испытываю такое чувство, будто даже люди, которые приносят мне свои поздравления, наоборот, насмеются надо мной, и радости у меня нет никакой. Только *та́*у ничего не говорит, но в душе, похоже, радуется».

В первой из этих записей героиня находится в глубине комнаты, откуда и видит женщину, выходящую на веранду. Сюда же к ней доносятся и трели соловья. Снега она не видит, и в дневнике о нем не написано ни слова: повествователь не пошел вслед за первой дамой к веранде засвидетельствовать факт снегопада, а остался на пространственной позиции героини. Но с этой позиции видна лишь выходящая дама, слышен ее голос и соловьиное пение, не больше. Стандартная реакция героини должна быть вызвана первой в году песней соловья, о ней и говорится в заключительной части записи.

Вторая запись отражает положение вещей, каким оно представляется утомленной переживаниями героине. Центр восприятия тоже находится в самой героине.

Показательно с точки зрения пространственной позиции героини-повествовательницы и описание обнаружения связи Канэиэ с «женщиной с городской улочки». Героиня находится дома, действие развивается и в доме, и на улице, но описывается только в той части, в которой о нем поступает первая информация. Героиня

оказывается в центре пространственной организации ряда последовательно связанных сцен (9—10-я луна 955 г.):

«Как-то в 9-ю луну, когда мужа не было, ради забавы я заглянула в его шкатулку. Там было письмо, которое он собирался отправить другой женщине. Это была неожиданность, но я захотела, чтобы он хотя бы узнал, что я видела это письмо, и я написала:

Вся в сомнениях.
Как увидела письмо,
Что пошлешь другой,—
Не придешь теперь сюда,—
Так подумала.

Так я и думала, а тем временем, действительно,— в самом конце 10-й луны — случилось так, что Канэиэ не показывался три дня кряду. Он объяснил это так: „Выказывая свою холодность, я некоторое время испытывал тебя“. Однажды после этого, с наступлением вечера, Канэиэ сказал: „Мне непременно нужно быть ко двору“ — и ушел. Я нашла это подозрительным и послала следом человека, который, посмотрев за ним, вернулся и доложил:

— Изволил остановиться там-то и там-то, на городской улочке.

— Так и есть! — подумала я без особого волнения...»

Все эти примеры свидетельствуют о том, что в большей части дневника повествователь пространственно и эмоционально сливается с героиней. Правда, по особенностям средневекового японского языка деятель не обозначается, как правило, ни именем, ни местоимением (за исключением тех сцен, где он — лицо эпизодическое или его появление не подготовлено контекстом). Объект и субъект повествования обозначаются специальными формами глагола — нейтральными для героини и вежливыми для Канэиэ. Но это дела не меняет¹.

И все-таки в некоторых местах повествователь отделяется от героини, и тогда дневник, приобретая черты

¹ В русском переводе, разумеется, приходится вставлять и имена, и местоимения, иначе смысл текста был бы непонятен.

произведения художественного вымысла, пространственно организуется вокруг повествователя и вмещает описание деталей, невидимых героине с того места, где она находится.

«Так вот, пусть даже и были у меня разные неглупые привязанности, но теперь от дуба, высокого дерева², было мне пожелание дать согласие на замужество. Обычный человек передает предложение через посредника-посыльного или невинную девушку, этот же родителю моему сам делал намеки то в шутку, то всерьез. Тогда же, с таким видом (букв. „с таким лицом“ — *као-ни*. — В. Г.), будто не знал о переданных мною словах о том, что это невозможно, послал верхом на коне человека и велел ему стучать в наши ворота. Когда спросили, в чем дело, ответ не оставлял сомнений. Поднялся шум; служанки, не зная, как поступить, взяли послание и переполошились».

Описывая болезнь Канэиэ в 3-ю луну 966 г., автор пишет, что от жалобных речей мужа и его слез она перестала понимать его слова и сама залилась слезами. Однако слова эти, которые она не понимала и плохо слышала, приведены в дневнике полностью и занимают в нем сравнительно много места:

«— Не плачь. Это только увеличивает мои страдания. Что меня действительно удручает, так это то, что мы разлучимся так неожиданно. Как ты собираешься жить дальше? В одиночестве ведь не останешься. А если так, не делай этого, пока носишь по мне траур. Если я даже не умру и буду жить, думаю, что это посещение — последнее. Сюда я больше не приду, даже если буду жить. Пока я был в расцвете сил, думал во что бы то ни стало все наладить, а уж если теперь умру, это будет конец нашим с тобой свиданиям...»

Здесь совершенно очевидно отделение повествователя от героини, преследующее цель не точной передачи факта, а художественного, наиболее выразительного описания ситуации, подчиненного общему замыслу произведения. Такие отступления очень редки в «Дневнике эфемерной жизни» и выражены в нем сравнительно слабо.

² Дуб — метафора для знатного придворного. В 954 г. Канэиэ имел чин 3-го ранга, почему и назван здесь «высоким деревом».

«Дневник Идзуми-сикибу» — единственный из рассматриваемой группы дневник, где повествователь отделен от героини на всем протяжении текста. Он не является реальным героем, входящим в ткань произведения, почти совсем лишен эмоциональной нагрузки, свободно меняет «позицию обзора». Внешним сигналом к изменению этой позиции может служить передвижение слуги с посланием, но и в этом случае повествователь не идентифицируется со слугой, а следит за ним на некотором отдалении. Чаще всего переключение позиции связано с необходимостью описать положение героев накануне свидания или обмена письмами, причем такое свидание может оказаться и несостоявшимся.

Таким способом достигается своеобразная «переключка настроений» (основным средством выражения эмоций героев в дневнике является *танка*, прозаическое послание или диалог, но нередко ту же функцию выполняет речь повествователя). Так, перед описанием настроения героини и принца, выраженного в эпистолярных формах, повествователь вставляет несколько замечаний, представляющих третью, объективную характеристику ситуации. После цитат из писем с излияниями чувств повествователь снова вводит свой текст, но уже с позиций одного из героев. Так, описывая несостоявшееся посещение дамы принцем (посещение не состоялось потому, что никто не услышал его стука в калитку и не открыл ее) и приводя стихотворное послание принца с упреками в жестокосердии, Идзуми-сикибу продолжает: «Ее ответ был такой:

„Калитку пихтовую
Затворивши,
Возможно ли увидеть,
Жестоко мое сердце
Или нет!

Вы, наверное, полны подозрений. Если бы я могла показать вам свое сердце“.

Вот и этой ночью он хотел навестить ее, однако люди предостерегли его высочество от такого шага, и он считал для себя неосторожным позволить, чтобы среди

других слышали об этом министр двора и наследник престола. Так прошло очень много времени».

Намерения и мысли принца описываются непосредственно, а не в его рассказе или послании даме. Повествователь пространственно находится здесь на стороне принца. Временами, вместе с изменением пространственной позиции повествователя, совершенно исчезает и его «объективность». Он поочередно становится и на пространственную и на психологическую позицию то одного героя, то другого:

«Однажды после 20-го числа 9-й луны принц был разбужен луной, сияющей на рассветном небе, и долго-долго размышлял: „Ах, смотрит ли она на эту луну, есть ли возле нее кто-нибудь?“ — но потом в сопровождении одного лишь всегдашнего мальчика-слуги все-таки отправился навестить ее. Когда его высочество изволил стучать в ворота, дама как раз бодрствовала, размышляя о множестве разных вещей — то об одном, то о другом. Она была в глубокой задумчивости, и все в эту пору, — может быть, под влиянием времени года, — представлялось ей одиноким и особенно печальным.

— Странно. Кто бы это мог быть? — подумала дама и разбудила спавшую рядом служанку, чтобы она послала спросить. Но та встала не сразу, потом еле-еле подняли слугу, и пока он суетился, натываясь на разные предметы, стучать перестали».

В первой части этого отрывка повествователь только лексико-стилистически отделен от принца: действия вельможи описаны не теми глаголами, которые он мог бы употребить сам для их выражения, а теми, которые надлежало употреблять людям, стоявшим на более низкой ступени социальной лестницы³. Таким образом, повествователь, при всех изменениях его позиции, остается закрепленным в социальной сетке. Он устойчиво воспринимается читателем как представитель придворной аристократии среднего уровня. Полной нейтрализации повествователя в ту эпоху не было ни в одном прозаическом жанре.

Сравнительный анализ показывает, что характеристики повествователя в «Дневнике Идзуми-сикibu»

³ О лексических формах выражения действий принца и героини дневника [194, 29—30 и 237].

совершенно отличны от аналогичных характеристик в других произведениях дневниковой литературы. Мы обнаруживаем здесь практически полное совпадение с соответствующими показателями литературы художественного вымысла. Точно так же как в этом дневнике, переключается позиция повествователя в 62-м отрывке «Рассказов из Исэ».

«Во времена древние сердцем мир еще любившая, но очень пожилая дама все думала: „Ах, как бы мне познакомиться с этим чувствительным кавалером!“ Однако случаев удобных выказать ему свое желание все не было, и дама, своих трех сыновей созвав, как будто сон свой с намеком рассказала. Двое сыновей ответ ей дали, чувством не проникнув; третий же так сон ей разгадал: „Сон приведет к тебе прекрасного кавалера“. И дама пожилая вид имела очень довольный.

„Все прочие лишены чувства; вот как бы познакомиться ее с тем кавалером — Дзайго-Тюдзё!“ — у сына в мыслях было. Отправившись туда, где тот охотился, он его и встретил. Взяв лошадь под уздцы, сказал ему, в чем дело, и тот кавалер, сжалившись, пошел и лег на ложе с нею. Однако после этого он перестал показываться, и пожилая дама, отправившись к его дому, стала смотреть сквозь щели ограды. Ее за приметив, кавалер сказал: [...]. Сказав, приказал оседлать себе коня и собрался уходить. Видя это, дама, не разбирая ничего — шиповников, терновников, — в смятении побежала к себе и, в дом придя, легла на ложе. Кавалер же тайком подсматривал, что эта дама делала, и вот видит, что она лежит и вздыхает...» [63, 49].

В этом отрывке повествователь пространственно находится сначала на стороне дамы, затем ее третьего сына, затем кавалера, снова дамы, снова кавалера, еще раз дамы, еще раз кавалера и в самом конце — вне пространственного круга повествования, резюмируя его от своего собственного имени: «Вот пример того века: любил ли женщину или нет, но этот кавалер своим сердцем внешне различия не делал».

Так же меняются пространственные координаты повествователя и в «Повести о Гэндзи» Мурасаки-сикибу. В главе «Уцусэми», например, она переходит от Гэндзи к Когими, затем к сестре Когими, снова к Гэндзи, еще раз к Когими и т. д. Тот же прием использован писа-

тельницей и в главе «Дождливая ночь» (между Тюдзё и Гэндзи), с той только разницей, что здесь повествователь занимает более самостоятельную позицию, оставляя для себя возможность рассматривать героев на одинаковом от себя удалении и давать оценку их словам и поступкам. Но повествователь и здесь не входит в ткань повествования, не присутствует «материально», т. е. функционально ближе к повествователю «Дневника Идзуми-сикибу», чем «Дневника путешествия из Тоса» или «Дневника эфемерной жизни». Если в дневниках перемещение повествователя, как правило, бывает мотивировано передвижением героя («Дневник эфемерной жизни») или группы путешественников («Дневник путешествия из Тоса»), то в произведениях художественного вымысла той же эпохи оно не мотивируется, вызывается чисто сюжетными потребностями и не предполагает «материального оформления» повествователя. Именно такой тип пространственной организации изложения представлен в «Дневнике Идзуми-сикибу».

«Записки у изголовья»

В произведении Сэй-сёнагон есть несколько типов данов (отрывков). Они различаются структурно, стилистически и по многим другим признакам, на которых подробнее мы остановимся в следующей главе. Сейчас важно отметить только, что все эти типы условно можно разделить на те, в которых присутствует повествовательный элемент, и те, в которых он отсутствует. В этих последних нет героя, нет и персонализированного рассказчика. В них, однако, обнаруживаются взгляды автора, выраженные в оценке однородной группы явлений или предметов или в группировании их по одному какому-либо признаку (не всегда легко различимому с первого прочтения).

«Конь хорош вороной, и лишь с маленьким белым пятнышком. Или каурый в яблоках. Пегий. При буланой масти — с совершенно белой гривой и хвостом. И, конечно же, „белоснежная прива“».

Очень также красив вороной, у которого ноги белые» (дан 50).

«Водопады: водопад Отонаси (Беззвучный). Замечательно, что водопадом Фуру (Стелющийся и Оста-

навливающийся) приезжал любоваться монашествующий экс-император. Когда я услышала, что водопад Нати (Сей Разум) находится в Кумано, мне стало грустно. А водопад Тодороки (Грохочущий), наверное, страх какой шумный!» (дан 61).

«Темы стихотворений: столица, лоза, *микури*, жеребенок, град» (дан 69).

В тех данах, где есть повествовательный элемент, может описываться либо типовая ситуация, либо конкретный случай, документированный в пространстве и во времени (запись дневникового типа). В этих случаях либо отсутствует герой, и тогда повествователь, проявляющийся только в оценках, не имеет пространственных координат, либо герой и повествователь идентифицируются, и тогда в описании фиксируется «сектор обзора».

«Ночной ворон среди ночи шумит во сне. Он падает и пугается, перелетает с дерева на дерево, спросонья громко кричит и бывает очень забавен — не то что днем» (дан 72).

Здесь есть описание и оценка ситуации, не требующие точного указания местоположения повествователя. Ситуация типичная, эффект не зависит от того, где находится повествователь. Там, где такая зависимость предполагается, даются более точные координаты. Повествователь здесь отождествляется с условным героем:

«Повозке, плетенной из бамбука, следует ехать быстро. Когда такая повозка проезжает перед воротами, интересно, если она проносится так быстро, чтобы невозможно было рассмотреть ее владельца, чтобы, глядя лишь на проносящихся спутников, люди терялись в догадках: кто бы это мог быть? И очень плохо, когда она движется медленно, не поспешая» (дан 32).

Здесь ситуация типичная, и на месте повествователя может оказаться любой герой или даже читатель, но место это локально закреплено, и это закрепление мотивировано. Такая мотивировка становится еще более необходимой, если место повествователя может занять лишь ограниченный круг людей. Повествование тогда приближается к документальному, эмоциональный элемент усиливается, а повествователю (или потенциальному герою) предоставляется более четко очерченный «сектор обзора» с подробной прорисовкой оказавшихся в нем деталей.

«Седьмого числа добывают из-под снега ярко-зелёные молодые травы. Интересно, что при дворе, где обычно и близко не видно подобных вещей, в этот день все их перевозкосят. Фрейлины, разъехавшиеся по домам, разукрасив повозки, прибывают сюда любоваться на белых лошадей⁴.

Когда экипажи переезжают через порог Центральных ворот, все вдруг стукаются головами, роняют из причёсок гребни и, по неосторожности давя их, смеются,— это тоже интересно. На том месте, где расположен лагерь Лево́й гвардии охраны дворцовых ворот, стоит много придворных; взяв у *тонэри*⁵ луки, они пугают ими коней и смеются, а если выглянуть из повозки — увидишь подъемные стены и снующих взад и вперед слуг и служанок. Это интересно... Во дворце видно очень ограниченное пространство, и в нем ясно различим даже цвет лица проходящих мимо *тонэри*. Лица их, в тех местах, где темная кожа не покрыта белилами, похожи на землю, не совсем освободившуюся от талого снега, и выглядят неприятно. Очень страшно смотреть на лошадей, которые поднимаются на дыбы и ржут: невольно прячешься и хорошенько не рассмотришь всего...» (дан 3).

Во всех приведенных отрывках представлен повествователь дневникового типа, с идентификацией или возможностью идентификации с реальным или потенциальным (типичным) героем. Но в «Записках» Сэй-сёнагон немало также примеров, когда повествователь отграничивает себя от героев, теряет фиксированную позицию в пространстве и, оставляя за собой право на эмоциональную реакцию, свободно переключается с позиции одного типичного героя на позицию другого. Здесь его функции идентичны функциям повествователя в ли-

⁴ В древности в Японии существовал обряд любования процессией вороных лошадей в 7-й день Нового года для предотвращения несчастий в наступившем году. Лошадь считалась одним из проявлений положительного начала (кит. *ян*), черный цвет (как концентрация зеленого) отождествлялся с весной и считался проявлением отрицательного начала (*инь*). Сочетание *ян* и *инь* считалось способным предотвращать несчастья. В более поздний период вороных лошадей стали заменять белыми (по-видимому, под влиянием буддийской мифологии), хотя первоначальное название (*аомма*) осталось.

⁵ *Тонэри* — слуги при дворе или в домах высшей аристократии.

тературе художественного вымысла. Один из таких примеров представлен 36-м даном.

В начале отрывка нарисована общая картина июльской ночи. Повествователь не закреплен в пространстве. Затем внимание переключается на галерею неизвестного дома. Позиция повествователя тоже не определена. Далее описание конкретизируется: подробно описывается вид спящей дамы. Повествователь, видимо, смотрит на нее с улицы, возможности обзора у него ограничены («Волосы у нее, наверное, очень длинные: такими пышными волнами вздымаются они у ее ложа»).

Дальше описывается спешащий после свидания домой «он». И повествователь, высказав догадку о том, зачем «он» так спешит, и отметив, что кавалер по пути отогнул занавеску и заглянул внутрь помещения, пространственно отождествляет себя с ним: картина рисуется такой, какой ее увидел неожиданный ночной гость. Затем снова описывается гость, но уже таким, каким его увидела проснувшаяся дама. После этого повествователь снова занимает свою особую позицию на одинаковом удалении от персонажей (в пространстве позиция не определена) и в самом конце еще раз становится на место гостя. В отрывке представлены три типа оценок: повествователя, кавалера и дамы — каждая со своей позиции.

В отрывках, где повествователь идентифицируется с героем, пространственные координаты повествователя определяются легко: дом *дайdzина* Наримаса (а затем — части этого дома и даже части комнат), храм Ямасина, Бодай, келья или молельный зал в Киёмидзу, покои императрицы, комната завтраков для чиновников Высшего императорского совета, веранда, карета и т. д. Изменение позиции героя-повествователя прорисовывается с кинематографической наглядностью.

«На ширме, что в северо-восточном углу дворца Сэйрёдэн отделяет северные помещения, нарисованы картина, изображающая бушующее море, и рисунки страшных существ, длинноруких и длинноногих, они всегда бросаются в глаза, если открываешь двери в покои государыни... У края перил стоит большая зеленая ваза, в нее вставлено множество красивейших веток сакуры длиной по пять сяку. Из-за этого пространство за перилами кажется усыпанным цветами... Дамы, на-

ходившиеся за шторой у государыни, в *карагину* на вишневой подкладке, надетых так, чтобы рукава их свободно свешивались, и в платья разных расцветок — цвета глицинии, желтой розы и другие, у каждой по ее вкусу, — множество кончиков рукавов высунули из-под шторы возле маленьких ставен. В это время слышались громкие шаги людей, переносивших столы по случаю обеда ее величества...» (дан 23).

На практике в «Записках у изголовья» встречаются отступления от принципа закрепления пространственных координат повествователя для отрывков дневникового типа и приблизительности этих координат для отрывков с описанием типовой ситуации. Последний вид отрывков тяготеет к художественному вымыслу, поэтому и повествователь в них часто ставится в четко зафиксированную позицию, помогающую добиться наибольшей правдоподобности. Дневниковые записи не всегда ставят целью изображение внешней картины и нередко направлены на раскрытие характеров, эмоциональной реакции героев и т. п. Поэтому провести сколько-нибудь четкую границу между дневниковыми и недневниковыми повествовательными отрывками по признаку пространственной позиции повествователя нельзя. Можно только выделить черту, присущую недневниковым описаниям, — свободу отождествления позиции повествователя с позицией не одного, а нескольких героев поочередно. Для отрывков дневникового типа более, чем для других, характерно неназывание героев: здесь, так же как и во многих других произведениях литературы раннего средневековья, название реальных действующих лиц чаще всего заменяется выраженным в глагольных формах их взаимоположением на социальной лестнице. В этих случаях социальная позиция повествователя (даже если он не отождествляется с каким-либо из персонажей) соотносится со средним слоем придворной аристократии.

Для всех типов описаний характерна лексически четко выраженная эмоциональная позиция повествователя.

Интересно, что в произведении Сэй-сёнагон отрывков, содержащих характеристику пространственной позиции повествователя, заметно больше, чем в «Записках от скуки» Кэнко-хоси, созданных в том же жанре на три столетия позже. Это, как нам представляется, можно

объяснить преобладанием в «Записках у изголовья» изобразительного элемента, в то время как произведение Кэнко-хоси больше тяготеет к дидактичности. Но основные приемы введения повествователя в текст тех и других «Записок» совершенно однотипны.

«Дневник Мурасаки-сикибу»

Имя Мурасаки-сикибу ассоциируется у читателей в первую очередь не с ее дневником, а с «Повестью о Гэндзи». «Повесть» действительно имеет мало аналогий в мировой литературе и по достоинству прославила имя писательницы не только в Японии, но и во всем мире (решением ЮНЕСКО она включена в список лучших памятников мировой литературы). Поэтому «Дневник Мурасаки-сикибу» кроме самостоятельного интереса представляет также интерес для исследователей «Повести о Гэндзи» как дополнительный и важный источник изучения проблемы авторской психологии, различия в принципах документальной и художественной обрисовки героев, отношения писательницы к этнографическому материалу, в выяснении чисто лингвистических проблем и т. д.

Принципиальный интерес представляет также и вопрос о сравнении характера повествователя в повести и дневнике. Оба произведения созданы одним автором и частично в одно и то же время. Их сопоставление дает однозначный ответ на вопрос о том, является ли тот или иной тип пространственной, эмоциональной или другой характеристики повествователя специфической чертой творчества данного писателя или принадлежит к области жанроразличия (мы не касаемся здесь поэтического творчества).

«Секрет мастерства,— утверждает Р. Лайделл,— заключается в согласии между темой и темпераментом автора». Приводя это утверждение в связи с характеристикой творчества Мурасаки-сикибу, А. М. Жанейра пишет: «Совершенно очевидно, что личность Мурасаки, насколько мы знаем ее из ее повести и из ее дневника, вполне соответствует ее социальному окружению. Возможно, она не совсем идентифицировалась с ним и поэтому соблюдала необходимую дистанцию для обзоре-

ния и описания его с такой глубиной, реалистическим анализом» [195, 58].

С мнением Р. Лайделла спорить трудно: «темперамент автора» — категория настолько неуловимая (особенно на расстоянии в тысячу лет), что разгадать с ее помощью секрет мастерства положительно невозможно. Но вопрос об идентификации Мурасаки-сикибу с ее социальным окружением на материале дневника исследовать можно, и не последнюю роль в этом исследовании должен играть анализ пространственного положения повествователя. Этот же анализ помогает изучению того самого «секрета мастерства», о котором уже упоминалось.

Выше мы уже приводили примеры изменения наблюдательской позиции повествователя в «Повести о Гэндзи». В большем или меньшем количестве такие перемещения используются во всех главах повести. Эмоциональное присутствие повествователя в тексте обнаруживается сравнительно редко, назидательных высказываний почти нет, сам повествователь не идентифицирован с героем. *Танки*, характеризующие душевное состояние героев или ситуацию, приписываются не только героям; нередко они предстают «ничьими», т. е. являются формой оценки, избранной самим повествователем.

В «Дневнике Мурасаки-сикибу» рассказчик отождествлен с главным героем. Однако эмоциональное проявление повествователя, его отношение к внешнему миру не всегда входит в событийную ткань дневника. В тех случаях, когда оно имеет созерцательный, внесобытийный характер, повествователь существует как бы обособленно от героя, не фиксирован в пространстве. В тех же случаях, когда событийно повествователь отождествляется с героем, отождествляются и их эмоции, оценки событий и людей.

Первый вариант — героя нет, оценка носит обобщенный характер: «Нет слов, чтобы выразить, как прекрасен дворец Цутимикадо, когда наступают предвестники осени»; «А когда роды кончаются, ох и страшны голоса орущих с досады злых духов!»; «Это не потому, что были слабы признаки святости *адзари*, а из-за того, что злой дух оказался удивительно упорным»; «Это время года само полно прелести, поэтому молодые люди стали кататься на лодках»; «Не удалось же ей остаться неуз-

нанной!»; «Молодые придворные скучают, словно в разлуке».

Такие оценки в дневнике очень редки, функционально подчинены задаче характеризовать ситуацию, создать соответствующее настроение у читателя, мотивировать дальнейшее поведение героини. Показательно, что в дневнике нет ни одного примера стихотворной оценки ситуации, не привязанной к тому или другому персонажу, поданной от имени «чистого повествователя», как это бывает в «Повести о Гэндзи».

Второй вариант, наиболее распространенный,— повествователь отождествляется с героиней, смотрит на мир глазами героини. Излюбленный прием описания — определение позиции героини, подробное перечисление всего увиденного с этой позиции и общая характеристика картины в целом:

«Заглянув за бамбуковую штору, я увидела, что дамы, которым позволялось носить одежды благородной расцветки, на обычные *карагину* голубого и красного цвета надели шлейфы с отпечатанным по полю узором, а верхние накидки у большинства из них были из черной с красным ткани. Только на одной Уманотюсё была одежда виноградного цвета. В расцветке переливающихся блеском нарядов как бы перемешаны были густо-багряные кленовые листья с бледными, нижние одеяния — обычного густо- или бледно-жасминного цвета либо фиолетовые на голубой подкладке, а у некоторых — в три слоя, — кому как нравилось. Дамы постарше, из тех, кому не позволено носить узорчатый шелк, почти все были в голубых одеяниях без рисунка, а некоторые — в черных с красным. ...В таких случаях, когда все тщательно подготовились к церемонии, сразу бросается в глаза, если кто-нибудь выглядит не столь хорошо, однако здесь наряды готовились с усердием, каждая стремилась быть не хуже других, и все напоминали красиво выполненные женские портреты; только при взгляде в упор могла я рассмотреть, старая ли это дама или совсем молоденькая, поредевшие у нее волосы или еще густые. Но и тогда из-за веера видна была лишь верхняя часть лба, и человек казался то благороднее, то хуже, чем в действительности. Зато те, кто и здесь выделялся среди других, были непревзойденными».

«29-го числа последней луны я прибыла ко двору... Изгнание дьявола в Ночь сокрывшейся луны⁶ закончилось очень скоро, и после того как мы начернили зубы и совершили вечерний туалет, у нас оказалось свободное время. Пришла Бэн-но-найси. Поговорив с нами, она легла спать. Возле перил сидела придворная мастерица и старательно обучала Атэки заделывать края шитья. Вдруг у покоев государыни громко закричали. Я попыталась разбудить найси, но сразу она не встает. Раздался чей-то громкий плач, и мы испугались, не зная, что и подумать. Может быть, пожар? Да нет, не то.

— Ну-ка, ну-ка,— подняла я мастерицу,— государыня, конечно, у себя, немедленно иди к ней! — потом грубо растолкала перепуганную найси, и когда все втроем мы, дрожа от страха, примчались, словно по воздуху, в покои ее величества, там были две голые дамы...»

Характерной особенностью описания статических объектов в «Дневнике Мурасаки-сикибу» является панорамирование — местоположение повествователя зафиксировано, и из одной точки последовательно рассматривается ряд попавших в «сектор обзора» сцен. Мурасаки-сикибу часто сознательно подчеркивает ограниченность этого сектора и не домысливает выпавшие из него детали. Это придает дневнику убедительность документального свидетельства и еще раз подчеркивает фиксацию пространственных координат героя:

«Там был обычный поднос из дерева алоэ и какая-то подставка. Однако ее мне не было видно»; «Еще чуть к востоку штора в дверях в промежутке между стрехами была немного приподнята, и там, для передачи государыне кушаний, стояли такие дамы, как Бэн-но-найси, Накацукаса-но-мёбу, Котюсё-но-кими. Но я находилась в покоях и не могла рассмотреть подробности»; «Комната, отведенная танцовщице — дочери управляющего Ведомством двора, видна из покоев ее величества. Над ставными ширмами можно увидеть и шторы. Из-за штор слышен шум. Доносится также и гул голосов...»

Динамические сцены описываются такими, как их видела героиня при передвижении (иногда потоком,

⁶ Синтоистская церемония в ночь перед Новым годом.

иногда дискретными частями) или как они проходили перед глазами неподвижной героини. В последнем случае используется метод трансфокации — перехода от общей картины к ее деталям и от деталей — к более крупному фрагменту картины:

«Я выглянула из своей комнаты в дверь, выходящую на галерею. Роса в это покрытое легким туманом утро еще не выпала, а его светлость уже прогуливался по дворику. Он подозвал телохранителя и велел ему вычистить ручей. Сам же сорвал усыпанную красными цветами веточку желтой валерианы, что растет возле южной стены переходных мостков, положил ее ко мне на подоконник так, чтобы она чуть выглядывала поверх ширмы. Вельможа был так красив собой, что я смутилась...»; «Когда мы уходили от ее величества, по пути заглянули в дверь комнаты Бэн-но Сайсё-но-кими. Хозяйка спала после обеда. Поверх *хаги*, *сион* и разных других одеяний она была облачена в темно-красные *утиги*⁷, лицо спрятала в складки одежды, вместо подушки положила под голову коробку для тушечницы; лоб ее, видневшийся из-под складок, был прекрасен своею нежностью. Она показалась мне принцессой, нарисованной на картине...».

Такой же метод постоянно использовался Мурасаки-сикибу и в «Повести о Гэндзи»: сначала определялась точка, из которой герой производит наблюдение, затем описывалась общая картина, открывавшаяся взору этого героя, затем — детали этой картины, после этого — заключение героя о виденном в целом. Вот как, например, описана подсмотренная принцем Гэндзи сцена в главе «Уцусэми»:

«Гэндзи... потихоньку пройдя в дом... скрылся промеж спущенных занавесей. Жалюзи... еще не были спущены, и сквозь открывавшееся пространство он бросил взгляд в западную часть помещения.

Ширмы, стоявшие на том конце, также были с краю свернуты; занавески, могущие мешать взору, были подняты по случаю жаркой погоды, — и все было совершенно явственно видно.

Рядом с обеими женщинами горел светильник.

⁷ Хаги, сион — цветная нижняя одежда; утиги — длинное парадное кимоно.

Та, что прислонилась к средней колонке этого центрального покоя в доме, была она — что лежала на сердце у Гэндзи. Он прежде всего обратил свой взор на нее: на ней было надето легкое платье из лиловой кисейной материи, поверх которой было что-то накинуто; со своей изящной головкой и маленьким телом она не бросалась в глаза своим видом; и лицом своим, при обращении к другим, она старалась держать себя так, чтобы не привлекать на себя внимание; руки ее были тонкие и худые, и она всячески старалась их прятать... Гэндзи с любопытством разглядывал ее. „Родитель прав, что считает ее единственной на свете!“ — подумал он. Хотелось бы немножко спокойствия, мягкости, но это вовсе не значило, что она была и так плоха» [46, кн. 4, 14—15].

Таким образом, главное отличие в определении пространственной позиции повествователя в дневнике и повести заключается в том, что в дневнике она редко бывает обособленной, а при отождествлении с позицией героя закрепляется в этой тождественности, не переключаясь на позиции других героев, тогда как в повести обладает большей вариативностью. Эмоциональная позиция повествователя в повести гораздо разнообразнее, чем в дневнике: вмешательство повествователя в рассказ (субъективные оценки поступков героев, ситуаций, душевных состояний) выражено значительно определеннее.

«Дневник Мурасаки-сикибу» позволяет заметить, что его героиня во многих местах противопоставляется придворному окружению в оценке нравов, никогда не изображается участвующей в торжественных церемониях в активной роли (это при неоднократных описаниях участия в таких церемониях ее подруг по свите), но всегда солидаризируется с другими придворными во взглядах на эстетические проблемы (проявление вкуса в одежде, утвари, пользовании косметикой и т. п.). Все это подтверждает приведенную выше оценку А. М. Жанейры, правда без уверенности в том, что дневник сохранился до нашего времени полностью, окончательные выводы по этому поводу лучше не делать.

Дневник дочери Сугавара Такасуэ интересен переплетением путевых заметок с бытописанием и обилием вставных эпизодов (легенды, предания, сны). Постоянно подчеркиваемая автором увлеченность героини чтением романов и повестей (в частности, «Повести о Гэндзи») заставляет предположить и влияние на этот дневник тогдашней художественной прозы.

На художественную литературу раннего средневековья, особенно литературу одного жанра, нередко смотрят как на некую однородную массу. Произведения этой литературы кажутся то чрезмерно дидактичными, то перегруженными этнографическими деталями. Иногда они представляются поверхностными из-за многочисленных цитат и подражаний, иногда слишком сентиментальными. И если еще произведениям эпохи расцвета литературы достаются иногда не только полные первооткрывательского удивления оценки читателей, но и серьезные исследования специалистов, то о памятниках эпохи упадка литературы читатели, как правило, почти ничего не знают, а специалисты упоминают походя.

«Дневник Сарасина» находится как бы посередине между теми произведениями, которым посвящены десятки монографий, и теми, которые входят в список, заканчивающийся словами «и прочие».

Первое, что обращает на себя внимание при чтении этого дневника,—представление героини читателю от третьего лица, т. е. тот же самый прием, который мы видим в «Дневнике эфемерной жизни». Во вступлениях к обоим дневникам—отсутствие прямого обращения к читателю. Далее следуют различия. Мать Митицуна оценивает неудавшуюся жизнь своей героини, оценивает сама, безапелляционно. Весь остальной текст дневника призван подтвердить эту оценку. Дочь Сугавара Такасуэ предлагает, напротив, проблематичную оценку, которую мог бы дать выросшей в глуши двенадцатилетней девочке сторонний наблюдатель. Весь остальной текст дневника призван эту оценку опровергнуть.

В самом деле, девочка, которая «казалась, наверное, такой деревенщиной», обожает литературу, порывиста, наблюдательна, а главное—чувствительна к красоте природы и переживаниям людей, умеет слагать вели-

колепные стихотворные экспромты. Лучшей аттестации для хэйанской барышни не могло быть.

Так же как в «Дневнике эфемерной жизни», вводной характеристикой и ограничивается в «Дневнике Сарасина» формальное отделение повествователя от героини. Дальше они идентифицируются, хотя лексически эта идентификация выражается, как и в других памятниках хэйанской литературы, не в назывании героини местоимениями 1-го лица, а большей частью в формах глагольных окончаний и в указательных местоимениях («этот» вместо «мой», «тот» вместо «его», «изволила вымолвить» вместо «принцесса сказала»).

Влияние повествовательной литературы придворной аристократии на пространственную характеристику позиции героини сказывается прежде всего в бытописательных, «домашних» отрывках. Как и в произведениях Мурасаки-сикибу, повествователь закрепляется в пространственной сетке и наблюдаемая им картина рисуется из определенной, фиксированной в тексте позиции.

«В 8-ю луну следующего года, когда принцесса изволила прибыть во дворец, в дворцовом приемном зале весь вечер происходили музыкальные развлечения. Я не знала, что этот человек служит здесь, и всю ночь провела в своей комнате без сна, а когда толчком открыла раздвижные двери узких покоев и выглянула наружу, то увидела интересное зрелище: луна на рассветной стороне неба не то есть, не то ее нет. В это время послышался звук шагов: это был человек, который занимался чтением сутр. Человек, читавший сутры, остановился перед моей дверью и произнес несколько слов, а когда я откликнулась, мгновенно все вспомнил и сказал...»

Событие закреплено во времени. Это закрепление — не только атрибут дневника: 8-я луна — это пора, когда начинаются «любования луной». Таким образом, указание на время мотивирует душевное состояние и поведение героини. Она открыла дверь и посмотрела на небо потому, что это — рефлекторная реакция на сезон года, воспитанная поколениями аристократических предков и окружением, обязательное условие для человека с тонкой душевной организацией. Переключение внимания на коридор дворца произошло из-за звука шагов, раздавшихся в тишине. Иными словами, пространственная позиция героини не только определяется, но и убеди-

тельно мотивируется. И с этой мотивированной позиции героиня видит только то, что с нее можно увидеть: не упоминается ни одной детали, которую в тот момент, при том освещении (луна «не то есть, не то ее нет»), с той позиции увидеть было нельзя.

Рассказывая о путешествиях, героиня не перечисляет последовательно встречающиеся в пути предметы или детали пейзажа, а характеризует в основном те места, в которых путники делали остановку. В результате вместо иллюзии движения создается эффект прерывистого приближения к цели с обязательным акцентом на настрое-ние героини во время остановок.

«Там, куда мы приехали, не было никакой ограды; это было временное жилище под тростниковой крышей и даже без ставень. Были навешены лишь бамбуковые шторы и натянуты тенты. К югу далеко просматривалась степь. К востоку и западу из-за близости моря вид был очень интересным. Мне очень нравилось, когда все вокруг затягивало вечерним туманом: тогда я не спала до самого утра, а пристально глядела то в одну сторону, то в другую, и снова становилось нестерпимо грустно оттого, что мы приехали сюда»; «На следующее утро телеги погрузили в лодки и переправили, а потом вытащили на другой берег. Отсюда все, кто приехал проводить нас, возвращались домой. Уезжающие в столицу здесь остановились, и когда происходило расставание, все — и те, кто уезжал, и те, кто возвращался, — плакали. В моей детской душе тоже была печаль»; «С наступлением 10-й луны мы переселились в столицу. Мать, постригшись в монахини, стала жить отдельно, — хотя и в одном с нами доме, но в другой комнате. Отец сделал меня хозяйкой дома, и мне оттого, что он не выходит на люди, не занимается службой и как будто хочет спрятаться в тени, отец казался беззащитным и одиноким».

Повествователя занимает не само по себе путешествие, а результат, к которому приводит все путешествие или его часть, поэтому точной характеристики положения в пространстве здесь нет. Оно не требуется для целей повествования. Даже в тех случаях, когда героиня рассказывает о картинах природы, наблюденных во время движения, эти картины представляются статичными, а само понятие движения выражено только глаголом.

Изменения пространственной позиции повествователя нет.

«В конце 4-й луны по этой причине мы переехали в домик в Восточных горах. По дороге мы ехали, наблюдая с интересом, что и там, где проведена вода в рисовые рассадники на полях, и там, где высажена рассада, все почему-то уже зеленеет».

Пейзажи, описанные с такого рода общих позиций, не конкретизированы: луна, море, степь, туман, заря, края гор, зелень полей могут наблюдаться с любой позиции в данной местности или в данное время года. Определения «сектора обзора» не нужно, потому что объект наблюдения соотносится только с эмоционально-эстетической характеристикой повествователя, и с этой точки зрения общее его описание необходимо и достаточно.

«Дневник полнолуния»

Всякий дневник фиксирует какие-то события. Развитие событий или их смена мотивируются их взаимосвязью, подчиненностью общим закономерностям, течением времени, сменой обстановки. В путевых заметках внешним сигналом изменения обстоятельств и возникновения новых ситуаций является передвижение героя в пространстве. Но независимо от того, ведется ли рассказ от первого или третьего лица, идентифицируется или нет повествователь с героем, — простой рассказ о событиях, лицах и предметах автоматически не делает дневник фактом художественной литературы. Для этого дневнику нужен как минимум лирический герой и специальные приемы в обрисовке образов.

«Дневник полнолуния» — один из примеров, когда в обрисовке героя лирический аспект становится главенствующим, безусловно подавляя событийный ряд и становясь на один уровень с идейным аспектом.

Повествователь в этом дневнике отождествлен с героем. Все второстепенные персонажи эпизодичны: они существуют только тогда, когда попадают в поле зрения главной героини или когда эта героиня вспоминает о них (исключение — сын Абуцу-ни, который играет в дневнике роль, аналогичную роли дочери губернатора в «Дневнике путешествия из Тоса»). При этом героиня

нигде не называется — ни в рассуждениях, ни в путевой части, ни в «бытописательной». Этот обычный для средневековой японской литературы прием вербализации субъекта у Абуцу-ни приобретает смысл специального приема обобщения факта, придания ему характера всеобщности, а связанным с этим фактом суждениям характера безапелляционности.

Дневник насыщен инсказаниями и косвенными фактами. По ним точно определяются и социальное и имущественное положение героини, и местонахождение спорного поместья, и отношения героини с родственниками и знакомыми (отъезд из Киото, тоска по столице, по детям, «перекрытая в верхнем течении» река Хосокава, которая «поддерживает жизнь» героини, перечисление провожающих в Киото и корреспондентов в Камакура с обязательным указанием на чувства, выражавшиеся этими людьми при контактах с героиней).

Абуцу-ни поставила себе задачей показать важность поэзии в жизни Японии. Помимо общих рассуждений, ссылок и намеков на историю стихосложения доказательству этого общего положения в дневнике подчинены стихотворные вставки собственного сочинения Абуцу-ни.

Стихотворный фрагмент является лирическим центром каждой статьи «Дневника полнолуния». В нем выражено чувство героини: впечатление от виденного, тоска по оставленному, надежда на будущее. Чувство инспирируется ситуацией. Ситуация по японской художественной традиции описывается в прозе. Поэтому в «бытописательных» статьях Абуцу-ни соблюдает такую схему: пришел проводить в дорогу такой-то (пришло послание от такого-то) — героиню охватила грусть расставания (чувство одиночества, тоски, любви) — настроение выражено в таких-то стихах (текст приводится) — героиня испытывает такое-то чувство. В путевых заметках схема еще проще: дата — настроение — название (возможна краткая характеристика) места, куда прибыли путники, — стихи. Иногда приводится характеристика погоды, согласующейся с настроением героини. Локальные координаты повествователя даются в самом общем плане, с той степенью точности, которая необходима для характеристики ситуации.

«На реке, называвшейся, кажется, Суномата, лодки

установили в ряд и, связав их веревкой из прутьев *масаки*⁸, устроили плавучий мост. Было очень опасно, однако же переправились. Эта река очень глубока там, где устроена плотина, а по другую сторону от нее мелка, поэтому я подумала:

„Хотя моей души глубины
Подобны бездне этой стороны,
От глаз людских
Их, видно, заслонят
Такою же плотиной“.

20-е число. Выехали с постоянного двора Оrido, в провинции Овари. Дорога была без разветвлений, и мы прибыли в храм Ацута. Достав тушечницу, записала и поднесла богам песню:

„Ах, я молюсь,
В мечтах лелею то,
Чтоб берега Наруми
Морской прилив скрывал
Лишь волею богов“⁹».

Таким образом, в «Дневнике полнолуния» определение пространственных координат повествователя подчинено задаче выразить настроение лирического героя. Это подчинение проявляется в омонимическом обыгрывании названия местности или в заданном осмыслении сопутствующих обстоятельств (погода, пейзаж, драматическая ситуация). Случаи «опредмечивания» позиции повествователя, ограничения его «сектора обзора» почти не встречаются.

«Записки из кельи»

С точки зрения характеристики повествователя, «Записки» Камо-но Тёмэя делятся на две части. В первой повествователь только один раз входит в художественный мир произведения как реальное действующее лицо, но присутствует в нем постоянно как сторонний наблюдатель, собиратель, интерпретатор и передатчик информации. Не определена и пространственная позиция по-

⁸ М а с а к и — род кустарника, эвонимус японский.

⁹ В стихотворении зашифровано моление о покровительстве богов.

вестователя. Во второй повествователь идентифицирован с главным героем.

Пожар в Киото в 1177 г. описывается Камо-но Тёмэем так, словно наблюдение за ним велось с птичьего полета. Взгляд рассказчика охватывает громадные территории, его воображение рисует зрелище всей картины пожара, которое невозможно наблюдать в обычных условиях, с обычного уровня: «При дующем во все стороны ветре огонь, переходя то туда, то сюда, развернулся широким краем, будто раскрыл складной веер».

Но эта воображаемая позиция сейчас же меняется: ближние и дальние дома повествователь видит как бы с открытой площади, позволяющей вести широкий обзор; людей — с близкого расстояния. Тот же прием использован и при описании землетрясения: общая картина гор, дорог, домов столицы, падающих от подземных толчков, изуродованное лицо мальчика, задавленного рухнувшей каменной стеной. В двух этих наиболее предметных описаниях первой части «Записок из кельи» нагляднее всего используется знакомый нам по «Дневнику Мурасаки-сикибу» метод трансфокации при неконкретизированной позиции повествователя.

Неопределенность этой позиции подчеркивается и участием повествователя в описанных действиях. Тем не менее повествователь постоянно присутствует в тексте. «„Записки“ Тёмэйя говорят только о нем. О том, как сложилась его жизнь сначала, что ему пришлось наблюдать на свете, что он испытал сам, какие пережил душевные перевероты и какой вывод принял в связи со всем этим, как стремился устроить свое существование по-новому и что из этого всего вышло» [35, 283]. Это наблюдение Н. И. Конрада с полным основанием распространено им на все произведение, в том числе и на первую часть.

Субъективность изложения подчеркивается и в нарочитой приблизительности датировки («как будто, в годы Ангэн»), и в риторических вопросах («Люди же — среди всего этого... могли ли они еще сохранить свой здравый рассудок?»; «А сколько все это стоило?»; «Кто стал бы оставаться один в старой столице?»; «Ну что — все еще бродят эти пришедшие в отчаянье люди?»), и в эмоционально-оценочных вставках («Сам „Адский вихрь“ и тот, казалось, должен быть не сильнее этого!»;

«Вот какие ужасные вещи мог тогда видеть рожденный в этой юдоли порока и зла!»; «Мне думается, что из всех ужасов на свете самое ужасное — именно землетрясение!»; «Я не знаю, как тогда все это происходило, но то, что было теперь перед глазами, было так необычайно и так печально»). Однако вводной вставкой, соотносящей все описания стихийных бедствий с конкретным лицом-повествователем, является прежде всего такая фраза:

«С той поры как я стал понимать смысл вещей, прошло уже более чем сорок весен и осеней, и за это время постепенно накопилось много необычного, чему я был свидетелем».

Фраза вводит повествователя в произведение как реально существующее лицо, четко обозначенное местоимением «я» (*варэ*). В середине раздела «Перенесение столицы» повествователь идентифицирует себя с главным героем «Записок», и вся вторая половина этого раздела начинает восприниматься как изложение впечатлений этого героя.

«В ту пору как-то по делу, случайно, мне довелось побывать в этой новой столице в провинции Сэтцу. Посмотрел я, как там все обстоит. Тесное пространство — негде и улицу разбить; Север, прилегая к горам, высок, а Юг, близкий к морю, низменен. Все время — неумолчный шум от волн, морской ветер как-то особенно силен. Дворец помещается между гор, так что даже начинало казаться: „Уж не таким ли был и тот, бревенчатый дворец?“ Впрочем, он все же имел иной вид, и было даже кое-что в нем и красивое...» [32, 264].

Эффект эмоционального и рассудочного присутствия повествователя в первой части «Записок из кельи» поддерживается и его размышлениями и умозаключениями, пронизывающими все элементы этой части.

Вторая часть посвящена непосредственно герою. Эта часть начинается словом «я» (*вагами*), формализующим субъективность всего последующего изложения. Если в первой части описывался мир в восприятии героя, то во второй центром внимания становится внутренний мир героя, воспринимающего все, что его окружает.

Но и в этой части, даже в описании пейзажей и жилищ отшельника, пространственная позиция повествователя не фиксируется, а принимается как переменное ус-

ловые видения. Действия героя и наблюдаемые им картины описаны не как однократные, исключительные, а как повторяющиеся, обычные, типовые, характеризующие не поступок, происшествие или конкретную ситуацию, а образ жизни, поведение, систему оценок героя-повествователя, миропорядок в целом.

«Вечнозеленый плющ скрывал собой все следы». Не в данный момент скрыл, а скрывал всегда: это его характерная особенность, не зависящая от какого-либо конкретного случая. «Долины густо поросли деревьями». Этот факт не обнаруживается в специфической ситуации, а непреходящ. «Зимой любишь на снег» — не однажды любишь, а во всякое время всякой зимы. Обозначается не само названное действие, а готовность или постоянная возможность его совершения. Присутствие героя здесь обязательно, но функции его иные, чем в описании однократного факта. На первое место выступает оценочный аспект.

Следствием такой обобщенной субъективизации функций повествователя предстает объективный характер рассуждения и выводов. Аргументированная общими наблюдениями концепция бренности мирской жизни из первой части «Записок» согласована с аргументированной обобщенным описанием субъективных ощущений концепцией чистоты, несуетности отшельнической жизни и образует формальное единство проповеди двух буддийских идей.

Для такого рода проповеди конкретизация точки наблюдения повествователя была бы неуместной.

2. ОТРАЖЕННЫЙ МИР

В средневековой литературе вообще и в фактоописательной в особенности повествование чаще всего однолинейно. Оно концентрируется вокруг некоторой производной, направление которой определяется скрещиванием проекций на пространственно-временной сетке. «Проблема времени в литературе — это разговор очень абстрактный, — отмечает исследователь классической японской литературы Кондо Кадзуити, — но то, что человек живет в точке пересечения на оси координат разных моментов времени и пространства, есть, по-видимому,

факт, не допускающий возражений» [122, 25]. В последнее время это обстоятельство привлекает внимание все большего количества ученых к проблеме анализа художественного времени и художественного пространства в произведениях отдельных писателей, в литературах разных эпох, жанров и народов. Разнообразны и способы постановки этой проблемы, и методы ее исследования [40, 233].

Проблема человека в художественной литературе рассматривается в литературоведении с социологической, идеологической, эстетической точки зрения, с точки зрения приемов обрисовки образа. Ей посвящено множество исследований. Человек — это единственный элемент отраженного мира в литературе японского средневековья, которому посвятили специальные работы или разделы в книгах советские японоведы [33; 34; 55]. Человек в памятниках дневниковой и эссеистической литературы нас интересует в плане оценок, которые ему давали авторы. Эти оценки прослеживаются по двум параметрам — внешность (включая поведение) и внутренние качества.

Художественное пространство есть перенесенное в повествование индивидуальное отражение в авторском сознании реального пространства. Художественное пространство может быть целесообразным (участвующим в фабульной линии произведения), случайным (не участвующим в ней), крупно- и мелкомасштабным, непрерывным или дискретным, обобщенным или изолированным. Его характер в произведении определяется художественной традицией, творческой задачей автора, требованиями жанра, уровнем представлений о мире, словесными ограничениями, философско-религиозной концепцией, национальными особенностями и т. д.

Реальный мир, с которым сталкивается в описанное время герой дневника или эссе, не мог быть включен в повествование полностью. Не могла быть включена и гораздо меньшая его часть — все то, что должно было быть отмечено сознанием героя, и даже еще меньшая — все то, что из этого отмеченного сознанием ему запомнилось.

В то же время автор включает в повествование такие образы внешнего мира, которые не отмечаются сознанием героя в описанный момент, а вызываются ас-

социациями внёсюжётного порядка, возникшими в воображении автора в момент писания дневника.

Такое расширение ассоциативного ряда при помощи образности, гиперболизации значения события в дневниковой литературе едва намечается. Особенно характерно оно для военно-феодальных эпосов, где преследует цель не адекватности описания событию, а наибольшей силы воздействия образа на сознание читателя или слушателя.

«Наконец боевые знамена коснулись солнца и грянула битва при Удзи и Сэта. Еще не закончился день, как правительственные войска неожиданно потерпели в этой битве поражение, и тогда экс-императора Готоба сослали в провинцию Оки, а Ёситоки зажал наконец в своей длани все Восемь сторон»; «Скоро кончилась радость Вэйского И-гуна, заставлявшего [в колеснице] возить журавлей, горевал и Циньский Ли Сы, что мечтал поохотиться с собаками; ныне Такатоки стремился к тому же» («Повесть о великом мире», кн. I); «Шум колесниц, лошадей, спешивших взад и вперед, отдавался на небе и колебал землю» («Сказание о доме Тайра», кн. VI) [32, 316].

В дневнике фиксируется главным образом то, что укладывается в основную мировоззренческую концепцию автора и фабульную линию произведения (что целесообразно), но частично и то, что выпадает из этого ряда, однако ассоциируется в сознании автора с той или иной ситуацией, описанной в дневнике (когда ассоциация не обнажена, читателю такое описание кажется случайным). Во всех случаях пространственные категории адекватны ситуации. Результат письменной их фиксации и образует тот отраженный мир, который является предметом литературоведческого рассмотрения.

Время в художественной литературе — это способ существования отраженного мира. Изображая объекты во времени, представляя время однолинейным или многорядным, субъективным или объективным, прерывистым или непрерывным, автор тем самым изменяет характеристики отраженного мира. При этом степень и вид изменений в большой степени зависят от жанра произведения.

В центре отраженного мира, естественно, находится человек. На нем скрещиваются проекции на оси времени и пространства, он иллюстрирует идею, организует событие, пользуется предметами и контактирует с другими людьми, богами и духами. Без человека невозможно создание авторской модели мира.

Но человек в понимании средневекового японца — не венец творения. Он — лишь часть (пусть самая совершенная) этого мира и живет среди других элементов мира, отношение к которым определяет и настоящую и будущую его сущность. Поэтому человек и должен изображаться в окружении вещного мира и других людей в гармонии с ними¹⁰.

В японской живописи XI—XII вв. большое распространение получили так называемые *эмакимоно* — рассказы в картинах, многие из которых представляли собой иллюстрации к произведениям художественной литературы («Повесть о Гэндзи», «Дневник Мурасаки-сикибу» и др.). Первейшее значение в этих картинах-свитках придавалось композиции. Фигура человека графически или масштабно не выделялась, она органически вписывалась в интерьер или пейзаж, искусно соотносилась с фигурами других людей. Выделению ее способствует в основном цветовое решение. Изображению большого количества окружающих человека предметов подчинена и пространственная позиция художника: горизонт высоко поднят, и художник, будто «сквозь сорванную ветром крышу смотрит вниз и видит все, что происходит в помещении. Такой метод композиции и получил название фукинуки ятай (букв. „сцена с сорванной ветром крыши“)» [29, 62].

В литературе раннего средневековья человек наделяется внесловными «абсолютными» качествами, очищенными от примесей и сконцентрированными до уров-

¹⁰ Д. С. Лихачев в трудах по древнерусской литературе указывает на изображение «человека и предметов соответственно их значению» в русской иконографии, на отсутствие изображения бытовой обстановки в литературе древней Руси как признак художественного метода. Древнеяпонской литературе такой метод не знаком, потому что художественные категории основывались на другом мировоззрении.

ня абстракции, поэтому предметом рассмотрения для писателя становится часто не сам человек с присущими ему особенностями, а качества, явленные во многих героях: жадность, глупость, рассудительность, красота, преданность, непостоянство и т. д. Но для того чтобы подлежащее рассмотрению качество обрисовалось наиболее четко, автор ставит героя в разные ситуации, в разные отношения с другими людьми. То же относится и к характеристике судьбы героя (судьба обусловлена в прежних жизнях, теперь мы наблюдаем лишь конкретные результаты этой обусловленности). В произведениях X—XI вв. проявление качеств человека обнаруживается чаще всего в позиции «человек — человек», позднее — в позиции «человек — коллектив» и «коллектив — коллектив» (особенно четко в воинских эпосах).

Человек в литературе придворной аристократии чаще всего представлен как сочетание элементов (качеств) более постоянных, чем формируемое ими единство. «Сочетание некоторых частей какого-то потока», по выражению О. О. Розенберга [66], представляет в человеке временную комбинацию однородных элементов, причем эта комбинация обусловлена причинностью и образует новую цепь причинности и поэтому временна, в буддийском толковании, мгновенна (с растяжением от одной конкретной ситуации до целой жизни). Функциональный характер этой комбинации обусловил и характерологические особенности индивида с заметным преобладанием одной или нескольких сходных черт, определяющих и линию поведения человека, и тип его отношений с другими людьми, и гармонию с предметами и явлениями природы.

В особенностях характера и поведения героев нет ничего сверхъестественного, эти особенности не гиперболизируются, как это позже было в литературе воинского сословия — эпосах и пьесах театра. Но, — они лишь постоянно и в разных формах отмечаются автором. Из всех поступков героев авторы дневника описывают преимущественно те, которые подтверждают наличие той или иной особенности характера или образа жизни (независимо от того, прокламирована она или нет): знание и тонкость чувствования поэзии у «прежнего губернатора» в «Дневнике путешествия из Тоса», неустроенность жизни и непостоянство радостей у матери Митицуна и непо-

стоянство привязанностей у Канэизэ в «Дневнике эфемерной жизни», глубина любовного чувства героини в «Дневнике Идзуми-сикибу», эстетический вкус героини в «Дневнике Мурасаки-сикибу» и т. д.

В эссеистических произведениях человек рисуется в более равноправных отношениях с окружающим миром и чаще выступает в качестве объекта проявления непреложных законов вселенной: эфемерности сущего, красоты и одухотворенности природы, цикличности изменений, гармонии природы.

Все это касается внутренней характеристики главных героев — оценки их эмоционального уровня, ума, жизни в целом и взаимосвязи этой характеристики с внешними обстоятельствами. Внутренние качества героев рисуются безусловно положительными. Но оценочные категории при описании человека (особенно для эпизодических лиц) не сводятся только к внутренним качествам. В этом смысле интересно, что являл собой в представлении средневекового японского писателя положительный герой, какие черты представлялись идеальными.

Мурасаки-сикибу в числе достоинств, которыми должен обладать идеальный человек, называет такие: выдающаяся красота, рассудительность, талант, ум, уравновешенность. Из знаменитой «портретной галереи» в эссеистической части дневника писательницы можно видеть, что понимала она под внешней красотой женщины.

«Госпожа Дайнагон очень мала ростом и принадлежит к числу дам, о которых непременно говорят, что они маленькие. Она беленькая, красивая и вся кругленькая, а чтобы казаться выше, носит волосы на три *суна*¹¹ длиннее своего роста, и они тянутся за ее подолом. Волосы у нее тонкие и красивые; других таких нет ни у кого. Лицо же энергичное, а манеры приятные и изящные.

Госпожа Сэндзи, женщина маленького роста, очень изящна и тонка; волосы у нее тонкие и красивые и на один с лишним сяку длиннее ее самой. Нам даже неловко: у нее настолько благородный вид, что более того и не бывает. Когда она выходит откуда-нибудь, у нас возникает такое чувство беспокойства, что неприятно

¹¹ Сун — мера длины, 3,03 см.

самим. В глубине души мы считаем, что именно такой и должна быть благородная особа...

Мия-но-найси — тоже очень красивая дама. Рост у нее хороший и стан, когда *найси* сидит, и общий силуэт — великолепных и совершенных очертаний. Если брать в отдельности, в ней не видно ничего особенно красивого, но совершенно прелестным и невинным обликом, чертами лица, вытянутого по центру, белизною кожи она превосходит других дам. Ее головка, прическа, линия лба кажутся такими прекрасными! Они обворожительно красивы...

У Гэн-сикибу хороший, даже несколько высоковатый рост, лицо маленькое, и вся она выглядит хорошенькой и миловидной...

Есть еще дама по имени Госэти-но-бэн... Лицо у нее — словно нарисованное на картине, лоб очень широкий, а уголки глаз совсем узенькие. Лицо не примечательно ничем особенным, но очень белое; кисти рук и предплечья очень красивы. Волосы, той весной, когда я увидела ее впервые, были на один сяку длиннее ее роста и казались густыми и обильными, но неожиданно стали выпадать, будто кто их отнимал; правда, концы их не стали жиденькими, а длина как будто еще немного превышает рост Госэти-но-бэн...».

Несмотря на то что в японской любовной лирике раннего средневековья не принято было описывать внешний вид или черты лица возлюбленных, а в портретной живописи лицо изображали весьма условно, в быту красоте лица и фигуры человека уделялось большое внимание.

«Если у человека выдающееся по красоте лицо,— писала Сэй-сёнагон,— это всегда наводит на мысль о том, как это приятно, как изумительно. Если же слишком часто смотришь на картину, она перестает привлекать взор. Картина на складной ширме, стоящей поблизости, пусть даже она великолепна, не может привлечь внимания. Что интересно, так это внешний вид человека...» («Записки у изголовья», дан 271).

Главный признак красоты у женщины — тонкие густые длинные волосы. Этот признак продолжал оставаться определяющим на протяжении многих столетий. Красивые волосы — лучшая характеристика не только для дам из придворного окружения времен Мурасаки-

сикибу, но и для красавицы Отикубо в «Повести о прекрасной Отикубо», и для танцовщицы Хотокэ в «Сказании о доме Тайра». «Женщина, — отмечал Кэнко-хоси, — когда у нее красивы волосы, всегда, по-моему, привлекает взоры людей» («Записки от скуки», дан 9). Включение в критерий женской красоты длинных волос диктовалось и социальными требованиями: длина волос должна была свидетельствовать о том, что женщина не занята никакой работой, делать которую могли бы помешать длинные распущенные пряди волос. Не напрасно в «Записках у изголовья» сказано: «То, что должно быть коротким... волосы у служанки» (дан 234).

Тот же сословный признак красоты — белая (не загоревшая от работы на открытом воздухе) кожа и изящная фигура.

Немаловажное значение придавалось форме лба и овалу лица. Лоб у «стандартной» красавицы должен был быть широким, сужающимся сверху благодаря расчесанным на две стороны от прямого пробора волосам. Лицо должно было иметь овальную форму и несколько расширяться книзу. Этот критерий был привнесен в среду придворной аристократии художниками школы *кара-э*, исходивших в своих работах из китайских идеалов женской красоты. Примечательно, что при характеристике внешнего вида женщины нигде не упоминаются такие части лица, как нос и губы. По-видимому, это объясняется тогдашними представлениями о приличии.

Но части лица, волосы, рост, форма лба — важные, но не самые главные критерии оценки женщины. Внимание писателей больше всего привлекала одежда и манера держаться в обществе.

«Саэмон-но-найси держала меч государя. На ней были: желтовато-голубой *карагину* без узоров, юбка, более темная книзу, и шелковый шарф. Тесьма на юбке была окрашена в разноцветные полосы узором „плавающая нить“. Верхнее платье было расписано пятицветным узором по хризантемовому полю, под ним — алый *каинэри*¹². Ее фигура и жесты, которые можно было увидеть лишь сбоку, заглянув за веер, были блистательно прекрасны.

Бэн-но-найси держала коробочку с августейшей пе-

¹² *К а и н э р и* — одежда из лощеного шелка,

чатью. Ее *утиги*, затканные виноградным цветом по алому полю, юбка и *карагину* были такие же, как у Сэмон-но-найси... Когда в своем шарфе из светло-фиолетовых и белых нитей она стояла, изогнувшись, будто в грезах, мне подумалось, что такими, наверное, и были те девы, что в древние времена спускались с небес» («Дневник Мурасаки-сикибу»).

Средневековые японцы считали детальные характеристики платья героя не только уместными, но и необходимыми (примеры таких характеристик можно в изобилии обнаружить в любом памятнике куртуазной литературы), потому что платье характеризовало эстетический вкус человека, а при оценочном описании и описании массовых сцен — и вкус самого автора. Эстетический же вкус как раз и был основным критерием для оценки человека. Это в одинаковой степени относилось и к женщинам, и к мужчинам (так, в дане 278 «Записок у изголовья» имеются подробнейшие описания мужских костюмов). Подобранные со вкусом наряды и манера держаться считались основными признаками утонченности натуры, которая в хэйанскую эпоху ценилась у аристократов превыше всего.

Но сама по себе утонченность натуры еще не была гарантией успеха в обществе. Требовалось нечто гораздо большее: мгновенная реакция на эстетический сигнал. Способность быстро реагировать на ситуацию *танкой* одинаково ценилась и в женщинах, и в мужчинах. Именно поэтому в дневниках приводится много *танок*, сложенных «по случаю», указываются ситуации, в которых они складывались, и быстрота, с которой тот или другой человек сложил свое стихотворение. Так, героиня «Дневника Сарасина», увидев в начале осени яркую луну над темным лесом в горах и услышав шум водопада, сейчас же передает охватившее ее чувство в стихотворной форме:

Ах, если б показать
Тому, кого в душе лелею,
Луну, сияющую
В глубине осенней ночи
Над горною деревней!

Услышав от местных жителей в провинции Симоцу-са, что столбы, стоящие среди реки, — это остатки ста-

ринных ворот, построенных некогда «богачом из Мано», она мысленно произносит *танку*:

А когда не осталось бы
Этих столбов на реке,
Что еще не сотлели,—
Разве б можно узнать
Здесь следы старины?!

В стихах выражались и переживания, и мысли, и эрудиция человека. «Каждый аристократ был поэтом; не только придворная знать, но и настоятели и священники обменивались стихами, нередко любовными стихами, с придворными дамами» [185, 154]. Умение сложить стихотворение быстро и изящно считалось настолько важным, что, когда юный Митицуна («Дневник эфемерной жизни») впервые влюбился, мать, чтобы создать сыну соответствующую репутацию, сама стала слагать для него первые любовные *танки*. Мужчина, желающий оказать внимание даме, отметить красоту пейзажа или выразить грусть расставания, не должен был изъясняться прозой. Но и дама, если она не хотела прослыть лишенной вкуса и способности чувствовать, отвечала мужчине тоже стихами. И чем быстрее давался такой ответ, тем выше он ценился.

Получив от Фудзивара Митинага букетик валерьяны, Мурасаки-сикibu кокетливо заметила:

«— Нехорошо, что я пишу это с опозданием,— и, приблизившись к тушечнице, написала:

Как увидела я
Валерьяну
В цветении дивном,
Поняла, сколь страшна
Та, что светлой росы лишена.

— О, как быстро! — улыбнувшись, вельможа взял тушечницу и написал:

Неразлучно с тобою
Сверканье росы,
Только знай:
Яркость красок
Взяла у любви валерьяна».

Быстрота и изысканность поэтической реакции на неожиданную ситуацию — один из важных признаков положительного героя. «Чем бы ни наслаждались хэйанцы,— писал Н. И. Конрад,— они никогда не подходили к наслаждению прямо, непосредственно, никогда не стремились брать все это таким, как оно есть само по себе. Хэйанцы всякое свое наслаждение стремились осложнить привнесением в свой объект нового фактора — поэзии и преломить свое собственное переживание сквозь эту поэтическую призму... Основной действующей пружиной их восприятия вообще служила... именно эстетическая апперцепция» [32, 88].

Внешняя характеристика героев-мужчин в дневниках отличается нерасчлененностью: как правило, о мужчине говорится, что он красив, хорош собой, изящен. Описания одежды — более подробны. Основным же характеризующим признаком помимо поэтического таланта является эрудиция, начитанность и способность свободно оперировать цитатами из китайской философской, исторической и художественной литературы и стихотворных произведений старинных японских поэтов. Такие цитаты и особенно намеки (намека, завуалированная аналогия, иносказание вообще ценились гораздо выше, чем прямое высказывание,— очевидно, как признак большей утонченности) приводятся особенно часто.

По-видимому, чем больше тот или иной признак ценился в человеке, тем детальнее, конкретнее он описывался.

Сравним описания двух разных мужчин, сделанные Сэй-сёнагон. Один из них — незнакомый писательнице вельможа, случайно встреченный ею во время поклонения в храме Киёмидзу («Записки у изголовья», дан 120). Сэй-сёнагон начинает описывать впечатления от него со звуков, которые доносятся к ней через стенку из кельи, где вельможа остановился ночевать, а затем по визуальным наблюдениям.

«По соседству какой-то благородный мужчина украдкой совершает поклонение, и по тому, как он движется, можно по звуку понять, что это человек чувствительный. Глубоко озабоченный чем-то, он никак не может уснуть. Это очень трогательно. Вызывает почтение то, что, когда пришла пора отдыхать, он негромко, чтобы не было слышно, стал читать сутры. Мне хотелось, чтобы

он читал их громко, но он даже сморкался потихоньку, чтобы другим не было неприятно услышать...

Мужчина, передавший красивый свиток со своими молениями спутнику, положил подношения храму за право читать вслух сутры. Голос, которым он позвал храмового мальчика-служку, красивым эхом перекатывался в зале для молений. Звуки колокола постепенно усиливаются, и пока я думаю, откуда бы мог быть этот мужчина, называют одно высокочтимое имя, а мужчина, к моему удивлению, произносит: „Чтобы роды были благополучными“. Значит, он молится, потому что беспокоится, как-то будет!..»

Примечательно, что все описание субъективно от начала до конца, сопровождается выражением авторского отношения к поведению незнакомца. Благородство мужчины здесь определяется двумя качествами: его деликатностью и чувствительностью. Внешний облик и одежда не упоминаются совсем.

Другой человек известен писательнице. Это *дайджин* Наримаса (дан 8). Императрица со свитой приезжает в дом этого вельможи. По такому случаю Наримаса велел построить новые ворота. Однако через них смогли пронести только паланкин императрицы, а для повозок, в которых находились дамы из ее свиты, ворота оказались слишком узкими. Дамам, не ожидавшим этого, пришлось под взглядами посторонних мужчин шагать через двор в более неряшливом виде, чем им хотелось бы. Сэй-сёнагон по этому поводу негодует:

«— ...Но почему все-таки в таком доме, и вдруг — ворота, в которые даже повозка не проходит! Вот увижу хозяина, так уж посмеюсь.

И только я сказала это, как хозяин подал мне тушечницу государыни и сказал:

— Передайте, пожалуйста, это ее величеству.

— Слушайте,— воскликнула я,— вы же очень плохой человек! Зачем вы велели построить те ворота такими узкими?

Наримаса рассмеялся и ответил:

— Они вполне соответствуют этому дому и моему положению.

— Однако,— возразила я ему,— был ведь такой человек, который построил высокими одни только ворота!

Он удивленно воскликнул:

— Просто поразительно! Это же ведь о Юй Дин-го. Если бы я не был старым ученым, ни за что не понял бы намек. Но коль скоро я иногда ступал на этот путь, то хоть в этом-то смог разобраться...»

При всей кажущейся активности Наримаса в этом отрывке ему отводится пассивная роль. Это не он, а Сэй-сёнагон вспомнила старинное китайское предание о человеке, который построил себе ворота выше, чем ему полагалось по чину, вследствие чего его сын дослужился до высоких чинов. Наримаса, узнавший предание, попал в положение экзаменуемого. Следующей же ночью, попытавшись завязать близкие отношения с героиней, он из-за собственной нерешительности стал предметом насмешек со стороны самой героини и ее подруг. Насмешки продолжались и на следующий день по другим поводам.

Таким образом, важное качество человека — глубокое знание книжной учености само по себе почти ничего не значило, если оно не сочеталось с находчивостью, с умением тонко намекнуть на это знание. Во всем этом отрывке Наримаса заслуживает лишь снисходительного сочувствия, а подлинным героем является сама повествовательница и императрица, которая проявила такое ценное качество, как чувствительность, и заступилась за хозяина дома.

В обоих приведенных отрывках есть одна общая черта, свойственная рассматриваемой литературе в целом: наряду с характеристикой героев в них содержатся элементы самохарактеристики повествователя. Внутренняя жизнь повествователя раскрывается не только через его физическое присутствие в сцене, не только через его коммуникативные функции в повествовании, но и благодаря оценочно-экспрессивному присутствию. Всякий поступок или значимое с характерологической точки зрения высказывание второстепенного персонажа квалифицируется либо с позиции их влияния на поведение или судьбу героя, либо с позиции их отношения к эстетическим или этическим нормативам общества.

Такие нормативы выработались в кругу придворной аристократии под влиянием традиции, сословных предубеждений и распространенных идеологических учений. Они предполагали прежде всего гармонию человека с его социальным и природным окружением и, конечно, внут-

ренную гармонию самого человека. Эти два вида гармонии мыслились как отражение всеобщей гармонии вселенной, крошечной и очень временной частичкой которой человек представлялся.

Идеал гармонии, свойственный, по-видимому, всем обществам и литературам, независимо от их идейного наполнения, на протяжении всего японского средневековья продолжал оставаться постоянным, но содержание самого понятия гармонии на рубеже XII и XIII вв. существенно изменилось. Центр тяжести в нем из области эстетической все больше перемещается в этико-моральную, из индивидуалистической в социальную. Человек как средоточие внутренней гармонии, помогающей его контактам с большим миром, уступил место человеку — члену коллектива (семьи, рода, военного отряда, сословия, государства), и его соответствие занимаемой позиции в социальной системе стало определяться в основном не буддийскими, а конфуцианскими критериями.

В дневниковой литературе это изменение определеннее всего выразилось в «Дневнике полнолуния» Абуцу-ни, а в литературе в целом — в «Сказании о доме Тайра» и примыкающих к нему военно-феодалных эпопеях.

Причины изменений заключались в глубоких социальных сдвигах, приведших к созданию новой политической и экономической структуры общества, в том, что творцом новой литературы был другой класс. Нормативы придворной аристократии ни в какое время не были обязательными для всех групп населения. Сословно-ограниченный их характер становится очевидным в тех немногочисленных случаях, когда в куртуазной литературе описываются контакты героев-аристократов с простыми людьми.

«Возле дороги в Камо женщины, собравшись пересаживать рис, надели на головы широкополые соломенные шляпы, похожие на новенькие тазы из лучины, встали все вместе, образовав большую толпу, запели песни, вроде бы склонились в поясе, потом, что-то делая, — не видно, что именно, — отступили назад. Что бы это могло быть? В то время как мы с интересом смотрели на них, женщины бесцеремонно запели о кукушке, и слушать их стало неприятно;

Эй, кукушка!
Ты, ну ты!
Ты кукуешь,
Я сажаю рис.

Услышав эту песню, какой-то человек промолвил: „Не кукуй с такой тоской!“ Тот, кто считает кукушку хуже соловья, внушает такое же отвращение, как тот, кто дурно говорит о детстве Накатада» («Записки у изголовья», дан 226).

Система ценностей, созданная в тепличных условиях хэйанского двора, оказывается настолько чуждой народным представлениям, что существует как бы в другом измерении, вызывает у путников ассоциации, которые не могли возникнуть в воображении крестьян. Приведенная Сэй-сёнагон песня относится к старинным трудовым обрядовым песням, в которых отражалась связь начала сельскохозяйственных работ с сезонными изменениями в природе. Эта-то связь и осталась за пределами восприятия спутников писательницы. Единственное, что они заметили,— это грубая форма местоимения «ты» (*орэ, кая-цу*), обращенная в песне к кукушке. В сознании путников возникают песни их круга, где поэтический образ кукушки связан с представлением о лете и о печали о любимом человеке, о родном доме или о безвозвратно ушедшем времени. И один из путников сразу же реагирует на песню крестьянок фразой из стихотворения супруги императора, помещенного в 8-й книге антологии «Манъёсю»:

Кукушка!
Ты не плачь с такой тоской,
Пока не нанижу я жемчуг майский
И вместе с жемчугом
Печальный голос твой! [44, т. 2, 20]

Унижать кукушку грубым к ней обращением, считает Сэй-сёнагон, это то же самое, что дурно говорить о герое «Повести о дупле» («Уцубо моногатари», X в.) Накатада, который в детстве устроил хижину в дупле дерева в лесу и заботливо ухаживал там за своей бедной, но благородной матерью.

Ряд событий, представлен ли он последовательно (в дневниках) или неупорядоченно (в эссе), в каждом произведении один. Он связан с главным героем. Следо-

вательно, круг героев, входящих в эту литературу, ограничен четкими сословными рамками: придворная аристократия, провинциальная администрация, высшие священнослужители, слуги (эпизодически). Ограничен и круг событий, на которых строится повествование. Это — жизнь группы путешественников с описанием их реакции на явления природы и перипетии путешествия в «Дневнике путешествия из Тоса», семейная жизнь матери Митицуна и события при дворе и во время храмовых паломничеств в «Дневнике эфемерной жизни», любовная интрига героини с принцем в «Дневнике Идзумисикибу», микрособытия при дворе и придворные обычаи и церемонии в «Дневнике Мурасаки-сикибу», придворные сцены, происшествия, связанные с героиней или ее знакомыми, в их домах или во время поездок в храмы в «Записках у изголовья», события личной жизни в «Дневнике Сарасина». «Дневник полнолуния» вообще малособытиен, но в нем, как и в «Записках из кельи», явно выражена тенденция к типизации.

Нужно заметить, что в рассматриваемых памятниках нет намеренного укрупнения или уменьшения плана событий. Всякое событие включалось в произведение по признаку иллюстрации главной его идеи и вне зависимости от масштабности самого этого события. Исключением являются «Записки из кельи». Камо-но Тёмэй сознательно выбирает разномасштабные факты и располагает их в определенном порядке (сначала крупные, затем мелкие) с целью аргументировать самый общий и всепроникающий характер основной идеи.

Характерной чертой поведения героев дневников и эссе является отсутствие неадекватной реакции на события. Всякая реакция (слезы, смех, удовлетворение, огорчение, влюбленность) оправдана ситуацией и не гиперболзируется авторами ни нагнетанием фактов, ни преувеличенной их оценкой, ни тем более присовокуплением фантастических деталей. Реакция автора «Дневника эфемерной жизни» на смерть матери или реакция автора «Дневника Сарасина» на смерть мужа героини настолько достоверна, что в наше время на основании этих описаний можно поставить точный медицинский диагноз недуга матери Митицуна или дочери Сугавара Такасуэ.

Эта особенность дневниковой литературы резко кон-

трастирует с принципами появившейся позже самурайской литературы. Здесь многие действия подчеркиваются, возводятся в степень или домысливаются безудержной фантазией авторов. У умирающего Тайра Киймори («Сказание о доме Тайра») был такой жар, что к его ложу невозможно было подойти ближе, чем на четыре-пять шагов, а вода, в которую его погрузили, чтобы снизить этот жар, закипела. Божественные силы так поразили Тосиюки («Повесть о великом мире»), читавшего гневное послание императора Годайго сёгуну вслух, что у Тосиюки хлынула носом кровь и закружилась голова, затем появился «нехороший нарыв» в горле, из-за которого через семь дней он умер.

В куртуазной же литературе гнев государя карал подданных самым прозаическим способом: виновного ссылали или лишали милостей. Умиравший здесь отказывался от пищи, терял сознание, больной страдал «в допустимых пределах», без добавочной аффектации. Эмоции часто выносились за пределы действия — в оценки повествователя: «жаль», «смешно», «интересно», «печально» и в крайнем случае «небывало печально», «несравнимо грустно» и т. п.

Реакция героев на обстановку в куртуазной литературе не была однозначной, а менялась вместе с ситуацией. Если обряд поминовения описывался в воинских эпопеях, там подчеркивалась одна только глубокая скорбь по покойному. Каждая новая деталь лишь углубляла эту скорбь. Внешние события подбирались и описывались таким образом, чтобы скорбь рисовалась всеобъемлющей. Сам же повествователь мог представить иную позицию только в сентенциях, где говорил о бренности и мимолетности всего сущего. В литературе придворной аристократии нагнетания скорби может и не быть. Здесь задачей повествователя является не показ деяний покойного и ничтожности их перед непреложным законом всеобщей изменчивости, а описание тонкости эмоциональной реакции живых. Так, описывая церемонию поминовения Фудзивара Митиката (953—995), Сэй-сёнагон («Записки у изголовья», дан 135) замечает:

«То, как Сэйхан, бывший проповедником, толковал сутры, было очень печально, поэтому все молодые люди, особенно глубоко проникшиеся чувством, плакали. По окончании службы, когда пили сакэ и декламирова-

ли стихи, то-но-тюдзё Таданобу прочитал стихотворение „Где тот, с кем ждали мы луну и осень?“. Это было совершенно изумительно. Почему он вспомнил те стихи?».

Упоминание о проповеди и слезах выполняет здесь роль ситуационного знака. Но этот знак не дает ключа к объяснению реакции на стихотворение, процитированное Таданобу. Он лишь оттеняет изменение реакции. Слезы молодежи вызваны не сожалениями о смерти вельможи, а мастерски исполненной в заданных условиях проповедью. Восхищение автора, всех присутствующих, а затем и императрицы — не содержанием стихотворения, а эмоциональной тонкостью Таданобу. Таким образом, самым важным в понимании писательницы является не религиозное, а затем поэтическое осмысление факта смерти, а способность героя к тонкой и быстрой реакции на смену эмоционального раздражителя. В этом плане важнее всего представляется даже не характеристика Таданобу, а опять-таки самохарактеристика повествователя, способного точно уловить движение души Таданобу.

Ни один герой в памятниках дневниковой и эссеистической литературы, за исключением священнослужителей и участников церемоний, не изображается за исполнением служебных обязанностей. Оценка должностного соответствия человека в хэйанскую эпоху была прерогативой официальной конфуцианской литературы, писавшейся на *камбуне*. В быту же и в художественной японязычной литературе деловые качества человека игнорировались полностью (чего нельзя сказать о чинах и должностях). Даже Ки-но Цураюки не приводит ни одной детали, позволяющей судить о содержании его деятельности на посту губернатора провинции Тоса. Мать Митицуна, сообщая о перемещениях мужа по служебной лестнице или официальных назначениях отца, ничего не говорит о том, какой род деятельности их при этом ожидает. Описанию подлежит семейная жизнь героев, их душевные качества, их внутренняя жизнь. Конечной же целью описания является характеристика главного героя, разные аспекты сущности которого и раскрываются в его наблюдениях над другими людьми, в описаниях зависимости его судьбы от поведения других людей, в его сравнении с другими людьми.

Большую роль в раскрытии эмоционального уровня героя играет описание его реакции на явления природы. Именно природа является неиссякаемым источником *моно-но-аварэ* — печального очарования вещей, скрытой эстетической сущности, которую надлежало обнаружить и показать, но не прямо, а тонким намеком, создающим соответственный душевный настрой. Масштаб самого явления при этом не играл роли. Это могла быть росинка на кончике листка, луна на осеннем небе, дуновение ветерка и т. д. Значение имели устойчивые поэтические ассоциации, связанные с явлениями природы. Чем тоньше делались намеки на такие ассоциации, тем выше ценились эмоциональная утонченность героя и мастерство автора. В «Дневнике полнолуния», например, обилие ассоциаций, иносказаний, омонимических подстановок в *танках* нередко приводило к созданию второго семантического ряда, без понимания которого нельзя говорить о полном выявлении смысла стихотворения.

Пространство

В средневековой японской литературе «модель мира» не однотипна. Она в большой степени определяется характером жанра произведения. Требованиям жанра подчинено здесь и изображаемое пространство — его охват, степень абстрагирования, его роль в событийном ряду, выбор пространственных ориентиров при описании действия или ситуации, координаты повествователя и т. д. Роль художественного пространства в произведении зависит от соотношения в нем вещного мира с миром идей и эмоций и в конечном счете — от исходных идеологических категорий.

Японская поэзия рассматривает внешний мир поэлементами. Всякий элемент внешнего мира, допущенный в поэтический текст, функционально связан с эмоциями лирического героя, силою традиции превращен в сигнал, за которым воспринимающему субъекту видится ассоциативная цепь, приводящая к строго определенному виду переживания. Огромная смысловая емкость такого сигнала продиктована свойственной средневековой поэзии экономностью в словарных средствах (вся *танка* состоит из 31 слога). Масштабы лирического переживания здесь никак не зависят от размеров детали про-

странства. Капля росы ассоциируется с чувством не меньшим, чем то, с которым ассоциируется образ стаи диких гусей или силуэтов гор на предзвездном небе. Различается характер чувства, но не его глубина. Однако во всех случаях к элементам пространства в поэзии применяется единый подход: они воспринимаются лирическим героем непосредственно и потому должны быть реальными. Именно их реальность, конкретность делает оправданной недосказанность в характеристике связанных с ними эмоций, расширяет возможности индивидуальной интерпретации этих эмоций в тех границах, которые определены традицией.

Такая особенность японоязычной поэзии во многом похожа на особенности живописи, созданной под влиянием учения секты дзэн. Несколькими скупыми мазками кисти, без прорисовки, здесь изображался, например, ворон, сгорбившийся на корявом суку. Зрителю не важны детали картины. У каждого человека в зависимости от его опыта, характера, вкуса картина вызывает индивидуальные ассоциации и в пространственном и в эмоциональном плане. В XIV—XV вв. эти черты ярко проявились в живописи школы *суйбокуга*, а после XVII в. — в живописи *хайга*.

«Характерное для живописи хайга максимальное обобщение пластических характеристик, экономность живописных средств, стремление к особенной легкости и приглушенному изяществу в исполнении, наконец, значение недоговоренности, намек в подаче образа, — как верно замечает С. Н. Соколов, — «сближают ее со многими явлениями японского искусства» [68, 99]. Так же как и в традиционной поэзии, окружающее пространство домысливается воспринимающим субъектом по образу этого пространства, переданному художником несколькими скупыми мазками.

Совсем иным предстает пространство в военно-феодалном эпосе. И человек, и природа здесь подчинены всеобъемлющим представлениям, и детали пространства берутся произвольно, вне зависимости от их реального касательства к событийному ряду. Пространству сообщается свойство большей или меньшей проводимости, энергетической насыщенности, причем проводимость у «свободного» пространства во много раз больше, чем у «насыщенного»: в «Сказании о доме Тайра», например,

не существует никаких препятствий для перемещения героя из Фукухара в Киото и обратно (задумал — прибыл), но возникает труднопреодолимое препятствие для приближения на несколько шагов к ложу умирающего Тайра Киёмори — исходящий от него жар (кн. VI, гл. 7).

В «Повести о великом мире» (кн. II, гл. 1) восхваления добродетелей Будды, раздававшиеся с горы Хиэй в окрестностях Киото, «сопровождались эхом бури с горы Юйшань» в Китае. Огромное пространство исчезает, перестает быть препятствием для контакта под влиянием высшей гармонии, объединяющей природу и человека.

В путевых заметках понятие пространства тесно связано с понятиями времени и движения. Если всякий человек существует во времени и пространстве, то понятие движения, также связанное с этими категориями, прежде всего предполагает их динамику, изменение пространственно-временных координат персонажа. Первым формальным обозначением движения является лексическое.

Можно выделить три вида движения, выраженные глаголами, — вертикальное, линейное и круговое, — не связанные с физическим подъемом, опусканием или «кружением» персонажа, а отражающие лишь его перемещения относительно исходной позиции. Исходных позиций две: столица и собственная усадьба. Движение в сторону столицы обозначается как подъем (независимо от направления физического перемещения: можно «подниматься», спускаясь под гору), движение от столицы в провинцию — как опускание (хотя можно «опускаться», поднимаясь в гору).

Такое движение можно назвать социально-направленным, потому что оно представляет собой частный случай социальной направленности действия, выражаемой специальными глагольными формами.

Круговое движение лексически делится на движение к постоянному месту жительства персонажа («большой круг») и возвратное движение к временному исходному пункту («малый круг»). Главный его признак — возвращение к исходной пространственной позиции. Линейное (социально и пространственно нейтральное) движение осуществляется по дороге в храм (независимо от место-

положения исходного пункта), между двумя пунктами в столице или между двумя пунктами за ее пределами.

Главная отличительная черта художественного пространства дневников и эссе (исключая описания снов и вставные новеллы) — его реальность. Все объекты внешнего мира, допущенные в повествование, существовали реально и были непосредственно связаны с описанными событиями. Но в зависимости от произведения роль художественного пространства в повествовании различна.

В «Дневнике путешествия из Тоса» конечной целью путников была столица. Столица предстает не просто географическим пунктом, до которого следовало добраться; это желанная цель, к которой все стремились, о которой мечтали еще до начала путешествия, о которой говорили и слагали стихи при каждом подходящем случае. Стремление к цели придавало внутреннюю напряженность движению и субъективное ощущение сопротивления пространства. В записи за 1-й день 1-й луны значится, например: «Но сегодня мысли всех устремлены к столице. Не сходит с уст: „А каковы [в столице] соломенный жгут на вратах дворца, [воткнутая] голова головля и вплетенный остролист?“»; за 7-й день 1-й луны: «Вспомнилась процессия белых лошадей...»; за 11-й день: «...и у взрослых на сердце было желание как можно скорее [попасть] в столицу...»; за 20-й день той же луны: «Не та ль луна, что видели в столице на вершине горной, восходит на волне и прячется за волны?»; за 9-й день 2-й луны: «Слагая стихи и радуясь приближению к столице, поднимаемся по реке» и т. д.

При таком условии само движение рассматривается автором с точки зрения успешности приближения к цели, а всякие помехи на пути к цели оговариваются каждый раз особо, как особо перечисляются все места остановок и рисуется весь маршрут путешествия. Причины остановок и задержек в пути, причины непредвиденной спешки всегда объясняются естественными обстоятельствами:

«25-е. Кормчий и его сподручные, ссылаясь на неблагоприятный северный ветер, не отправляют корабля...»

«26-е. Правда ли, нет ли, но так как говорят, что пираты на нас нападут, то вышли мы за полночь».

«27-е. Вот дует ветер, и свирепствуют волны. Корабля не отправляют, и все весьма опечалены».

«3-е. Море бурлило, как вчера. Корабля не снаряжаем».

«9-е. В безотрадном настроении мы чуть свет уже поднимаемся по течению реки, тянем корабль, но так как в реке не было воды, то влачимся лишь, как безногие».

«10-е. Что-то помешало, и мы не поднимаемся».

Протяженность художественного пространства пропорциональна трудности его преодоления: реальные расстояния между промежуточными пунктами не указываются и в повествовании искажаются степенью событийной насыщенности. Чем больше происходит событий, тем большим кажется преодоленное расстояние. Но события на корабле связаны не только с передвижением от одного пункта к другому, с погодой и живописными окрестностями. Путники образуют своеобразный мирок, живущий своими интересами, наблюдениями, стихотворными состязаниями, не связанными с путешествием непосредственно. Описания этого мирка, отступления в область характеристики персонажей замедляют действие и растягивают художественное пространство, нарушают представления о реальных расстояниях, особенно на фоне динамичных описаний, сосредоточенных только на идее движения, и постоянных напоминаний о цели путешествия.

Само путешествие осложняется не только внешними обстоятельствами (ветер, дождь, темнота, пираты, мелл и т. д.), но и перебоями в снабжении продуктами, и беседами со встречными, и недомоганиями путников. Преодоление пространства кроме радости приносит и усталость, и морскую болезнь (госпожа Оико из Авадзи). Все это создает динамическую трудность, производную от самого движения, реальную, не связанную со сверхъестественными силами (в отличие от вмешательства *ками* в бухте Сумиёси). Характеристики пространства и движения абсолютно реалистичны: с точки зрения путников, берег движется, меняются виды, каждый из которых имеет свои красоты, свою историю, по-своему связан (прямо или по аналогиям) с воспоминаниями путников. Эта реалистичность тем нагляднее, чем благоприятнее условия путешествия. Там, где возникает

препятствие движению (реально существующее или ожидаемое), обнаруживается, что окружающий мир не сводится к одним только внешним признакам. Объекты пространства обладают также и духовной сущностью — покровительством богов и будд, от воли которых зависит успех или неуспех путешествия. Для того чтобы иметь возможность оценивать красоты пейзажа, путники заблаговременно совершают соответствующие молитвы и подношения богам и буддам; всякое естественное препятствие расценивается как следствие недостаточности этих мер. Помощь или помехи в преодолении пространства боги и будды создают, таким образом, в тех случаях, когда целью является непременно достижение конечной точки пути, когда с достижением этой точки снимается внутреннее напряжение, организующее повествование.

Несколько иначе обстоит дело там, где собственно передвижение подчинено другой цели, когда эта другая цель является в повествовании главной и создает в нем поле напряжения.

В «Дневнике полнолуния» такая главная цель — победа в тяжбе за поместье Хосокава. Центром притяжения для Абуцу-ни остается Киото — город, из которого она выехала. Там остались ее дети, об этом городе она думает, туда направляет письма. Место назначения не привлекает ее ничем, не затрагивает ее эмоций, не будит воспоминаний. Приехав в Камакура, Абуцу-ни не достигает своей главной цели, она лишь пространственно оказывается ближе к властям, от решения которых зависит исход дела. Поэтому дневник не заканчивается с окончанием путешествия, а духовная (в синтоистском понимании) сущность элементов пространства не призывается для содействия в скорейшем завершении поездки. Ей отведена другая роль: все молитвы и поклонения Абуцу-ни в пути (19, 20 и 27-го числа) посвящены успешному окончанию дела, призваны заручиться поддержкой будд и богов не в путешествии, а в споре с Фудзивара Тамэудзи. Поэтому само пространство предстает перед читателем «в чистом виде», только в физической своей сущности, явленной без примеси сущности духовной.

Абуцу-ни путешествует не одна. Но группа, в которую она входит, психологически не составляет единого

целого, как это было в группе Ки-но Цураюки. Героиня почти не общается со своими спутниками, ее не интересуют цели их поездки, они не участвуют в обсуждении ее проблемы. Ее молитвы, стихи, воспоминания, наблюдения индивидуальны, понятны не спутникам, а родственникам и друзьям, оставленным в Киото, и от насыщенности только ее эмоционального мира зависят внутренние причины сужения или расширения художественного пространства.

Пространство в дневнике реально. Называются и описываются только те объекты, которые путешественница видит или вспоминает. Эффект движения создается не только рассказом о дороге, но и постоянным изменением масштабов объектов (от следов птиц на песке до далеких горных вершин), расстояний до них, условий освещения, цветовых сочетаний, погодных условий и т. д. Помехи в пути тоже реальны: наступление темноты, туман, дождь, раскисшая дорога, переправа. Примеры таких помех начинаются с первого же дня путешествия (16-е число):

«Решено было, что сегодня вечером нужно достигнуть местности под названием Кагами, однако совсем стемнело, и, не доехав до нее, мы остановились в местности Морияма. И здесь нас тоже преследовал мелкий осенний дождик».

«20-е число... Сказали, что мы остановимся у Восьми мостов. В темноте даже мостов стало не видно».

Случаев замедления движения в дневнике Абуцу-ни, по-видимому, не больше, чем их было в действительности. Описания их, так же как и описания всех других элементов внешнего мира, служат автору как бы предисловиями к составленным «по случаю» *танкам*. Вместе с напоминаниями о цели поездки такие стихотворения с усложненной образностью должны доказать трудность и важность поэтического искусства, представлять которое Абуцу-ни намерена была перед сёгунскими властями. На первом месте здесь стоит не само описание пространства, а тот отклик, который элементы пространства находят в душе повествователя, эмоциональная реакция на них:

«29-е число. Оставив Сакава, мы долго ехали прибрежной дорогой. Из глади моря, отделенной полоской света, вышел очень тонкий месяц.

Как одиноко мне
Вдоль бухты ехать!
Из волн выходит
Знающий об этом
Месяц на ущербе».

Иначе представлено художественное пространство в первой части «Дневника Сарасина». Героиня не думает поминутно о цели путешествия. Она выезжает из далекого захолустья в большую жизнь, и эта жизнь начинается сразу же, как только путешественники покидают привычную домашнюю обстановку. Девочку чаруют великолепные картины природы, занимают способы переправы через речки, устройство хижин для ночлега, легенды и старинные предания о той или другой местности, рассказы отца о том, как он ехал по той же дороге из столицы несколько лет назад. Ей снятся сны, которые вплетаются в рассказ о путешествии так же органично, как рассказы о достопримечательностях. Жадное восприятие окружающего мира заставляет героиню вместо подробного перечисления всех пунктов остановок описывать наиболее примечательные, но описывать в тесной связи с окружающим пространством и поведением других путешественников.

«В ту же луну, 15-го числа, когда лил проливной дождь, мы отправились за пределы провинции и остановились ночевать в местности Иката, в провинции Симонуса. Дождь лил такой, что казалось, будто наша хижина вот-вот всплывет, и от страха мы никак не могли заснуть. Во всей степи росло только три дерева — они стояли на каком-то подобии холма. Мы провели там весь следующий день, суша промокшие от дождя вещи и ожидая людей, опоздавших с отъездом из нашей провинции».

Пространство в дневнике дискретно, но движение от этого не кажется ускоренным: подробные описания и внесюжетные вставки замедляют действие в «Дневнике Сарасина», так же как в «Дневнике путешествия из Тоса» его замедляет диссонанс между стремлением путников быстрее попасть в столицу и неспешным течением событий на корабле. Пространство делается емким, многорядным.

По-другому представляется функция художественно-

го пространства, связанного с движением, в «Дневнике эфемерной жизни». Поездки в дневнике матери Митицуна тесно связаны с состоянием высокой душевной напряженности героини: они либо создают эту напряженность (отъезд отца по месту службы), либо являются ее следствием. Паломничества в храмы, поездки за город героиня предпринимает не столько для того, чтобы вымолить у богов и будд благополучие, сколько для того, чтобы успокоиться в дороге, отвлечься от тяжелых раздумий, чтобы созерцанием природы снять свое душевное напряжение.

«И вот, подумав, я решила, что неприятно таким способом вызывать воспоминания. А случись что-нибудь досадное, вроде того, что было прежде... — нет, лучше нам на некоторое время разлучиться. В западных горах есть храм, где обычно совершают поклонения. Там и стану поклоняться, пока не пройдет отвращение к нему, — подумала я и 4-го числа отправилась».

Пространство в таких случаях преодолевается незаметно: не быстро, не скачкообразно, а именно незаметно, потому что функцией его является создание у героини настроения, противоборствующего тому, с которым она отправилась в дорогу. Поэтому, если при описании поездки встречается фраза: «Когда смотришь отсюда, в промежутках между деревьями блестит поверхность воды, — и тогда возникает проникновенное чувство» (паломничество в Хасэ), — она воспринимается не только по ее содержанию, но и как свидетельство постепенной перемены настроения путешественницы.

В начале путешествия у матери Митицуна описания пространства еще чередуются с характеристиками ее собственных переживаний, потом переживания отступают на второй план, и, наконец, дорожные впечатления становятся преобладающими, и природа начинает рисоваться универсальной сущностью, на фоне которой человеческие эмоции кажутся мелкими, скоропреходящими, никчемными. Движение превращается в самоцельный ритуал единения с природой.

«Отправившись оттуда (из Цубаити. — В. Г.) и понемногу двигаясь, мы почувствовали, что дорога, в которой не случилось никаких перемен, углубляется в горы. Глубоко очарованные, мы заметили, что и журчание воды сильнее обычного, и туман окутал все вокруг еще

больше, и листья на деревьях выглядят по-иному. Вода бежала, кипя и ворочаясь, по каменистому ложу. Когда же мы смотрели на то, как падают лучи вечернего солнца,— не могли удержать слез. Дорога не была особенно интересной: и багряных листьев клена еще не было, и цветы уже все опали; на глаза попадался один только высохший китайский мискант. Здесь же, в окрестностях храма, все казалось совершенно особенным, поэтому мы смотрели в оконце повозки, завернув бамбуковую шторку вверх и прижав нижнюю шторку. И оттого стало казаться, что у помятых наших одеяний даже цвет стал не тот...»; «В тени деревьев тайлось глубокое очарование. Когда я смотрела на места, где в тени гор сгущается сумрак, там до удивления ярко сверкали светлячки».

Спокойное течение мыслей, присущее путешественнику, достигшему состояния гармонии с природой, резко контрастирует с нервным напряжением, которое тот же человек испытывает в обычной обстановке.

«В 1-ю луну, когда я не видела Канэиэ два или три дня, я задумала поехать в другое место и, сказав: „Если придет человек от мужа, передайте ему“, — написала и оставила такие стихи:

Не узнать грядущего, и потому,
Улетая прочь,
Плачет над судьбой своею
Соловей,—
Все равно, в степи или в горах.

Ответ Канэиэ был такой:

Пусть улетит куда-то
Соловей,
Но и в горах,
Его заслышав пенье,
На поиски певца отправлюсь я.

Была я тогда не такой, как всегда, и продолжала страдать всю весну и лето, а в конце 8-й луны благополучно родила» (кн. I).

Когда пространство выполняет в повествовании «успокоительные функции», точные его координаты не обязательны. Поэтому в «Дневнике эфемерной жизни» нередко описываются пейзажи, местоположение которых

определено приблизительно или не указано совсем. Той же особенностью обладает пространство в тех частях «Записок у изголовья», где на первом плане стоит не событие, а душевное состояние, вызванное комплексом внешних причин:

«Листки на ветках деревьев еще не очень густы, но все деревья покрывают свежей зеленью; голубизна неба, не закрытая ни дымкой, ни туманом, отчего-то прелестна сама по себе, и в такое время,—вечером ли, слегка подернутым облаками, или ночью,—вам едва-едва вдруг слышится, словно прозрачный звук, долетевший издалека, голос невесты где укрывшейся кукушки... Какое чувство появляется тогда у вас в душе?» (дан 5).

В таких описаниях художественное пространство может и не быть связано с движением: важна не картина движения персонажа, а многократное изменение его наблюдательной позиции и предметов наблюдения. Конкретное движение заменяется абстрактным, умозрительным.

Если же позиция персонажа фиксирована, физического движения нет или оно ограничено узким пространством дворца, храма, сада или комнаты, приобретают значение мелкие детали этого пространства. Событие разделяется на составные элементы, и пространство, рисуемое с близкого расстояния, характеризуется очень детально. Мелкоплановые подробности создают впечатление событийной насыщенности повествования и значительности элементов пространства. Наиболее характерные описания такого рода содержатся в «Дневнике Мурасаки-сикибу»:

«В августейшей купальне около часа Курицы¹³ зажгли светильники. Служанки из дворца, надев поверх зеленых одеяний белые, пришли к ванной. Подставка, на которой была установлена бочка, вся была покрыта белым. Тикамицу, губернатор провинции Овари, и Наканобу, возглавлявший придворные службы, пришли и остановились перед бамбуковыми шторами. Подставок для сосудов две. Госпожа Киёико и Харима, доливая воду, регулировали температуру; две дамы, Омоку и Ума, сообщая отобрали шестнадцать сосудов для горя-

¹³ Час Курицы — время суток от 6 до 8 часов вечера.

чей воды... Принца держал на руках его светлость, но прежде него вошли госпожа Косёсё с августейшим мечом и Мия-но-найси, державшая в руках голову тигра¹⁴...»; «Я подробно рассмотрела подносы из дерева алоэ, серебряные тарелки и другие дары. Минамото-тюнагон и Фудзи-сайсё преподнесли одеяльца, пеленки, расшитую ткань для отделки платяной корзиночки, шелковые полотна для заворачивания одеялец, узелки, покрывальца, столики для пеленок. И хотя все это было одинаковым и белизны одинаковой,—зато пошито так, чтобы показать вкус дарителя. Губернатору провинции Оми, Такамаса, выпало заниматься общими хлопотами. На западном балконе Восточного павильона — места для высшей знати. Его разделили на два ряда и северную сторону отвели знатнейшим. На южном балконе — места для придворных, и западную сторону отвели высшим. Принесли ширмы, затянутые белым шелком, и установили их с внешней стороны бамбуковых штор, закрывающих вход в спальню павильон».

Все пространство ограничено здесь расстоянием в несколько шагов. Описание приобретает протокольный характер и не затрагивает эмоционального настроения наблюдателя. Главная цель наблюдения — фиксация вкусов персонажей и точного соблюдения придворного этикета. Эмоциональный настрой дает о себе знать тогда, когда поле зрения расширяется, элементы пространства типизируются, соотносятся с воспоминаниями и наводят на размышления.

«Глядя, как в пруду перед дворцом день ото дня появляется все больше водоплавающих птиц, я мечтала, чтобы прежде, чем государыня вернется в свой дворец, выпал снег: какой прекрасный будет тогда вид перед этим дворцом! Снег выпал всего через два дня после того, как я ненадолго уехала в деревню. В моей родной деревне, где любоваться было нечем, меня одолевали грустные мысли даже тогда, когда я смотрела на рошу. Я проводила время в воспоминаниях о скучных годах, когда, глядя на яркие цветы или слушая голоса птиц, глядя на небо, меняющее свой облик весной и осенью, на свет луны, на иней и снег, я понимала только одно:

¹⁴ Меч и маску, изображающую голову тигра, в купальню вносили для отпугивания злых духов.

для этого опять наступило время; когда я не была занята одним лишь гнетущим ожиданием грядущего: каким-то, каким оно будет?..»

Расширение пространственных границ в статическом описании Камо-но Тёмэя приводит к слиянию субъекта с окружающей природой, к концепции полной зависимости психического состояния персонажа от особенностей природного окружения. В конце «Записок из кельи» жизнь героя оценивается чисто пространственными категориями:

«Но вот лунный диск земной жизни клонится к закату и близок уже к гребню „предконечных гор“. И когда я предстану вдруг перед скорбью „трех путей“, о чем придется мне жалеть?»

Конкретное пространство дневников уступает место пространственной символике буддийских трактатов и на этом уровне приближается к пространственным ассоциациям конфуцианского толка, отраженным в синкретической идеологии литературы следующей эпохи:

«Если пределы широки направо и налево, ничто тебе не мешает. Если пределы далеки вперед и назад, ничто тебя не ограничивает. Когда же тесно, тебя сдавливают и разрушают. Когда душа твоя ограничена узкими и строгими рамками, ты вступаешь в борьбу с другими людьми и бываешь разбит. Когда же она свободна и гармонична, ты не теряешь ни волоска.

Человек — душа вселенной. Вселенная не имеет пределов. Отчего же должны быть отличны от нее свойства человека? Когда ты великодушен и не ограничен пределами, твоим чувствам не мешают ни радость, ни печаль и люди тебе не причиняют вреда» («Записки от скуки», дан 211) [38, 144]; «Покрывать все без остатка — это добродетель неба. Мудрый государь, являясь воплощением его, оберегает государство. Нести на себе все, ничего не выбрасывая, — это удел земли. Верноподданные, являясь подобием ее, охраняют богов земли и злаков. Ежели недостает той добродетели, тогда не удержать государю своего положения, хоть и занимает он его... Ежели отступают от того удела, тогда недолговечна сила подданных, хоть и обладают они ею» («Повесть о великом мире», Вступление).

Если камерная обстановка в статичных описаниях придворного или домашнего масштаба складывается из

мелких элементов и согласуется с мелкоплановой событийностью, то статичность больших пространств превращает их во всеобъемлющую категорию. В данное мгновение или при данной ситуации она вбирает в себя все естественное окружение человека, является символом и данного конкретного факта, и безначальных свойств человека и общества, и миропорядка в целом. На этой абстрактной ступени всеобъемлющее пространство чередуется с конкретным, воспринимаемым органами чувств, но контактирует с ним не непосредственно, а через этическое и эстетическое преломление в сознании автора.

Время

Проблема времени в литературном произведении — не новая проблема. По-разному ее давно исследуют текстологи, лингвисты, философы и историки. Но до последнего времени эта проблема имела вспомогательное значение. Каждая дисциплина занималась проблемой времени для решения какой-то другой, более важной для нее задачи. Так обстоит дело с рассмотрением памятников разных литератур, и в том числе японской. Уточнялось время написания произведения, по многим источникам определялась точность приведенных в нем дат, эти даты использовались в качестве аргументов для датировки внелитературных фактов, исследовалось отражение философских концепций времени в творчестве писателей и т. п.

В последнее десятилетие специалистов по классической японской литературе стала все больше занимать проблема времени в произведении сама по себе. Многие авторы указывают, что за этой проблемой стоят существенные аспекты специфики литературного творчества, характеристики культурного процесса в стране. Но до сего дня не выработано единого подхода к проблеме, потому что время в литературном произведении многоаспектно, а каждому исследователю или школе, к которой он принадлежит, важными, подлежащими первоочередному рассмотрению представляются разные аспекты. И изучаемые ныне аспекты проблемы времени часто восходят к той стадии, когда главная цель исследования была более или менее внешней по отношению к литературному произведению.

Можно считать, что к началу 70-х годов на первый план в проблеме времени в средневековой японской литературе выдвинулись два аспекта: концептуальный и формальный. Ими занимаются литературоведы. Третий аспект, лингвистический, тоже интенсивно разрабатывается, но им специально занимаются лингвисты, и результаты их работы в литературоведческих исследованиях практически не учитываются.

Концептуальный подход нагляднее всего представлен в книге А. М. Жанейры «Японская и западная литература, сравнительное исследование» [195, 64—71]. В ней рассматривается трактовка писателем категории времени, проявление этой трактовки в его творчестве и зависимость ее от некоторой усредненной «восточной концепции времени».

«По восточной концепции времени,— пишет А. М. Жанейра,— время нераздельно, оно является частью непреложного ритма космоса и принадлежит к абсолютному ряду, который охватывает человека и вселенную в ее циклическом повторении. Сезоны года суть аспекты этого принципа вечного циклического восстановления, а обновление поколений есть лишь часть циклического восстановления вселенной: личное не имеет здесь конкретной ценности, проходит незамеченным в великом космическом процессе. Таким образом, легко понять, почему восточные прозаики не экспериментируют в области времени» [195, 64—65].

Конкретному анализу А. М. Жанейра подвергает концепцию времени Мурасаки-сикибу на материале «Повести о Гэндзи», где «время циклично и однолинейно, рассказ занимает лишь часть бесконечной линии космического времени». Концепция Мурасаки-сикибу сравнивается с концепцией Марселя Пруста, для которого «время есть множественность прерывистых линий, лабиринт, вечная комплексная структура, дающая согласованность с настоящим». Сравнительное рассмотрение двух этих концепций позволяет А. М. Жанейре сделать интересные выводы об их сходстве и различиях при полной непохожести религиозно-философских истоков.

Пример формального подхода к проблеме представляет работа японского ученого Кондо Кадзуити «Проблема времени в дневниковой литературе» [122, 24—35]. Основная позиция Кондо Кадзуити базируется на убеж-

дении в том, что «категория времени-пространства, как таковая», затрагивает непосредственный человеческий опыт. В произведениях литературы он прежде всего выделяет формальные обозначения времени: даты, указания на количество дней, прошедших со времени описанного прежде события, такие слова, как «давным-давно», «в старину», «обычно» и т. д. По этому признаку Кондо определяет важность фиксации события во временной сетке для произведений разных жанров. При этом для «времени, лежащего в основании дневника», автор работы определяет две главные особенности: 1) собственная жизнь автора дневника «рассматривается в единицах дней» и 2) обстоятельства тех дней, которые описаны в дневнике, «имеют значимость личного непосредственного опыта» писателя.

При таком рассмотрении проблемы первостепенное значение приобретает принцип счета времени, так как «время в дневниковой литературе,— как указывает Кондо Кадзуити,—неминуемо должно быть прежде всего индивидуальным временем автора». Из прямых результатов изучения «структуры времени» (так именует свой принцип Кондо) интересны выводы ученого о различиях в приемах описаний фактов, предваряемых в тексте словами «как прежде», «как обычно», в дневниковой литературе и литературе художественного вымысла (повестях, рассказах). Из попутных наблюдений весьма любопытно предупреждение о грамматическом выражении «соотносительного времени», принадлежащего к области «стилистической психологии».

Оба эти подхода при всем их различии в каких-то элементах сходны. Ни тот ни другой не могут, логически развиваясь, уйти от анализа художественного времени произведения, времени, в котором сконцентрированы формальные признаки и отражается авторская концепция. В этом смысле формальный подход Кондо Кадзуити, на наш взгляд, более перспективен, потому что для него менее опасна субъективность в толковании материала.

В советском литературоведении последних лет, особенно после выхода в свет «Поэтики древнерусской литературы» Д. С. Лихачева [40], все больше признается необходимость изучения именно художественного времени.

«Наиболее существенны для изучения литературы,— пишет Д. С. Лихачев в этой книге,— исследования художественного времени: времени, как оно воспроизводится в литературных произведениях, времени как художественного фактора литературы. Художественное время — это не взгляд на проблему времени, а само время, как оно воспроизводится и изображается в художественном произведении. Именно исследования этого художественного времени в произведениях, а не исследования концепций времени, высказываемых теми или иными авторами, имеют наибольшее значение для понимания эстетической природы словесного искусства» [40, 232].

Если в литературном произведении нас интересует только его эстетическая природа, такая постановка вопроса совершенно справедлива. Но и отдельное произведение литературы, и словесное искусство в целом обладают не только эстетической ценностью. Они могут интересовать нас во многих других отношениях, в том числе как свидетельства уровня и характера развития культуры данного общества в данный период. И здесь обращение к авторской концепции времени не только оправданно, но и необходимо, особенно если эта концепция органично вплетается в художественную ткань произведения.

Слов нет, бывают случаи, когда концепция времени писателя конструируется исследователем по косвенным данным. Иногда таких данных не хватает, и конструкция оказывается неубедительной. Но представление о времени может быть выражено художественными средствами, и тогда расчленение концепции времени с художественным временем окажется искусственным. В одной из новелл *отогидзоси*, «Записках о Комати» («Комати соси»), примером слияния концептуального времени с художественным может служить такое описание:

«Называли ее потомком древней принцессы Сотоори, называли перевоплощением Каннон. Временно родившись в этом мире, грешница и безгрешная, живое существо, глубоко заблудшая женщина, человек, не имеющий достаточного разума, — ни очарования она не знала, ни будд не почитала, ни богам не поклонялась, а лишь печалилась, что попусту проводит месяцы и дни. Чувственной гетерой родившись, в мире, подобном летя-

щему цветку, падающему лепестку, расцвела она лишь единожды и единожды увяла».

Характеристика героини дается здесь с позиций рассказа о ее внутреннем времени, и фоном этой характеристики является все ее окружение («мир»), охарактеризованное во временном аспекте с позиций буддийской философии.

Совершенно неразрывны оба аспекта времени в поэзии Литературы пяти монастырей, проникнутой идеологией секты дзэн. Вот, например, несколько строк из ранней гатхи (гэ) этого типа:

Нимб от разума простирается до небес;
тысяча изменений, десять тысяч изменений мелькает в час.

Как рассказать человеку о красоте? —

Падая на землю, то есть вставая, сам ясно поймет.

Неожиданно оказался на родном рисовом поле:

капюшон на рясе откинув, одинокой тропинкой бреду...
[163, 57]

Эти очень специфические стихи, представляющие попытку обрисовать момент внезапности дзэнского озарения, заключают характеристику энергетически насыщенного времени, проникнуть в сущность которого означает понять вселенную. Время соотносится не с поступками, а с высочайшим психологическим напряжением и может быть рассмотрено в первую очередь как концептуальная категория. Но в то же время оно и категория художественная, поэтому разрыв двух ипостасей времени в таких стихах не может быть продуктивным.

В сознании буддиста, вопреки убеждению А. М. Жанейры, время не представляется нераздельным. Мы не говорим здесь о калпах и эпохах состояния буддийского учения, хотя и это деление было психологически важным. Время дискретно. Поток времени раскладывается на бесконечное множество дробящихся единиц, мельчайшей из которых является миг. Каждая единица служит мерилom соотносимых с нею изменений окружающего мира, который находится в непрерывном движении. Даже миг включает многие изменения, и течение времени измеряется этими изменениями. Изменения могут складываться в циклы (повторение сезонов года, повторение этапов жизни в каждом рождении и т. д.) или выстраиваться в линию (неуклонное ухудшение мира в целом, неуклонное приближение праведника к нирване и т. п.).

Они являются результатом причинно-следственной связи между элементами мира.

В литературе время не фигурирует само по себе: оно связано с событиями, с изменениями объекта описания. Эти события, изменения, ситуации могут описываться конкретно или обобщенно. В дневниковой и — несколько меньше — в эссеистической литературе тот и другой вид описания основан на личном опыте автора и собственное время автора может одинаково отразиться в них обоих. Однако в конкретном описании художественное время резче делится на объективное и субъективное и роль объективного времени не так заметна.

Сочетание конкретных описаний с обобщенными нагляднее всего представлено в «Записках из кельи» Камано-но Тёмэя. Здесь же можно проследить и описания двух видов изменений — циклического и линейного. Обратимся к началу «Записок»:

«Струи уходящей реки... они непрерывны; но они — все не те же, не прежние воды. По заводям плавающие пузырьки пены, они то исчезнут, то свяжутся вновь; но долго пробыть — не дано им. В этом мире живущие люди и их жилища... И они им подобны.

В „перлами устланной“ столице вышки на кровлях рядят, черепицами спорят жилища людей благородных и низких. Века за веками проходят — и нет им как будто конца... но спросишь: „Так ли оно в самом деле?“ — и домов, с давних пор существующих, будто так мало: то — в прошлом году развалились, отстроены в новом; то — был дом большой и погиб, превратился в дом малый. И живущие в них люди — с ними одно: и место — все то же; и людей так же много, но тех, кого знаешь еще с давней поры, средь двух-трех десятков едва наберется один или двое. По утрам умирают; по вечерам нарождаются... — порядок такой только и схож что с пеной воды» [32, 260].

Опыт многих поколений, отразившийся в буддийском наборе иллюстраций эфемерности сущего, сплетается в этом описании с личным опытом автора, подсказывает ему отношение к внешнему миру и характеру его изменений, завуалированных видимостью покоя, определяет тип мировоззрения писателя. Этот тип мировоззрения проецируется на способ восприятия и изображения мира, становится фактором личного опыта. «Века за

веками проходят» — это свидетельство опыта поколений; «тех, кого знаешь еще с давней поры, среди двух-трех десятков едва наберется один или двое» — это собственное наблюдение писателя, дополняющее обобщенный в образе струящейся воды опыт поколений и характеризующее его понимание результатов хода времени.

Личный опыт Камо-но Тёмэй излагает, начиная с фразы: «С той поры, как я стал понимать смысл вещей, прошло уже более чем сорок весен и осеней, и за это время накопилось много необычного, чему я был свидетелем» [32, 261].

Накопленные факты позволяют оценивать их ретроспективно. Даже в тех случаях, когда в тексте употреблено грамматическое настоящее время, ясно, что рассказчик имеет в виду давнопрошедшее. С единой временной позиции он рассматривает и жалкую хижину в горах, где проводит остаток своих дней, и стихийные бедствия, случившиеся три десятилетия назад, и свидетельство о «мудром правлении времен минувших». Каждое крупное событие большого мира или собственной жизни писателя закреплено во времени: первые — датой (объективное время), вторые — указанием на возраст рассказчика или на годы, прошедшие со времени другого события (субъективное время). Здесь фигурируют крупные временные отрезки, аргументирующие идею непостоянства мира как органического его свойства.

Главная причина изменчивости оказывается при таком подходе в событийной насыщенности времени. Событийная насыщенность — это суэта, увеличивающаяся пропорционально скоплению людей в одном месте. Но время соотносится не только с событиями. Цикличность хода времени связана со сменой времен года, со сменой времени суток, с изменением погоды. Такое проявление времени наименее болезненно для человека, потому что события, несущие с собой страдания, происходят за пределами каждодневного его опыта. Свою жизнь Камо-но Тёмэй делит поэтому на два разных периода: период мирской и период отшельнический. В первом из них время течет неизмеримо быстрее, чем во втором, и это обстоятельство подчеркивается и рассуждениями, и описаниями.

Чем больше человек связан с миром людей, тем

большее влияние на его судьбу оказывает объективное время. Все потрясения, бедствия, переживания, цепляясь одно за другое, представляют собой изменения линейного характера и фиксируются в категориях объективного времени. Темп объективного времени измеряется количеством и глубиной страданий. Субъективное время теснее связано с циклическими изменениями. Здесь у Камомо-но Тёмэя концептуальный подход совпадает с художественным. Понимание перспективы времени почерпнуто им из основных постулатов буддизма.

Ретроспективно оценивает свою жизнь и мать Митицуна. «Проводила некогда свою жизнь дама, мир которой был полон непостоянства и никакое дело не ладилось». Это — самооценка, помещенная в начало «Дневника эфемерной жизни». Из других статей начала первой книги этого произведения нельзя заключить, что такая самооценка справедлива для начального этапа жизни героини, не освещенного в «Дневнике». Жизнь героини в родительском доме представляется совершенно безоблачной. Значит, начальные фразы «Дневника эфемерной жизни» характеризуют жизнь матери Митицуна, описанную дальше. Ими повествовательница сразу же отделяет время написания дневника от событийного времени, психологически отчуждает себя от героини, а представлением героини в третьем лице лишь формально закрепляет это отчуждение.

Во всяком дневнике описание событий скрепляют временная последовательность и единство воспринимающего субъекта. Событийные истоки отвлеченных рассуждений, как правило, тоже фиксируются. Но дневник можно вести по-разному: с неодинаковой регулярностью, с разными принципами отбора событий, с разным отношением к принципам отсчета времени. От этих различий зависит и разница в удаленности зафиксированного в дневнике факта от времени автора. Отмеченный в дневнике факт можно четко определить во времени, а можно лишь соотнести с другими фактами. В первом случае важнее оказывается объективное время, во втором — личное время автора дневника.

Чем большее значение придается причинной связи явлений, тем важнее в дневнике роль субъективного времени и тем независимее оно от времени объективного.

В «Дневнике эфемерной жизни» личное время героини стоит на первом плане. События отбираются не по объективной «шкале величин», а по признаку их влияния на душевное состояние героини. Приобретает значение не столько само событие, сколько связанные с ним переживания. Временной аспект подчинен причинно-следственному, события описываются не только последовательные, но и синхронные (художественное время в таких случаях тормозится, событийно и эмоционально насыщается больше обычного).

Чем меньше эмоциональная нагрузка статьи дневника, тем более крупными временными категориями оперирует автор: «наступили предвестники осени», «итак, наступила десятая луна», «время было полно глубокого очарования», «сменился год, и наступила третья луна», «опять сменился год, уже и весна наступила» и т. д. Темп времени тем выше, чем меньше эмоциональная насыщенность описаний, и замедляется при психологическом напряжении. Единицы времени в этих случаях дробятся, каждая вмещает событие или переживание. Вот как описывается, например, паломничество в Хасэ.

Статья начинается с фразы о том, что героиня «уже несколько лет» хотела поехать в храм Хасэ на поклонение. Эта фраза представляет саму поездку необычайно важной, потому что именно стремление, переживание, страдание является в дневнике наполнителем времени, а отрезок времени назван большой. В 7-ю луну, говорится далее, она решает отправиться с наступлением следующей луны. Время сужается, но значимость события от этого не уменьшается, потому что внимание сфокусировано на самом факте отъезда. В намеченный срок отъезд не состоялся: он перенесен еще на месяц. Проходит месяц — новое решение: «Вот в будущей луне дамы отправятся на празднество, с ними вместе и поеду». Наконец, намечается самый день отъезда, но из-за плохой погоды в тот день совершили только прощальную церемонию в буддийском храме. Для самого отправления называется уже не месяц и не день, а время суток: «отправились на рассвете». И, наконец, наибольшая конкретизация, соответствующая и состоянию высшего эмоционального напряжения, тормозящего ход времени, достигается в указании первой остановки: в час Лошади прибыли в поместье Удзи. С этого момента

прекращается изнурительное самоуглубление, героиня начинает осматриваться по сторонам, время начинает двигаться плавно, неспешно, как ему и подобает, когда умиротворенные путники едут в повозках, запряженных волами.

При медленном движении паломников событий тоже немного. Меняются виды, ситуации, места ночевки, погодные условия. Меняется психологический настрой героини. От взвинченности предотъездного периода она переключается на заботы о дорожных мелочах, переходит к сентиментальности, затем — к лиризму любования природой. Постепенные переходы в эмоциональном состоянии осуществляются в постепенности хода времени. Время продолжает измеряться мелкими единицами: временем суток, часами («на ночь остановились в храме Хасидэра», «в час Курицы стали отдыхать», «сегодня опять остановились в храме», «на следующий день выпала очень белая роса», «немного погода пришел человек с письмом» и т. д.). Оно проявляется и в дроблении действия, последовательности микропоступков («повернув телегу, помогла сойти ехавшему сзади Митицуна»; «подняла штору, посмотрела и увидела»; «пока грели воду, видели много разных людей» и т. д.). Темп хода времени, таким образом, определяется его эмоциональной заполненностью; поступки, события, внешние обстоятельства называются и описываются только в связи с их эмоциональной значимостью. Мнение Кондо Кадзуити о том, что отличительной особенностью «Дневника эфемерной жизни» является то, что в нем собрано все, касающееся Канэиэ [122, 30], не совсем точно. С одинаковым успехом эти слова можно было бы отнести и к Митицуна. Показ динамики эмоциональной напряженности героини — вот главная черта дневника. Она отлично прослеживается на примере характеристик художественного времени. Из этих характеристик видно также, что понятие эфемерности применяется писательницей только к собственной жизни. Художественное время дневника как бы трехлинейно: это личное время героини, время ее окружения и объективное время (кстати, для определения объективного времени дневника японские ученые, и прежде всего Кита Ёсио [126, 134—142], проделали громадную работу).

В «Дневнике Идзуми-сикибу» нет ни одного указа-

ния года, когда произошло то или иное событие. Четкая временная прикрепленность событий имеет место только в шести записях: за 5-й день 5-й луны, 7-й день 7-й луны, 10-й день 10-й луны, 1-й день 11-й луны и 18-й день 12-й луны года Тёхо 5-го (1003 г.) и за 1-й день 1-й луны года Тёхо 6-го (1004 г.). Подавляющее большинство этих дат соответствует крупным праздникам, и упоминание их подчинено мотивировке содержания. Одна дата (30-й день 4-й луны) восстанавливается по указанию числа в данной статье («последний день месяца») и названию луны в начале дневника (*уцуки*). Четыре даты можно идентифицировать по временной прикрепленности предыдущих статей и указаниям на то, что соответствующие события имели место на следующий день (*цутомэтэ, кэса-но ма-ни, акэнурэба*). Время в дневнике замкнуто событиями личной жизни героини.

Потребовались многолетние усилия японских специалистов по скрупулезному анализу самого текста дневника с привлечением материалов исторических сочинений, хроник, стихотворных собраний, чтобы «дешифровать» это замкнутое время, наложить его на сетку объективного времени. Наиболее полный анализ и аргументированное прикрепление внутреннего времени дневника к хронологическим датам произведены Ёсида Коити [94, 291—402]. Американский японовед Э. Крэнстон свел выкладки проф. Ёсиды в таблицу, в которой наглядно вырисовывается субъективный характер времени в «Дневнике Идзуми-сикибу» [194, 72—86].

Основной единицей счета времени в произведении являются свидания героини с принцем Соти-но-мия (Ацумити) или обмен стихотворными посланиями. Указателем, определяющим событие во времени, является, как правило, фраза типа: «Утром, белым от инея», «Вечером, когда опали все листья» и т. п. Если более точные координаты отсутствуют, Э. Крэнстон обозначает время соответствующего события знаком вопроса. Нередко очередная статья начинается в дневнике словами: «на следующее утро», «через два дня» и т. д. Таким образом, субъективно определенная дата оказывается исходной для одной или нескольких следующих статей, причем относительное время событий, описанных в этих статьях, указывается достаточно точно, объективное же почти невозможно определить ни по тексту дневника, ни по

внешним источникам. Так, при системе обозначений, принятых Э. Крэнстоном, статью после 11-го дня 10-й луны («наутро» после 10-го дня 10-й луны) он датирует знаком ?. Следующие затем статьи датируются ?+1, ?+2, ?+4—6, ?+6—9, ?+7—10¹⁵. Далее следует очередная дата со знаком ? и новая цепочка производных.

Нужно сказать, что далеко не все записи в дневнике определены во времени хотя бы субъективно. Некоторые из них не содержат никаких временных ориентиров, начинаясь со слов: «день за днем шли дожди» или «[принц] был занят своими делами». Некоторые записи носят обобщенный характер и бывают посвящены не единичному событию, а ситуации в целом, охватывающей неопределенный по протяженности промежуток времени. Так, после описания первых обменов письмами с принцем Ацумити автор замечает: «Так изволил он часто писать, и всякий раз она посылала ему ответ».

Категория времени здесь беллетризована. Конкретное время суток часто не называется, но может быть определено по разного рода иносказаниям: «Пока она проводила рассветы и сумерки, стеная и печалась о мире, еще более мимолетном, чем сон, наступило время после 10-го дня 4-й луны (букв. „наступил и 10-й с лишним день 4-й луны“), и под деревьями сгустилась тьма».

Густая тьма поставлена в этой фразе в зависимость от времени потому, что после 10-го дня лунного месяца наступает полнолуние, во время которого ночные краски делаются контрастными, а тени густыми. Следовательно, автор имеет в виду не любое время суток, а только ночь. Однако ночь у Идзуми-сикибу ассоциируется с любовными свиданиями, поэтому слово «мир» (*ё-но нака*) имеет здесь не общее, а специальное значение: мир мужчины и женщины, мир влюбленных, пора любви. Но к слову «мир» обычно применялось определение «мимолетный». Оно же подходит и к характеристике счастливых отношений между Идзуми-сикибу и принцем Тамэтака, безвременно умершим и оставившим по себе тоску в сердце любимой. Протяженность печальной поры (проходит не просто время, а «рассветы и сумерки»,

¹⁵ Ёсида Коити соответствующие статьи относит к 14, 15, 16, 13, 15 и 16-му дням 10-й луны, считая, таким образом, что в дневнике допускается временная инверсия.

поэтому наступление полнолуния воспринимается как постепенный процесс) контрастирует с мимолетностью «мира», оттеняет эту мимолетность.

Счастливая любовь в литературе связана с описаниями вечерних встреч и утренних расставаний. И воспоминания о ней также часто ассоциируются с рассветом или заходом солнца:

С тобою мы расстались на рассвете
В лучах печальных утренней луны.
И для меня с тех пор
Грустней всего на свете
Час сумерек предутренней зари!
[28а, 220]

В «Дневнике Идзуми-сикибу» при описании свиданий с Ацумити постоянно встречаются такие фразы: «Пока они разговаривали обо всем, взошла луна. Стало очень светло»; «Пока они разговаривали о таких пустяках, постепенно наступила глубокая ночь» и т. д. Таким образом, рассвет и вечерние сумерки — время расставаний и встреч с любимым, и проводить их в печали можно только тогда, когда счастье любви безвозвратно ушло.

Вся приведенная нами фраза о печали и мимолетности «мира» предельно насыщена поэтическими образами и недосказанностями, характерными больше для стихов и отчасти повестей, чем для последовательного изложения фактов, которого можно было бы ожидать от дневника.

В начале «Дневника Идзуми-сикибу» описывается, как героиня, увидев однажды слугу покойного принца Тамэтака, спрашивает его: «Почему тебя давно не было видно? Тебя, кто напоминает мне расставания далекой старины?» (этот слуга обычно сопровождал принца к местам свидания с дамой сердца). Выражение «далекая старина», обычное в японской литературе (ср.: «Анналы Японии», «Стародавние повести», «Сказание о доме Тайра» и др.), в этой фразе не имеет никакого отношения к реальной протяженности времени. Со дня смерти Тамэтака до упомянутой в ней встречи со слугой прошло всего 10 месяцев. Выражение обозначает протяженность психологического времени, а это последнее зависит у Идзуми-сикибу не от количества месяцев или

лет, а от сходства или несходства двух психологических состояний — настоящего и прошлого, от длительности однотипного душевного настроя. В данном случае «далекой стариной» названо сравнительно недавнее время. Но это время психологического состояния, противоположного настоящему, теперешнему. Ситуационная и психологическая контрастность и чрезвычайная насыщенность тяжкими переживаниями последних нескольких месяцев жизни неизмеримо растягивает внутреннее время героини. А оно как раз и господствует в «Дневнике Идзуми-сикибу».

Точная хронологическая фиксация главных событий (кроме указаний года) характерна для «Дневника путешествия из Тоса». После короткого вступления Ки-но Цураюки в самом начале дневника закрепляет дату отправления из Тоса на официальной шкале: «Начну с того, что в некоем году, 21-го дня месяца Завершения дел, в час Пса, покинули мы ворота» [56, 88]. Временная привязка исходного описания по типу почти полностью совпадает с официальным отчетом (за исключением беллетристической формулировки «в некоем году»), историческим сочинением или воинской эпопеей *гунки*. Так, в начале «Сказания о годах Хогэн» («Хогэн моногатари», XII в.) хронологическая привязка выглядит следующим образом: «Государь, почтительно именуемый императором Тоба, изволит быть первым сыном императора Хорикава. Государыня-мать почтительно именуется Фудзивара-но Ибарако и является дочерью сановного Фудзивара Санэсуэ, именуемого Канъин-но-дайнагоном. Принц изволил родиться в 16-й день 1-й луны года Кова 5-го (1103 г.— В. Г.), а в 17-й день 8-й луны того же года был провозглашен наследным принцем». В первой книге «Повести о великом мире» (гл. VII) начало подавления мятежа императора Годайго датируется так: «И вот, как стало рассветать, в 19-й день 9-й луны года Гэнтоку 1-го (1329 г., однако в действительности описанное здесь событие имело место в 1324 г., т. е. в году Сётю 1-м), в час Зайца тучи и мгла войск поскакали в сторону Кудзуха».

После хронологической фиксации исходного события Ки-но Цураюки раскрывает исходную ситуацию, но уже в субъективном временном плане: «Некий человек, отбыв свои четыре года, почти пять лет, в провинции, со-

вершив все по чину полагавшееся и заручившись отчетными грамотами, покинул свои жилые хоромы и отправился к месту посадки на корабль» [56, 88]. Каждая фаза названа в порядке временной последовательности, но ни одна из них хронологически не фиксируется, потому что такая фиксация лежит за пределами фабулы дневника. Речь идет об окончании службы и связанных с ним формальностях, упомянуть о которых нужно лишь для лучшего понимания дальнейшего рассказа.

Каждая запись в дневнике Ки-но Цураюки датирована по дням, и на протяжении всего дневника, как мы уже отмечали, нет ни одного пропущенного дня: каждый так или иначе зафиксирован, независимо от количества и значимости событий этого дня. Некоторые записи предельно лаконичны. В них отмечается только отсутствие событий или дается о них минимальная информация: «2-е. Все стоим в Оминато. Настоятель храма прислал всяких вещей и вина... 5-е. Все не стихают ветер и волны. Стоим на прежнем месте. То и дело приходят разные посетители. 6-е. То же, что и вчера... 10-е. Сегодня стоим в порту Нава... 24-е. На том же месте, что и вчера... 12-е. Стоим в Ямадзаки. 13-е. Все там же». Время отмечается по общепринятой хронологической шкале, которая и предстает единственным показателем равномерности его хода.

Но объективное время и неотвратимо. Это выражается не только в последовательной смене дат, но и в некоторых внешних проявлениях, в воспоминаниях, которые создают определенную временную перспективу:

«29-е. [Наконец] отправляют корабль. Идем при ярком свете [солнца]. Замечаем, что у всех отросли предлинные ногти, но, рассчитав дни, обнаружили, что сегодня день Крысы, и не стали стричь. Так как это было в первом месяце, то вспомнился день Крысы в столице. „Эх, были б сосенки!“ — говорили. Да где ж их достать на море?! И вот стихи, написанные одной женщиной:

Неужто правда Крысы день сегодня? Будь я
рыбачкой,

Достала бы, нырнув, хоть сосенку морскую.

...Так, сочиняя стихи, мы продвигаемся на веслах. Вот наш корабль причаливает к живописному месту...» [56, 100].

Описание двух одновременных действий — очень рас-

пространенный прием в средневековой литературе. Чаще всего одним из таких действий было сложение стихов или другое проявление эмоционального настроения. В приведенном отрывке неоднократное возвращение от воспоминаний к действительности помимо создания временной перспективы усиливает впечатление автономности хода внутреннего времени путников.

Временная перспектива еще нагляднее обнаруживается там, где линейное время прерывается, образуя «окно» для нескольких ступеней нарушения последовательности в изложении событий, в том числе и тех, которые лежат за пределами хронологических рамок дневника. Примером такого перерыва в ходе линейного времени является запись об отплытии из Оцу в направлении Урато.

Начало этой записи относится к путешествию. Слова «между тем» (*каку ару ути-ни*, букв. «пока так было») отсылают читателя ко времени, когда «прежний правитель» исполнял свои обязанности в Тоса, т. е. к тем четырем-пяти годам, о которых упоминалось в начале дневника, и указывают на одновременность этой службы и события, о котором сообщается дальше: *Кё-ни-тэ умарэтарики оннаго кунни-ни-тэ нивака-ни усэ-ни сикаба* — «поскольку рожденная в столице девочка в провинции внезапно скончалась». Следующий факт связан с этим причинной зависимостью грамматически и последовательностью в плане времени. Но он тоже предшествует во времени основному предмету описания. К художественному настоящему времени автор возвращается после упоминания о суете, предшествовавшей отправлению, но это уже не то время, с которого начиналась запись, а несколько более позднее: там путешественники только выходили (*когидзу*) из Оцу, а здесь они уже плывут, «возвращаются» (*каэру*) в столицу. Глагол, обозначающий большой замкнутый круг в пространстве, формально завершает временное кольцо, образованное всей предыдущей частью.

Такого рода приемы, углубляющие временную перспективу, несколько замедляют внутреннее время повествователя и нацелены на эффект сопереживания читателя. Событийная и эмоциональная насыщенность описаний на равных правах участвуют в «Дневнике путешествия из Тоса» в замедлении субъективного време-

ни. Ки-но Цураюки, с дневника которого, собственно, и начинается в японской литературе дневниковый жанр, очень чутко к соблюдению пропорций между объективным и субъективным временем и чередованию темпа субъективного времени.

Мы не беремся утверждать, что такие переходы и чередования проводились сознательно, что, изображая время, автор четко представлял себе, что он изображает на этой странице такое-то время, а на следующей — другое, и поэтому приемы изображения, способы переходов и периодичность чередования составляли часть авторского плана. Скорее всего это базировалось на писательской интуиции.

В средневековой японской литературе вообще очень распространены всякого рода чередования: стихов и прозы, длинных и коротких фраз, сентенций и анекдотов, рассуждений и намеков, эмоциональных состояний, доброго и порочного и т. д. В эпоху развитого средневековья их можно видеть в произведениях самых разных жанров — от *дзуйхицу* до пьес *дзёрури*. Контрастирование становится одним из средств выявления гармонии. Для усиления остроты восприятия вводится прием неожиданного перехода — не только в литературе, но и в живописи, в садовом искусстве, в педагогике. Воспринимающий субъект подводился к «самостоятельному открытию» посредством неожиданного, пресекающего однонаправленное единообразие.

Теоретически этот прием был обоснован патриархами секты дзэн, но он не получил бы такого распространения в широкой сфере художественной и общественной практики, если бы сходные приемы не культивировались в ней ранее, хотя бы и без теоретических обобщений. Ки-но Цураюки использует его для углубления временной перспективы.

В дневнике Ки-но Цураюки особую и специфическую роль в замедлении внутреннего времени играют стихотворные вставки. За очень редкими исключениями, стихотворения в текстах дневников имеют ситуационный характер, т. е. являются частью цельного повествования о событии. В потоке времени или картине пространства выделяется один элемент, уже отмеченный до этого в прозаическом тексте, проводится параллель этого выделенного элемента с настроением или мировосприятием

лирического героя, и все описание приобретает новую эмоциональную окраску. Иногда выделяется несколько таких элементов сразу, и время как бы останавливается или движется очень медленно, потому что внимание автора и читателя фиксируется надолго на сравнительно малом его отрезке:

«...Так как мы намеревались вернуться в столицу к ночи, то не торопились. Тем временем показался месяц. Через реку Кацура (Лавровая) переправляемся при лунном свете. Слышатся замечания: „Это ведь не река Асука, она нисколько не изменила ни своих стремнин, ни глубин“. И вот прочтены кем-то стихи:

Луны далекой, где, по преданью, растет лавровый куст,
Не изменилось отраженье на дне реки Лавровой.

И опять кто-то сложил:

Была далекой, как в небе облака, Лавровая река.
Теперь ее переплываем, воды касаясь рукавом.

Тут вновь кто-то прочел:

Хоть в сердце моем течет кровь, а не вода реки Кацура,
Но оно глубиной не уступит теченью реки.

Слишком радовались возвращению в столицу, вот и стихов поэтому было больше, чем нужно» [56, 106—107].

Замедлению темпа внутреннего времени способствует попытка разноаспектной характеристики ситуации: внешнее описание природы совмещается с описанием лирических переживаний героев. Замедление может быть мотивировано (как в приведенном отрывке) или нет (как в большинстве других), осуществляться при помощи прозаических или стихотворных вставок. Особенность стихотворной вставки заключается в том, что она, как правило, не содержит описания событий, а фиксирует внимание на мгновенной картине природы, мгновенном переживании или связанных с ними ассоциациях. При обилии таких вставок время либо останавливается, либо движется небольшими долями, очень медленно. Другая их особенность — подключение к прозаическому тексту дневника обширного круга поэтической образности, возможность заменять пространные описания изящными намеками (так, желая подчеркнуть неизменность при-

роды в противоположность изменчивости человека, Кино Цураюки противопоставляет образ реки Кацура образу реки Асука, служившей в поэзии символом непостоянства).

Очень разнообразны в дневниках приемы счисления времени. Для него используются и общепринятая шкала, и знаменательные события общественной жизни, и эпизоды личной жизни лирического героя. Точки отсчета не всегда так постоянны, как в «Дневнике путешествия из Тоса». Автор может перемежать системы счисления, как это делает, например, Мурасаки-сикибу.

Начало «Дневника Мурасаки-сикибу» помечено нейтральной формулировкой: «когда наступают предвестники осени...» Она обозначает только состояние природы и не соотносится ни с хронологической шкалой, ни с событийным рядом. Следующая статья конкретизируется во времени, прикрепляясь к общепринятой шкале: «после того как прошел 20-й день 8-й луны». По той же шкале размечены последующие статьи, датировка которых все больше детализируется: «26-го числа», «9-го числа», «10-го числа, когда рассвет чуть еще намечался», «на рассвете 11-го числа», «в час Лошади», «около часа Курицы». Мурасаки-сикибу вообще не оперирует в дневнике крупными временными категориями, здесь же дается даже не поденная, а почасовая датировка записей. Чем крупнее отрезки времени, о которых говорит писательница, чем больше она отходит от события к состоянию (воспоминания о жизни в родном доме до службы при дворе), чем мельче этот отрезок, тем более протокольный характер приобретает запись события. Почасовая прикрепленность событий того дня, когда родился наследный принц (11-й день 9-й луны), есть предельная степень соотнесенности с общепринятой хронологической шкалой, подчеркивающая важность, первостепенность описанных событий в жизни героини. Дальнейшее дробление времени прекращается. В следующих записях значимость фактов выражается иначе: рождение принца ломает в дневнике хронологическую их прикрепленность, и отсчет дней у Мурасаки-сикибу начинается сначала — не по календарю, а от момента рождения принца:

«На третий день вечером придворные ее величества, начиная с *таю*, праздновали родины».

«На пятый день вечером родины справлял его светлость».

«На другой вечер луна была очень красива».

«На седьмой день вечером родины справлял двор ее величества».

«На восьмой день все вернулись к разноцветным одеяниям».

«Вечером девятого дня удостоился отмечать родины начальник свиты наследного принца».

Девять дней продолжались празднования родин наследного принца, соблюдался сложный придворный ритуал. Поэтому счет этим дням ведется особо. Вечером девятого дня придворная жизнь постепенно возвращается в привычную колею: «Нынешним вечером выставили ширмы, отделанные под трухлявое дерево, все стало привычным; дамы облачились в алые одежды». И следующая статья опять датируется по общепринятой шкале: «Уже минул 10-й день 10-й луны». Оба способа датировки совмещаются в записи за 1-й день 11-й луны: «Пятьдесят дней его высочеству исполнилось 1-го числа месяца Инея». В этой статье содержится последнее подробное описание церемонии, посвященной наследному принцу (церемония первого кормления ребенка с палочек и связанное с нею празднество). Дальше тематика дневника меняется, и события датируются иначе: «приближался день, определенный для въезда во дворец»; «снег выпал всего через два дня после того, как я ненадолго уехала в деревню»; «въезд государины во дворец состоялся 17-го числа», «20-го числа», «в день Тигра», «в день августейшего смотрения». При этом хронологической датировке отдается предпочтение перед событийной (к категории хронологических дат мы относим не только числовые, но и названия церемоний, празднеств, обрядов, закрепленных в календарной сетке).

В отличие от «Дневника путешествия из Тоса», в «Дневнике Мурасаки-сикibu» нет четких границ между статьями, нет единой системы датировки, не все записи вообще датированы или даже по косвенным признакам могут быть отнесены к определенному дню. Между записями много пропусков, сделанных без какой-либо системы. Но оба дневника сближает общая черта — противопоставление двух отрезков времени. В «Дневни-

ке путешествия из Тоса» это настоящее время возвращения в столицу и прошедшее время отправления из нее (в конце дневника), в «Дневнике Мурасаки-сикибу» — настоящее время службы при дворе и далекое прошедшее время жизни в «родной деревне». Такое же противопоставление можно видеть и в «Дневнике эфемерной жизни», «Записках из кельи» и многих других произведениях. Личное время героя в них не едино, а разделено на отрезки, имеющие свои характеристики, сопоставление которых и создает эффект контраста.

Изображая событие, писатель находится на некотором временном удалении от него. Такое удаление бывает не только фактическим, но и изображенным. Иногда фактическое удаление совпадает с изображенным, иногда значительно отличается от него, забегая вперед или отставая. Так, фактическое временное удаление Ки-но Цураюки в «Дневнике путешествия из Тоса» больше изображенного: весь дневник создан после возвращения автора в столицу, тогда как статьи дневника выдержаны в стиле поденных записей, почти синхронных описанным событиям (лексические средства, художественные средства).

При концептуальном подходе к проблеме времени в дневнике может обнаружиться несоответствие между желанием автора показать ход времени (в наших случаях чаще всего бренность сущего, преходящий характер земной жизни) и сократить изображаемое удаление до нескольких дней или даже часов. Чтобы устранить это несоответствие, автору приходится вести повествование от третьего лица, как это делала мать Митицуна в начале «Дневника эфемерной жизни» или дочь Сугавара Такасуэ в начале «Дневника Сарасина». Стремление приблизить изображенное удаление к фактическому придает документальной основе дневника характер беллетризации и приближает дневник к литературе художественного вымысла. Большого эффекта такого рода стремление достигло в «Дневнике Идзуми-сикибу», «Дневнике эфемерной жизни» и «Записках из кельи», где настоящее время автора характером оценки событий проникает в настоящее время героя, фактически удаленное от первого на несколько лет, несмотря на то что способ восприятия последовательного ряда событий, описанных в этих произведениях, и сама тенденци-

озность в подборе этих событий возможны только при значительном временном удалении от них автора, при накоплении жизненного опыта, которого у героя, каким он представлен в начале произведений, еще нет и быть не может.

В художественную ткань здесь явственно вплетается авторская концепция времени. Это обстоятельство нельзя не учитывать при исследовании проблем жанровых характеристик раннесредневековых *никки* и *дзуй-хицу*.

* * *

Литературное произведение создается переплетением и взаимодействием многих аспектов. Поэтому вопросы поэтики помогают разобраться в проблемах жанрообразования, вопросы текстологии — в проблемах идеологической динамики общества, а проблемы жанровой принадлежности — в соотношении сущего и должного в литературе и жизни и т. д. Мы рассмотрели здесь только малую часть вопросов поэтики произведений дневниковой и эссеистической японской литературы, но и этого оказалось достаточно, чтобы поставить под сомнение некоторые традиционные представления об этих произведениях. К числу таких представлений не в последнюю очередь относятся существующие издавна жанровые дефиниции.

ПРОБЛЕМЫ ЖАНРА

1. ДНЕВНИКОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

Далеко не всякий дневник есть произведение художественной литературы, это ясно и без специальных исследований. И далеко не всякое произведение дневниковой литературы может быть названо дневником в общепринятом понимании. К такому заключению приводит первое же внимательное их прочтение.

В литературе дневники составляют отдельный жанр. Стало быть, они обладают некоторыми характеристиками, позволяющими, во-первых, причислить их к художественной литературе и, во-вторых, отличать от повестей, житий, стихотворных собраний и других жанров художественной литературы.

В нашей работе мы имеем дело со строго определенным набором памятников, которые японская литературоведческая традиция устойчиво объединяет под названием *никки бунгаку* — «дневниковая литература». Попытаемся установить, насколько правомерно такое объединение и оправдан именно такой набор. При рассмотрении проблемы будем исходить из двух основных положений: первое — ныне существующее жанровое деление литературы отражает лишь нынешнее состояние литературы и науки о литературе; на других этапах действительны были иные принципы деления; и второе — некоторые из рассматриваемых нами памятников относятся традицией к дневниковой литературе отнюдь не безоговорочно, а жанровые определения произведений, вынесенные в заглавия, во-первых, не всегда аутентич-

ны и, во-вторых, как раз в спорных случаях неустойчивы.

В раннесредневековой японской литературе заглавие произведения нередко играло роль жанрового определения. В заглавии, например, ставилось слово *моногатари* — «рассказывание», «повествование», и произведение причисляли к жанру *моногатари*; ставилось слово *никки* — «дневник», и произведение мыслилось в дневниковом жанре; писалось слово *дэн* — «биография», и перед нами жизнеописание. Однако уже тогдашние читатели четко понимали, что повествование повествованию рознь. Так выделился особый жанр *гунки моногатари* — «воинские повествования», причем слово «воинские» в заглавиях памятников отсутствовало. Но к этому жанру безоговорочно относятся и произведения, в заглавии которых нет также слова *моногатари*: «Гэмпэй сэйсуйки» («Описание расцвета и гибели Минамото и Тайра»), «Тайхэйки» («Повесть о великом мире») и др.

По заглавным меткам они должны были встать в один ряд с другими *ки* — «записями» («Кодзики», «Утатанэ-но ки», «Ходзёки» и т. д.), однако жанровые дефиниции стали основываться не столько на этих метках, сколько на сюжете и художественных особенностях произведений. Кроме того, существовали многие произведения, не содержащие в заглавиях жанроопределяющих элементов (позднее это стало правилом, например, в драматургии). Таким образом, границы жанровых определений и литературных признаков не совпадали.

Тем не менее обозначение жанровой принадлежности памятника в его заглавии нельзя сбрасывать со счетов, и начать лучше всего с него. Как и многие другие литературные термины, слово *никки* пришло в японский язык из китайского (*жи цзи*).

В Китае сочетание *жи цзи* в смысле «ежедневные записи» зафиксировано впервые в тексте I в. [194, 90 и 220]. В начале IX в. оно стало широко использоваться японцами. К рубежу X и XI вв., когда дневниковая литература на японском языке стала несомненным фактом и имела тенденцию к распространению, параллельно ей существовало множество дневников (*никки*), которые современные исследователи не относят к художественной литературе. Почти все они писались на камбуне.

В Ведомстве двора в эпоху Хэйан существовала

должность секретаря, носившая название *ути-но-сирусу-цукаса* — «чиновник внутренних (т. е. дворцовых) записей», или — на китайский манер — *найки*. Его обязанностью было составление императорских рескриптов. Секретарь Ведомства двора фиксировал ход своей работы и важнейшие придворные церемонии в специальном регистрационном журнале, который назывался «Найки никки» («Дневник чиновника внутренних записей»).

Такой же точно журнал вел и чиновник — секретарь Высшего императорского совета, *гэки*. Этот журнал назывался «Гэки никки» — «Дневник чиновника внешних записей». Многотомные дневники, фиксировавшие важнейшие политические события, придворные церемонии, крупные и мелкие происшествия при дворе, вели и некоторые высшие придворные чиновники. Такие дневники назывались «записками» (*ки*) и велись на камбуне. «Записки Мидо-кампаку» («Мидо кампаку ки») Фудзивара Митинага состояли из 30 тетрадей, а «Записки Правого министра» («Сёюки») Фудзивара (Оно-но-мия) Санэсукэ (957—1046), которые он вел с 982 по 1030 г., — из 61 тетради. На камбуне же писали и свои путевые заметки многочисленные паломники к буддийским святыням Японии и Китая, заносившие в тетради многообразные сведения, начиная от истории храмов и монастырей и кончая количеством монахов в них и подробностями хозяйственной жизни. Такие записи тоже не причисляют к разряду изящной словесности [118, 99—102]. Поденные же записи содержатся и в специальных тетрадях *каммон*, в которые служители буддийских храмов заносят пожелания и моления прихожан и паломников.

Несколько ближе к художественной литературе стоят записи, регистрирующие обстановку и ход всевозможных состязаний, и в первую очередь — поэтических турниров. Они тоже назывались *никки* и велись как на китайском, так и на японском языке.

«Для хэйанского придворного общества,— пишет Э. Крэнстон,— в то время понятие *никки* было понятием записи актуального события, все равно общественного или личного, записанного по-китайски или по-японски, обработанного стилистически тщательно или плохо... С десятого века оно стало относиться более специально к определенному типу личных мемуаров — жанру, из-

вестному сейчас как *никки бунгаку* — „литература никки“» [194, 91].

Японские ученые, по крайней мере с XVII в., много занимались проблемой определения сущности произведений дневниковой литературы и отграничения их, с одной стороны, от всяких сборников подневных записей, с другой — от произведений других литературных жанров. Много работают над этой проблемой и в наше время. Дневник, пишет Икэда Кикан, — «это литература, где сам говоришь о себе» [102, 4]. Икэда Цутому называет хэйанскую дневниковую литературу *ватакуси бунгаку* — «личной», «частной литературой» и пишет, что она, «по-видимому, в первую очередь обозначала литературу, выражавшую индивидуума, литературу, изображавшую индивидуума, и, значит, прежде всего — литературу, признающую индивидуума» [105, 285]. Несколько более развернутую характеристику жанра с тех же позиций дал Тамаи Коскэ: «И дневники, и путевые заметки есть проявление такого настроения, когда сам сдираешь с себя грязную одежду, называемую „я“, и в свежем облике пристально в себя всматриваешься. Подобно тому как дневники называют литературой самоосвещения, путевые записки тоже являются литературой самоосвещения в особом состоянии чувств, вызываемом путешествием. Но поскольку путевые записки в изобилии отражают изменения впечатлений от пейзажей, что ежедневно меняются перед глазами, душевное состояние самоосвещения имеет тенденцию прятаться в их тени. Однако в путевых записках нет фигуры самоосвещения, а если ограничиваться лишь объяснениями проходящих перед глазами пейзажей, это не будет представлять литературной ценности. В зависимости от образа вызывать в памяти настроения — специфика путевых записок; в зависимости от настроения вызывать в памяти образы есть сущность дневника... Глубоко задумываться о самом себе, чья жизнь очерчена отдаленными сроками и обширными пространствами между небом и землей, — это и есть стержень литературы, называемой дневниками и путевыми записками. Если потерять этот стержень, дневник станет историческим источником, а путевые записки — разновидностью путеводителя по достопримечательностям, а литературная их ценность окажется весьма низкой» [159, 3—4].

В том же плане, хотя и намного более вычурно, дневниковую литературу характеризуют Кимура Масанори («Произведение, в котором в любом смысле субъективно замысливается индивидуум и на этой основе закрепляется до объективного полного портрета фактическое содержание») [118, 99—100] и Акияма Кэн (дневниковая литература — это «свершение объективизации микрокосма, переполненного началами женской души») [154, 193].

Фактически во всех таких определениях признаком художественного дневника считается наличие субъекта описания, идейной целостности, эмоциональной насыщенности и образности. Авторы этих определений Кимура Масанори называет людьми, «не то знающими, не то не знающими разницу между дневником и дневниковой литературой» [118, 100]. Основным их недостатком Кимура считает расплывчатость понимания слова «факт», который «возбуждает эмоции» автора дневника, потому что сами эмоции тоже являются фактом, а писательское вдохновение — условием, необходимым для воскрешения факта.

Много толкований вызывает и главный признак дневниковой литературы, определяемый словом «самоосвещенность» (*дзисёсэй*). По определению толковых словарей, «самоосвещенность» — это наблюдение за самим собой и самоанализ. К литературе «самоосвещенности» относят помимо дневниковой также и эссеистическую. Это слово, по свидетельству Кимура Масанори, пришло в японское литературоведение вместе с теорией американского профессора Р. Г. Молтона (1849—1924), в которой обозначалось термином *reflection* («размышление») [118, 101—102]. Теория Р. Г. Молтона произвела в свое время большое впечатление на японских ученых [134, 153—155], и следы ее влияния сказываются и теперь.

Схема Р. Г. Молтона вкратце сводится к следующему.

Основой многообразия литературных форм являются два полярных понятия: поэзия (созидательный тип) и проза (литературный тип сущего). Они образуют ось Север — Юг. Между объектом и читателем автор помещает «описание», но сам растворяется в объекте, и непосредственно перед читателем предстает «изображение».

Описание и изображение становятся двумя полюсами, между которыми помещается ось Восток — Запад.

Пересечение оси Север — Юг с осью Восток — Запад служит основой для дальнейшей классификации литературы, для деления ее на лирические и драматические формы (та и другая относятся к поэзии) и на формы исторические, философские и ораторские (проза). Философская форма занимает на оси Восток — Запад среднее положение между описанием и изображением. В японской литературе к философской форме последователи Р. Г. Молтона стали относить путевые заметки, дневники и *дзуйхицу*, которые и определили как «литературу самоосвещенности» (одночленность как способ слияния автора, объекта и читателя в одно «я»), внешне проявляющуюся в самонаблюдении и самооценке.

Против такой запутанной классификации стали возражать сторонники деления литературы по трем типам — лирическому, эпическому и драматическому, после чего строгих последователей Р. Г. Молтона в Японии практически не осталось. Однако в литературоведческом обиходе сохранился термин «самоосвещенность», который, по словам Кимура Масанори, «применяется для того, чтобы выразить особенность литературных жанров с непосредственным проявлением человеческой индивидуальности писателя» [118, 101].

Остается самая малость: выяснить, что можно, а что нельзя назвать «непосредственным проявлением индивидуальности». Пока пути выяснения этого вопроса лежат в области субъективных впечатлений исследователя, споры по этому вопросу не прекратятся и для разрешения его возможно либо найти объективные критерии анализа памятников, либо подходить к определению специфики дневниковой и эссеистической литературы с принципиально других позиций.

Выше мы уже имели случай говорить о том, что дневники создавались не по свежим впечатлениям от событий, а на основании памятных заметок, писем и стихотворений, сложенных «по случаю». Свои стихи и чужие, полученные в виде послания, часто переписывались на белом (указание на это есть в «Дневнике полнолуния»), датировались и снабжались необходимыми пояснениями. В таком виде стихотворения (вместе с пометами и пояснениями) включались и в поэтические сборники (личные

или официальные). Когда в собрание входила большая группа стихотворений одного поэта и каждое из этих стихотворений сопровождалось хотя бы краткими прозаическими вступлениями с описанием ситуации, получалось нечто, отдаленно напоминающее стихотворный дневник. К первым таким «дневникам» можно отнести большую часть последних четырех книг (17—20) антологии «Манъёсю» — ту часть, которая включает стихи Отомо Якамоти (718—785), одного из лучших поэтов антологии и одного из ее составителей.

В 18-й книге антологии подборки стихов Отомо Якамоти выглядят так:

«4085

1-й год Тэмпё-кампо (749 г.— В. Г.), 5-й день 5-й луны.

Устроили пир в честь монаха Хэйэя из храма Тодайдзи, прибывшего для принятия во владение храма вспаханной целины. Вот песня, которую тогда послал монаху с вином Отомо Якамоти:

Меч закаленный — острый...
С завтрашнего дня
К заставе Тонами
Еще пошлю я стражу
И задержу, мой друг, тебя.

9-й день той же луны.

Чиновники из управления провинции собрались в доме младшего секретаря Хата Иватакэ и пировали. Во время пира хозяин, сплетя три венка из лилий, положил их на поднос и преподнес в подарок самым почетным гостям. Вот три песни, которые сложили гости, воспевая эти венки:

4086

(Песня Отомо Якамоти)

У моего венка,
Что ярко освещен
Огнями фонарей,
Цветы прекрасных лилий
Как будто улыбаются теперь...»
[47, т. 3, 175—176].

Еще ближе к дневниковой была форма личных стихотворных сборников (*сикасю*). Материал в них также располагался в хронологическом порядке. Пространные прозаические вступления (*котобагаки*) к некоторым из этих стихотворений иногда занимали больше страницы рукописного текста.

Вступления носили описательно-информационный характер; художественная и эмоциональная нагрузка падала непосредственно на стихотворение. В тех же случаях, когда *котобагаки* включали авторское отношение к действительности, там они насыщались эмоционально, и границу между дневником и хронологически упорядоченным авторским стихотворным сборником провести трудно. Недаром многие произведения именуются то «поэтическими собраниями», то «дневниками». К ним относятся, например, «Сарасина никки» (другое название — «Сугавара Такасуэ-но мусумэ касю» — «Стихотворное собрание дочери Сугавара Такасуэ»); «Бэн-но-найси никки» («Дневник Бэн-но-найси», 1246—1252) называется также «Гофукакуса-ин Бэн-но-найси касю» («Стихотворное собрание Бэн-но-найси [из свиты] экс-императора Гофукакуса»); форму стихотворного сборника имеет «Дневник Накацукаса-но-найси» («Накацукаса-но-найси никки», 1280—1290) и путевая часть «Дневника полнолуния»; форму дневника — «Стихотворное собрание Укё-но-дайбу [из свиты] монашествующей императрицы Кэнрэй» («Кэнрэй-монъин Укё-но-дайбу касю», 1174—1234).

Процесс становления дневниковой литературы при этом не был постепенным превращением упорядоченных стихотворных сборников с обширными и эмоционально насыщенными прозаическими вставками в прозаические дневники со стихотворными вставками. Оба жанра существовали одновременно, и развитие одного не приводило к исчезновению другого. Более того, основная часть дневников, напоминающих стихотворные сборники, была написана через два-три столетия после появления первых прозаических дневников, отводивших стихам подчиненную роль. Поэтому вряд ли можно согласиться с Тамаи Коскэ, который проводит прямую тенеалогическую цепочку *касю* — *никки* — *моногатари* [159, 5]. Стихотворные собрания безусловно дали первоначальный толчок для зарождения дневниковой литературы,

но дальше развитие этих жанров проходило параллельно, в постоянном взаимном обогащении.

Другим источником формирования дневниковой литературы считаются обычно «семейные записи» — дневники регистрирующего типа, подневные записи которых четко датированы и отражают события без претензий на художественный стиль. Разница между «регистрирующими» дневниками и дневниковой литературой сводится к психологии автора, к сущности художественной литературы. Официальный семейный дневник, считает Икэда Кикан, это свод записей внешних событий, а дневник — литературное произведение — это результат проявления интересов автора [102, 1—2]. Кимура Масанори стимулом создания художественного дневника считает стремление автора уйти от «пассивной, неустойчивой позиции в жизни», «активно утвердить смысл собственного существования», «создать новый мир, освобожденный от действительности, имеющий свободную структуру» [118, 105].

Традиция нехудожественных дневников, безусловно, старше традиции дневниковой литературы. У них много общего и с хроникально-историческими сочинениями, и с художественными дневниками (особенно путевыми заметками как образцами регулярности и документированности записей). Но художественный дневник имеет и существенные отличия от регистрирующего. Это прежде всего образность стиля, эмоциональная насыщенность изложения, временной сдвиг между событием и его описанием, четко выраженная пространственная позиция повествователя, идейное единство произведения.

Автор художественного дневника не идет слепо вплотную за событием, он как бы раздваивается: в одно и то же время смотрит на себя и глазами героя, участвующего в событии, и с расстояния, глазами повествователя, умеющего оценить событие ретроспективно. Такая оценочная позиция создает идейную пружину повествования.

Каждый автор предстает перед читателем носителем определенной идеологии. Она может быть прослежена в разных записях, в том числе в журнале входящих и исходящих бумаг придворного ведомства. Художественное же произведение, кроме всего прочего, отличается конкретная идея, которую автор вольно или невольно

доказывает примерами, рассуждениями и выводами. Это — идея, организующая повествование. Она обязательно присутствует в художественном дневнике, и ее нет в дневнике регистрирующем.

Можно ли в таком случае личные стихотворные сборники и регистрирующие дневники считать источниками формирования дневниковой литературы? В какой-то степени можно. Однако вряд ли имеет смысл проблему ставить в таком плане. Генеалогия жанра не ограничивается вопросом о доле участия в его становлении того или другого вида письменных памятников. Все намного сложнее и проще. В хэйанской Японии существовал определенный тип художественного сознания, сформировавшийся под влиянием прежних литературных традиций, шаблонной системы образования, автоматизации общественных отношений внутри аристократического сословия, охватывающей разные стороны жизни (от придворных церемоний до всех видов массового отдыха), под влиянием склонных к систематике естественных наук и конфуцианской философии. В лексикографии, философии, парковом, дворцовом и храмовом строительстве, в фармакологии, астрономии, системе административного управления, литературе широко распространилось стремление к унифицированным схемам расположения материала по какому-то признаку.

Этот тип сознания породил многие сходные явления в искусстве и литературе. Он был общим источником для одновременного развития и поденных записей регистрирующего типа, и стихотворных сборников, и художественных дневников. В процессе становления и развития дневниковая литература многое почерпнула из параллельно существовавших художественных и нехудожественных жанров, многим обогатила их сама, но собственное ее развитие проходило по законам художественной прозы. Неправы те ученые, которые числят *моноготари* в ряду непосредственных источников формирования *никки*. *Никки* — жанр прозаический, *моноготари* — тоже, и законы для них действовали одни — и объективно, и субъективно, в сознании авторов и читателей.

Как мы могли убедиться, литературно-художественный дневник имеет две границы. Одна отделяет его от нехудожественных произведений, поэтому провести ее — значит прежде всего определить специфику художест-

венной речи. В истории литературоведения таких определений дано великое множество, и большинство их отмечает две особенности: образность и эмоциональную насыщенность. «Искусство прозы,— как очень верно заметил В. Шкловский,— это искусство анализа, это обучение видению, это возвращение страшного и прекрасного из мира привычного в сознание человека. Это борьба со словами — счастье, горе, любовь, смерть — за конкретное и как бы частное представление явлений, стоящее за словами» [79, 430]. Такая граница в дневниковой литературе проводится достаточно четко. Вторая граница проходит внутри художественных жанров и отделяет дневник от произведений художественного вымысла. Дневник тогда остается дневником, когда он основан на подлинных фактах и на личных переживаниях автора. Это общепризнано. Если факты располагаются и интерпретируются произвольно, если реакция главного героя на них домысливается, а образы и ситуации носят в какой-то степени собирательный характер — иными словами, если роль творческого вымысла становится заметной,— произведение теряет право называться дневником, а должно причисляться к жанру повестей. Провести границу между дневником и повестью — значит определить специфику фактоописательной литературы в сравнении с литературой художественного вымысла. И эту-то границу, оказывается, провести очень трудно, несмотря на широкое признание критериев, которыми она определяется.

Прежде всего, учитывая, что японские художественные дневники создавались нередко через много лет после окончания описанных в них событий, нужно признать, что при последовательном соблюдении формальных признаков документального описания автором дневника у него трудно обнаружить элементы вымысла не только в описании реакции на событие, но иногда и в характеристике самого события. Уже по этому признаку граница между дневником и повестью размывается. Более того. Главным жанровым признаком дневника почти все специалисты считают описание эмоций, связанных с событиями, касающимися самого автора. Но этот критерий на проверку очень неточен. Оказывается, что, если мы докажем, что «Дневник Идзумисикибу» написан самой поэтессой на основе личных вос-

поминаний, личной переписки, личных заметок, его можно безоговорочно отнести к дневниковой литературе. Однако, как мы уже видели, как раз атрибуция «Дневника Идзуми-сикибу» и не бесспорна. Если правы те, кто считает, будто произведение создано через много лет после смерти поэтессы по материалам ее стихотворений, — это произведение никак нельзя считать дневником. Тогда это *моногатари* — повесть. Получается, что при определении жанра игнорируются объективные признаки, присущие самому произведению. Один и тот же текст может быть занесен в ту или другую жанровую графу по признакам, находящимся за пределами этого текста.

Для сравнения обратимся к другому литературному жанру, генеалогически и формально связанному с *никки бунгаку*, — к *сикасю*, личным собраниям стихотворений поэта. История средневековой японской литературы знает немало фактов, когда такое собрание составлялось не самим поэтом, а другим лицом. Стихотворения вместе с прозаическими вступлениями к ним подбирались, располагались в определенном тематическом или хронологическом порядке и образовывали единое целое, написанное самим поэтом, отражающее его личный опыт, но скомпонованное не им, а его другом, его потомком или поклонником его творчества. Называлось такое целое тоже *сикасю*, даже в тех случаях, когда имя «постороннего» его составителя известно доподлинно. Определяющий жанровый признак в этом случае — кому принадлежит авторство стихотворений, кто является эмоциональным центром всего собрания.

Конечно, с дневником дело обстоит намного сложнее. Теснее связь компонентов, и даже рассыпание их не приводит к образованию самостоятельных миниатюр; человек, собравший документальный материал, расположивший его в определенном порядке, связавший отдельные звенья собственным текстом, последовательно (или даже не совсем последовательно) проводивший через все изложение единую идею, является не составителем, а автором произведения, даже если весь исходный материал принадлежит другому лицу. Авторство отдельных записей не может здесь быть жанровым признаком. Дело в том хотя бы, что сцепление отдельных записей создает совершенно особое идейное и эмоциональное по-

ле, приводит в движение ассоциаций, формирует образы, благодаря которым дневник и воспринимается как единое целое. Авторство *никки*, как и составительство *сика-сю*, не может считаться основным (и тем более единственным) жанроопределяющим признаком. Характеристики жанра нужно искать не за пределами, а внутри самого произведения.

В предыдущих главах мы отмечали жанровую специфику отдельных дневников. Подведем некоторые итоги этим наблюдениям.

Можно выделить три основных критерия, по которым произведение относится к дневниковому жанру:

1. Документальность, основанная на личном опыте. Американский японовед Э. Майнер удачно определяет ее как «субъективный реализм» [208, 108]¹. Факты, включенные в дневник, имели место в действительности, все персонажи — реальные люди, их реакция на события в принципе адекватна этим событиям. Элементы пространства прямо связаны с поведением главного героя. События располагаются во временной последовательности; время однолинейно. Документирование в пространстве обязательно, во времени — не обязательно.

Намеренного преувеличения масштабности событий, как в воинских эпопеях, в дневниковой литературе нет. Если памятники житийной литературы того же периода строятся на фантастических сюжетах, если объекты суеверий иногда и в куртуазной повествовательной литературе описываются как объективная реальность (вспомним действия мстительного духа госпожи Рокудзё в «Повести о Гэндзи»), то в дневниковой литературе для них отведены только описания снов и внесюжетные вставки (рассказы, услышанные в пути, легенды).

2. Пространственным и эмоциональным центром произведения является его главный герой. Вне зависимости

¹ «Реализм классической японской литературы, — пишет Э. Майнер, — происходит от познаваемого мира и воплощен в искусстве, представляющем познаваемый мир. Он обладает ценностью познания, которое может быть передано другим людям. Такой реализм в одно и то же время является и чем-то глубоко пережитым и прочувствованным автором, и заново воспринятым читателем. Иными словами, этот реализм содержит в себе устойчивый элемент субъективизма» [208, 107]. Преобладанием «субъективного реализма» в литературной традиции Э. Майнер объясняет широкое распространение в Японии дневниковой, эссеистической и эго-литературы.

от того, ведется ли повествование от первого или третьего лица, центр восприятия внешнего мира отождествляется с главным героем. Среда воспринимается им, и это восприятие переносится в текст. Пространственная позиция повествователя при всех вариантах его персонализации совпадает с позицией главного героя, раздвоение их, переключение центра восприятия на второстепенных персонажей нарушает документальность изложения и ведет к превращению дневника в произведение художественного вымысла. Такая тенденция намечается в «Дневнике эфемерной жизни» и в полной мере проявилась в «Дневнике Идзуми-сикибу». Поэтому, даже не рассматривая вопрос о том, написан «Дневник Идзуми-сикибу» самой поэтессой, Фудзивара Сюдзэем или еще кем-нибудь, по одному этому признаку можно определенно утверждать, что он относится к жанру документальных повестей, а не дневников.

3. Существенная особенность дневников — в характеристиках художественного времени. В *моногатари* время в основном субъективно, но ориентировано не на одного главного героя и потому «многорядно»; в *сикасю* время в основном объективно, но представлено не потоком, а фрагментами, замкнуто в каждом отдельном стихотворении и примыкающем к нему *котобагаки*. В дневниках оно двуаспектно: во-первых, это субъективное время главного героя; во-вторых, это часть объективного потока времени, закреплённая в хронологической сетке. Автор дневника «спускается» во времени, потому что прошлое, по японским представлениям, находится наверху, к нему «поднимаются» (*саканобору*), а настоящее — внизу, и к нему «спускаются», «нисходят». Но в этом объективном времени автор не спускается неуклонно и равномерно. Он задерживается перед уступами, движется некоторое время горизонтально, иногда снова поднимается, и эти временные задержки создают дополнительные микроряды художественного времени дневника. Все повествование рассматривается единой временной точки, и в том же дневнике в каждом отдельном эпизоде обнаруживается второй временной план, придающий эпизоду сиюминутный, хроникальный характер.

Такое же разделение на общий и конкретный план наблюдается и в идейном содержании; сочетание их

сообщает произведению идейную целостность, отсутствующую в собрании личных стихотворений поэта, сколь бы малы ни были временные интервалы между его элементами. По этому признаку и «Дневник Сарасина», и «Дневник полнолуния», и «Стихотворное собрание матери Дзёдзин-адзари» относятся к дневниковому жанру, а не к *сикасю*.

С современной точки зрения рассмотренные нами произведения нельзя считать настоящими дневниками. Большинство из них можно было бы назвать памятниками дневниково-мемуарной литературы. Создавались они не по свежим следам событий, а по прошествии более или менее продолжительного времени после их завершения; объединены общей идеей; организованы композиционно и т. д. Они подчиняются многим общим законам построения художественных произведений. Но дело не в названии. Единственный вид записей, который с полным правом можно было бы назвать дневниками, — это камбунные регистрирующие записи (*никки* и *ки*). Но они не принадлежат к художественной литературе. Следовательно, литературно-художественные *никки* можно называть дневниками без опасения спутать их с другим литературным жанром.

Дневниковая литература Японии на протяжении всей истории воспринималась читателями как литература специфически японская, даже в какой-то степени противопоставленная китаеязычной литературе, потому что китайские бытовые дневники и путевые записки, имевшие хождение среди японских книжников, на японский язык не переводились. Их сплошной иероглифический текст только размечался специальными значками для чтения по-японски (изменение порядка слов, некоторые грамматические форманты) и, следовательно, отличался от японского с первого же взгляда чисто внешне. Китайские дневники служили для эрудиции, для «учености», японские — для приятного чтения, связанного с сопереживанием. Но и те и другие создавались в расчете на широкого читателя, а не как памятные заметки для самого автора. В этом убеждают нас не только многочисленные беллетристические приемы в тексте дневников, но уже самые вступления к ним, где авторы вводят в ситуацию незнакомого ему читателя и определяют начальную точку в субъективном времени повест-

ования (вступления к «Дневнику путешествия из Тоса», «Дневнику эфемерной жизни», «Дневнику Сарасина», «Дневнику полнолуния»).

Мы видели, что жанр дневников не был в средневековой японской литературе изолированным или окостеневшим. Он видоизменялся при взаимодействии и при взаимном обогащении с поэтическими сборниками *сикасю* и *моногатари*, имел несколько разновидностей (главные из них — бытовые дневники и путевые записки), каждая из которых отличалась особыми признаками. Взаимодействие жанров нередко приводило к нарушению четких границ между ними, к беллетризации дневников и документализации повестей. Отдельный вид разделов дневниковые описания составляют и в *дзуйхицу*, эссеистической литературе средневековой Японии — жанре своеобразном и теоретически мало изученном.

2. ЭССЕИСТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Рассказывая о «Дневнике Мурасаки-сикибу», мы неоднократно упоминали о том, что это произведение включает большой недневниковый фрагмент, состоящий из серии очерков-характеристик дам, пользовавшихся известностью в придворных кругах времен Мурасаки. Исследователи по-разному расценивают появление этого фрагмента и его роль в дневнике и по-разному его называют. Многие специалисты определяют его как *дзуйхицу*.

Слово *дзуйхицу* также пришло в Японию из Китая (*суйби*) и означает буквально «следовать за кистью». Первым в японской литературе произведением этого жанра считаются «Записки у изголовья» Сэй-сёнагон, а всего за без малого тысячелетнюю историю его развития в Японии создана почти тысяча произведений *дзуйхицу* — разных по характеру и литературно-художественным достоинствам, но обладающих некоторыми общими формальными признаками. [подробнее об этом см.: 16, 83—92].

Для жанрового обозначения литературно-художественных дневников, как мы видели, использовался готовый термин — *никки*. Слово *дзуйхицу* для обозначения литературного жанра, напротив, очень опоздало с по-

явлением. 700 лет жанр, оставаясь безымянным, дробился, изменялся, развивался, вступал во взаимодействие с соответствующими жанрами китайской литературы. Потом появилось слово *дзуйхицу*, обозначившее этот жанр, а еще позднее — проблема: что же такое *дзуйхицу*? Проблема куда более сложная, чем для *никки*.

Многих специалистов (особенно в области средневековой китайской литературы) занимает вопрос о генеалогии жанра. Дело в том, что хотя «Записки у изголовья» и были первым произведением *дзуйхицу* в истории японской литературы, они имеют много аналогий за пределами Японии. Чаще всего рядом с ними упоминаются «Изречения» («Цзацзуань») китайского писателя Ли Шан-иня (812—852) — сборник афоризмов, сгруппированных «в серии, каждая из которых имеет свое заглавие» [72, 112; 77, 2—5]. Еще ближе по форме к «Запискам» Сэй-сёнагон стоят многотомные «Жунчжай суйби» (от них и пошло китайское название жанра) сунского писателя Хун Мая (1123—1202). В этом сочинении, в форме разрозненных, не связанных фабульной линией пассажей, сообщались всевозможные сведения религиозного, исторического и справочного характера, приводились высказывания древних мыслителей, давались советы по врачеванию, гаданию, астрологии и т. д.

Начиная с V—VI вв. в Китае появился еще один жанр, близкий по форме к *дзуйхицу*, — *бицзи*, сборники смешанного содержания. «Авторов подобных сборников, — отмечает О. Л. Фишман, — интересовала и фантастика, исключительные и необычайные происшествия, и факты истории, и научные сведения. Наряду с сюжетными произведениями сборники *бицзи* включали свободные по форме наблюдения их авторов над жизнью современников, научные и публицистические заметки» [71, 185].

Сборники смешанного содержания были широко распространены и в средневековой Корее (XII—XVII вв.), где они были известны под названием *пхэсолъ*. По наблюдениям Д. Д. Елисеева, в этих сборниках, «во-первых, нет четкого отделения произведений художественных от нехудожественных; в непосредственной близости может быть помещен самый разнохарактерный материал, — историческая справка, новелла, этнографический

очерк сменяют друг друга без всякой видимой связи; во-вторых, нет грани между произведениями различных жанров — анекдот, сказка, новелла, художественный очерк никак не выделяются из всей массы произведений сборника, причем часто они перемежаются с нехудожественными очерками или информационными заметками...» [26, 23—24].

Здесь можно ожидать возражения: нельзя рассматривать в одном ключе цельные произведения и разнохарактерные сборники. Но что такое сборник? Все зависит от точки зрения. Что такое «Арабески» Гоголя? «Опыты» Монтеня? «Изречения» Ли Шан-иня? Отдельные произведения или сборники? Как будто отдельные произведения. И в то же время — сборники, подборки. А *пхэ-солъ*? «Особый тип средневекового авторского сборника», в котором «расположение материала... можно считать подчиненным определенному принципу» [26, 24]. Другими словами, один и тот же литературный феномен может быть рассмотрен как цельное произведение, состоящее из разнохарактерных по содержанию, разностильных и не объединенных общей фабулой отрывков, или как собрание подобных отрывков, составленных одним автором и скомпонованных по какому-либо единому принципу, с элементами связи или взаимозависимости между составляющими его частями.

Для нас важна сейчас не проблема внутренних связей в произведениях или сборниках такого типа. Важно, что в середине I и II тысячелетий н. э. в странах Дальнего Востока, связанных культурной общностью, такая литература существовала и имела читателя. В сознании читателя, так же как и автора, такой сборник или такое произведение существовали как понятие особое, отличное от литературы фабульного типа. И дело здесь даже не в генеалогии того или иного жанра, а опять-таки в наличии общего типа художественного мышления, благоприятствующего появлению и распространению сходных литературных жанров.

Не станем вдаваться сейчас и в детали гипотез о путях создания «Записок у изголовья». Подойдем к памятнику как к данности, рассмотрим его особенности, общие для всех сохранившихся редакций.

Анализом типов данов, входящих в «Записки у изголовья», больше других специалистов занимался Икэ-

да Кикан. В статье «Сэй-сёнагон и ее произведение», написанной в 1932 г., он попытался произвести первый опыт подробной классификации частей «Записок» по форме и содержанию [103, 14—21], повторявшийся затем многими исследователями [174, VII—IX]. По схеме Икэда Кикана, памятник состоит из трех видов отрывков: классифицирующего, пересказывающего услышанное и эссеистического (*дзуйхицу*). Первый из этих видов он делит на два подвида: «отрывки, посвященные объективным фактам, и отрывки, посвященные субъективной духовной сущности», а первый подвид, в свою очередь, еще на девять разновидностей (по тематическому признаку). Второй подвид, «являясь классификацией чувств типа „примечательное“, „очаровательное“, „отвратительное“, — лишет Икэда Кикан, — может быть грубо разделен на две разновидности: хорошее и нехорошее».

К первому подвиду классифицирующих отрывков относятся, по мысли японского ученого, такие:

«Вершины: вершина Юдзуруха, вершина Амида, вершина Иятака» (дан 15).

«Мосты: мост Асамуцу (Мелководный). Мост Нагара (Длинные Ручки). Мост Амабико (Небожитель). Мост Хамана (Название Берега). Мост Хитоцу (Единственный). Мост Утатанэ (Песни Зародыш). Мост Сано-но-фуна (Лодки, спасающие Долину). Мост Хориэ (Ров-река). Мост Касагаги (Сорочий). Мост Ямасугэ (Горный Тростник). Мост Уки (Плавучий) в Оцу. Одна лишь доска, перекинутая мостиком, кажется нам неудобной, но, когда мы слышим ее название, в нас пробуждается интерес» (дан 64).

Ко второму подвиду, следуя определению Икэда Кикана, можно отнести подборки такого типа:

«То, что нельзя сравнивать: лето с зимой; ночь с днем; ненастный день с солнечным днем; когда человек смеется и когда сердится; старого с молодым; белое с черным; человека, который нравится, с тем, кого ненавидишь. Даже если это один и тот же человек — в тех случаях, когда он стремится к чему-то, и в тех случаях, когда он переменялся — он кажется поистине двумя разными людьми. Огонь с водой; толстого человека с худым; длинноволосого со стриженным» (дан 71).

«То, что невыносимо: когда человек, по своей охоте

нанявшийся на службу, притворяется утомленным,—чувствовать, что это надоедает. Когда у приемыша неприятное лицо. Против желания дочери, взяв в зятя человека, к которому она равнодушна, печалиться, что не подумали как следует» (дан 79).

Второй вид отрывков, по этой классификации, объединяет анекдоты о японской поэзии, повести и предания, а также «самовосхваления, имеющие дневниковый характер и основанные на собственном опыте писательницы». К ним, по логике Икэда Кикана, нужно отнести прежде всего отрывки такого типа, как тот, в котором описано избиение несчастной собаки Окинамаро, или дан 10, совершенно не отличающийся от фрагментов многих дневников (правда, сам автор классификации относит его к эссеистическим):

«1-й день 1-й луны и 3-й день 3-й луны были очень радостными.

5-й день 5-й луны был пасмурным и мрачным.

7-й день 7-й луны был пасмурным и мрачным, но вечером на прояснившемся небе ярко светила луна, и даже звезды были наперечет.

9-й день 9-й луны с самого рассвета был немного дождливым, была обильная роса на хризантемах; покрывающая их вата намокла совершенно², и перешедший к ней аромат цветов стал еще крепче. И хотя с наступлением утра дождик перестал, было все еще пасмурно и казалось, что вот-вот он пойдет снова. Это было интересно».

«Во время траура по покойному господину на Великие моления в последний день 6-й луны должна была выйти государыня, однако прорицатели признали, что помещение Сики-но-ондзоси для этого непригодно, и потому ее величество изволила переселиться в Комнату для завтраков чиновников Высшего императорского совета. Та ночь была жаркой, непроглядно темной, и мы провели ее, не понимая, где что находится, в тесноте и беспокойстве...» (дан 161).

Третий вид отрывков—эссеистический, т. е. объединяющий записи, сделанные в порыве вдохновения, без

² 9-й день 9-й луны — праздник Хризантем. По старинному поверью, ватой, пропитанной в этот день росой с хризантемы, можно «стереть с себя» старость, поэтому в утро праздника бутоны хризантем сплошь покрывали клочками ваты.

плана, без сюжета, каждая из этих записей «обыгрывает» идею, обрисованную «разыгравшейся кистью» писательницы:

«Интересно, когда вновь назначенные на должности являются благодарить августейшего. Распустив позади себя шлейфы, стоят они, обратясь к особе его величества. А как волнует благодарственная церемония!» (дан 11).

«Мальчик-слуга совершенно прелестен, когда сам он маленький, а волосы у него очень красивые, аккуратно причесаны и блестят; когда приятным голосом он послушно повторяет какие-либо приказания» (дан 54).

«Вечером 4-го дня 5-й луны интересно смотреть, как мужчина в красных одеяниях несет на плечах кипу срезанной и аккуратно связанной зеленой травы» (дан 225).

Классификация Икэда Кикана очень детальна, но в этой детальности кроется главный ее недостаток. Стараясь разложить по полочкам все типы описаний, перечислений и рассуждений Сэй-сёнагон, исследователь не придерживается единого принципа деления: даже определяя три крупнейших вида данов, он смешивает формальный (структурный) принцип с принципом документальности, из-за чего при отнесении конкретного отрывка к тому или другому виду возникают спорные ситуации: эссеистические даны нередко оказываются больше похожими на классифицирующие, а дневниковые (или «смешанные») — на эссеистические, и наоборот. Деление классифицирующих данов на более мелкие группы произведено по третьему признаку, предметно-тематическому, и это еще больше запутывает схему.

В исследовании, приложенном к обстоятельному комментированному изданию «Записок у изголовья», вышедшему в 1967 г., Икэда Кикан отказывается от первоначальной излишней детализации и несколько изменяет названия трех основных видов данов. Он обозначает их теперь как «классифицирующие», «мемуарные» и «эссеистические» [98, 626 и 636] и возле каждого отрывка проставляет обозначение вида, к которому этот отрывок, по его классификации, относится, и тематической рубрики. Если отрывок структурно неоднороден, автор разбивает его на несколько частей и обозначает каждую часть отдельно. Таким образом, в 300 данах,

на которые делится текст «Записок» в этом издании, ученый насчитывает 312 структурных частей (считая за одну структурную часть все части одного дана, обособленные по другим признакам — тематическим и стилистическим). При этом к классифицирующему виду Икэда Кикан относит 150 частей (по количеству текста — 555 строк), к эссеистическому — 107 частей (794 строки) и к мемуарному — 55 частей (1271 строка). Другими словами, почти половина текста «Записок у изголовья» принадлежит здесь к дневниково-мемуарным записям, которые и являются самыми развернутыми (около 23 строк на одну часть), и только около 20% — к классифицирующим, которые оказываются самыми короткими (в среднем меньше 4 строк на одну часть), хотя и самыми многочисленными (50% всех разделов).

В последнем варианте классификация Икэда Кикана кажется более стройной, однако основной ее недостаток не устранен: отнесение конкретного отрывка к тому или иному виду нередко зависит от субъективного мнения исследователя (спорных случаев в «Записках» немало), потому что твердый критерий рубрикации все-таки отсутствует. По этой же причине нельзя за основу классификации данов принять и упомянутую нами раньше схему Е. М. Колпакчи: даны описательные, даны повествовательные и даны перечислительные (неясно, в чем заключаются формальные признаки выделенных Е. М. Колпакчи «описаний дворцовой жизни», позволяющие отличать их от «повествований» об этой жизни; как быть с перечислениями, не связанными с эмоциональной оценкой; почему дальше «описания» и «перечисления» объединяются в отдельный тип).

Вариантом классификации Икэда Кикана является и деление элементов «Записок у изголовья», принятое Кадзамаки Кэйдзиро и Исида Дзёдзи [115, 64 и сл.; 111, 274—293]. Исида делит произведение по таким трем рубрикам: дневниковые даны, подборки и заметки (*дзуйсо* — размышления), т. е. опять-таки по смешанному структурно-предметному признаку, допускающему произвольное перенесение одного и того же дана из одной рубрики в другую. Такой принцип деления базируется на желании всенепременно выделить в «Записках» Сэй-сёнагон в отдельную рубрику дневниковые сюжет-

ные разделы и в отдельную — перечисления, близкие по форме к «Изречениям» Ли Шан-йня, после чего все, что не подходит для включения в эти две рубрики, приходится объединять под каким-то третьим общим названием (*дзуйхицу*, *дзуйсо* и т. п.). При этом к дневниковым разделам предъявляются требования, не соответствующие действительной форме хэйанских дневников, так что многие записи дневникового характера, как не отвечающие высоким нормативам, установленным исследователями, относятся к другим рубрикам (особенно к третьей, «эссеистической»). Но, по мысли Икэда Кикана, типы данов соответствуют разным срокам их написания. Непоследовательность в классификации данов приводит к ошибочным направлениям в текстологических поисках.

Для того чтобы выявить настоящую сущность элементов произведения Сэй-сёнагон, нужно прежде всего отказаться от мысли обязательно отрезать дневниковую основу «Записок» в схеме деления их разделов, а для этого надо абстрагироваться от тематического аспекта. По формальным признакам все даны «Записок у изголовья» можно разделить в этом случае на два основных типа: сюжетные и несюжетные. Все сюжетные даны структурно мало различаются между собой, и дальнейшее их дробление неоправданно. Несюжетные даны бывают, по нашим наблюдениям, трех видов:

1) перечислительные, объединяемые ударным словом (варианты имеют стилистический и тематический характер);

2) регистрирующие единичные факты (один или несколько) без формального их обобщения ударным словом или заключительным замечанием;

3) рассуждения.

Среди этих трех видов наиболее тесно связаны первый и третий: рассуждение можно представить как развитие одного из пунктов перечислительного дана (в самих перечислительных данах зачатки такого разворачивания встречаются нередко). Постепенное перерастание перечислений в рассуждения можно проиллюстрировать многими примерами структурно однотипных данов:

а) «Чистое» перечисление.

«Моря: Пресноводное море, море Ёса, море Кавафуты» (дан 18).

б) Перечисление с частичными объяснениями.

«Горы Огура, Касэ, Микаса, Конокурэ, Иритати, Васурэдзу, Суэномацу, Катасари интересны, откуда на них не смотри. Горы Ицухата, Каэру, Нотисэ, Асакура интересны тем, что на них „смотрят со стороны“³. Интересна и гора Охирэ. Наверное, потому, что напоминает о танцующих на Особом празднестве. Интересна гора Мива и горы Тамукэ, Матиканэ, Тамасака и Миминаси» (дан 13).

«Реки: Асука („А Завтра?“). Ее очарование в том, что не определились в ней пучины и стремнины, и вы гадаете: где же они? Река Ои („Большая Запруда“). Река Отонаси („Беззвучная“). Река Нанасэ („Семь Стремнин“). Река Мимито („Быстроухая“) — интересно, о чем это она так ловко выведала? Река Тамахоси („Яшмозвездная“). Река Хосотани („Узкодолая“). А такие реки, как Ицунуки и Савада, обязательно вызывают в памяти песни сайбара. Река Натори („Берущая Имя“) — хотелось бы знать, какое же имя взяла она наконец? Река Ёсино („Добрая Долина“). Аmanoкавара („Небесная Пойма“) интересна тем, что о ней написал Нарихира⁴:

У Небесной ткачихи

Попросимся ночевать⁵» (дан 62).

в) Рассуждение, по форме совпадающее с развернутым пунктом перечислительного дана.

«Бык хорош с маленьким лбом, белый, и чтобы брюхо, ноги и хвост были девственно-белыми» (дан 51).

«Бычник хорош собою, крупный, с растрепанными волосами, красным лицом и суровый» (дан 55).

Что касается дневниковой основы «Записок у изголовья», то она составляет большую часть сюжетных и конкретно-регистрирующий вид несюжетных данов. Таким образом, фактически дневниковый элемент в произведении Сэй-сёнагон занимает гораздо больше места, чем даже по классификации Икэда Кикана. Это обстоятельство позволяет согласиться с убеждением Икута Сюнгэцу в том, что «литературные *дзуйхицу* есть не

³ Намек на старинную песню, где упоминаются эти горы.

⁴ Аривару Нарихира (825—880), один из самых знаменитых хэйанских поэтов. Стихотворение написано им на берегу реки Аmanoкавара во время охотничьего ночного привала.

⁵ Небесная ткачиха — звезда Вега.

что иное, как автобиографическая литература в широком смысле» [96, 357]. Сэй-сёнагон, по-видимому, не включала в свои записки выдуманных фактов, хотя и не чуждалась приемов беллетризации во многих описаниях. Сейчас невозможно установить, все ли такие беллетризованные даны основаны на собственных наблюдениях писательницы или в части из них использованы рассказы, услышанные от других. Важно другое: они тоже опираются на личный опыт Сэй-сёнагон.

Форма выражения личного опыта автора в «Записках у изголовья» не совпадает со структурными характеристиками данов. В этом мы имеем возможность убедиться на примере дневниковых описаний. Вне связи со структурой данов можно выделить в «Записках» три уровня отражения этого опыта: конкретно-дневниковый (рассказ о действительном событии или ситуации с идентификацией повествователя и главного героя, с закреплением события в пространстве и времени или бессюжетное изложение ситуации), обобщающий (эссеистические, по классификации Икэда Кикана, даны, где рассказывается о характерных, типичных явлениях, и даны перечислительного типа, где ударное слово обозначает качество и объединяет типичные или тонко подмеченные исключительные ситуации и характеристики предметов) и нейтральный.

Последнее название мы употребляем условно, поэтому есть смысл остановиться на нем несколько подробнее. Под нейтральным уровнем отражения опыта мы подразумеваем случаи перечисления объектов, в которых ударное слово обозначает не качество или состояние, а класс предметов: «реки», «горы», «храмы», «будды» и т. п. Ударное слово — это формальный знак класса. Конкретный признак, качество, по которому сделана выборка внутри этого класса, не указывается. Это могут быть необычные названия объектов (мостов, рек, холмов, островов, переправ), внешний вид их (горы, рощи), их типичность или распространенность (сутры, сочинения, повести, священнослужители, болезни), известность (храмы, святилища, будды) и т. д.

Можно предположить, что такого рода подборки являлись черновыми заметками Сэй-сёнагон для написания данов обобщающего уровня, в которых соответствующий признак называется. Во всяком случае, в более

поздних *дзуйхицу* таких перечислений нет, а их место занимают «аргументированные перечисления». Любопытно сравнить такие, например, отрывки.

«Записки у изголовья»:

«Сочинения: „Сборник сочинений господина Бо“, „Литературный изборник“, „Новые *юэфу*“, „Записи историка“, „Истинные записи о пяти императорах“, записи молений, всеподданнейшие доклады, экзаменационные сочинения ученых-стилистов» (дан 211).

«Записки от скуки»:

«С чем можно сравнить наслаждение, которое получаешь в одиночестве, когда, открыв при свете лампы книгу, приглашаешь в друзья людей невидимого мира?»

Книги эти — изумительные свитки „Литературного изборника“, „Сборник сочинений господина Бо“, речи Лао-цзы, „Каноническая книга мудреца из Наньхуа“. Из творений, написанных учеными нашей страны, древние тоже полны обаяния» (дан 13).

Как мы видим, принципы расположения материала у Кэнко-хоси тот же, что у Сэй-сёнагон. Совпадают даже первые два названия «сочинений»: собрание стихотворений знаменитого китайского поэта Бо Цзюй-и, который был чрезвычайно популярен в средневековой Японии [31, 349—352], и китайский сборник поэтических и прозаических образцов «Вэньсюань», составленный Чжао-Мин-тайцзы (501—531). Совпадают ударное слово *фу*ми — «сочинения», «книги» (правда, в большинстве списков «Записок у изголовья» оно записано не тем иероглифом, что в «Записках от скуки») и деление всего дана на китайскую и японскую части.

Замена «Записей историка» Сыма Цяня названиями сочинений Лао-цзы и Чжуан-цзы объясняется изменением идеологической ориентации японского общества за истекшие 300 лет. Главное же внешнее различие двух приведенных отрывков в том, что Сэй-сёнагон опускает мотивировку принципов отбора предметов перечисления, а Кэнко-хоси подчеркивает ее. Первый отрывок относится ко второму как набросок к законченной миниатюре.

В «Записках у изголовья» можно выделить три варианта творческой обработки материала: подборки с нераскрытой мотивировкой, дневниковые записи и художественные обобщения. Второй и третий варианты ху-

дожественно закончены, первый — нет. Не исключено, что он был черновым, зафиксирован на стадии авторского замысла. Сравнения с другими частями «Записок» и более поздними *дзуйхицу* говорят в пользу такого предположения. Если оно верно, искать аутентичный текст законченного произведения бесполезно: его не было; редакции «Записок у изголовья» представляют собой варианты творческих поисков Сэй-сёнагон и позднейших редакторов. Жанр *дзуйхицу* начал формироваться под знаком незавершенности общей структуры памятника, а отчасти — и его элементов.

Однако вполне возможно, что незавершенность элементов входила в творческий замысел Сэй-сёнагон. Дело в том, что идея ценности эстетической и философской незавершенности была в аристократической среде весьма популярна. «Интересно, — писал Кэнко-хоси, — когда что-либо оставлено незаконченным, — это вызывает ощущение, будто жизнь течет долго и спокойно. Один человек сказал как-то:

— Даже при строительстве императорского дворца одно место специально оставили недостроенным.

Во внутренних и внешних сочинениях (буддийских сутрах и конфуцианских трактатах. — В. Г.), написанных древними мудрецами, тоже очень много недостающих глав и разделов».

Незавершенность неповторима. Именно поэтому из всех литературных жанров средневековой Японии *дзуйхицу* наименее «приспособлен» к потере пластичности, к окостенению, трафаретности.

К жанру *дзуйхицу* обычно относят и «Записки из кельи» Камо-но Тёмэя. Более того, вместе с «Записками от скуки» Кэнко-хоси его называют «великой вершиной» литературы *дзуйхицу* эпохи развитого средневековья (*тёсэй*) [129, 270]. И все-таки даже сторонники такой оценки отмечают, что «Записки» Тёмэя не восприняли непосредственно традиции произведения Сэй-сёнагон [129, 272]. Есть даже специалисты, которые сомневаются, стоит ли называть это произведение *дзуйхицу*. Игараси Тикара, например, писал в свое время: «Мы полагаем, что „Записки из кельи“ можно рассматривать и как своеобразное лирико-повествовательное сочинение, и как своеобразную повесть, описывающую личный опыт, мнения и жизнь, как она есть» [95, 284]. Н. И. Кон-

рад, анализирувавший памятник с точки зрения его архитектоники, пришел к подобному же выводу: «Или „Записки“ Тёмэй'я — 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» [32, 296].

Почему вдруг возникают эти разногласия в определении жанра? Дело в том, что «Записки из кельи», обладая многими несомненными признаками *дзуйхицу* (ведущая роль дневникового элемента, свободное переключение от одной темы к другой, смена стиля изложения, «скачки ассоциаций» и пр.), обнаруживает любопытную особенность: отдельные их части расположены по определенной системе. «„Записки“, — по наблюдениям Н. И. Конрада, — 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 архитектура композиции, находящаяся в соответствии с основной композиционной манерой, установленной китайско-японской поэтикой» [32, 295].

Между тем характерной особенностью «Записок у изголовья» часто считается хаотичность, бессистемность во взаиморасположении элементов, тематическая и стилистическая отрывочность, отсутствие единой фабулы. Многие исследователи (С. Г. Елисеев, В. Г. Астон, П. Адлер, К. Флоренц, Маруяма Римпай, Икута Сюнгэцу и др.) считают эти особенности общими для всех *дзуйхицу*. В то же время в ряде работ высказываются мнения о наличии связей в произведениях *дзуйхицу*, о построении их по определенным законам. При разборе разных редакций «Записок у изголовья» мы также видели, что в некоторых из них расположение элементов подчинено идее взаимосвязи, сцепления в единое целое. Мы видели также, что в отдельных редакциях «Записок из кельи», в частности в списках так называемой линии Старых книг, признанной сейчас наиболее близкой к авторскому оригиналу, строгая система, логическое сцепление всех элементов произведения несколько нарушены,

отчего эффект отрывочности изложения усиливается, хотя и не нарушает цельности памятника.

Прежде чем сделать окончательные выводы, попытаемся вернуться к характеристике произведения Камо-но Тёмэя, данной Н. И. Конрадом. Начнем с того, что некоторые термины, употребленные здесь, не вполне совпадают с тем смыслом, который в них вкладывается в наше время. Так, единство, которое Н. И. Конрад определил как тематическое, точнее было бы назвать идейным, поскольку объединяющей произведение темой называется «буддийское положение „о непрочности этого мира“, идея суетности и греховности всего земного существования». Но такого рода идейное единство, наличие главной идеи, идейного или эмоционального ключа, в котором решен весь памятник, отмечается и для «Записок у изголовья» [174, XII—XIV] и для «Записок от скуки» [13, 9—23]. Следовательно, произведение Камо-но Тёмэя в этом плане не представляет исключения из общего правила. Дело только в степени концентрации этой идеи в его «Записках».

Но идея непрочности, непостоянства мира, как мы наблюдали в предыдущих главах,— не единственная в «Записках из кельи». Большое внимание Тёмэй уделяет также идее ютшельничества. Несколько более мелких идей подчинены этим двум.

То, что Н. И. Конрад определил как единую фабулу произведения, мы назвали бы автобиографичностью изложения, дневниковой основой «Записок», т. е. чертой, характерной и для «Записок у изголовья» Сэй-сёнагон. «Фабула Ходзёки,— указывает Н. И. Конрад,— ясна: жизнь и переживания самого Тёмэй'я». То же самое можно сказать и о других произведениях дневниковой и эссеистической литературы того периода.

И последнее: детали, формирующие единство «Записок из кельи», установлены исследователем при внимательном анализе того списка памятника, где эти детали более всего проступают. В первую очередь это относится к стройности композиции произведения, отличающей «Записки из кельи» от большинства других эссе.

Классифицируя отдельные разделы «Записок из кельи» и их части, мы можем разделить их, так же как и в произведении Сэй-сёнагон, на два вида: сюжетные и несюжетные. К первым мы относим повествования о

людских бедствиях и некоторые части дневниково-мемуарных описаний, ко вторым — рассуждения. Рассуждения представлены как в чистом виде, так и в переплетении с сюжетными описаниями и развернутыми перечислениями (аргументированный тип). Регистрирующий вид описаний в «Записках» не представлен.

Среди форм отражения личного опыта автора в «Записках из кельи» безраздельно господствует обобщающий уровень. Эта особенность произведения согласуется и со степенью творческой обработанности материала. В отличие от «Записок у изголовья», все элементы этого произведения представляют собой художественные обобщения, подчиненные буддийской (и отчасти конфуцианской) идеологии. Таким образом, относя оба произведения к одному эссеистическому жанру (*дзуйхицу*), мы можем констатировать принадлежность «Записок из кельи» к отдельному поджанровому типу, характеризующемуся завершенной структурой памятника в целом и всех его элементов в отдельности. Дальнейшая история эссеистической литературы японского средневековья свидетельствует о тенденции к сближению обоих типов, выразившейся в «Записках от скуки», например в восприятии большинства структурных типов данов и форм отражения личного опыта автора, характерных для «Записок» Сэй-сёнагон, и в явных признаках композиционной завершенности всего произведения и большинства его элементов в отдельности, отмеченных для «Записок из кельи». Здесь же сохраняется некоторая незавершенность отдельных данов, проведенная автором сознательно.

В целом эссеистические произведения средневековой Японии характеризуются, по нашим наблюдениям, следующими жанровыми признаками:

1. Мозаичность — произведение состоит из отдельных тематически и композиционно стилистически неодинаковых элементов.

2. Бесфабульность — произведение в целом лишено единой фабульной связи.

3. Документальность — черта, общая для *дзуйхицу* и дневников. Каждое описание (дан) включает один эпизод или одну ситуацию, конкретно существовавшую или типичную при данных условиях.

4. Необязательность совпадения пространственной

позиции повествователя с позицией главного героя отрывка в сюжетных описаниях, возможность переключения позиции повествователя с одного героя на другого при сохранении за повествователем эмоционального центра описания.

Единство произведения *дзуйхицу* скрыто за внешней разобщенностью его элементов, за кажущейся беспорядочностью их чередования. Такой прием известен не только литературе *дзуйхицу*, но и многим традиционным школам японской архитектуры, садового искусства, живописи. К таким явлениям принадлежит, например, живопись *хайга*. «Предельно лаконичные, написанные вперемешку с каллиграфическим текстом, небольшие, как правило, монохромные рисунки на первый взгляд производят впечатление случайных набросков, выполненных на досуге „разыгравшейся“ кистью дилетанта. Но затем оказывается, что такой эффект входил в замысел мастера *хайга* и за внешней простотой и легкостью исполнения кроется большая творческая работа» [68, 98].

В культуре народа не бывает изолированных элементов. Способы мировосприятия, проявившиеся в одном звене, обязательно имеют аналогии в других звеньях. Литература *дзуйхицу* потому и распространилась в Японии так широко, что она представляла один из характерных для этой страны способов мировосприятия. Два памятника этой литературы, рассмотренные здесь, интересны прежде всего тем, что, базируясь на устойчивых элементах японской культуры, они сами легли в основу литературного феномена, тесно связанного с разнообразными явлениями средневековой японской культуры.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Типичность явления зависит от количества и продуктивности его связей с другими явлениями того же порядка, хотя и не равнозначна этим связям. Исследованную в настоящей работе литературу по многим показателям нельзя не признать типичной для культуры японского средневековья.

Структурой элементов, художественными приемами, социальной детерминированностью она тесно связана с современными ей жанрами личных стихотворных собраний, *ута-моногатари*, повестей, регистрирующих (*камбунных*) дневников, воинских эпосей. Нарушение временной последовательности изложения и принципа единства воспринимающего субъекта в художественном дневнике сближает его с автобиографической повестью, полная деперсонализация субъекта и тенденция к типизации объекта описания в *дзуйхицу* роднит его с учеными трактатами или произведениями проповеднической литературы, распространенными в ту же эпоху. Подчиненность художественного пространства, художественного времени и вещного мира произведений эмоциональному состоянию героев — черта, свойственная всей средневековой японской литературе.

Многие композиционные приемы, выбор тем для изображения, система оценок, способы характеристики персонажей, присущие дневниковой и эссеистической литературе, находят аналогии в средневековой японской живописи, архитектуре, садовом искусстве и других областях японской культуры средних веков. Отдельные черты этой литературы отражают тип художественного сознания, распространенный и в других странах дальневосточного культурного ареала.

Все это повлияло на устойчивость самих жанров и разноплановое их влияние на различные звенья культуры Японии — живопись на свитках (изобразительная точность в описаниях интерьеров и персонажей), литературу (тематика, некоторые сюжеты, приемы композиции, художественные средства, сочетание поэзии и прозы), идеологию, эстетические и этико-моральные представления. Таким образом, уже первые дневники и эссе явились значительным этапом в художественном освоении мира средневековыми японцами. Главным и несомненным их достижением было активное участие в становлении и развитии прозаической литературы на японском языке. Большой удельный вес дневниковой и эссеистической литературы в общем литературном наследии составляет одну из специфических черт японской классики.

Но анализируемые памятники почти все принадлежат к так называемой литературе женского потока. Наличие плеяды талантливых писательниц, в течение нескольких столетий создававших выдающиеся произведения в прозе и поэзии, — также черта, отличающая культуру японского средневековья. Подобного явления не было ни в соседних странах Азиатского континента, ни в других странах Востока, ни в средневековой Европе. Чем оно объясняется? Одно время было распространено мнение, что творческая активность хэйанских женщин была связана с их угнетенным положением в семье и в обществе и с потребностью к самовыражению. Но это мнение, во-первых, не вполне согласуется с фактами и, во-вторых, вместо ответа на вопрос ставит новые вопросы.

В средние века женщина была угнетена в большинстве стран мира. Многоженство было развито на Ближнем и Среднем Востоке в гораздо более откровенной форме, чем в Японии. Практически всюду, где существовали монархии, в большей или меньшей степени процветали придворные интриги, отвлекающие внимание мужчин от творческой деятельности. А «литература женского потока» появилась только в Японии. Может быть, дело не в приниженном положении хэйанской женщины?

Материалы литературных памятников, и в первую очередь дневников и эссе, созданных женщинами, свидетельствуют, что ничего похожего на ситуацию «жен-

щина в руках мужчины» в хэйанской Японии не было. Хэйанская женщина была экономически самостоятельна, как правило, имела собственный дом, где ее муж не был хозяином, передавала свою недвижимую собственность дочерям, замуж против воли ее не выдавали, она могла оставить мужа и уйти к другому беспрепятственно (такие случаи отмечены в «Дневнике эфемерной жизни»), могла, не уходя от мужа, завести любовника, о котором знали ее близкие («Дневник Идзуми-сикибу»), вела себя независимо в общении даже с высокопоставленными мужчинами («Записки у изголовья»). Исследования У. Маккаллоу, о которых мы уже говорили, подтверждают эти наши наблюдения.

Возможно, в X—XI вв. в Японии были еще очень заметны следы матриархата. Именно поэтому китайская система слепого подчинения жены мужу на японской почве не действовала. Но в это же время женщина была совершенно отстранена от административной деятельности. Таким образом, сфера ее активности была ограничена, что, на наш взгляд, явилось одной из причин повышения этой активности в области литературного творчества и музыкального исполнительства.

В литературе доля участия женщин не была одинаковой в поэзии и прозе. Среди 36 наиболее признанных поэтов раннего средневековья подавляющее большинство составляли мужчины. В создании же повестей, дневников и эссе на японском языке первенствовали женщины. Возможно, дело здесь заключалось и в престижности жанров: художественной литературой считалась поначалу только поэзия, и мужчины «не снисходили» к низким жанрам, пока женщины не подняли авторитет этих жанров до уровня поэтических. Однако это уже предмет специального исследования.

Дневники и эссе в литературе Японии X—XIII вв. внесли большой вклад в художественное осмысление действительных фактов и переживаний, связанных с этими фактами, в распространение реалистических тенденций, которыми впоследствии стала так богата городская литература средневековой Японии.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Ленин В. И., Статистика и социология,— Полное собрание сочинений, т. 30.
2. Ленин В. И., Что такое «друзья народа» и как они воюют против социал-демократов,— Полное собрание сочинений, т. 1.
3. Алексеев В. М., В старом Китае. Дневники путешествия 1907 г., М., 1958.
4. Арутюнов С. А., Светлов Г. Е., Старые и новые боги Японии, М., 1968.
5. Астон В. Г., История японской литературы, Владивосток, 1904.
6. Баткин Л. М., Тип культуры как историческая целостность,— «Вопросы философии», 1969, № 9.
7. Бояджиев Г. Н., Проблемы традиций и новаторства,— сб. «Ленин и искусство», М., 1969.
8. Верли М., Общее литературоведение, М., 1957.
9. Виноградов В. В., Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, М., 1963.
10. Гачев Г. Д., О русском и болгарском образах пространства и движения,— сб. «Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика Виктора Владимировича Виноградова», Л., 1971.
11. Гольдберг Д. И., Япония,— «История стран зарубежной Азии в средние века», М., 1970.
12. Горегляд В. Н., В. И. Ленин о культуре и проблемы исследования японских культурно-исторических традиций,— сб. «Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока», VI, М., 1970.
13. Горегляд В. Н., «Записки от скуки» («Цурэдзурэгуса») Кэнко-хоси и отражение в них идеологии автора,— сб. «Дальний Восток», М., 1961.
14. Горегляд В. Н., «Макура-но соси» Сэй-сёнагон — дзуйхицу (От характера списка произведения к характеристике жанра),— сб. «Письменные памятники и проблемы истории культуры народов Востока», Л., 1967.
15. Горегляд В. Н., Некоторые наблюдения над отражением религиозно-философских концепций в произведениях японской литературы XI—XIV вв.,— сб. «Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока (тезисы докладов)», Л., 1970.
16. Горегляд В. Н., О жанровых особенностях «Записок от скуки» Кэнко-хоси (к вопросу о жанре «дзуйхицу»),— сб. «Вопросы филологии и истории стран советского и зарубежного Востока», М., 1961.

17. Горегляд В. Н., Описание японских рукописей, ксилографов и старопечатных книг, вып. V, М., 1971.
18. Горегляд В. Н., «Цурэдзурэгуса» — выдающийся памятник японской эссеистической литературы (канд. дисс.), Л., 1964.
19. Горегляд В. Н., Японская литература (классический период), — «Краткая литературная энциклопедия», т. 8, М., 1975.
20. Горегляд В. Н., Ханин З. Я., Описание японских рукописей, ксилографов и старопечатных книг, вып. VI, М., 1971.
21. Григорьева Т. П., О методе сравнительного изучения восточных и западных литератур (на примере японской литературы), — сб. «Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока», М., 1970.
22. Григорьева Т. П., Махаяна и китайские учения (попытка сопоставления), — сб. «Изучение китайской литературы в СССР», М., 1973.
23. Григорьева Т., Логунова В., Японская литература. Краткий очерк, М., 1964.
24. Давыдов Ю. Н., Искусство как социологический феномен, М., 1968.
25. Дед Такэтори, пер. А. А. Холодовича, — «Восток». Сборник первый. Литература Китая и Японии, Academia, 1935.
26. Елисеев Д. Д., Корейская средневековая литература пхэсол (некоторые проблемы происхождения и жанра), М., 1968.
27. Елисеев С., Японская литература, — сб. «Литература Востока», вып. 2, Пб., 1921.
28. Жуков Е. М., История Японии, М., 1939.
- 28а. Из японских поэтических антологий XIII века, пер. с японского А. Е. Глускиной, — «Восток», Сборник первый. Литература Китая и Японии, Academia, 1935.
29. Ито Нобуо, Миягава Торао, Маэда Тайдзи, Есидзава Тю, История японского искусства, М., 1965.
30. Колпакчи Е. М., Сэй сёнагон. Из «Записок у изголовья» (XI век), пер. с яп. и вступит. ст., — «Восток», Сборник первый, Литература Китая и Японии, Academia, 1935.
31. Конрад Н. И., Запад и Восток, М., 1966.
32. Конрад Н. И., Японская литература в образцах и очерках, Л., 1927.
33. Конрад Н. И., Японская литература. От «Кодзики» до Токутоми, М., 1974.
34. Конрад Н. И., Японский феодальный эпос (XII—XIV вв.), — «Восток», Сборник первый. Литература Китая и Японии, Academia, 1935.
35. Корнев В. И., Буддизм, — «Вопросы истории», 1970, № 12; 1971, № 2.
36. Кроть Ю. Л., Сыма Цянь — историк, М., 1970.
37. Куприянова Е. Н., В. И. Ленин о диалектике и понятие историко-литературного процесса, — сб. «Наследие Ленина и наука о литературе», М., 1969.
38. Кэнко-хоси, Записки от скуки (Цурэдзурэгуса), пер. с яп., вступ. ст., комм. и указ. В. Н. Горегляда, — «Памятники письменности Востока», XXIX, М., 1970.
39. Литература Востока в средние века, ч. 1, М., 1970.
40. Лихачев Д. С., Поэтика древнерусской литературы, Л., 1971.

41. Лихачев Д. С., Текстология. На материале русской литературы X—XVII вв., М.—Л., 1962.
42. Лотман Ю. М., Проблема художественного пространства в прозе Гоголя,— «Ученые записки Тартуского государственного университета», Тарту, 1968, вып. 209.
43. Лу Ю., Поездка в Шу, Пер., комм. и послесл. Е. А. Серебрякова, Л., 1968.
44. Манъёсю, тт. 1—3, Пер. А. Е. Глускиной, М., 1971—1972.
45. Мендριν В. М., Отчеты оставленного при Восточном институте для подготовки к профессорскому званию по кафедре японской словесности В. М. Мендрина,— «Известия Восточного института», Владивосток, 1909, т. XXXII, вып. 1.
46. Мурасаки-сикибу, Повесть о Гэндзи, блистательном принце. «Цикада»,— журн. «Восток», 1924, кн. 4; «Вечерний лик» (Югао),— журн. «Восток», 1925, кн. 5.
47. Мурасаки-сикибу, Фрейлина Кирицубо — глава из романа «Гэндзи моногатари» XI века. Перевод с японского Н. И. Конрада,— «Восток», Сборник первый. Литература Китая и Японии, Academia, 1935.
48. Норман Герберт, Возникновение современного государства в Японии, М., 1961.
49. Ольденберг Г., Будда, его жизнь, учение и община, М., 1898.
50. Петрова О. П., Горегляд В. Н., Описание японских рукописей, ксилографов и старопечатных книг, вып. I, М., 1963.
51. Петрова О. П., Горегляд В. Н., Описание японских рукописей, ксилографов и старопечатных книг, вып. III, М., 1966.
52. Петрова О. П., Горегляд В. Н., Описание японских рукописей, ксилографов и старопечатных книг, вып. IV, М., 1969.
53. Петрова О. П., Иванова Г. Д., Горегляд В. Н., Описание японских рукописей, ксилографов и старопечатных книг, вып. II, М., 1964.
54. Пинус Е. М., Кодзики — Записи о делах древности (кн. 1-я. Мифы). Филологическое исследование, Автореф. докт. дисс., Л., 1972.
55. Пинус Е. М., Средневековые военно-феодалные эпопеи — гунки (XIII—XIV вв.),— «Памяти академика Игнатия Юлиановича Крачковского, Сборник статей», Л., 1958.
56. Плетнер О. В., Ки-но Цураюки, Путевые записки из Тоса, пер. с яп. и вступит. ст.,— «Восток», Сборник первый. Литература Китая и Японии, Academia, 1935.
57. Плеханов Г. В., Литература и эстетика, том второй, М., 1958.
58. Повесть о прекрасной Отикубо, пер. В. Марковой,— сб. «Волшебные повести», М., 1962.
59. Повесть о старике Такэтори, пер. В. Марковой,— сб. «Волшебные повести», М., 1962.
60. Попов П. С., Изречения Конфуция, учеников его и других лиц, СПб., 1910.
61. Попов П. С., Китайский философ Мэн-цзы, СПб., 1904.
62. Радуль-Затуловский Я. Б., Конфуцианство и его распространение в Японии, М.—Л., 1947.
63. Рассказы из Исэ (Исэ-моногатари), пер. и вступит. ст. Н. И. Конрада,— журн. «Восток», 1923, кн. 2.

64. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве, Л., 1974.
65. Р и ф т и н Б. Л., Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае (устные и книжные версии «Троецарствия»), М., 1970.
66. Розенберг О. О., О мирозерцании современного буддизма на Дальнем Востоке, Пг., 1919.
67. Розенберг О. О., Проблемы буддийской философии, Пг., 1918.
68. Соколов С. Н., Эстетические основы и художественные принципы живописи «хайга»,— сб. «Искусство Японии», М., 1965.
69. С п а л ь в и н Е. Г., Конфуцианские идеи в этическом учении японского народа,— «Известия Восточного института», Владивосток, 1913, т. XXXI, вып. 3.
70. Федоренко Н., Кавабата: взгляд в прекрасное,— «Иностранная литература», 1974, № 7.
71. Фишман О. Л., Жанровые особенности «Заметок из хижины Великое в малом» Цзи Юня,— сб. «Страны и народы Востока», вып. XI, М., 1971.
72. Фишман О. Л., Из «Изречений» Ли Шан-иня,— «Советское востоковедение», 1956, № 4.
73. Фридлендер Г. М., Поэтика русского реализма. Очерки о русской литературе XIX века, Л., 1971.
74. Хани Горо, История японского народа, М., 1957.
75. Хондзё Эйджиро, Социальная история Японии, М., 1927.
76. Художественная проза Киевской Руси XI—XIII вв., сост. И. П. Еремин и Д. С. Лихачев, М., 1957.
77. Циперович И. Э., Китайские изречения цзацзуань и «Цзацзуань» Ли Шан-иня (автореф. канд. дисс.), Л., 1969.
78. Чудаков А. П., Поэтика Чехова, М., 1971.
79. Шкловский В., Художественная проза. Размышления и разборы, М., 1959.
80. Японская поэзия, сост. и пер. А. Е. Глускиной и В. Н. Марковой, М., 1954.
81. Абэ Акио, Кокубунгаку гайсэцу (Очерк японской литературы), Токио, 1968 г.
82. Абэ Акио, Мурасаки-сикibu никки моногатари (Рассказ о «Дневнике Мурасаки-сикibu»),— сб. «Отё никки» («Дневники эпохи Хэйан»), Токио, 1965.
83. Абэ Акио, Нихон бунгаку. Тюкохэн (Японская литература. Раннее средневековье), Токио, 1973.
84. Акисуэ Итиро, Бумпо ёкай Кагэро никки синсяку (Новое толкование «Дневника эфемерной жизни» с подробными грамматическими объяснениями), Токио, 1968.
85. Акисуэ Итиро, Бумпо ёкай Тоса Сарасина Идзаёи никки сэйсяку (Детальное толкование дневников «Путешествия из Тоса», «Сарасина», «Полнолуния» с подробными грамматическими объяснениями), Токио, 1967.
86. Акисуэ Итиро, Бумпо ёкай Сарасина никки синсяку (Новое толкование «Дневника Сарасина» с подробными грамматическими объяснениями), Токио, 1967.
87. Акияма Кэн, Кодай-ни окэру никки бунгаку-но тэнкай (Развитие дневниковой литературы в древности),— сб. «Хэйан-тё никки» («Дневники эпохи Хэйан»), т. 1, Токио, 1971.
88. Акияма Кэн, Хэйан кидзоку бунгаку-но сихацу (Возникновение литературы хэйанской аристократии),— серия «Кодза

- нихон бунгаку» («Лекции по японской литературе»), т. 3, кн. I, Токио, 1968.
- (Словарь средневековой литературы эпох Камакура и Муромати), Токио, 1961.
89. Араки Ёсио, Тюсэй Камакура Муромати бунгаку дзитэн (Токки), Токио, 1961.
 90. Вада Манкити, Кокадзихон кэнкю сирё (Материалы исследований старопечатных книг), Токио, 1944.
 91. Ватанабэ Мицуо, Мурасаки-сикibu никки ёкай («Дневник Мурасаки-сикibu» с необходимыми пояснениями), Токио, 1966.
 92. Вацудзи Тэцуро, Фудо (Обычаи и среда), Токио, 1935.
 93. Дайдзитэн (Энциклопедический словарь), Токио, 1934.
 94. Ёсида Коити, Идзуми-сикibu кэнкю (Исследования по Идзуми-сикibu), т. I, Токио, 1964.
 95. Игараси Тикара, Син кокубунгаку си (Новая история японской литературы), Токио, 1930.
 96. Икута Сюнгэцу, Эдо дзидай-но дзуйхицу-то Янаги Рикё (Дзуйхицу эпохи Эдо и Янаги Рикё),— сб. «Кансё цуки хой» («Оценки и дополнения»), серия «Кодза нихон бунгаку» («Лекции по японской литературе»), Токио, 1935.
 97. Икэда Кикан, Акияма Кэн, Мурасаки-сикibu никки (Дневник Мурасаки-сикibu),— «Нихон котэн бунгаку тайкэй» («Серия японской классической литературы»), т. 19, Токио, 1967.
 98. Икэда Кикан, Дзэнко Макура-но соси (Полное исследование «Записок у изголовья»), Токио, 1967.
 99. Икэда Кикан, Кисигами Синдзи, Макура-но соси («Записки у изголовья»),— «Нихон котэн бунгаку тайкэй» («Серия японской классической литературы»), т. 19, Токио, 1967.
 100. Икэда Кикан, Кютэй дзёрю никки бунгаку (Дневниковая литература женского потока при императорском дворе), Токио, 1929.
 101. Икэда Кикан, Макура-но соси-но кэйтэй-ни кансүру икко-сацу (Одно соображение по поводу формы «Записок у изголовья»),— сб. «Нихон бунгаку 7, сакухин оёби сакка II, Хэйан дзидай» («Японская литература, т. 7, кн. II, Произведения и писатели, эпоха Хэйан»), Токио, [1932].
 102. Икэда Кикан, Никки бунгаку-то кико бунгаку (Дневниковая литература и литература путевых заметок),— сб. «Хэйантё никки» («Дневники эпохи Хэйан»), т. I, Токио, 1971.
 103. Икэда Кикан, Сэй-сёнагон-то соно сакухин (Сэй-сёнагон и ее произведение),— сб. «Нихон бунгаку 7, сакухин оёби сакка II, Хэйан дзидай» («Японская литература, т. 7, кн. II, Произведения и писатели, эпоха Хэйан»), Токио, [1932].
 104. Икэда Кикан, Хэйан дзидай бунгаку гайсёцу (Очерк литературы эпохи Хэйан), Токио, 1934.
 105. Икэда Цutomу, Ватакуси бунгаку (Эго-литература),— сб. «Отё никки» («Дневники эпохи Хэйан»), Токио, 1965.
 106. Икэда Цutomу, Мияко-но бунгаку (Киотоская литература), [Токио], 1914.
 107. Икэда Цutomу, Цураюки (Цураюки),— серия «Кодза нихон бунгаку» («Лекции по японской литературе»), т. 3, кн. I, Токио, 1968.
 108. Имаи Такудзи, Кодай никки бунгаку-то докуся (Древняя

- дневниковая литература и читатели),— сб. «Хэйантё никки» («Дневники эпохи Хэйан»), т. 1, Токио, 1971.
109. Инага Кэйдзи, Отё никки кэнкю сёси (Краткая история изучения дневников эпохи Хэйан),— сб. «Отё никки» («Дневники эпохи Хэйан»), Токио, 1965.
 110. Исибаси Наоёси, Дзиккинсё сёкай («Десять видов поучений» с подробными пояснениями), Токио, 1930.
 111. Исида Дзёдзи, Макура-но соси (Записки у изголовья),— серия «Кодза нихон бунгаку» («Лекции по японской литературе»), т. 3, кн. I, Токио, 1968.
 112. Исимода Сё, Хэйкэ моногатари (Сказание о доме Тайра), Токио, 1963.
 113. Исимура Садакити, Мурасаки-сикибу (Мурасаки-сикибу),— сер. «Иванами кодза нихон бунгаку» («Лекции по японской литературе издания Иванами»), Токио, 1931.
 114. Кавагути Хисао, Кагэро никки, Кайсёцу («Дневник эфемерной жизни». Вступительные пояснения),— «Нихон котэн бунгаку тайкэй» («Серия японской классической литературы»), т. 20, Токио, 1966.
 115. Кадзамаки Кэйдзиро, Сакухин-о тусин-то сита нихон бунгаку си (История японской литературы на основе анализа произведений), Токио, 1960.
 116. Като Масао, Кагэро никки ёкай («Дневник эфемерной жизни» с необходимыми объяснениями), Токио, 1967.
 117. Кикута Сигэо, Кагэро никки-но сёкай (Мир «Дневника эфемерной жизни»),— сб. «Хэйантё никки» («Дневники эпохи Хэйан»), т. 1, Токио, 1971.
 118. Кимура Масанори, Никки бунгаку-но хонсицу-то сосаку синри (Сущность дневниковой литературы и психология литературного творчества),— сб. «Кодза нихон бунгаку-но сотэн, 2, Тюкохэн» («Лекции по спорным вопросам японской литературы, т. 2, Раннее средневековье»), Токио, 1968.
 119. Кимура Масанори, Имута Цунэхиса, Кагэро никки кайсёцу (Вступительные пояснения к «Дневнику эфемерной жизни»),— «Тоса никки. Кагэро никки» («Дневник путешествия из Тоса. «Дневник эфемерной жизни»),— серия «Нихон котэн бунгаку дзэнсю» («Полное собрание классической японской литературы»), т. 9, Токио, 1973.
 120. Кисигами Синдзи, Госэнсю-кара Дзюисю-э (От «Позже составленного собрания японских песен» к «Собранию, составленному из забытых японских песен»),— серия «Кодза нихон бунгаку» («Лекции по японской литературе»), т. 3, кн. I, Токио, 1968.
 121. Кита Ёсио, Кагэро никки-но кэнкю (Исследование «Дневника эфемерной жизни»), сб. «Хэйантё никки» («Дневники эпохи Хэйан»), т. 1, Токио, 1971.
 122. Кондо Кадзуити, Никки бунгаку-ни окэру дзидай-но мондай (Проблема времени в дневниковой литературе),— сб. «Хэйантё никки» («Дневники эпохи Хэйан»), т. 1, Токио, 1971.
 123. Мацумура Сэйити, Сарасина никки моногатари (Рассказ о «Дневнике Сарасина»),— сб. «Отё никки» («Дневники эпохи Хэйан»), Токио, 1965.
 124. Мацумура Сэйити, Тоса никки кайсёцу (Вступительные пояснения к «Дневнику путешествия из Тоса»),— серия «Нихон

- котэн бунгаку дзэнсю» («Полное собрание классической японской литературы»), т. 9, Токио, 1973.
125. Митани Эйити, Идзаэи никки ёкай («Дневник полнолуния» с необходимыми объяснениями), Токио, 1966.
 126. Мориoka Цунэо, Хэйантё моногатари-но кэнкю (Исследование повествовательной литературы эпохи Хэйан), Токио, 1967.
 127. Мэйкай кого дзитэн симпан (Толковый словарь древнего языка. Новое издание), Токио, 1965.
 128. Нагадзуми Ясуаки, Мацумото Симпатиро, Кокумин-но бунгаку (Литература японского народа), Токио, 1953.
 129. Нагадзуми Ясуаки, Тюдэй бунгаку-но тэмбо (Очерк средневековой литературы), Токио, 1956.
 130. Нагадзуми Ясуаки, Ходзёки-то Цурэдзурэгуса («Записки из кельи» и «Записки от скуки»), — серия «Нихон бунгаку си» («История японской литературы»), т. IV, ч. 2, Токио, 1958.
 131. Накано Ёсио, Эссэй (Эссе), — сб. «Бунгаку-но дзянру» («Жанры литературы»), серия «Син бунгакурон дзэнсю» («Полное собрание новых теорий литературы»), т. 4, Токио, 1941.
 132. Нарита Кацуэй (сост.), Кодзо оёби кодзоси ко (Бумажное дерево и производство бумаги из бумажного дерева), Токио, 1940.
 133. Нисио Минору, Ходзёки, кайсэцу («Записки из кельи». Вступительные пояснения), — «Нихон котэн бунгаку тайкэй» («Серия японской классической литературы»), т. 30, Токио, 1970.
 134. Нисио Минору, Цурэдзурэгуса («Записки от скуки»), — серия «Нихон котэн токухон» («Хрестоматия по японской классической литературе»), т. 4, Токио, 1940.
 135. Нисисита Кёити, Сарасина никки кайсэцу («Дневник Сарасина», Вступительные пояснения), — «Нихон котэн бунгаку тайкэй» («Серия японской классической литературы»), т. 20, Токио, 1966.
 136. Нисисита Кёити, Хэйантё-но никки кико (Дневники и путевые заметки эпохи Хэйан), — сб. «Нихон бунгаку 7, сакухин оёби сакка II, Хэйан дзидай» («Японская литература, т. 7, кн. II, Произведения и писатели, эпоха Хэйан»), Токио, [1932].
 137. Нитизёя Есэцу Сарасина никки («Дневник Сарасина» с необходимыми пояснениями, издание компании Нитизёй), Токио, 1966.
 138. Номура Яцуро, Дзо Камакура дзидай бунгаку синрон (Новая теория литературы эпохи Камакура), Токио, 1926.
 139. Ода Токуёси, Буккё дайджитэн (Буддийская энциклопедия), Токио, 1917.
 140. Окада Марэо, Идзуми-сикibu (Идзуми-сикibu), — серия «Иванами кодза нихон бунгаку» («Лекции по японской литературе издания Иванами»), Токио, 1931.
 141. Оноэ Хатиро, Кайдай (Аннотация), — «Нихон бунгаку тайкэй» («Серия японской литературы»), т. 3, Токио, 1931.
 142. Оноэ Хатиро, Ходзёки, кайдай («Записки из кельи». Аннотация), — «Нихон бунгаку тайкэй» («Серия японской литературы»), т. 3, Токио, 1931.
 143. Отогидзоси («Занимательные записки»), — «Нихон котэн бунгаку тайкэй» («Серия японской классической литературы»), т. 38, Токио, 1971.
 144. Сайго Нобуцуна, Нагадзуми Ясуаки, Хиросуэ

- Т а м о ц у, Нихон бунгаку-но котэн (Классическая японская литература), Токио, 1958.
145. С а м у р а Х а т и р о, Дзотэй Кокусё кайдай (Аннотированное описание японских рукописей, издание дополненное и исправленное), тт. 1—2. Токио, 1931.
 146. С а с а к и Н о б у ц у н а, Сарасина никки («Дневник Сарасина»), Токио, 1926.
 147. С а т о К а н д з и, Камо-но Тёмэй-то Ходзёки (Камо-но Тёмэй и «Записки из кельи»),—серия «Иванами кодза нихон бунгаку», («Лекции по японской литературе издания Иванами»), Токио, 1933.
 148. С а т о К э н д з о, Отё бунгаку дзэнго (Вокруг литературы эпохи Хэйан), Токио, 1969.
 149. С и м а д а Р ё д з и, Тюко бунгаку сотэн итиран (Обзор спорных вопросов литературы раннего средневековья),—сб. «Кодза нихон бунгаку-но сотэн, 2, Тюкохэн» («Лекции по спорным вопросам японской литературы, т. 2, Раннее средневековье»), Токио, 1968.
 150. С и м и д з у Ф у м и о, Кайсэцу (Вступительные пояснения),—сб. «Отё никки» («Дневники эпохи Хэйан»), Токио, 1965.
 151. С и м и д з у Ф у м и о, Идзуми-сикибу никки моногатари (Рассказ о «Дневнике Идзуми-сикибу»),—сб. «Отё никки» («Дневники эпохи Хэйан»), Токио, 1965.
 152. С и м м у р а И д з у р у, Кодзиэн (Обширный сад слов), Токио, 1961.
 153. Симпан Дай нихон дзиммэй дзисё (Большой словарь японских имен. Новое издание), Токио, 1937.
 154. С у д з у к и К а д з у о, Дзёрю бунгаку-но кэйсэй (Формирование литературы женского потока),—серия «Кодза нихон бунгаку» («Лекции по японской литературе»), т. 3, кн. I, Токио, 1968.
 155. С у д з у к и Т о м о т а р о, Тоса никки, кайсэцу («Дневник путешествия из Тоса»). Вступительные пояснения,—«Нихон котэн бунгаку тайкэй» («Серия японской классической литературы»), т. 20, Токио, 1966.
 156. С у д з у й К э н д з и, Кокубунгаку си (История японской литературы), Токио, 1966.
 157. Тайхэйки (Повесть о Великом мире),—«Нихон котэн бунгаку тайкэй» («Серия японской классической литературы»), тт. 34—36, Токио, 1963—1964.
 158. Т а к а г и И т и н о с к э, Нихон бунгаку — котэн (Японская литература. Классический период),—серия «Иванами сёдзитэн» («Маленькие словари издания Иванами»), Токио, 1966.
 159. Т а м а и К о с к э, Камакура дзидай-но никки кико (Дневники и путевые заметки эпохи Камакура),—«Иванами кодза нихон бунгаку» («Лекции по японской литературе издания Иванами»), Токио, 1932.
 160. Т а м а и К о с к э, Сарасина никки саккан ко (Исследование неправильной брошюровки «Дневника Сарасина»), Токио, 1925.
 161. Т а м а и К о с к э, Сарасина никки-но саккан фуккю-ни цунтэ (Об исправлении неправильной брошюровки «Дневника Сарасина»),—«Нихон бунгаку тайкэй» («Серия японской литературы»),—т. 3, Токио, 1931.
 162. Т а м а и К о с к э, Тэйхон Сарасина никки (Первоначальный текст «Дневника Сарасина»), Токио, 1926.

163. Тамамура Такэдзи, Годзан бунгаку (Литература пяти монастырей), Токио, 1958.
164. Токан кико (Записки о путешествии к восточным заставам),— «Нихон бунгаку тайкэй» («Серия японской литературы»), т. 3, Токио, 1931.
165. Усуда Дзингоро, Тоса никки моногатари (Рассказ о «Дневнике путешествия из Тоса»),—сб. «Отё никки» («Дневники эпохи Хэйан»), Токио, 1965.
166. Уэмура Эцукко, Кагэро никки сакуся, сэйрицу, дэмбон («Дневник эфемерной жизни» — автор, создание, списки),—сб. «Хэйантё никки» («Дневники эпохи Хэйан»), т. 1, Токио, 1971.
167. Фудзимура Саку, Нисю Минору, Нихон бунгаку дзитэн (Словарь японской литературы), Токио, 1956.
168. Фудзимура Саку (сост.), Нихон бунгаку дайджитэн (Японская литературная энциклопедия), т. 1, Токио, 1935.
169. Фудзирока Тадаёси, Кокинсю дзэнго (Вокруг «Собрания старых и новых японских песен»),—серия «Кодза нихон бунгаку» («Лекции по японской литературе»), т. 3, кн. I, Токио, 1968.
170. Фудзирока Тадаёси, Сикасю (Частные стихотворные сборники),—сб. «Кодза нихон бунгаку-но сотэн, 2, Тюкохэн» («Лекции по спорным вопросам японской литературы, т. 2, Раннее средневековье»), Токио, 1968.
171. Хагитани Боку, Ки-но Цураюки (Ки-но Цураюки),—сб. «Хэйантё никки» («Дневники эпохи Хэйан»), т. 1, Токио, 1971.
172. Хаяси Вахико, Макура-но соси-но сэйрицу-то дэмбон (Создание и списки «Записок у изголовья»),—сб. «Кодза нихон бунгаку-но сотэн, 2, Тюкохэн» («Лекции по спорным вопросам японской литературы, т. 2, Раннее средневековье»), Токио, 1968.
173. Хигути Хироси, «Тоса никки»-ни окэру Цураюки-но татиба (Позиция Цураюки в «Дневнике путешествия из Тоса»),—сб. «Хэйантё никки» («Дневники эпохи Хэйан»), т. 1, Токио, 1971.
174. Хисамацу Сэнъити, Дзэнсяку Макура-но соси («Записки у изголовья» с полным комментарием), тт. I—II, Токио, 1966.
175. Хисамацу Сэнъити, Нихон бунгаку си, тусэй (История японской литературы. Средневековье), Токио, 1955.
176. Хогэн моногатари. Хэйдзи моногатари («Сказание о годах Хогэн». «Сказание о годах Хэйдзи»),—«Нихон котэн бунгаку тайкэй» («Серия японской классической литературы»), т. 31, Токио, 1971.
177. Хэйкэ моногатари («Сказание о доме Тайра»),—«Нихон котэн бунгаку тайкэй» («Серия японской классической литературы»), тт. 32—33, Токио, 1971.
178. Цугита Дзюн, Кокубунгаку си синко (Новое исследование истории японской литературы), Токио, 1953.
179. Эндо Ёсिमото, Идзуми-сикibu никки, кайсэцу («Дневник Идзуми-сикibu». Вступительные пояснения),—«Нихон котэн бунгаку тайкэй» («Серия японской классической литературы»), т. 20, Токио, 1966.
180. Ямабэ Сюгаку, Буккё-то нихон бунгаку-то-но косё (Связь между буддизмом и японской литературой),—«Хэйан дзидай, II» («Эпоха Хэйан, II»), серия «Нихон бунгаку кодза» («Лекции по японской литературе»), т. 5, Токио, 1934.
181. Ямагиси Токухэй, Сэй-сёнагон Макура-но соси-но тэй-

- хон-ни цуитэ (О черновике «Записок у изголовья» Сэй-сёнагон),— «Нихон бунгаку тайкэй» («Серия японской литературы»), т. 3, Токио, 1931.
182. Ямагиси Токухэй, Хэйан дзидай-но ками (Бумага эпохи Хэйан),— «Нихон котэн бунгаку тайкэй» («Серия японской классической литературы»), т. 20, Приложение 8, Токио, 1967.
 183. Ямада Сэйити, Кагэро никки дэмбон кэйфу (Генеалогия списков «Дневника эфемерной жизни»),— сб. «Хэйантё никки» («Дневники эпохи Хэйан»), т. 1, Токио, 1971.
 184. Adler P., Japanische Literatur, Geschichte und Auswahl von Michel Revon übersetzt und vermehrt, Frankfurt am Main, 1925.
 185. Anesaki M., History of Japanese Religion With Special Reference to the Social and Moral Life of the Nation, Rutland, Vermont and Tokyo, 1963.
 186. Braensen W., Japanese chronological Tables, Tokyo, 1880.
 187. Brower R. H., «Ex-Emperor Go-Toba's Secret Teaching»: Co-Tobano In Gokuden,— «Harvard Journal of Asiatic Studies», 1972, vol. 32.
 188. Dong D. D., Chiteiki by Yoshishige no Yasutane,— «Monumenta Nipponica. Studies in Japanese Culture», MCMLXXI, vol. XXVI, № 3—4.
 189. The Editor, Why the Search for Identity?— «The Japan Interpreter, a Journal of Social and Political Ideas», 1973, vol. 8, № 2.
 190. Florenz K., Geschichte der japanischen Litteratur, Leipzig, 1909.
 191. Gundert W., Die Japanische Literatur, Wildpark-Potsdam, 1929.
 192. Hagiwara N., The Meiji Restoration in the Chinese Mind: A Review of Nihonron,— «The Japan Interpreter», 1973, vol. 8, № 2.
 193. Introduction to classic Japanese Literature edited by Kokusai Bunka Shinkokai, Tokyo, 1956.
 194. The Izumi Shikibu Diary, A Romance of the Heian Court, Translated with an Introduction by Edwin A. Cranston, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1969.
 195. Janeira A. M., Japanese and Western Literature. A Comparative Study, Tokyo, 1970.
 196. Japan Biographical Encyclopedia and Who's Who, Tokyo, 1961.
 197. Kamo no Chomei, Ho-jo-ki; Notes from a Ten Feet Square Hut, Translated by F. Victor Fickins, London, 1907.
 198. Kato Hilda, The Mumyosho of Kamo no Chomei and its Significance in Japanese Literature,— «Monumenta Nipponica», MCMLXVIII, vol. XXIII, № 3—4.
 199. Keene D. (comp. and ed.), Antology of Japanese Literature. From earliest era to the mid-nineteenth century, London, 1956.
 200. Keene D., Comparisons between Japanese and Chinese Literature,— «Studies on Japanese Culture», vol. 1, Tokyo, 1973.
 201. Latourette K. S., The History of Japan, New York, 1947.
 202. Magnino L. Storia della Letteratura Giapponese, [Milano], Nuova Accademia editrice, [1957].
 203. Matsumoto R. (ed. and transl.), Japanese Literature. New and Old, Tokyo, 1961.
 204. McCullough Helen C., The Taiheiki. A Cronicle of Medieval Japan, New York, 1959.
 205. McCullough W. H., Japanese Marriage Institutions in the Heian Period,— «Harvard Journal of Asiatic Studies», 1967, vol. 27.

206. McCullough W. H., Spirit Possession in the Heian Period,—*«Studies on Japanese Culture»*, vol. 1, Tokyo, 1973.
207. Minami Hiroshi, The Introspection Boom: Whither the National Character,—*«The Japan Interpreter»*, 1973, vol. 8, № 2.
208. Miner Earl, Toward a New Conception of Classical Japanese Poetics,—*«Studies on Japanese Culture»*, vol. 1, Tokyo, 1973.
209. Murdoch J., A History of Japan, vol. 1, Tokyo, 1910.
210. Nitobe I., Bushido, The Soul of Japan, Tokyo, 1970.
211. Ono S., Shinto, The Kami Way, Tokyo, 1963.
212. Papinot E., History and Geography of Japan, Tokyo, 1909.
213. Reischauer E. O., and Fairbank J. K., East Asia. The Great Tradition, Boston, 1958.
214. Reischauer E. O. and Yamagiwa J. K., Translations from early Japanese Literature, Cambridge, Massachusetts, 1951.
215. Richard K. L., Fantasy in a Literature of Transition. Projection and Withdrawal,—*«Studies on Japanese Culture»*, vol. 1, Tokyo, 1973.
216. Saunders E. D., Buddhism in Japan. With an Outline of its Origins in India, Philadelphia, 1964.
217. Suzuki D. T., Essays in Zen Buddhism, Third Series, London, 1958.
218. Suzuki D. T., Introduction to Zen Buddhism, London, 1960.
219. Suzuki D. T., Zen and Japanese Culture,—*«Bollingen Series»*, LXIV, New York, 1960.
220. The Tale of Genji. A Novel in Six Parts by Lady Murasaki, Translated from Japanese by A. Waley, Tokyo, 1970.
221. Tazawa Y., Matsubara S., Okuda S. and Nagahata Y., Japan's Cultural History — a Respective, Tokyo, 1973.
222. The Teaching of Buddha. A Compendium of Many Scriptures Translated from Japanese, Tokyo, 1966.
223. Waley A., The No Plays of Japan, London, 1921.
224. Waley A., The Pillow Book of Sei Shonagon, London, 1960.

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

аварэ см. *моно-но аварэ*

бикун (санскрит *бхикшун*) — буддийская монахиня

бицзи — букв. «заметки», «записки» — название жанра изящной словесности в Китае

бодхи — «просветление» (санскрит) — согласно буддийскому учению, постижение пути прекращения цепи рождений-смертей, вступление на путь Будды

вагаку — букв. «японские науки» — филологическая школа, исследующая автохтонную японскую культуру, быт, язык, литературу и историю на материале письменных памятников раннего средневековья

вака — общее название классической поэзии на японском языке

гатха — «хвала» (санскр.) — буддийские стихи, восхваляющие добродетели Будды и принципы его учения

годзан бунгаку, см. Литература пяти монастырей

годзё — в конфуцианском учении — пять свойств человеческой природы

гунки (*гунки моногатари*) — жанр военно-феодалных эпопей XIII—XIV вв.

гэ, см. *гатха*

джатаки — истории из жизни Будды, повествующие о том, как он, будучи бодхисаттвой, готовился к «высшему просветлению»

дзёдо, см. «Чистая земля» Западного мира

дзёрури — пьесы героического или бытового характера, написанные частично прозой, частично стихами

дзисёсэй — букв. «самоосвещённость» — один из признаков мемуарной литературы, по определению японских литературоведов

Дзобо, см. «Подобия закона» стадия

дзуйсо — букв. «следовать мысли», заметки-размышления, в японском литературоведении — один из элементов эссеистического произведения

дзуйхицу (*дзуйхицу бунгаку*) — эссе (эссеистическая литература) — название жанра японской литературы

дхармы — в буддийской философии — элементы, сочетание которых образует все сущее

жи цзи — букв. «дневник» (кит.) — название жанра изящной словесности в Китае

инсэй — букв. «монастырское правление» — осуществление экс-императорами политической власти после их отречения от престола и ухода в буддийский монастырь; распространилось в XI в.

инь — в китайской натурфилософии — темное начало
йхон — в японской текстологии — не основной список, редакция или извод сочинения
камбун — японские сочинения на китайском языке; китайский язык японских сочинений
каммон — тетради, в которые служители буддийских храмов заносят пожелания и моления прихожан и паломников
кана — японская слоговая азбука
канси — записи на свитках
кара-э — букв. «китайские картины» — стиль живописи в раннем средневековье
карма — в буддийской философии закон нравственной причинности, определяющий судьбу человека или группы людей на одно или несколько рождений
карон — трактат по теории японской поэзии
касю, см. *сикасю*
катакана — вид слоговой азбуки
каэсиута — пятистишие, резюмирующее основную идею стихотворения — *нагаута*
кёгэн — средневековые фарсы
ки — букв. «записки» — вид японской литературы на китайском и японском языках
кокугаку, см. *вагаку*
ко-о — букв. «призыв—отклик» — композиционный прием в классической японской поэтике
котобагаки — вводные прозаические строки, характеризующие ситуацию, в которой написано стихотворение, или его тему; предваряют стихи на японском языке
кэмари — игра в мяч, несколько напоминающая футбол
Литература пяти монастырей — японская литература на китайском языке, созданная монахами буддийской секты дзэн в XIII—XV вв.
макуракотаба — постоянные эпитеты в традиционной японской поэзии
мандала — картины-схемы, образно представляющие буддийскую модель мира
Маппо, см. «Последнего конца закона» стадия
моногатари — повествования — жанр классической японской литературы
моно-но аварэ — скрытое очарование вещей — основная категория классической японской эстетики
нагаута — букв. «длинная песня» — жанр японской лирической поэзии; каждое стихотворение содержит не менее семи стихов с чередованием слогов 5—7
нигори — знаки озвончения в японской слоговой азбуке
никки (*никки бунгаку*) — букв. «дневник» («дневниковая литература») — название жанра японской литературы
нирвана — по буддийским представлениям, состояние абсолютного покоя, «просветления», избавляющее от зависимости живого существа от кармы; конечная цель буддиста
нозаку (*Но*) — японский классический театр масок
нуса — ленты из полотна, холста, бумаги или луба, подносимые синтоистским божествам
омономи — синтоистский обряд воздержания от обильной пищи

отогидзоси — жанр коротких новелл в японской литературе XIV—XVI вв.

охараи — синтоистский обряд очищения

Пасчимадхарма, см. «Последнего конца закона» стадия

«Подобия закона» стадия — по буддийским представлениям, вторая тысяча лет после смерти Будды, когда истинная вера приходит в упадок, но основывается много храмов

«Последнего конца закона» стадия — по буддийским представлениям, третья и последняя стадия буддийского учения, когда распространяются пороки и процветают раздоры; начинается чеп² две тысячи лет после смерти Будды и продолжается десять тысяч лет

Пратигупадхарма, см. «Подобия закона» стадия

пхэсоль — название жанра изящной словесности в Корее

руфубон — самый распространенный список памятника

рэнга — букв. «нанизанные стихи» — жанр японской поэзии

Саддхарма, см. «Совершенного закона» стадия

сайбара — разновидность старинной обрядовой поэзии

сангха — братство, буддийская монашеская община

сатори — по представлениям дзэн-буддистов, озарение, состояние внезапного постижения истины

Сёбо, см. «Совершенного закона» стадия

сёхон — букв. «книги», в текстологии — списки других редакций, когда одна редакция признана основной

си — японская поэзия на китайском языке

сикасю — личные стихотворные сборники поэтов, включающие стихи собственного сочинения и стихи, полученные от друзей и близких; жанр японской лирической поэзии

ситай — букв. «тело бога» — священный предмет, объект поклонения в синтоистском храме

«Совершенного закона» стадия — по буддийским представлениям, первая стадия учения, эпоха господства истинной веры; первая тысяча лет после смерти Будды

соси — записки, первоначально — записи, сделанные в сброшюрованной тетради

суйби — эссеистический жанр в китайской литературе

суйбокуга — школа монохромной живописи тушью, распространенная в дзэн-буддийских монастырях в XIII—XV вв.

Сукхавати, см. «Чистая земля» Западного мира

сутры — в буддийском каноне «Трипитаке» — проповеди Будды, записанные его учениками

сэцува — жанр повествовательной литературы в средневековой Японии — предания, легенды, короткие рассказы, новеллы

танка — букв. «короткая песня» — жанр японской лирической поэзии. Каждая танка состоит из пяти стихов с чередованием слогов 5—7—5—7—7

танские новеллы — новеллистическая литература эпохи Тан (618—907) в Китае

тарики — букв. «чужая сила» — основной принцип амидаизма, вера в милосердие и помощь будды Амитабха для рождения в его «Чистой земле»

тэнсё — название стиля иероглифического письма; употребляется преимущественно в печатях

укиё — «зыбкий мир» — так именуют буддисты мирскую жизнь
урагаки — позднейшая приписка в рукописи
ута-моногатари — название жанра в японской литературе; лирическая повесть с чередованием стихов и прозы
фукинуки ятай — букв. «сцена с сорванной ветром крышей», композиционный прием в японской живописи XI—XII вв.
фуригана — надпись слоговым письмом, обозначающая чтение иероглифического текста. Наносится справа от основной строки
хайга — стиль японской живописи, основанный на принципе единства художественного образа с поэтическим
хайку — жанр японской лирической поэзии. Стихотворение состоит из 17 слогов
ханнигори — знаки озвончения в японской слоговой азбуке
хирагана — вид слоговой азбуки
хэнтайгана — вид слоговой азбуки, знаки которой совпадают по форме со скорописными начертаниями иероглифов
цзинь — канонические сочинения в китайских философских и религиозных учениях
«Чистая земля» Западного мира — рай Сукхавати, принадлежащий будде Амитабхе. Достижение «Чистой земли» в следующем рождении — цель амидаиста
эмакимоно — свитки иллюстраций к произведениям хэйанской литературы
юэфу — название жанра в китайской поэзии
ян — в китайской натурфилософии — светлое начало

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Абуцу-бо, см. Абуцу-ни
Абуцу-ни 135-142, 189, 202,
207, 223, 226, 230—233, 262,
263, 280, 290, 291

Абэ Акио 55—57

Абэ-но Миуси 30

Адлер П. 10, 347

Акадзомэ-эмон 86, 89, 120

Акико 20, 89, 100, 101, 116, 118,
119

Акисуэ Итиро 59, 61, 63

Акияма Кэн 115, 324

Ако-кусо, см. Ки-но Цураюки

Александр [Невский] 174

Алексеев В. М. 60

Анка-монгын 136—138

Антоху 34, 164, 173, 198

Анэсаки Масахару 30, 149, 210

Аривара Нарихира 32, 59, 343

Арицунэ 59

Асано 122

Асигава Есихиса 71

Астон В. Г. 10, 347

Асукаи Масааки 96, 141

Атэки 256

Ацумити 88, 89, 91, 92, 308—
310

Басё 235

Бо Цзюй-и 107, 116, 345

Бунъя Ясухидэ 32

Бэн-но-найси 119, 256, 274

Бэн-но Сайсё-но-кими 257

Ван Чун 231

Васубанда 192

Волоцкий И. 50

Вэнь-ди 219, 220

Глускина А. Е. 29, 62, 213, 231

Гоголь Н. В. 337

Годайго 171, 174, 222, 283, 311

Гокёгоку Есицунэ 122

Гон-тюнагон (Ханаоси) 52

Горэйдзэй 115

Госудзаку 124

Госэти-но-бэн 273

Готоба 130, 269

Григорьева Т. П. 10

Гэн-но-куродо 163

Гэн-сикибу 273

Гэнъэ 216

Дайго 14, 61, 63, 64

Дайнагон 180, 272

Дайни-самми, см. Кэнси

Дайри-тэндзи 93

Дзёдзин-адзари 189, 195

Диккинс Ф. В. 10

Догэн 26

Дочь Сугавара Такасуэ 8, 122,

124, 127, 183, 189, 195, 197,

203, 259, 282, 318

Дэн А. 43

Елисеев Д. Д. 336

Елисеев С. Г. 347

Ерисада 204

Есано Акико 117

Есида Коити 94, 96, 135, 308, 309

Еситоки 269

Жанейра А. М. 10, 253, 258,

299, 302

Жуков Е. М. 13

Ивасэ 109

Игараси Тикара 346

И-гун 269

Идзуми-сикибу 22, 85—93, 96,

115, 180, 183, 245, 309, 310

Икута Сюнгэцу 343, 347
 Икэда Кикан 54, 80, 92, 93, 95,
 100, 101, 104, 108, 110—112,
 115, 323, 328, 337—344
 Икэда Цутому 58, 64, 66, 323
 Имаи Такудзи 93
 Иноуэ Ерикуни 83
 Ионуси 195
 Иоффе И. Л. 10
 Исида Дзёдзи 341
 Исимода Сё 178
 Исимура Садакити 114, 117
 Исэ-но Камми-но Маро 30
 Исэ-но-таю 89
 Итидзё 20, 116, 120
 Итидзё Канэра 8, 134, 135

 Кавагухи Хисао 74, 76, 80, 83,
 85, 92
 Кавасэ Кадзума 92, 93, 96
 Кагава Кагэки 59
 Кадзамаки Кэйдзиро 341
 Кадзуса-но-таю 123
 Какиномото Хитомаро 32
 Камму 137
 Камо-но Тёмэй 10, 37, 42, 58,
 127—135, 174, 175, 180, 181,
 188, 189, 196, 199, 215, 229,
 264, 265, 282, 297, 303—305,
 346—348
 Камо-но Тёкэй 128, 129
 Като Х. 33
 Кацураги 59
 Ки 59, 60
 Киёвара (Киёхара) 97, 98
 Киёвара Кайсё 98
 Киёвара Мотосукэ 98, 99
 Киёвара Мунэнобу 98, 102
 Киёвара Мунэтака 98
 Киёвара Тамэнари 98
 Киёико 295
 Киёхара-асон 110
 Кикута Сигэо 179
 Кимура Масанори 324, 325, 328
 Кин Д. 10
 Ки-но Арицунэ, см. Арицунэ
 Ки-но Ёсимоти 59
 Ки-но Мотиюки 59
 Ки-но Токибуми 69
 Ки-но Томонори 59, 61
 Ки-но Хасэо 59
 Ки-но Цураюки 8, 22, 32, 33,
 48, 52, 58—64, 66—72, 74, 80,
 129, 176, 189, 200, 201, 207,

208, 230, 231, 238, 284, 291,
 311, 312, 314, 316, 318
 Кисигами Синдзи 63
 Кисимото Юдзүру 9
 Кита Ёсио 80, 307
 Китамура Кигин 9, 109
 Китано-самми 120
 Кобо-дайси, см. Кукай
 Колпакчи Е. М. 10, 35, 103,
 105, 341
 Кондо Кадзуити 267, 299, 300,
 307
 Коноэ 78, 79
 Конрад Н. И. 10, 13, 62, 128,
 132, 265, 277, 346—348
 Конфуций 24, 60, 219, 222, 226
 Косёсё 121, 218, 296
 Косикибу-но-найси 88—90
 Косэ 59
 Котосё-но-кими 256
 Крэнстон Э. А. 10, 85, 91, 308,
 322
 Кудзё 141
 Кукай 33, 150, 177
 Кунико, см. Анка-монгын
 Кунитака, см. Фусими-но-мия
 Кунитака
 Куродо-но Бэн Хиронари 219
 Кэйтю 83, 84
 Кэнтю-годзэн 93
 Кэнко-хоси 76, 169, 172, 181,
 184, 188, 199, 213, 223, 252,
 253, 274, 345, 346
 Кэнси 115
 Кэса Годзэн 225

 Лайделл Р. 253, 254
 Лао-цзы 345
 Ленин В. И. 144
 Ли Сы 269
 Лихачев Д. С. 40, 43, 50, 270,
 300, 301
 Ли Шан-инь 336, 337, 342
 Ли-янь 26

 Майнёр Э. 10, 332
 Маккаллоу У. 17, 18, 353
 Мандельштам О. 235
 Маркова В. Н. 29
 Маркс К. 144
 Маруяма Римпай 347
 Масако 87, 88
 Масахира-эмон 120
 Масуда 195

Мать Митицуна, см. Митицу-
 на-но хаха
 Мацуки Мунэцуна 8, 71
 Маэда 70, 110, 134
 Мечдрин В. М. 10
 Мябу-но Тадаминэ 61
 Мимбукё-кёку 111
 Минамото 6, 15, 24, 34, 129,
 151, 164, 178, 215
 Минамото Акисада 138
 Минамото Еритомо 24
 Минамото Иэнага 126
 Минамото Канэтада 79
 Минамото Митому 74
 Минамото-но Макото 107
 Минамото Санэтомо 34, 131
 Минамото-тюнагон 296
 Минамото Цунэфуса 104
 Митани Эйити 141
 Митинага, см. Фудзивара Ми-
 тинага
 Митицуна, см. Фудзивара Ми-
 тицуна
 Митицуна-но хаха 42, 73—83,
 85, 122, 175, 178, 179, 183,
 187, 189, 194, 225, 240, 241,
 259, 271, 282, 284, 293, 305,
 318
 Мито 84
 Мия-но-найси 163, 273, 296
 Мокюгу-о 108
 Молтон Р. Г. 324, 325
 Монзелер Г. О. 28
 Монтень М. 337
 Мори 134
 Мотитамэ 142
 Мунэтоки-хакасэ 219
 Мурасаки-сикибу 22, 35, 48,
 67, 85, 86, 89, 97, 101, 112—
 117, 119, 120, 122, 123, 129,
 162, 169, 180, 183, 189, 190,
 202, 205, 215, 218, 220, 221,
 224, 227, 235, 247, 253, 254,
 256, 257, 260, 272—274, 276,
 299, 316, 335
 Нагамори 84
 Наканобу 295
 Накатоми 14
 Накацукаса-но-мёбу 256
 Наримаса 224, 251, 278, 279
 Нарихира, см. Ариwара Нары-
 хира

Нацуно 97
 Нидзё Тамэудзи 111
 Нисиномия 241
 Нисио Минору 114, 115, 129,
 130, 134
 Нисисита Кёити 124
 Нихонги-но-мицубонэ, см. Му-
 расаки-сикибу
 Ноин-хоси 109
 Номура Яцуро 132
 Норман Г. 236

Одзин 207
 Оико 289
 Ока Кадзуо 80, 114, 117, 120,
 121
 Окада Марэо 85, 92, 95
 Окура Кимон 75
 Омоку 295
 Оно-но Комати 14, 15, 32
 Оноэ Хатиро 129, 130
 О-но Ясумаро 28
 Осикибу 118
 Осякоти-но Мицунэ 61, 62
 Осима Масатаро 70
 Отомо Якамоти 326
 Охаси Кидэхиса 94
 Оэ 86
 Оэ Масахира 120
 Оэ-но Масамунэ 86—88
 Оямада Томокиё 142

Пинус Е. М. 10, 28
 Плетнер О. В. 10, 65
 Плеханов Г. В. 159
 Поло Марко 26
 Пруст Марсель 235, 299

Радуль-Затуловский Я. Б. 157
 Ревон М. 10
 Рейшпауэр Э. О. 139
 Розенберг О. О. 271
 Рокудзё 53
 Рэйгэн-тэнно 83
 Рэйдзэй (император) 87, 88
 Рэйдзэй (род) 137, 140
 Рэнгин, см. Камо-но Тёмэй

Садако 99-101
 Сайгё 34
 Сайденстикер Э. Д. 10
 Сайса 190
 Сайсё 221
 Сандзё 135

Сандзёниси 53, 70, 109, 135
 Сандзёниси Санэтака 8, 71, 72,
 95, 96, 109
 Сасаки Нобуцуна 127, 141
 Сато Кандзи 130
 Саэмон-но-найси 274, 275
 Сётоку-тайси 186
 Сидзё из свиты Анка-монгын,
 см. Абуцу-ни
 Сидзё-дайнагон, см. Фудзива-
 ра Кинто
 Сидзё-тюнагон 117
 Сикибу-но-сукэ, см. [Фудзи-
 вара] Нобунори
 Симидзу Хамаоми 83
 Симмура Идзуру 58
 Синкай 133
 Сингё-адзяри 163
 Сога 59
 Соколов С. Н. 286
 Сосо 163
 Соти-но-мия, см. Ацумити
 Спальвин Е. Г. 155, 158
 Сугавара Митидзанэ 14, 15,
 155
 Сугавара Такасуэ 122—124
 Сугавара Фумитоки 113
 Судзуки Дайсэцу Тэйтаро 35,
 154, 186
 Судзуки Кадзуо 80
 Судзуки Томотаро 65—68
 Сыма Цянь 102, 157, 220, 345
 Сэй-сёнагон 22, 25, 35, 36, 42,
 44, 67, 75, 85, 94, 97—107,
 109, 111, 113, 115, 168, 183—
 186, 188, 189, 191—193, 195—
 198, 201, 207, 208, 220, 223,
 224, 248, 250, 252, 273, 277—
 279, 281, 283, 335, 336, 340—
 346, 348
 Сэкинэ Масанао 119
 Сэндзи 272
 Сэнси 75
 Сэхаку 133
 Сюси 133

Тайра 15, 24, 34, 129, 164, 178,
 215
 Тайра Канэмори 117
 Тайра Кийёмори 24, 34, 173,
 205, 223, 283, 287
 Тайра-но Норисигэ 137
 Тайра-но Ясухира 87

Тайра (Ходзё) Такатоки 223,
 269
 Такаги Итиноскэ 58, 103, 117
 Такамаса 296
 Такатика 219
 Такатоки, см. Тайра (Ходзё)
 Такатоки
 Такэноути-но Сукунэ 59
 Такэфудзи Мотонобу 110, 111
 Тамаи Коскэ 94, 126, 127, 135,
 141, 142, 323, 327
 Тамэмаса 78
 Тамэтака 88, 309, 310
 Татибана 99, 109
 Татибана Митисада 87, 88
 Татибана Норимицу 99
 Татибана Норинага 99
 Татибана-но Суэхира 68
 Татибана Тосимаса 99
 Татибана Тосимити 124—126
 Таю-но Мёбу 118
 Тёмэй, см. Камо-но Тёмэй
 Тикамицу 295
 Тикахито 115
 Тикудзэн 221
 Тисо-адзяри 163
 Тоба 311
 Тоин Кинсада 87
 Токугава Мицукуни 96, 142
 Томикура Дзиро 94
 Томоясу-асон 127
 Тонэри 97
 То-сикибу, см. Мурасаки-си-
 кибу
 Тэмму 97, 204

Уда 61, 63, 64
 Укон-но-куродо 163
 Ума 295
 Ума-но-тосё 255
 Уэда Акинари 84
 Уэйли А. 10, 12, 25, 43, 115
 Уэмура Эцуко 83

Фельдман Н. И. 28
 Фишман О. Л. 336
 Флоренц К. 10, 347
 Фу[дайнагон], см. Фудзивара
 Митицуна
 Фудзивара 6, 14, 15, 17, 18, 23,
 24, 75, 113, 115, 116, 151
 Фудзивара Гэнсё 138
 Фудзивара Канэиэ 75—79, 179,
 242—244, 272, 294, 307

Фудзивара Канэхира 87
 Фудзивара Кинто 119
 Фудзивара Масаёси 98
 Фудзивара Масато 74
 Фудзивара Митиката 283
 Фудзивара Митинага 15, 20,
 76, 86, 89, 90, 100, 120, 136,
 163, 221, 225, 276, 232
 Фудзивара Мититака 100
 Фудзивара Митицуна 74—79,
 127, 175, 276, 307
 Фудзивара Моросукэ 75
 Фудзивара Мунэё 101
 Фудзивара Нагато 74
 Фудзивара Нобудзанэ 122
 Фудзивара Нобунори 113, 114,
 117
 Фудзивара Нобутака 114, 115
 Фудзивара-но Ибарако 311
 Фудзивара Норимити 90
 Фудзивара-но Токидзанэ 68
 Фудзивара Санэката 99
 Фудзивара Санэсукэ 74, 87,
 322
 Фудзивара Санэсуэ 311
 Фудзивара Сукэатака 87
 Фудзивара Сэнси, см. Сэнси
 Фудзивара Сюдзэй 92—94, 333
 Фудзивара Тамэйэ 8, 48, 52,
 65, 70—72, 111, 136, 138, 232
 [Фудзивара] Тамэмори 138
 Фудзивара Тамэнобу 113
 Фудзивара Тамэсукэ 71, 136,
 138, 140, 142, 232, 233
 Фудзивара Тамэтоки 113, 117
 Фудзивара Тамэудзи 111, 136,
 138, 139, 290
 Фудзивара Томоясу 74, 76, 80
 Фудзивара Тонори 79
 Фудзивара Тосинари 233
 Фудзивара Тосиюки 59
 Фудзивара Тэйка (Садаиэ) 8,
 52, 53, 70, 75, 81, 92—94,
 96, 108, 117, 122, 126, 127,
 136
 Фудзивара Хаманари 33, 60
 Фудзивара Ясумаса 89, 90
 Фудзимура Саку 114, 115
 Фудзирока Сакутаро 80, 128,
 132
 Фудзи-сайсё 296

Фудзита 122
 Фукаябу 97
 Фусими-но-мия Кунитака 121,
 122

Ханава Хокиити 60
 Хань 220
 Хань Сян 216
 Хань Юй 216
 Хань Чан-ли, см. Хань Юй
 Хань Юй 216
 Харима 295
 Хата Иватакэ 326
 Ходзё 6, 171, 225, 227
 Ходзё Токимунэ 140
 Ходзё Токитика 142
 Ходзё Ясүтоки 233
 Холодович А. А. 29
 Хонэн-сёнин 199
 Хорикава 311
 Хосокава Юсай 109
 Хубилай-хан 140
 Хун Май 336
 Хэгури 59
 Хэй-но-куродо 163
 Хэйэй 326

Цубои Ёситомо 9
 Цугита Дзюн 80, 81
 Цураюки, см. Ки-но Цураюки

Черевко К. Е. 28
 Чжао Мин-тайцзы 345
 Чжоу-гун 222
 Чжуан-цзы 345

Шкловский В. 330

Эндо Ёсимото 87, 94, 96
 Эннин 26
 Энью 75
 Этиго-бэн, см. Кэнси

Юй Дин-го 224, 279
 Юси 124, 125

Ямагиси Токухэй 87, 90, 92, 94
 Ямада Такао 132, 135
 Янагивара 109
 Ясиро Хироката 122

УКАЗАТЕЛЬ НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

- «Абхидхарма-коша», см. «Ко-ша»
- «Адзума никки», см. «Восточ-ный дневник»
- «Акадзомэ-эмон сю» 86
- «Амидакё» 197
- «Амитабха-сутра», см. «Ами-дакё»
- «Анка-монъин Сидзё хякусю», см. «Сто стихотворений Сидзё из свиты экс-императрицы Ан-ка»
- «Анналы Японии» 28, 97, 116, 310
- «Антология ста поэтов» 75, 136
- «Арабески» 337
- «Асакура» 125
- Библия** 30
- «Бо-ши вэньци», см. «Сбор-ник сочинений господина Бо»
- «Бэн-но-найси никки» 135, 327
- «Вака кудэн», см. «Предания о японской поэзии»
- «Вималакирти-сутра» 199
- «Вновь составленное собрание японских песен» 63, 64, 66, 69
- «Восточный дневник» 142
- «Выборки об утренней луне в «Дневнике полнолуния» 142
- «Вэньсюань», см. «Литератур-ный избороик»
- «Госэн вакасю», см. «Позднее составленное собрание япон-ских песен»
- «Гунсё руйдзю», см. «Класси-фикация множества сочине-ний»
- «Гэмпэй сэйсуйки», см. «Опи-сание расцвета и гибели Ми-намото и Тайра»
- «Гэндзи моногатари», см. «По-весть о Гэндзи»
- «Дед Такэтори», см. «Повесть о старике Такэтори»
- «Десять видов поучений» 128, 133
- «Дзёдзин-адзари хаха-но сю», см. «Стихотворное собрание матери Дзёдзин-адзари»
- «Дзиккинсё», см. «Десять ви-дов поучений»
- «Дзоки-хоси сю», см. «Сбор-ник Дзоки-хоси»
- «Дзокугунсё руйдзю», см. «Продолжение Класси-фикации множества сочинений»
- «Дневник Идзуми-сикibu» 8, 10, 42, 46, 85, 90—97, 119, 213, 245, 246, 248, 272, 282, 307, 308, 310, 311, 318, 330, 331, 333, 353
- «Дневник Мурасаки-сикibu» 9, 42, 101, 112—114, 118, 120—122, 162, 189, 204, 219, 221, 224, 225, 253, 254, 256, 258, 265, 270, 272, 275, 282, 295, 316—318, 335
- «Дневник Накацукаса-но-най-си» 135, 327
- «Дневник полнолуния» 135—137, 139—142, 202, 226, 227, 230, 262—264, 280, 282, 285, 290, 325, 327, 334, 335
- «Дневник путешествия из То-са» 8—10, 48, 52, 53, 58, 64—70, 72, 76, 80, 82, 176, 201, 202, 217, 237, 242, 248,

- 262, 271, 282, 288, 292, 311, 313, 316—318, 335
- «Дневник Сарасина» 8, 9, 74, 113, 122, 123, 125—127, 143, 165, 167, 175, 176, 188, 194—198, 202, 203, 212, 214, 219, 229, 259, 260, 275, 282, 292, 318, 327, 334, 335
- «Дневник эфемерной жизни» 8—10, 42, 72, 75, 76, 78, 80—82, 84, 98, 105, 119, 122, 167, 175, 176, 178, 179, 187, 213, 217, 219, 225, 229, 240, 242, 244, 248, 259, 260, 272, 276, 282, 293, 294, 305—307, 318, 333, 335, 353
- «Драгоценный ключ к сокровищнице тайн» 177
- «Ева-но Нэдзамэ», см. «Повесть о Нэдзамэ»
- «Житие Александра Невского» 174
- «Жун-чжай суйби» 336
- «Заметки без заглавия» 131
- «Записи историка» 102, 157, 219, 220, 345
- «Записки без заглавия» 227
- «Записки из Исэ» 131, 135
- «Записки из кельи» 10, 37, 42, 54, 58, 127—135, 143, 174, 180, 181, 264—267, 282, 297, 303, 318, 321, 346—349
- «Записки Мидо-кампаку» 86, 120, 322
- «Записки о Комати» 301
- «Записки о путешествии к восточным заставам» 135, 196
- «Записки от скуки» 143, 169, 172, 184, 186, 199, 214, 252, 253, 274, 297, 345, 348, 349
- «Записки Правого министра» 74, 87, 322
- «Записки у изголовья» 8—10, 25, 35, 36, 42, 44—46, 48, 54, 75, 94, 97—100, 102—112, 143, 168, 183, 193—195, 197, 201, 205, 210, 217, 224, 248, 250, 252, 253, 273—275, 277, 281—283, 295, 335—338, 340—349, 353
- «Запись древних деяний» 28, 231, 235, 321
- «Идзаёи никки», см. «Дневник полнолуния»
- «Идзаёи никки дзангэцусё», см. «Выборки об утренней луне из „Дневника полнолуния“»
- «Идзуми-сикibu никки», см. «Дневник Идзуми-сикibu»
- «Изречения» 336, 337, 342
- «Истинные записи о пяти императорах» 345
- «Исэ моногатари», см. «Рассказы из Исэ»
- «Исэ-но ки», см. «Записки из Исэ»
- «Иэнага никки» 135
- «Кагэро никки», см. «Дневник эфемерной жизни»
- «Кагэро никки кайкан» 84
- «Кайдоки» 135
- «Кайфусо», см. «Милый ветер поэзии»
- «Какё хёсики», см. «Указатель основ стихосложения»
- «Кампё-но онтоки-но кисан-но мия-но утаавасэ», см. «Поэтический турнир во дворце императрицы в августейшее правление Кампё»
- «Каноническая книга мудреца из Наньхуа» 345
- «Канэмори сю» 117
- «Классификация множества сочинений» 97, 122
- «Книга гор и морей» 26
- «Книга Ино» 102
- «Книга о сыновней почтительности» 157, 219, 226
- «Книга песен» 33
- «Кодзики», см. «Запись древних деяний»
- «Кокин вакасю» («Кокинсю»), см. «Собрание старых и новых японских песен»
- «Комати соси», см. «Записки о Комати»
- «Комментарий на уголовный кодекс» 97
- «Кондзюку моногатари», см. «Стародавние повести»

- «Коша» 192
 «Краткая хроника Японии» 64
 «Кудзики», см. «Хроника древних событий»
 «Кэнрэй-монъин Укё-но-дайбу касю», см. «Стихотворное собрание Укё-но-дайбу [из свиты] монашествующей императрицы Кэнрэй»
 «Литературный изборник» 345
 «Лотосовая сутра» 24, 30, 124, 148, 193, 194
 «Лунъюй» 24, 157
 «Макура-но соси», см. «Записки у изголовья»
 «Манъёсю» 28, 29, 31, 32, 61, 62, 84, 98, 213, 281, 326
 «Мёхо рэнгэкё», см. «Лотосовая сутра»
 «Мидзукара куюру» 125
 «Мидо-кампаку ки», см. «Записки Мидо-кампаку»
 «Милый ветер поэзии» 28
 «Митицуна-но хаха-но сю», см. «Собрание стихотворений Митицуна-но хаха»
 «Мицу-но Хамамацу», см. «Повесть о советнике Хамамацу»
 «Мияко-но вакарэ» 135
 «Мумёдзоси», см. «Записки без заглавия»
 «Мумёсё», см. «Заметки без заглавия»
 «Мурасаки-сикибу касю», см. «Собрание стихотворений Мурасаки-сикибу»
 «Мурасаки-сикибу никки», см. «Дневник Мурасаки-сикибу»
 «Нагэки цуцу», см. «Печалься и скорбя»
 «Накацукаса-но-найси никки», см. «Дневник Накацукаса-но-найси»
 «Нихонги» («Нихон сёки»), см. «Анналы Японии»
 «Нихон киракю», см. «Краткая хроника Японии»
 «Новое собрание старых и новых японских песен» 8, 35, 130, 136, 137
 «Новые юэфу» 345
 «Нэдзамэ моногатари», см. «Повесть о Нэдзамэ»
 «Окагами» 88
 «Оловянной трости» сутра 196
 «Оно-но Такамура сю», см. «Рассказы Такамура»
 «Описание расцвета и гибели Минамото и Тайра» 132, 321
 «Опыты» 337
 «Осенью не удержаться» 208
 «Отикубо моногатари», см. «Повесть о прекрасной Отикубо»
 «Печалься и скорбя» 75
 «Повести, собранные в Удзи» 227
 «Повесть о великом мире» 171, 172, 174, 216, 217, 222, 223, 225, 227, 269, 283, 287, 297, 311, 321
 «Повесть о Гэндзи» 35, 54, 97, 113, 116—118, 124, 138, 143, 148, 162, 202, 227, 247, 253—255, 257, 259, 270, 299, 332
 «Повесть о дупле» 281
 «Повесть о Нэдзамэ» 125, 127
 «Повесть о прекрасной Отикубо» 30, 148, 219, 274
 «Повесть о расцвете» 107, 114, 117
 «Повесть о советнике Хамамацу» 125, 127
 «Повесть о старике Такэтори» 3, 29
 «Позднее составленное собрание японских песен» 69, 98
 «Полировка драгоценного камня» 131
 «Поэтический турнир во дворце императрицы в августейшее правление Кампё» 61
 «Предания о японской поэзии» 138
 «Продолжение Классификации множества сочинений» 60
 «Просветитель» 50
 «Рассказы из Исэ» 31, 59, 94, 247
 «Рассказы Такамура» 94
 «Рё-но гигэ», см. «Комментарий на уголовный кодекс»

«Сага-но каёси» 135
 «Саддхарма пундарика-сутра»,
 см. «Лотосовая сутра»
 «Сарасина никки», см. «Днев-
 ник Сарасина»
 «Сборник Дзоки-хоси» 195
 «Сборник сочинений господи-
 на Бо» 116, 345
 «Сёку Манъёсю», см. «Собра-
 ние старых и новых японских
 песен»
 «Сёюки», см. «Записки Право-
 го министра»
 «Сики», см. «Записи историка»
 «Синкокинсю», см. «Новое со-
 брание старых и новых япон-
 ских песен»
 «Синсэй-хоси никки» 135
 «Синсэн вакасю», см. «Вновь
 составленное собрание япон-
 ских песен»
 «Сказание о годах Хогэн» 311
 «Сказание о доме Тайра» 35,
 37, 132, 143, 164, 167, 168,
 178, 179, 198, 205, 215, 223,
 269, 274, 280, 283, 310
 «Собрание драгоценностей» 227
 «Собрание духовных побужде-
 ний» 131
 «Собрание жизнеописаний 36
 хэйанских поэтов» 87
 «Собрание старых и новых
 японских песен» 32, 35, 59,
 61—63, 66, 69, 98, 126, 210,
 215, 230
 «Собрание стихотворений Ми-
 тицуна-но хаха» 75
 «Собрание стихотворений Му-
 расаки-сикибу» 113
 «Собрание японских песен, не
 вошедших в прежние анто-
 логии» 86, 87
 «Стародавние повести» 86, 217,
 310
 «Стихотворное собрание мате-
 ри Дзёдзин-адзари» 42, 189,
 334
 «Стихотворное собрание Укё-
 но-дайбу [из свиты] мона-
 шествующей императрицы
 Кэнрэй» 135, 327
 «Сто стихотворений Сидзё из
 свиты экс-императрицы Ан-
 ка» 137

«Сэндзайсю», см. «Тысячелет-
 нее собрание»
 «Сюи вакасю», см., «Собрание
 японских песен, не вошед-
 ших в прежние антологии»
 «Сюнсёсё» 109
 «Сяо-цзин», см. «Книга о сы-
 новней почтительности»

«Тайхорё» 19
 «Тайхэйки», см. «Повесть о ве-
 ликом мире»
 «Такамура моногатари», см.
 «Рассказы Такамура»
 «Такамура никки», см. «Рас-
 сказы Такамура»
 «Такэтори моногатари», см.
 «Повесть о старике Такэто-
 ри»
 «Тамакихару» 135
 «Токан кико», см. «Записки о
 путешествии к восточным за-
 ставам»
 «Тоса никки», см. «Дневник
 путешествия из Тоса»
 «Тысячелетнее собрание» 129
 «Тюко касэн сандзюрокунин
 дэн», см. «Собрание жизне-
 описаний 36 хэйанских поэ-
 тов»

«Удзи сюи моногатари», см.
 «Повести, собранные в Уд-
 зи»
 «Указатель основ стихосложе-
 ния» 60
 «Утатанэ-но ки» 135, 137, 321
 «Уцубо моногатари», см. «По-
 весть о дупле»

«Фу-но дайнагон-но хаха-уэ-но
 сю», см. «Собрание стихотво-
 рений Митицуна-но хаха»
 «Фусосюёсю» 96

«Хамамацу-тюнагон монога-
 тари», см. «Повесть о совет-
 нике Хамамацу»
 «Ханьская история» 224
 «Ханьшу», см. «Ханьская исто-
 рия»
 «Хару-но мя мадзи» 135

«Хидзо хояку», см. «Драгоценный ключ к сокровищнице тайн»

«Хобуцусю», см. «Собрание драгоценностей»

«Хогэн моногатари», см. «Сказание о годах Хогэн»

«Ходзёки», см. «Записки из кельи»

«Хоккэкё», см. «Лotosовая сутра»

«Хоссинсю», см. «Собрание духовных побуждений»

«Хроника древних событий» 27

«Хэйкэ моногатари», см. «Сказание о доме Тайра»

«Хякунин иссю», см. «Антология ста поэтов»

«Цзацзуань», см. «Изречения»

«Цурэдзурэгуса», см. «Записки от скуки»

«Шаньхайцзин», см. «Книга гор и морей»

«Ши цзи», см. «Записи историка»

«Шицзин», см. «Книга песен»

«Эйга моногатари», см. «Повесть о расцвете»

«Эйгёкусю», см. «Полировка драгоценного камня»

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Глава I. Историко-культурный уровень эпохи (вместо введения)	11
Глава II. История создания и текстологическая характеристика памятников. Авторы	36
1. Японская рукописная книга, ее состав и особенности изучения	36
Бумага	37
Брошюровка	38
Тушь, письменные принадлежности, оформление рукописи	39
Текст	40
Появление разночтений	42
Трудности прочтения	49
Колофоны	51
Основные категории японской традиционной текстологии	53
2. Памятники, их авторы и судьбы	58
«Дневник путешествия из Тоса»	58
«Дневник эфемерной жизни»	72
«Дневник Идзуми-сикибу»	85
«Записки у изголовья» Сэй-сёнагон	97
«Дневник Мурасаки-сикибу»	112
«Дневник Сарасина»	122
«Записки из кельи» Камо-но Тёмэя	127
«Дневник полнолуния» Абуцу-ни	135
Глава III. Идейное содержание памятников	144
Представление о мире	160
Прошлая и будущая жизнь. Идея кармы	162
Трактовка смерти	171
Идея эфемерности	177

Взгляды на монахов и монашество	182
Отношение к буддийской службе и церемониям	188
Представления о буддах	194
Идея «спасения»	196
Роль <i>ками</i> в жизни людей	200
Взгляд на синтоистские храмы	206
Человек и природа	208
Представления о социально-должном	218
Религиозно-философский синкретизм	227
Г л а в а IV. Вопросы поэтики	235
1. Способы самопроявления автора	236
«Дневник путешествия из Тоса»	237
«Дневник эфемерной жизни»	240
«Дневник Идзуми-сикibu»	245
«Записки у изголовья»	248
«Дневник Мурасаки-сикibu»	253
«Дневник Сарасина»	259
«Дневник полнолуния»	262
«Записки из кельи»	264
2. Отраженный мир	267
Человек	270
Пространство	285
Время	298
Г л а в а V. Проблемы жанра	320
1. Дневниковая литература	320
2. Эссеистическая литература	335
Послесловие	351
Использованная литература	354
Словарь терминов	365
Указатель имен	369
Указатель названий произведений	374

Владислав Никанорович Горегляд

ДНЕВНИКИ И ЭССЕ
В ЯПОНСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ
X—XIII вв.

*Утверждено к печати
Институтом востоковедения
Академии наук СССР*

Редактор *О. С. Рязкина*
Младший редактор *Г. А. Бурова*
Художник *А. Г. Кобрин*
Художественный редактор *Э. Л. Эрман*
Технический редактор *З. С. Теплякова*
Корректоры *В. В. Воловик и*
Л. М. Кольцина

Сдано в набор 20/VI 1975 г.
Подписано к печати 29/X 1975 г. А-09739
Формат 84×108¹/₃₂. Бум. № 2
Печ. л. 12. Усл. п. л. 20,16. Уч.-изд. л. 21,14
Тираж 2800 экз. Изд. № 3574. Зак. № 514
Цена 2 р. 22 к.

Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука»
Москва, Центр, Армянский пер., 2

3-я типография издательства «Наука»
Москва Б-143, Открытое шоссе, 28

ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ
ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИЗДАТЕЛЬСТВА «НАУКА»

В ы й д у т:

Австралийская литература. 8 л.

Болдырева М. А.

Творчество индонезийских поэтов XX в. Амира
Хамзаха и Хэйрила Анвара. 9 л.

*Заказы на книги принимаются всеми магазинами
книготоргов и «Академкнига», а также по адресу:
117464, Москва В-464, Мичуринский проспект, 12,
магазин № 3 («Книга — почтой»)
«Академкнига».*

ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ
ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ИЗДАТЕЛЬСТВА «НАУКА»

В ы й д у т:

Гафурова Н. Б.

Кабир и его наследие. 9 л.

Григорьева Т. П.

Японская художественная традиция. 20 л.

Джугашвили Г. Я.

Алжирский франкоязычный роман (50—60-е
годы XX в.). 10 л.

*Заказы на книги принимаются всеми магазинами
книготоргов и «Академкнига», а также по адресу:
117464, Москва В-464, Мичуринский проспект, 12,
магазин № 3 («Книга — почтой»)
«Академкнига».*

Цена 2 р. 22 к.

103418