

Н.И. Конрад

ЯПОНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА





Николай Посифович Конрад
(1891—1970)

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ



ИЗДАТЕЛЬСТВО
«НАУКА»

Н. И. Конрад

ЯПОНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

От «Кодзики» до Токутоми

ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ
ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

МОСКВА

1974

Сборник составлен
и подготовлен к публикации

Н. И. ФЕЛЬДМАН-КОНРАД

Эта книга крупнейшего знатока культуры и литературы народов Востока состоит из отдельных очерков, написанных в разное время. Многие из них публикуются впервые. В книге освещаются различные вопросы японской литературы в разных аспектах ее изучения. Большое внимание автор уделяет вопросу развития литературного процесса, проблемам поэтики, жанров, стиля, эстетики, анализу отдельных памятников, произведений. В книгу входят статьи о русско-японских связях, об изучении русских классиков в Японии.

К $\frac{0722-2019}{042(02)-74}$ 182-73

© Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука», М., 1974

В настоящий сборник вошла большая часть того, что ныне покойный академик Николай Иосифович Конрад написал о японской литературе (остальная часть входит в сборник «О японской литературе», выходящий в издательстве «Художественная литература»).

Составитель колебался, включать ли в данный сборник «Краткий очерк поэзии». Очерк был написан в 1923 г., и Н. И. Конрад с тех пор его не пересматривал. Вероятно, если бы он теперь готовил этот очерк к печати, он бы его немного переработал. Однако, учитывая, что за эти пятьдесят лет в печати у нас не появилось ни одной работы по японской поэтике, составитель считает, что и в таком виде работа представляет известную ценность.

Очерк «О „Манъёсю“» был написан Н. И. Конрадом в 1941 г. и тоже не был им пересмотрен.

Впервые по архиву ученого публикуются также работы: «Введение в японскую литературу», открывающее сборник, «Литература VIII—XIII вв.», «Кодзики», «Литература XIII—XVI вв.», «Кодан и ракуго в период Эдо», «Токутоми Рока». Остальные статьи публиковались в книгах, которые сейчас представляют библиографическую редкость: «Записки Орловского государственного университета», 1921; «Исэ-моногатари», Л., 1922; «Японская литература в образцах и очерках», Л., 1927; сб. «Проблемы литературы Востока», Л., 1932; сб. «Восток», т. I, М., 1935; «Известия АН СССР ОЛЯ», т. 3, вып. 5, 1944; «Хрестоматия японского языка», т. 3, М., 1949.

Н. Фельдман-Конрад

ВВЕДЕНИЕ В ЯПОНСКУЮ ЛИТЕРАТУРУ

Японская литература, как и литература всякого народа, зародилась в широкой народной среде, на ранней заре существования японского племени, задолго до образования японского государства. Ее корни уходят в далекую древность. Самых ранних проявлений народного творчества мы не знаем, мы знаем только то, что осталось от гораздо более поздних времен, да и то не в подлинном виде. Первоначальная литература была, конечно, устной, мы же знакомы лишь с письменной литературой. Японцы на ранних ступенях своего исторического развития не знали никакой письменности, а когда она появилась, она стала привилегией верхних слоев японского племени — сначала родовой и рабовладельческой знати, затем феодальной аристократии. Поэтому, когда древнее народное творчество стало записываться, то запись велась представителями именно этой аристократии. А это значит, что ими определялся и отбор записываемого материала и в известной мере сама форма этой литературы. Отбирали для записи то, что казалось ценным и значительным, и записывали так, как считали нужным. Короче говоря, люди, зафиксировавшие древнее народное творчество, были не только собирателями, но и редакторами собираемого материала, а это значит, что они наложили на этот материал свою собственную печать.

Где искать следы раннего народного творчества? Ответ на этот вопрос ясен: в древних письменных памятниках, в самых ранних, которые мы знаем. Это «Кодзики» (712) и «Нихонги» (720), «Манъёсю» (771), «Фудоки». Все они относятся к VIII в. Но давно известно, что материал этих памятников либо непосредственно принадлежит более отдаленным временам, либо должен быть отнесен к ним в своих истоках. Конечно, датировать эти источники мы не можем, но по характеру и содержанию того, что до нас дошло, можно безошибочно заключить, что они восходят,

по крайней мере в известной своей части, к ранней стадии развития Японии — к первобытнообщинному строю.

Материал этот — песни, мифы, сказания. Те мифы и сказания, которые мы находим в «Кодзики» и «Нихонги», несомненно создавались в очень отдаленную эпоху жизни японского племени. Точно так же к давним, даже для той эпохи (VIII в.), временам относятся сказания и легенды, попавшие в «Фудоки». Безусловно более раннего происхождения и многие из тех песен, которые внесены в текст «Кодзики» и «Нихонги» составителями этих памятников. И все это — произведения японского народа, произведения, созданные им и предназначенные для него. Таковы же, хотя и более поздние по времени, многие песни «Манъёсю».

Таким образом, древнейшая японская литература, отраженная в указанных памятниках VIII в., есть литература народная в полном смысле этого слова. Но дальше мы уже наблюдаем другую картину.

Появляется письменность. Ее появлению предшествует длительное соприкосновение с чужой высокой культурой — китайской. Японцы узнают очень много нового для себя и в области материальной и духовной культуры. Узнают они и то, что в цивилизованных странах имеет специальное название «литература», узнают литературу письменную, литературу, составляющую особую область.

Это меняет всю картину литературного творчества в стране. Наряду с народом и его устным творчеством появляется слой людей, которые уже не «поют» песни, а «слагают» стихи; не «создают» мифы, а «сочиняют» рассказы. Это уже не сказители-певцы, а писатели-поэты. Хэйанская литература (IX—XII вв.) есть именно такая литература.

Что собственно произошло? Появились две литературы. Продолжало, конечно, существовать, и не только существовать, но и развиваться народное устное творчество. Правда, мы о нем знаем очень мало, знаем ровно в тех пределах, в каких почему-либо интересовалась им хэйанская аристократия. Это народная поэзия, запечатленная в песнях *сайбара* и *кагура-ута*; это народная сказка и рассказ, отраженные в «Кондзяку-моногатари» и «Кокон-тёмонсю». И мы видим, как устная литература, продолжая сохранять свой народный характер, от народа переходит в «свет», в образованное общество того времени. Все же, хотя и неполностью, но в известной части ее знают и ею пользуются даже представители того слоя общества, которое имеет свою литературу, т. е. представители правящего класса. Об этом говорит факт записей песен *сайбара* и *кагура-ута*, обработка народной сказки и рассказа в «Кондзяку-моногатари» и «Кокон-тёмонсю».

Но наряду с общенародной литературой возникает литература узкоклассовая: хэйанская литературная поэзия и проза. Она обособляется от общенародной литературы своим материалом. Этим материалом становится жизнь — бытовой и идейный мир

хэйанской аристократии. Она обособляется и по форме: создается специфическая поэтика *танка*, представленная в антологии «Кокинсю» (905); формируется особая форма хэйанского романа, начало которой кладет «Исэ-моногатари» (931?); возникает жанр дневника, закладываемый «Тóса-никки» (935), жанр *дзуй-ицу*, представленный в «Макура-но соси» (996) Сэй-сёнагон.

Новая литературная танка восходит к своему народному источнику — народной песне; повествовательная поэзия во многих своих элементах восходит к народной повествовательной литературе — сказанию и рассказу. Но наряду с этим народным источником у письменной литературы есть и другой — чисто литературный источник: китайская — светская и буддийская — художественная литература. Она оказывает могучее и всестороннее влияние на новую японскую письменную литературу, на ее материал и на форму и стиль. Поэтому эта хэйанская литература чем дальше, тем больше отдалялась от народного творчества и кончила тем, что полностью обособилась от него, замкнувшись в своем узком кругу.

Проследим этот процесс на одном виде литературы — на развитии повествовательных жанров. Источником хэйанской прозы были сказания и рассказы, бытовавшие в среде японского племени и отраженные в «Кодзики», «Нихонги» и «Фудоки». Сказания — обычно героического содержания, рассказы же построены на какой-либо бытовой теме. Вместе с тем источником повествовательной прозы были буддийские, а также даосские легенды, проникшие в Японию вместе с различными явлениями китайской культуры. Из этих двух источников выросла та линия литературы, которая может быть названа фабульным рассказом — *дэнки-моногатари*.

Непосредственно из этих двух источников выросла первая художественная повесть японской письменной литературы «Такэтори-моногатари» (839?). Повесть эта построена по типу объединения нескольких рассказов в цикл с помощью обрамляющей новеллы. Обрамляющей новеллой в этих повестях послужила легенда о «лунной деве» Кагуя-химэ, сошедшей на землю, прожившей на ней много лет и затем вернувшейся к себе на родину. Этой легендой были объединены в одно целое пять рассказов, или, вернее, сказок, о различных приключениях, заимствованных отчасти из народной повествовательной литературы, отчасти из буддийских и даосских легенд.

Второй вид повествовательной прозы, развившейся в хэйанскую эпоху, может быть назван лирической повестью — *ута-моногатари*. Источником ее явилась древняя поэзия, в частности хороводная, в которой отдельные группы участников обменивались восклицаниями и песнями. Кроме того, таким же источником послужили те древние песни, содержание которых было связано с определенной ситуацией, знание коей было необходимо для понимания самой песни. В позднейшие времена такого рода песни

получили развитие в литературной поэзии; и там многие стихотворения становились понятными только при условии знания того повода, по которому эти стихотворения написаны, при условии знания той обстановки, в которой эти стихотворения появились. Именно поэтому в позднейших антологиях многие танка сопровождались так называемым «предисловием» — *хасигаки*. В этих «предисловиях» были заложены элементы и повествовательные, и описательные. Стоило развить эти элементы немного шире и поместить в текст само стихотворение или стихотворения, как получалась новелла, имеющая собственную литературную форму. Как известно, именно собранием таких кратких новелл и является второе произведение хэйанской повествовательной прозы, считающейся наряду с «Такэтори-моногатари» началом всей художественно-повествовательной литературы в Японии,—«Исэ-моногатари». В этой повести, которую можно назвать в противоположность первой фабульной повести повестью лирической, соединено воедино более ста крохотных новелл, причем объединены они были иным способом, чем пять рассказов в «Такэтори-моногатари». Если там способом объединения этих рассказов в одно целое оказывалась обрамляющая новелла, то здесь объединение было достигнуто единством предполагаемого героя каждой из этих маленьких новелл, а также предполагаемых хронологически последовательных событий. Такое объединение новелл оказалось более тесным, чем в первом образце хэйанской повести — «Такэтори-моногатари». И повествование героя, и превращение всех новелл как бы в рассказ о его жизни создали почву для очень большого сближения этих новелл. Но и здесь не хватало одного условия для того, чтобы все, вместе взятое, превратилось в сплошное повествование: разрушения целостности каждой новеллы не произошло. Каждая новелла внешне осталась совершенно законченной и по своему содержанию, и по своей форме; не было также и связи между одной новеллой и следующей, подготовки завязки одной новеллы в предшествующей и т. д. Таким образом, «Такэтори-моногатари» представляет собой один вид ранней повествовательной прозы — почти кольцевую повесть; «Исэ-моногатари» находится на полпути к следующему виду — уже к биографической повести, а затем и к нравоописательной, бытовой.

Третьим видом повествовательной прозы в хэйанскую эпоху явился, как известно, дневник. Несомненно, одним из источников этого вида прозы были устные, бытовавшие среди японского племени рассказы, повествующие о жизни отдельных героев. Вторым источником, уже литературным, послужили записи различных событий, которые велись при дворе японских правителей, а также в знатных японских домах. Первым представителем литературного дневника, выросшего из этих двух источников, был «Тоса-никки», являвшийся, по существу, описанием путешествия с острова Сикоку в столицу того времени — город Киото.

В дальнейшем развитие хэйанской повествовательной прозы обусловлено уже конкретной обстановкой жизни того класса, в котором эта литература развилась и для которого она существовала, — придворной аристократии. Так, путешествие в Китай, знакомство с зарубежными странами открыло новые географические и культурные миры. На этой почве возник интерес к авантюрной повести, к роману путешествий. Кроме того, бытовая жизнь господствующего класса, сопровождавшаяся сложной карьерой и любопытными приключениями, способствовала возникновению бытовой или нравоописательной повести. С их появлением и связаны последующие хэйанские повести. От сказки, на которой в значительной степени построена повесть «Такэтори-моногатари», произошел поворот к быту. На промежуточной ступени стоит повесть «Уцубо-моногатари». Такого рода переход сопровождался и изменением самой формы повествования. От цикла новелл перешли к сплошному повествованию.

Такой же путь проделала и новелла, повествующая о дорожных приключениях. Началом подобного рода повествовательной литературы был дневник «Тоса-никки»; в дальнейшем появились автобиографический дневник — «Кагэрó-никки» (974?), автобиографическая повесть — «Йдзуми-сикибу-никки» (1004), «Сарáси-на-никки» (1020), мемуары — «Мурасаки-сикibu-никки» (1008). Происходило изменение и самой формы повествования: от формы дневника перешли опять-таки к сплошному повествованию; иначе говоря, на месте дневника возникла повесть.

«Исэ-моногатари» представляет собой цикл маленьких новелл, рассказывающих отдельные эпизоды из жизни предполагаемого героя. В дальнейшем эти эпизоды сменились главами одного связного рассказа, повествующего об отдельных сюжетных ситуациях. Вместо цикла коротких новелл, объединенных общностью героя, но формально между собой не связанных, появился роман, разделенный на части, играющие роль глав. Подобный переход произошел на почве широкого введения опять-таки быта и жизни, что превратило такого рода роман в род нравоописательной литературы. Так появился роман «Гэндзи-моногатари» (1001) — вершина хэйанской повествовательной литературы.

Со второй половины XI в. наступает упадок хэйанской повествовательной прозы. Этот упадок выражается в ряде явлений.

Во-первых, происходит осложнение материала, появляется запутанность фабулы, без чего само повествование оказывается уже неинтересным и не заслуживающим внимания, вводятся необычные мотивировки событий, в качестве завязки — совершенно необычные ситуации. Именно эти признаки характерны для таких поздних хэйанских романов, как «Сагоромо-моногатари» (1052), «Хамамацу-тюнагón-моногатáри» (середина XI в.), «То-риkáзбая-моногатари».

Во-вторых, происходит радикальное изменение самого материала повествования: текущую жизнь и быт заменяет история,

реальную действительность — гротеск. Таковы «Эйга-моногатари» (1028) и «Окагами» (1025), являющиеся чем-то вроде исторического романа, и «Цуцүми-тюнагон-моногатари» — сборник рассказов гротескного характера.

Такой упадок повествовательной прозы, отход ее от чисто реалистических позиций связаны, как мы знаем, с упадком того класса, который эту литературу создал. Со второй половины XI в. начинается период, который ознаменовался длительной и кровавой междоусобной борьбой, повлекшей за собою полную перестановку отдельных слоев правящего класса феодалов: на место придворной аристократии Хэйана пришло воинское сословие, японское рыцарство.

Наступили другие времена. Появилось самурайство, началась борьба, кровопролитные войны. Они охватили всю Японию — от Оу, где велись войны с Эбису, до Кансая, где боролись за власть Фудзивара с Тайра и Минамото. Наконец, разыгралась борьба между Тайра и Минамото, охватившая буквально всю страну. Восток тронулся и пошел походом на Запад. Дружины Минамото прошли двумя трактами по всему Хонсю, с северо-востока на юго-запад, отдельные отряды сновали по всем направлениям. Бегство Ёсицунэ на север перенесло войну и туда, стал ареной битв и остров Сикоку, куда явился Ёсицунэ, чтобы уничтожить остатки рода Тайра. Отряд Минамото проник и на остров Кюсю. Вся страна была охвачена борьбой, в движение приведены значительные массы; борьба затронула так или иначе весь народ — не только самурайство, но и крестьянство.

В этой борьбе родился новый народный эпос — это был уже не миф о богах, а сказание о героях. Речь шла теперь не о мифологических персонажах, а об исторических личностях, об участниках и героях эпической поэзии. Начала складываться «Повесть о Тайра» («Хэйкэ-моногатари»).

Когда-то были народные сказители, называвшиеся «катарибэ» — японские аэды. Они хранили в своей памяти древние мифы и старые сказания. Вероятно, они же сами и создавали или по крайней мере формировали ходившие сюжеты, они же рассказывали, «рецитировали» свои сказания. Когда-то этих катарибэ слушали племенные вожди, родовые старшины, старики в селениях и племенная масса. Потом сказания были записаны и обработаны. Это было уже в VII—VIII вв. На их основе создалось, как мы знаем, повествование «Кодзики», во всяком случае вся первая часть.

Подобный процесс повторился, появились новые, а может быть, это были все те же, старые сказители. Только они назывались теперь иначе — «бива-бодзу», потому что ходили в облике нищенствующих монахов, в руках держали трехструнную бива, под аккомпанемент которой и вели свой сказ. Эти странствующие японские «лирики», как правило слепые, возможно, складывали сами, во всяком случае разносили по всей стране сказания о

кровопролитных битвах, о доблестных подвигах, страшных злодействах, о войнах, о героях. Народ вкладывал в эти сюжеты все свои знания, свои думы, идеалы, свои оценки.

Этот новый подъем народного эпического творчества привел к появлению новой литературы: сказания стали формироваться в циклы. Это происходило естественно: объединяющим элементом служила чаще всего фигура одного и того же героя. Так родился знаменитый цикл — эпос о Ёсицунэ (Гикэйки). Объединяющим элементом мог быть и род, понятие которого в те времена имело очень большое значение. Так создалась знаменитая эпопея «Повесть о Тайра». Такой цикл сказаний позже превращался в эпопеи, литература устная — в письменную.

Но с этого момента началось и обособление этих двух литератур. «Повесть о Тайра», как и прочие камакурские эпопеи, была делом рук определенных людей, которые записывали устные сказания, обрабатывали их, во многом перерабатывали и дополняли. Кто были эти люди? Те, кого эти сказания интересовали в первую очередь. А интересовали они, конечно, прежде всего «героев», субъектов сказаний, которыми народ сделал воинов, самураев. Но не сами воины взялись за литературную работу. Как известно, рыцарство на Западе раздвоилось: одни посвящали себя мечу, другие — кресту; одни шли в дружины, другие — в монастыри. Так случилось и с японским рыцарством: одни воевали, другие молились в буддийских монастырях. Впрочем, молились они не больше, чем их европейские собратья: многие из них умели и искусно владеть мечом, и хорошо веселиться. Во всяком случае в Японии, как и на Западе, среди рыцарства монахи были грамотнее своих братьев-воинов. В самурайскую эпоху в Японии и в рыцарскую эпоху на Западе образованность приютилась в монастырях, там же нашла себе приют и литература, притом — светская; этому способствовало особое положение монашества.

Средневековый японский буддийский монастырь и похож и не похож на средневековый католический монастырь; не похож прежде всего тем, что уход из монастыря был гораздо более прост, чем на Западе, звание монаха было так же легко оставить, как и приобрести. Оно могло быть чисто формальным, ничуть не препятствующим светскому образу жизни. И почти правилом сделалось даже то, что воины под старость принимали монашеское звание, получали духовное имя и брали обеты. Это не мешало им действовать по-прежнему, особенно в области политической. Поэтому в монастырях и могли так расцвести занятия литературой.

Однако монахи, занимавшиеся сбором и записью сказаний, были не простыми монахами: они были образованны, знали и письменную литературу. Больше того, в средневековье они занимались типично монастырскими делами — летописью, сами вели хроники, производили и всякие записи документального порядка. И все это они внесли в свою работу по записи и обработке народного эпоса. Поэтому «Хэйкэ-моногатари», например, сложный

продукт, в котором соединены элементы и народного эпического сказания, и исторической хроники, и официального документа. В этой эпопее видно, кроме того, влияние письменной литературы, известной монахам. А такой литературой была своя, специально буддийская во всей ее широте, т. е. не только драматическая, но и художественная, и светская — только времен расцвета хэйанской повествовательной прозы. Все это соединилось в одном целом и обусловило его специфический характер: камакурские эпопеи, так называемые *гунки* или *сэнки*, — не вполне народная литература; это уже во многом классовая литература самурайства. Поэтому в камакурскую эпоху наравне с народной устной литературой существовала отдельная литература — литература самурайства.

Как известно, эта литература просуществовала не менее четырех веков — с XIII по XVI в. включительно — и пережила за это время свой расцвет и упадок. Такие произведения, как «Хэйкэ-моногатари», «Гэмпэй-сэйсуйки», относящиеся к XIII в., еще целиком связаны с фактической историей того времени, с историей борьбы двух лагерей японского феодального дворянства, один из которых возглавлялся родом Минамото, другой — родом Тайра. В указанных эпопеях видны и борьба, и участники этой борьбы, прекрасно отражены их нравы, их идеалы. Позднее эти эпопеи изменяют свой характер: на смену эпосу придет, в сущности, роман. Такова эпопея об Йосицунэ «Гикэйки» — настоящий авантурный рыцарский роман, столь хорошо знакомый нам по западным образцам. Появляется под именем эпопеи и род повести. Такова повесть о двух братьях «Сога-моногатари», являющаяся классической для Японии повестью о выполняемой мести. Последнее сколько-нибудь примечательное произведение этого вида литературы — эпопея «Тайкоки», повествующая о жизни и деятельности Хидэёси. Она возникла в начале XVII в. и, по существу, представляет собой отчасти род хроники, отчасти — повести. Потом этот жанр самурайской литературы перестал существовать.

Значение самурайской литературы было гораздо более широким, чем аристократической литературы Хэйана. Последняя создавалась в узких кругах — среди верхов правящего класса того времени — и для них существовала, ниже этого слоя Японии она не опускалась. Самурайская же литература создавалась в более широких кругах — среди феодальных дружинников, которые или недавно вышли из крестьян, или ими по существу оставались. Это был слой гораздо более многочисленный, чем хэйанская аристократия, и более близкий к народным массам и крестьянству, от которого брезгливо отворачивалась хэйанская знать. Для нее, впрочем, и самураи были не болсе чем «грубые мужики». Поэтому самурайская литература и смогла получить гораздо большее значение, чем хэйанская. А поскольку она, по крайней мере по материалу своих эпопей, была теснейшим образом связана с

усной народной литературой, народным сказом, постольку она и обрела до некоторой степени народный характер.

Тот же процесс шел и в поэзии. В народной поэзии стали возникать новые, песенные формы. Отражением их служат песни *имаё*, получившие письменную фиксацию еще во второй половине Хэйана. Еще тогда они получили некоторое распространение и среди хэйанской аристократии, но прежде всего — в среде самурайства. На почве народно-песенной прибаутки, шутки, веселой песенки формировался жанр юмористической поэзии — *хайкай*.

Но тут же зародилась и новая литературная поэзия — известная *рэнга*, столь развившаяся во времена Асикага. Она появилась на почве *хайкай*, но сформировалась под влиянием классической хэйанской танка и близкого по форме жанра китайской поэзии — стихотворной *ляньюй*.

Поэзией *хайкай* сначала также занимались главным образом в монастырях и прежде всего в монашеских самурайских семьях; но ими занимались и широкие круги воинского сословия, а в более позднее время и представители нового класса: торговцы и ремесленники вновь возникших городов. Таким образом, и самурайская поэзия, как и проза, также имела гораздо более широкое общественное значение и распространение, чем аристократическая танка и хэйанские повести.

То же происходило и в области театрально-драматургического творчества. Пляски и представления, связанные с определенным текстом, были широко распространены в японском народе. В несколько видоизмененном виде они были приняты в обиходе и хэйанской знати. Но очень скоро там возникли свои театрально-музыкальные представления. Часть их пришла из Кореи и Бохайского царства, часть — из Китая, часть — даже из Индии. Так создались так называемые *бугаку* — «танцевально-музыкальные представления», обязательно входившие в придворный церемониал. Таким образом, и здесь произошло обособление от народной стихии и замыкание в узком кругу придворной аристократии.

В камакурские времена народное театрально-драматическое творчество снова выступило на первый план. Самураям, в большинстве своем вышедшим из народной массы, было мало дела до чинных церемониальных представлений, которыми утешалась уцелевшая от разгрома часть придворной знати. Но зато они с удовольствием смотрели на народные представления и сами охотно демонстрировали собственную театральную самостоятельность. Японцы этим делом большей частью занимались в монастырях, ибо таким образом им удавалось привлекать паломников, подольше задерживать их у себя и тем самым побольше получать с них. Поэтому во время монастырских праздников обычно устраивались целые театральные представления. Все эти разнообразные жанры, получившие общее название *саругёку*, в

дальнейшем привели к созданию известного театра «Но», а это в свою очередь — к созданию первой большой драматургической формы в Японии — пьес *ёкёку*.

Но здесь получилось опять то же, что и в области прозы и поэзии. С появлением «Но» народные театральные-драматические представления обособились от своего первоисточника.

Это обособление произошло под воздействием тех же причин, что и в прозе и в поэзии: прежде всего, поэзия *ёкёку* создавалась на почве *саругаку*; вместе с тем самое серьезное влияние на их формирование оказала китайская драматургия; известную роль в сложении пьес *ёкёку* сыграла и хэйанская классическая поэзия, и даже до некоторой степени хэйанские романы. Поэтому в целом получился продукт, далеко отошедший от своего народного первоисточника. Театр «Но» может быть назван театром японского феодального дворянства, ярчайшим образцом театрально-драматического искусства класса феодалов. Но опять-таки по тем же причинам, что и в области прозы и поэзии, театр «Но» и драмы *ёкёку* имели неизмеримо большее общественное значение, чем хэйанские представления *бугаку*. Еще большее народное значение имели фарсы *кёгэн*, входившие в репертуар театра «Но» наравне с *ёкёку*, но сохранившие непосредственную связь с уличными представлениями японских городов. С этими фарсами в литературу снова влилась струя народного творчества, на этот раз в драматической форме.

Народное творчество, конечно, не приостановилось в своем развитии. В конце периода Асикага, в XV—XVI вв., оно проявляется в двух видах: в виде сказа *дзёрури* и сказок *отогидзёси*.

Дзёрури является образчиком народного песенного драматического сказа. Материалом для него послужил все тот же эпический материал самурайской эпохи — сказания, образовавшиеся вокруг борьбы Тайра и Минамото. В данном случае этот сказ сконцентрировался вокруг главного героя эпопеи Минамото Ёсицунэ. Это свидетельствует только о том, что и в период Асикага сохранилось то направление народного творческого внимания, которое наблюдалось и раньше.

Однако совершенно в другом плане проявило себя народное творчество в сказке. Многие сказки объединились под именем *отогидзёси*, и в таком соединении они точнее могут быть названы народным рассказом. Продолжалось и развитие поэзии — народного песенного творчества.

На этой почве в XVII в. формируется и новая письменная литература. Теперь родники народного творчества пробивают себе дорогу в новые слои — уже не к самурайству, а к горожанам. Самурайство, в первое время своего существования тесно связанное с крестьянством, в дальнейшем отходит от него, замыкается в собственной среде, превращается в феодальное дворянство. И наоборот, горожане, торговцы и ремесленники чем дальше, тем больше начинают соприкасаться с широким кругом населе-

ния, с крестьянством. В эпоху Токугава они разными путями и на разных основаниях все больше и больше сближаются с крестьянством, да и с самурайством, конечно. Поэтому преемниками народного фольклора становятся на этот раз они.

Мы знаем, что получилось из этого. Из сказа *дзёрури*, а также из целого ряда других городских театрално-музыкальных сказов вырос театр японской буржуазии времен феодализма, театр марионеток, соединенный со специфической драматургией, которая так и стала называться по имени своего первоисточника — *дзёрури*. Сказки и народный рассказ *отогидзоси*, стали исходным пунктом рассказов *канадзоси*. Из этого источника и развились многие другие жанры токугавской повествовательной прозы.

Вместе с тем, как и во все предшествующие эпохи, в фольклор, т. е. в источник новой письменной литературы, новый литературный деятель-горожанин внес и свой вклад, свою устную литературу — рассказы, известные под именем *кодан* и *ракугё*. Мы знаем, что оба эти вида устного рассказа были распространены среди горожан еще тогда, когда ни о какой их собственной литературе и речи не было. В дальнейшем они стали записываться, следовательно, и обрабатываться, и составили целую отрасль городской литературы времен Токугава, а кроме того, они нередко давали материал и для других отраслей этой литературы.

Широкое распространение хэйанской поэзии привело к созданию специфической токугавской городской поэзии. Но и здесь наряду с этим общим источником огромную роль сыграл и собственный фольклорный источник — городская поэзия: *хайкай*, *сэнрю* и др.

При образовании новой письменной литературы опять сыграли большую роль внешние факторы. Для того чтобы образовалась драматургия *дзёрури*, нужен был не только народный источник — сказ о Дзёрури, но и литературный. Таким источником была драматургия театра «Но», пьесы *ёкёку*. Для того чтобы оба источника — народная поэзия *хайкай* и городская поэзия — дали жизнь поэзии Басё, крупнейшего лирического поэта эпохи Токугава, понадобилось культурное влияние старой классической поэзии — *танка*. Для того чтобы из *отогидзоси* и городского рассказа *кодан* развился роман Бакина, нужны были не только оба источника — народный и городской фольклор, но и китайский бытовой и авантюрно-исторический, и нравоописательный романы, и даже свои собственные старые классические романы времен Хэйан. Благодаря такой культурной прививке и могла получиться столь развившаяся в эпоху Токугава городская повествовательная литература.

Образование письменной литературы городских сословий привело к тем же следствиям: она отошла от своих первоначальных народных источников и превратилась в литературу своего класса, литературу японской буржуазии, литературу последующего пе-

риода японского феодализма. И этот отрыв был тем более полным, что материалом литературы стала жизнь буржуазии, а эта жизнь была жизнью города и дальше города не шла. Обособление же города от деревни в феодальную эпоху было достаточно прочным, несмотря на проникновение торговцев в деревню и появление крестьян в городе. С этой точки зрения самурайство, тесно связанное с землей, было более близко к крестьянству, чем горожане. Поэтому новая литература Японии — литература города — оказалась замкнутой в пределах города и в этом смысле ее общественное значение уже, чем литературы самурайской. Но гораздо более велико ее значение для последующей эпохи, для нового времени — эпохи капитализма, когда развилась литература буржуазии: без токугавской городской литературы — *канъадзоси*, *кусидзоси*, *ёмихон*, без Басё, Сайкаку, Тикамацу и Бакина она создаться не могла.

1946 г.

Публикуется впервые.

ОЧЕРК ЯПОНСКОЙ ПОЭТИКИ

Нижеследующее представляет собой попытку описания некоторых особенностей японской классической литературы в том плане, в каком они представлены в самой японской поэтике. При изучении истории японской литературы привлекает внимание то, что многие приемы, формы, жанры, течения получают название, едва только они выявляются. Иногда эти новые названия действительно соответствуют новому явлению, иногда же это просто новое слово.

1

Остановимся на том, как используется для целей художественного стиля семантическая сторона слова.

Прежде всего мы встречаем здесь ту же картину, что и во всякой другой литературе, особенно если это касается тропов. К японскому поэтическому языку традиционное учение о тропах так же применимо, как и к любому европейскому.

Начнем с простого сравнения.

«Мирное просвещение и военное дело подобны двум крылам одной птицы, подобны двум колесам одной тележки».

Крайне своеобразны и красивы сравнения, на которых построены характеристики поэтов в предисловии составителя к знаменитой антологии «Кокинсю» Цуряюки:

«Аривара Нарихира... Его песни — как поблекшие цветы: они утратили и цвет и красоту, но сохранили аромат.

Бунья Ясухидэ — словно купец, разряженный в одежды из шелковых тканей.

Отómo-но Куронуси... он — будто отшельник, что с вязанкой хвороста за спиной присел отдохнуть в тени цветов.

Монах Кисэн... на него смотришь как на осенний месяц, подернутый дымкой предрассветных облаков».

Гиперболические сравнения встречаются и в стихах и в прозе, главным образом в древности:

Как растались мы —
Только два денечка лишь
С той поры прошло,
А для сердца моего
Целых тысяча веков!

Пример гиперболы — описание плача бога Сусаноо в «Кодзики»:

«Все боги, следуя повелению бога-родителя, стали управлять [отведенными им областями мира]. И один только Сусаноо не стал управлять тем царством, которое указал ему родитель. До той самой поры, как выросла у него борода в восемь ладоней и стала спускаться на грудь, он все время плакал и жаловался. И плакал он так, что выплакал всю влагу из гор: были зелеными они, стали сухими; выплакал всю воду из морей и рек — высохли они. Тогда зашумели все злые боги, выползли, как мухи, начались всевозможные беды...»

Нередки сравнения с противопоставлением друг другу противоположных понятий, как, например, в поговорках: «Просит он — что лик святого; у него попросишь — рожа черта». Или: «Просишь с гору Фудзи, получаешь с абрикос».

Характер чистых метафор носят стандартные поэтические выражения вроде следующих: «снег на голове» (о седине), «роса на рукаве» (о слезах).

Вот стихотворение поэта VIII в. Хитомаро, целиком построенное на метафоре:

По морю небес
Волны облаков встают.
В них корабль луны.
Словно к гавани плывет
Он сквозь звездный лес.

Вот еще образчик распространенной метафоры:

Бухту скрытую,
Сердце и любовь твою,
Как, каким путем,
Ах, каким шестом смогу
Бухту ту промерить я?
(Исэ, 32)

А вот метафоры у писателя и публициста конца XIX и начала XX в. Токутomi Собо: «...училище это было одним из тех питомников, где высиживались яйца переворота; оно было одним из тех священных очагов, где возжигали небесный огонь революции...» (речь идет о революции 1867 г.).

К числу аллегорий можно отнести такие выражения-поговорки: «Где ласточке или воробью уразуметь стремление орлов или соколов», «И обезьяна с дерева падает». Аллегоричность может раскрываться в целом отрывке. Вот такой отрывок из «Записок» монаха Кэнко, писателя XV в.:

«Некто продавал вола. Покупатель сказал: „Завтра я отдам тебе плату и возьму вола“. Ночью вол пал. Некоторые сказали: „Для того, кто хотел купить,— это выгодно. Для того, кто хотел продать,— это убыточно“. Некто, стоявший подле, сказал: „Хозяин вола действительно понес убыток, но в то же время он приобрел большую выгоду. И вот почему: никто из живущих не знает, что смерть близка; в этом незнании одинаковы и вол, и человек. Неожиданно вол издох, неожиданно хозяин остался в живых. Жизнь одного дня дороже тысячи золотых; ценность же вола легче гагачьего пуха. Если человек приобрел десять тысяч золотых и потерял один грош, можно ли говорить, что он понес убыток?“ Так говорил он, и все вокруг засмеялись...»

Прием олицетворения очень распространен в японской поэзии. Вот стихотворение Нарихира (поэт IX в.), сложенное им на рассвете, когда ему, не насладившемуся полностью любовью своей дамы, пришлось покинуть ее:

Мало, мало мне!
Рано уходить луне!
Что ж заходишь ты?
Хоть бы вы, о гребни гор,
Вы — не приняли луну!

Так и в стихотворении Хитомаро:

Я гляжу с тоской...
Вижу в влажном рукаве
Ты живешь, луна.
О, луна, поведай мне,
Как живут там — в облаках?

Есть и большое количество стандартных метонимических выражений: «длинный рукав» (*нагасодэ*) — вместо «аристократ»; «высокий воротник» (*хайкара*; искаженное английское *high collar*) — вместо — «франт», «франтовство»; «трижды три — девять» (*сансанкудо*) — вместо «свадьба» (объясняется тем, что на свадьбе брачащиеся должны три раза выпить по три чарочки сакэ). Ближе к этому подходят и такие синекдохи, как «Девятый», — вместо Итикава Дандзюро (имя знаменитого актера, девятого в своей актерской династии); *эм (эму)* — вместо слова *манэ* (англ. *money*) «деньги»; «молодой» с суффиксом лица (*вакасама*) — вместо «молодой барин» (*вакаданна-сама*) и т. п.

Гораздо своеобразнее эпитеты в классической поэзии. Есть

эпитеты новообразованные, свободные, всецело зависящие от личного усмотрения автора. О них говорить не буду, поскольку ничего принципиально своеобразного в эпитетах этого характера нет.

Но в классической поэзии есть другая группа эпитетов — обязательных. Здесь автор не властен: если он берет какое-либо определенное слово из числа строго установленных, то обязан употребить при нем так же строго установленный для данного слова эпитет. Эпитеты же эти весьма своеобразны.

Начать с того, что они должны состоять в основной своей группе из пяти слогов. Такое правило обусловлено тем, что эти постоянные эпитеты, носящие название *макура-котоба* («слова-изголовья») развились в древней поэзии, главным образом в танка, основанной на чередовании пяти- и семисложных строк. Эпитет занимает в танка обычно первое место, т. е. начальную строчку, а так как она состоит из пяти слогов, то и эпитет должен быть ограничен этим размером. Примером таких *макура-котоба* могут служить:

- тихаябуру* — для слова *ками* (бог грозный);
- асибикино* — для слова *яма* (гора тянущаяся, простирающаяся);
- хисакатано* — для слова *амэ, сора* (небо вечное);
- сирануино* — для слова *Цукуси* (название провинции; непреводимо).

Происхождение этих эпитетов настолько древнее, ход ассоциаций, приводящих к их образованию, настолько неясен, что даже лучшие толковые японские словари затрудняются раскрыть значение всех их.

Вторая специфическая черта *макура-котоба*: ставятся они исключительно по формальным соображениям, никак не влияя на тематическое развитие стихотворения. Отчасти это объясняется малопонятностью самого эпитета, больше же — явлением использования омонимичности. Последнее составляет вторую специфическую черту японской классической поэзии.

2

Использование омонимичности является одним из основных приемов. Наличие большого числа одинаково звучащих слов делает такое использование легко осуществимым. Эта возможность облегчается и тем, что очень часто как омоним используется не все слово целиком, но лишь часть его, омонимичная с другим целым словом, или, наоборот, целое выражение, омонимичное одному слову.

Так омонимы могут быть: 1) полные и частичные, 2) простые и сложные.

Примеры полных омонимов:

мацу — сосна; ждать;
наку — плакать; не быть;
суму — жить; быть ясным, чистым;
ёру — ночь; бьются о берег (о волнах);
ава — пена; пшено;
ками — божество; бумага;
фуми — письмо; ступать;
ю: — вечер; говорить.

Примеры частичных омонимов:

ава — пена; *аварэ* — печаль;
ва — колесо; *варэ* — я;
о — нить (особенно в словосочетании *тама-но-о* — «яшмовая нить»); *омоу* — думать.

Примеры сложных омонимов:

мирумэ — водоросль, *миру* — видеть и *мэ* — глаз;
нагамэ — смотрит (с тоской), *нага* — долгий, *амэ* — дождь.

Несколько другой состав в таких примерах:

варэкара — червячок, живущий в водорослях; *варэ-кара* — из-за себя;

Мино — название провинции, *ми-но* — мой;

Суруга — название провинции, *суру га* — делаю, но...

Возможно и совпадение части звуков одного с частью же звуков другого. Словом, простор для использования однозвучности почти неограниченный.

Использование омонимов в танка считалось верхом и стилистического искусства, и поэтической красоты. Например, считалось очень красивым, если автор, создав стихотворение с определенной темой и развив ее в последовательном ходе образов, введет посредством использования омонимов еще один дополнительный образ, развивающий ту же тему, но с несколько другой стороны.

Таково, например, стихотворение из «Исэ-моногатари»:

Оки мо сэдзу
Нэ мо сэдэ ёру-о
Акаситэ ва
Хару-но моно тотэ
Нагамэ курасицу

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

(Исэ, 2)

Стихотворение это слагает герой, тоскующий весной по своей возлюбленной. Благодаря слову *нагамэ*, означающему и «глядеть в тоске» и «долгий дождь», к нарисованной картине присо-

единяется образ долгого дождя, который так часто бывает в Японии весной.

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

Перевод такого эффекта на русский язык в одном стихотворении вряд ли возможен, так как основное условие адекватного перевода в этом случае состоит не в том, чтобы ввести в одно стихотворение оба образа — «гляжу в тоске» и «долгий дождь», а в том, чтобы дать один, но двойственный, как едино и в то же время двойственно японское слово *нагамэ*.

Еще более искусен другой прием, заключающийся в том, что посредством омонимов, используемых на протяжении всего стихотворения, создаются не столько дополнительные к основной теме образы, сколько второй, параллельный смысл, связь которого с основным скрыта не в самом стихотворении, но в его повествовательном или обстановочном окружении.

Так, в одном эпизоде «Исэ-моногатари» герой вместе со своими спутниками во время странствований уходит далеко от столицы — от города, где все носят дорогие одежды. Они решают сделать остановку, сходят с лошадей и располагаются на отдых, при этом, сняв с себя верхние одежды, развешивают их на ветвях близрастущих деревьев. Дует ветерок... Все загрустили. И вот герой слагает стихотворение:

Вижу: платья здесь,
Что привык я надевать,
Полы по ветру
Треплются! И грустно мне:
Как далеко мы зашли!¹

(Исэ, 8)

Нужно отметить еще одну особенность этой танка. Автору его спутники предложили написать стихи об их путешествии, настроениях и прировнительно к обстановке: привал для отдыха, развешивающиеся одежды, их грусть. Но связь с обстановкой должна была быть выражена и формально: вокруг них цвели цветы *какицубата* (японские ирисы); в этом названии пять слогов. Пусть же танка будет акrostихом. Автор блестяще справился и с этим заданием (если учесть, что слог *ха* в середине слова может произноситься как *ба*).

Подобное развитие параллельного смысла или ряда вторых образов характерно для лирических пьес театра «Но». Например, известная пьеса «Мацукадзэ и Мурасамэ» целиком построена на таких двух смыслах благодаря основным омонимам: Ма-

¹ Об этом стихотворении см. подробнее стр. 231.

цукадзэ — имя девушки и «ветер в соснах», Мурасамэ — имя девушки и «дождь в селении», *мацу* — «сосна» и «ждать».

С одной стороны, получается фабульное развитие: история двух девушек, гонимых в ожидании возлюбленного; с другой — своего рода описательно-лирическая поэма: картина побережья с сосновыми рощами, с рыбацкой дереvушкой, над которой то и дело проносится легкий дождик.

Вот еще пример двойного смысла стихотворения — прямого и иносказательного — в первом стихотворении из «Исэ-моноготари». Чтобы понять его смысл, следует знать, что в древней Японии ткани окрашивались примитивным способом: на гладкую поверхность камня накладывались различные травы и цветы, поверх них расстилалась ткань, и затем по ней проводили каким-нибудь плоским и тяжелым предметом; от давления из растений выступал сок, который пропитывал ткань, окрашивая ее. Получался прихотливо спутанный узор. Такими тканями особенно славились местность Синобу.

Касуга-но но
Вака мурасаки-но
Суригоромо
Синобу-но мидарэ
Кагири сирарэдзу

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

(Исэ, 1)

Так говорит герой, находясь в одном селении на равнине Касуга, покрытой множеством фиалок. Но благодаря омониму *синобу*, означающему и название местности, и глагол «любить», стихотворение получает иносказательный смысл: фиалочки — это две девушки, которых герой неожиданно для себя повстречал в этом селении; спутанность узора превращается в метафору «волнения сердца»:

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

Различных типов подобного тематического использования омонимов настолько много, что описать их все, тем более в кратком очерке, невозможно. Дополню только изложенное выше описанием формального применения омонимов.

Омоним может быть использован для перехода, так сказать поворота от одной мысли к другой. Иначе говоря, это тот случай, когда одна фраза со своим содержанием заканчивается словом, омонимичным с другим, которое выступает как начало нового предложения. Таково, например, следующее место из лирической пьесы «Кагэкиё»:

«К тому же — для отца ведь это все терплю я. И стоек дух мой!» — говорит героиня. Выражение «стойек дух мой» — *кокоро*

цуёку оmoi, конечный глагол — *оmoi* заканчивает эту тираду, но этот же глагол начинает следующую фразу, так как слово *оmoi* входит в состав сложного слова *оmoiнэ* — «сон среди дум». Получается: «сплю — и в мыслях все он». Следовательно, разделить эти два предложения невозможно. Такое же употребление в следующей фразе из той же пьесы:

«У кого о нем спросить (*тоу*) в дальней (*то:*) сей стране?» (*у* может быть произнесено, но может и служить знаком долготы предшествующего *о*).

Или эта:

«В тесноте мы жили (*суму.*) ясного (*суму*) месяца свет (*кагэ*)». (*Кагэкиё* — собственное имя.)

Такой омоним для последующей фразы является нередко лишь частью слова. *Тоу* — «спрашивать» — начало последующего слова, *То: томи* — «дальняя страна» (и провинция Тотоми), *кагэ* — «свет» — только начало собственного имени *Кагэкиё*.

Другой способ формального употребления омонимов — расстановка их по всей фразе не для того, чтобы дать дополнительный образ или ввести параллельный смысл, но просто чтобы окружить какое-нибудь слово текста подходящими ассоциациями.

Примером может служить следующее место из лирической пьесы «Ханъя»:

Мата тати каэру табигоромо ураяма сугитэ, Мино-но кунни ногами-но сото-ни цукиникэри.

Значит это следующее:

«Опять (*мата*) поднялся я (*тати*); назад иду (*каэру*) в пути (*табигоромо*); бухты, горы (*ураяма*) прошел (*сугитэ*). Вот пришел (*цукиникэри*) в селение Ногами, что в провинции Мино».

«В пути» передано словом *табигоромо*. Для смысла достаточно одного *таби*, что, собственно, и значит «путь», «путешествие». Однако в поэтической лексике это слово обычно сопровождается словом *коромо* — «одежда», так что комплекс получает смысл — «в одежде путника», «путевая одежда», что употребляется в метонимическом смысле — «путь», «странствие».

И вот наличие такого традиционного для поэтической лексики вспомогательного здесь слова *коромо* вызывает ряд омонимов: *тати* — «подниматься», «вставать», «отправляться» и «кроить» (об одежде). *Каэру* — «идти назад» и «перелицовывать» (одежду), *ура* — «бухта» и «изнанка» (одежды). *Мино* — название провинции и «на теле» (об одежде).

Это нагромождение омонимов вовсе не создает нового, второго смысла, так что перевести фразу как-нибудь иначе нельзя; они поставлены только ради своеобразного эффекта: чтобы слуша-

тель, внимая основному смыслу, слышал как бы особый ряд слов, реющих вокруг слова «коромо» и сплетенных с ним ассоциативно; они идут словно позади ясного сознания, приобретая характер каких-то обертонів.

3

Вышеописанный способ употребления омонимів подводит еще к одному из главных стилистических приемів в области поэтической семантики — к так называемым *энго* — зависящим словам. Под этим наименованием разумеются те слова, которые связаны с каким-нибудь понятием чисто ассоциативно; например, слово «вода» может вызвать такие ассоциации: течь, струиться, черпать, пить, плыть. Однако эти ассоциации бывают обычно не столько логическими, сколько поэтическими, т. е. нередко традиционными, условными. Так, если употреблено слово «роса», то где-нибудь поблизости должно стоять слово «исчезнуть» в силу прочной поэтической ассоциации «исчезать как роса» — о быстротечности человеческой жизни. При этом слово «исчезать» не должно быть соединено со словом «роса» — важно только, чтобы оно было поблизости. Точно так же наличность слова «луна» обуславливает появление где-нибудь поблизости в приложении к чему-нибудь совершенно иному слова «ясный» лишь потому, что словосочетание «ясный месяц» стало очень привычным. Такое *энго* может даже не быть самостоятельным словом, а входить в состав сложного слова. Вот пример:

Ито-ни ёру
моно наранаку-ни
вакарэдзи-но
кокоробосоку мо
омоюру кана.

«Из нити не сплетен путь расставанья безрадостным мне кажется».

В этой танка наличие слова *ито* («нить») требует *энго хосой* («тонкая»); и слово *хосой* здесь есть, но связано оно со словом *кокоро* («душа», «сердце»), входя в состав сложного слова *кокорохосоку*, что значит «уныло», «безрадостно».

Вот еще один пример:

Кино: то ни
Кё: то кураситэ
Асукагава
Нагарэтэ хаяки
Цукихи нарикэри

«Скажешь вчера приходит сегодня Асугава течет быстро месяцы и дни идут»

В этой танка *энго* — *кино*: («вчера»), *кё* («сегодня») и *асу* («завтра»); последнее — часть названия реки Асукагава. Слово

хияки можно понимать — по его форме — как срединное сказуемое при Асукагава — «она течет и быстра», но можно понимать и как определение при *цукихи* («быстрые месяцы и дни»).

Зависящие слова такого типа можно назвать непосредственно зависящими. Употребительней второй тип *энго*, основанный не только на ассоциативных связях, но и на омонимичности. Сущность такого применения *энго* состоит в том, что автор употребляет какой-либо омоним в его первом значении, но вставляет в текст — не создавая нового смысла — какое-нибудь слово, ассоциативно связанное со вторым значением этого омонима. Вот пример:

Надо то кику
Аигатамитомо
Наринурану
Мидзу морасэдзи то
Тигарисимоно о

Отчего, скажи,
Недоступной стала вдруг
Взорам ты моим?
Капли не пролить воды
Ведь поклялись мы с тобой.

(Исэ, 28)

Кавалер жалуется, что его возлюбленная вдруг стала избегать свиданий с ним, несмотря на взаимные клятвы в верности. При чем же здесь образ «капли не пролить воды»? Дело в том, что *катами* — вторая часть сложного слова *аигатами* («трудно повстречаться») — значит «решето». По-видимому, существовала клятва в таком роде: «Быть верным в любви так же трудно, как удержать воду в решете. Но мы сделаем невозможное: не дадим ни капли вылиться из решета!» Впоследствии выражение «капли не пролить воды» стало фигуральным обозначением неразлучности двух влюбленных.

Целиком построено на таком омониме и последующих *энго* другое стихотворение:

Мирумэ наки
Вага ми-о ура то
Сиранэбая
Карэнадэ ама-то
Аси таюку куру.

Водорослей нет!
Бухтой стала я без них.
Отчего ж, рыбак,
Неотступно бродишь все
До изнеможенья ты?

(Исэ, 24)

Стихотворение начинается с омонима *мирумэ*, что значит и «водоросли», и «встреча», «свидание». *Мирумэ наки* может значить и «водорослей нет», и «свиданий не будет». Но значение «водоросли» вызывает *энго*: «бухта», «рыбак», придавая всему стихотворению аллегорический смысл. Контекст говорит о том, что дама хочет дать понять кавалеру, что ему незачем бродить вокруг ее дома в надежде встретиться с ней.

Частным случаем *энго* является использование их при употреблении числительных. Поясню это примером из лирической пьесы «Мацукадзэ»:

Цуки ва хитоцу ... кагэ ва футацу ... Мицу сию-но ... ё
мо; курума-ни цуки-о носэтэ.

«Луна! Одна она. Вот отражение — уже две их... бьет полный (три) прилив... ночь... в тачке мы везем луну».

Числительные сначала выступают явно: *хитоцу* — «одна», *футацу* — «две»; потом в прикрытом виде: *мицу* — «полный» (о приливе) и «три», *ё* — «ночь» и «четыре». У японских стилистов это место вызывает восторженные отзывы.

4

После такого беглого обзора использования в поэзии омонимов *какэ-котоба* и зависящих слов *энго* можно вернуться к вопросу об эпитетах, чтобы уяснить его основную для классической поэзии функцию.

Надо думать, что те постоянные эпитеты — *макура-котоба*, о которых шла речь выше, в эпоху создания древней поэзии имели прямой смысл обычного эпитета. Но с течением времени они утратили свое реальное значение и превратились в некую формальную принадлежность поэтической речи, перестав определять то слово, к которому относятся. Поэтому оказалось возможным, что, например, эпитет *асибикино*, генетически связанный со словом «гора» («яма»), стал прилагаться к любому звуковому комплексу «яма» независимо от того, что он значит, и даже независимо от того, отдельное это слово или часть другого. Эпитет *карагоромо* был связан со словом *кину* — «шелк»; так как в этом слове главную семантическую роль играет слог *ки* — от глагола *киру* — «надевать», то эпитет стал прилагаться и к этому глаголу, а впоследствии — почти к любому слову, начинающемуся с *ки*. Такие случаи употребления *макура-котоба* непереводимы.

В близкой связи с *макура-котоба* стоит еще один прием, буквально называющийся «предисловие», «предварение», — *дзё*. Он состоит в том, что какому-либо слову предшествует целое выражение, не имеющее никакой смысловой связи с темой предложения, а относящееся только к этому слову. Получается своего рода распространенный эпитет с характерной особенностью постоянных эпитетов, т. е. с возможностью быть поставленным не только перед словом, но и перед слогом, а также перед омонимом — не в том значении, в каком он употреблен в предложении. Таково, например, обращение к китайскому поэту Бо Цзюй-и в лирической пьесе «Бо Лэ-тянь»:

Сумиякани [ура-но нами] тати каэри тамаэ, Хакураку-тэн!

Если перевести это буквально, слово за словом, получается следующее:

«Скорее! [взморья волны] встают и обратно идут Бо Лэ-тянь!»

На самом же деле содержание обращения проще:

«Скорей вставай и иди назад, Бо Лэ-тянь!»

Но выражение «вставать и идти обратно» — *тати каэри* — обычно прилагается к волнам, которые то заливают берег, то отхлы-

нут назад. Поэтому автор помещает слова «взморья волны» перед этими глаголами: они служат как бы преддверием к словам «встать и идти обратно», поставленным, кстати сказать, в повелительном наклонении.

Вот пример такого *дзё* в танка из «Мангёсю»:

Асибикино	Как фазана хвост,
Ямадори-но о-но	Длинный хвост фазана с гор,
Сидари-о но	С гор, что тянутся,
Нагакинага ё-о	Тянется и ночь... Ужель
Хитару ками нэму	Мне одной придется спать?

Все до слова *нагакинага* («длинная-длинная» — о ночи — ё) — это «предисловие» к последующему. *Асибикино* — к слову *ямá* в составе слова *ямадори* («фазан»), а *ямадори* — определение к слову *о* («хвост», «хвост фазана»), а слово *о* — определение к слову *сидари-о* («длинный»); в японском языке есть такой тип определений, смысл которого примерно «из хвостов длинный», т. е. «длинный хвост». Никакого сравнения в японском стихотворении нет — это сравнение введено только в перевод для создания того логического смысла, который обязателен для русского стихотворения и которого как раз нет в японском.

В следующем стихотворении из «Кокинсю» (Любовь, II) первые две строчки — целиком такое «предисловие»:

Суминоэ-но	Бьются волны там
Киси-ни ёру нами	О берега Суминоэ...
Ёру саз я	Ночью я лежу
Юми-но каёидзэ	В грезах сна, тропу к тебе
Хитомэ ёкуруану	От людских очей тая.

Здесь все построено на омониме *ёру*, что значит «биться» (о волнах) и «ночь». В начале третьей строки это слово значит «ночь», все же предыдущее построено на значении «биться» — отсюда *киси-ни* («о берега»), *нами* («волны») и название бухты *Суминоэ*, что совершенно не связано по смыслу с последующими тремя строками.

Вот еще пример совершенно искусственного «предисловия»:

Мика-но хара	Идзуми-реки
Вакэтэ нагаруру	Струи пенятся, бегут
Идзуми-га ва	На полях Мика.
Ицу мики тотэ ка	Милая, когда ж тебя
Коисика рурану	Видел я, что так люблю?

Омонимом здесь служит слово *Идзуми*. В одном случае, если прочесть его *Идзуми*, — это название реки, если же прочесть *ицу ми* (*ицу* — «когда?» *ми* — корень глагола «видеть»), в прошедшем времени *ицу мики* — «когда видел?». В третьем стихе *Идзуми-гава* — река, и с ней по смыслу связаны первые две строки. В четвертой строке *ицу мики* — и дальше все связано со значением слов «когда я видел?».

Таково же стихотворение:

Кадзэ фукэба
Окицу сиранами
Тацута яма
Еха-ни я кими-га.
Хитори коюрану

Ветер дунет — волн
Гребни белые встают...
Тацута гора,
Милый друг не в эту ль ночь
По тебе бредет один?

(Исэ, 22)

Так говорит дама, думая о своем возлюбленном, отправившемся в далекий путь, где ему нужно перейти виднеющуюся вдалеке гору. Гора эта именуется Тацута. Два первых слога *тацу* значат «вставать, вздыматься», что часто говорится о волнах. Волны же вздымаются при ветре. Таким образом, первые две строки — самый чистый вид «предисловия», *дзё*, не «к горе», а лишь к двум первым слогам ее названия. И «предисловие» это не находится в смысловой связи с последующими тремя строками.

Своеобразное «предисловие» возможно при *канго*, т. е. словах китайского происхождения, особенно при географических названиях. Делается следующее: когда такое название двухкомпонентно, оно разлагается на составные части, к каждому компоненту подбирается синонимичное слово, и такой «перевод» превращается в эпитет к этому названию. Это *дзё* построено на использовании синонимов, но иногда оно еще прихватывает и зависящие слова — *энго*.

Есть в Японии местность, называемая Тикуфу-сима. *Тикуфу* — сложное китайское слово, составленное из двух компонентов: *тику* — «бамбук» и *фу* — «рождение» (*фу* с этим значением пишется так, кстати сказать, только в данном названии). «Рожденный в бамбуках» — обычный эпитет при слове «соловей». В результате получается такая фраза:

(*Такэ-ни умарэру угуису-но*) *Тикуфу-сима... модэ исоган*
«В храм у Тикуфу-сима [где соловьи, что рождены среди бамбуков] спешу на поклоненье...»

Все изложенное выше относительно использования семантической стороны слов представляется наиболее своеобразным явлением в японской классической поэзии. Приведенный обзор отнюдь не претендует ни на полноту, ни на разработанность хотя бы отдельных вопросов. Описание это имеет одну задачу: сообщить только самые основные понятия, чтобы можно было уяснить себе характерные черты того, что в Японии считается в классической поэзии «искусным», «красивым» в области стиля.

5

От качественной эвфонии естественно перейти к эвфонии количественной — к вопросу об упорядочении речи со стороны длительности звука, числа самих звуков и их комбинации, т. е. слов и т. д. Иначе говоря, встает вопрос о ритме.

Всякая живая речь характеризуется присущим ей внутренним ритмом, который организован естественным ходом и условиями языка. Основанием для членения в этом случае служит, с одной стороны, сама логика фразы, т. е. ее логически-смысловая структура, с другой — синтаксическая форма, в которую эта смысловая структура облечена. Ритм речи в случаях простой разговорной прозы, таким образом, создается логикой и синтаксисом. Основной ритмической единицей, так называемым колоном служит в этом случае синтаксический комплекс, являющийся в то же время и особым логическим.

Распознаванию такого членения в новой японской литературе помогает современная японская система пунктуации, преследующая главным образом эти цели. Такова, например, пунктуация отрывка из произведения Токутоми Сохо, точно соблюденная в нижеследующем вполне точном переводе:

«Извиняюсь!..³ Катится, как шар, и переступает порог. Подымается. Садится. Склоняется. Говорит о погоде. Отхлебывает чай. Закуривает трубку. Одну... Другую... Еще одну... Гладит рукою края хибати — направо от себя. А то — берет палочки и чертит ими по золе.

Зачем он пришел? Темно и непонятно.

Понемногу разговорился. С темы — на тему. Целые сотни тем. И от последних событий в деревне переходит к рассуждениям всякого сорта. Как будто готов уже исчезнуть — и все нет конца.

Зачем он пришел? Темно и непонятно.

Время без толку уходит, а он все сидит. Разговор готов уже прерваться — и вдруг поворот назад. Как бесконечное колесо. Закуривает трубку. Отхлебывает чай. То засуетится... То развалится.

Зачем он пришел? Темно и непонятно».

Приведенный отрывок не может служить образцом специально ритмически организованной речи. Ритмическая проза создается особыми приемами.

Для японской ритмической прозы характерен главным образом тематический, синтаксический и лексический параллелизм. Построение фраз и частей фраз по определенному в этом отношении типу делает четкими границы ритмического членения. Они образуют — независимо от сравнительной величины этих частей и расстановки музыкального ударения в них — ритмическую единицу, колон ритмизированной прозы. Прежняя традиционная графика не знала пунктуации — литература раньше писалась большей частью в виде сплошного текста. Тем не менее при соблюдении условия ритмизации, т. е. тематического, синтаксического и лексического параллелизма, границы разделов стано-

³ Эта форма в данном случае вполне соответствует японскому *гомэн* — вместо *гомэн-насай*.

вятся достаточно ясными, особенно благодаря замечательной системе японской глагольной морфологии, сообщающей отдельным формам спряжения полновесное синтаксическое и в дальнейшем ритмическое значение. Надлежащий учет этого значения всегда раскрывает границы ритмических групп, и дальнейший сравнительный анализ их конструкций сразу же обнаруживает, имеем мы дело с простой или ритмической прозой. Показательным образчиком ритмической прозы могут служить некоторые места из «Записок» Камо-но Тёмэй.

«Я не знаю:

Нарождающиеся или умирающие люди,
откуда приходят они и куда идут?

И еще не знаю:

Этот временный приют — жизнь,
ради кого он сердце заботит,
и именно чем он взор веселит?

Хозяева и жилища — лишь спорят
друг с другом своею тщетою!

И зрелище это — совсем как роса на вьюнках:

То роса упадет, цветок остается.

Останется он — наутро засохнет!

То цветок увянет, роса еще не исчезла.

Не исчезла она — но вечера ей не дожидаться».

Из этого примера можно усмотреть, что понятия ритмической прозы в японской литературе и в нашей, где такую роль играет расстановка ударений, не совпадают. Однако этим типом понятие ритмической прозы в японской литературе не исчерпывается. Есть особый вид ритмической прозы, органически связанный с рецитацией. Такая проза организует ритмичность не на основе тематически-синтаксически-лексического параллелизма, а на основе интонационного хода, присущего той или иной манере рецитации. Интонационный же ход слагается из двух родственных элементов: расстановки музыкальных (т. е. основанных на повышении и понижении голоса) ударений и специфической для данного вида произведений мелодики. Типичным примером этого вида ритмической прозы являются лирические пьесы театра «Но» — в тех своих частях, которые лежат между *котоба* — простой прозой и *ута* — стихами.

Ритмический колон образуется здесь совершенно независимо от синтаксической законченности — границы колона могут наступить в середине фразы. Обуславливается это тем, что ритмическая единица создается в значительной мере единицей рецитационной, строящейся по правилам *утаи*, т. е. той манеры исполнения, которая присуща «Но» вообще. Колонны получают различную длину, различной синтаксической конструкции, без всякого параллелизма. Образцом такой ритмической прозы может служить отрывок из лирической драмы «Парчовый барабан»:

Оварэ инисизэ-о (7 слогов)
 Омои идзурэба нацукасия (7+5)
 Юкихира-но тю: унагон (5+5)
 Митосэ на кокони Сума-но ура (7+5)
 Мяико уэ нобори тамаиси га (7+5)
 Коно ходо-но катами тотэ (5+5)
 Оитатэ-э боси каригину (7+5)
 Нокоси оки тамаэдомо (5+5)
 Корэ-о миру таби (7)
 Иямасино омотэдоса (5+5)

Здесь нет ни внутренней аналогии в строении колонов, ни их равенства, в смысле равного количества слогов в каждом. Но внесение этого последнего условия — точных количественных рамок в организацию таких колонов — превращает прозу уже в речь мерную в полном смысле этого слова, т. е. в стихи.

6

Японское стихосложение держится на трех основаниях:

1) на установленном чередовании ритмических колонов, в данном случае стихов, составленных из определенного количества слогов;

2) на характерном ходе музыкальных ударений, как в самом стихе, так и в строфе;

3) на тесно связанном с этим ходом мелодическом рисунке.

Таким путем создается метрика японского стиха, его ритмика (в узком смысле этого слова) и мелодика.

Основной единицей метра в японском стихе является слог. Слог играет роль стопы: на нем строится все стихотворение. Вместе с тем то или иное сочетание слогов — сочетание, понимаемое исключительно в количественном смысле, — образует то, что можно считать в японском стихосложении размером. Качественная сторона слога если как-нибудь и принимается в расчет с метрической стороны, то только в переводе на количественное измерение: так долгий слог принимается за два кратких.

Слоговой принцип японской метрики не подлежит ни малейшему сомнению. Равным образом неоспорим и тот факт, что японская поэзия знает и строго определенное число размеров. Уже в древнейшие времена установились и продержались вплоть до настоящего времени два размера: семисложный и пятисложный. Строго говоря, и теперь⁴, несмотря на все попытки японских поэтов воспринять европейское разнообразие метрики, они не в состоянии преодолеть исконный метрический закон: пятисложные и семисложные размеры постоянно обнаруживаются в самых как будто бы свободных формах современного японского стиха.

⁴ Написано в 1924 г.

Объяснить происхождение этих двух размеров мы в настоящее время все еще не можем, но проследить их, так сказать, становление — возникновение и укрепление — всецело в наших возможностях. Для этого стоит только обратиться к тому материалу, который сохранился со времен японской древности в письменных памятниках, в частности к тому поэтическому материалу, который содержится в «Кодзики», «Нихонги» и в древнейших отделах «Манъёсю». Этот материал достаточен по своему количеству и крайне убедителен по своему характеру.

Согласно изысканиям проф. Сасаки⁵, весь этот материал древней поэзии, характеризующийся с его метрической стороны, в частности с точки зрения размера, обнаруживает перед нами такую картину:

1. Наиболее элементарными, так сказать, эмбриональными формами стихотворений являются песни, метрическая схема которых складывается из двух стихов по пяти слогов в каждом: 5—5.

2. Некоторое развитие замечается во втором типе стихотворений, где налицо уже три стиха, с метрической стороны встречающиеся в двух вариантах: а) 5—7—7 и б) 5—7—5.

3. Третьим видом стихотворений оказывается четверостишие с очень неустойчивой метрической схемой; пожалуй, чаще других встречается чередование стихов в порядке: 4—8—5—7.

4. О дальнейшем развитии величины и формы стихотворений свидетельствуют пятистишия с наиболее частой схемой, в виде чередования: 5—7—5; однако наряду с этим встречаются и иные сочетания, как, например, 4—6—4—5—7 и др.

5. Далее идут шестистишия, причем в трех главных разновидностях: а) двукратно повторенного трехстишия, т. е. со схемой 5—7—7—5—7—7; б) сочетания пятистишия с лишним семисложным стихом в конце, т. е. в виде 5—7—5—7—7—7; в) или же в форме такого же сочетания, но с дополнительной семисложной строчкой впереди: 7—5—7—5—7—7. Встречаются, впрочем, и другие комбинации стихов, вроде 5—6—4—6—5—6 и т. п.

Далее идут стихотворения самой различной длины и самого различного вида. Попадают, например, восьмистишия со схемой: 4—6—5—6—4—6—7—8; девятистишия со схемой: 5—7—5—6—5—7—5—7—7, и т. д.

Нетрудно заметить, что при всем этом разнообразии стихотворных форм и размеров одно явление оказывается наиболее часто повторяющимся, наиболее устойчивым и поэтому наиболее правильным. Это — наличие двух размеров для стиха: пятисложного и семисложного. Эти два размера встречаются чаще всего, и формы их сочетаний особенно очевидны и постоянны.

Этот наглядный вывод целиком подтверждается и другой областью древнейшей японской поэзии. Нужно заметить, что стихи, содержащиеся в «Кодзики», «Нихонги», «Фудоки», «Манъёсю»,

⁵ Н. С а с а к и, Вака-си-но кэнкю, 1915, стр. 7—16.

принадлежат к «литературной» стихии японской поэзии. Помимо них существует и народная поэзия, образцы которой,— правда, относящиеся ко временам уже более поздним, к переходному периоду между Нара и Хэйаном, т. е. к IX в.,— дошли до нашего времени. Это — так называемые песни *Кагура*, *сайбара* — прежде всего, и *Адзума-асоби* и *фудзюку* — за ними.

Форма указанных песен очень неустойчива. В этом смысле эта народная поэзия целиком укладывается в то русло, в котором развивалась в первое время и поэзия литературная. Пяти- и семисложный размер для нее необязателен; встречаются стихи из 2, 3, 4, 9, 10, 11 слогов. И все-таки метр 5—7 встречается чаще всего и при этом в лучших образцах этих жанров. Наиболее частой строфической формой в народных песнях оказывается шестистишие, причем большая часть таких шестистиший построена по схеме 5—7—5—7—7—7, иначе говоря, по той самой, на которой основаны шестистишия и в литературной поэзии.

Таким образом, метрическая тенденция древней японской поэзии, как литературной, так и народной, совершенно ясна: японское стихосложение стремится к утверждению пяти- и семисложного стиха как основного элемента при складывании строфы.

По мере приближения к временам более поздним эта тенденция выражается уже в совершенно прочном факте: главнейшие представители ранней литературной поэзии — Хйтомаро (вторая половина VII и начало VIII в.), Акахито (первая половина VIII в.), а также и другие — писали свои стихотворения — каких-бы строфических форм они ни придерживались — вполне устойчивым пяти- и семисложным размером. «Шестеро бессмертных» (IX в.) и сам великий поэт «Кокинсю» — Цураюки (IX—X вв.) других размеров для стиха, в сущности, уже не знают. Иначе говоря, вся метрика японского стиха — к тому времени, как она сложилась,— стала культивировать только два этих размера. И они стали единственными на протяжении всей последующей истории японской классической поэзии.

Естественно предположить, что такое метрическое однообразие влечет за собою одно следствие: японское стихотворение — как бы мы ни комбинировали эти два размера — должно звучать слишком однообразно и монотонно. Тем не менее это не совсем так на самом деле: монотонность и однообразие, идущие от метра, как такового, отчасти парализуются ходом музыкальных ударений в стихе, тем ходом, который в двух — даже совершенно одинаковых по метрической схеме — стихотворениях может быть различным. Сюда присоединяется и могущая быть особой для разных стихотворений мелодическая схема. Этим путем метрическое однообразие акустически в значительной степени преодолевается: создается впечатление ритмического разнообразия даже в пределах одной и той же метрической схемы.

В настоящее время крайне трудно говорить что-либо опреде-

ленное о ритмике, в узком смысле этого слова, японского стиха, а тем более — о его мелодике. Области эти настолько неразработанные, в европейском смысле этого слова, что пока приходится ограничиться лишь указанием на их существование и на ту роль, которую они несомненно в стихотворении играют. Единственное, о чем возможно пока говорить, — это метрика японского стиха.

Образцом применения в стихе обоих указанных выше размеров может служить любое японское стихотворение. Вот, например, стихотворение, где эти размеры фигурируют в сочетании 5—7—5—7—7 (схема *танка*):

Сикисима но
Ямато кокоро во
Хито товаба
Асахи ни ниоу
Яма сакура хана

В чем Японии
Островов раскинутых,
Спросишь ты, душа? —
«В солнце утра на горах
Вишен блещущих цветы».

(*Норинага*)

Или в сочетании 5—7—5 (схема *хокку*):

Хи самурэба
Ко амэ но ото я
Е-хан но аки

Дни все холодной.
В полночь — неумолчный звук
Мелкого дождя...

(*Хоси*)

7

Основное, о чем приходится говорить в связи с японской метрикой, это — вопрос строфы. Проблема сочетания отдельных стихов в строфу, в сущности, единственная при вышеуказанной ограниченной постановке вопросов японского стихосложения. Да и тут снова приходится ограничивать тему исследования одной задачей: при узкоформальном анализе явлений в этой области прибегнуть к простой регистрации выявленных на протяжении истории японской поэзии строфических размеров и к некоторым описаниям их с указанием при этом на те жанры, которые той или иной формой строфы пользуются.

Тот же самый материал, который приведен выше для суждения о наиболее устойчивых размерах японского стиха, дает возможность установить количество и «физиономию» первых в истории японской поэзии строфических размеров. Это достигается двояким способом: с одной стороны, простым подсчетом наиболее часто встречающихся форм соединений стихов в некий организм стихотворения, с другой — анализом устойчивости и последовательности их композиционного уклада. Первый признак, подкрепленный вторым, дает достаточно прочный критерий для распознавания и характеристики той или иной строфы.

Уже сами древние японцы подметили те сочетания стихов, которые как по своему композиционному строю, так и по общему

применению вполне заслуживают наименования строфы. Такие устойчивые сочетания были обнаружены среди трехстиший, пятистиший и шестистиший. Получаются, таким образом, следующие древнейшие строфические размеры.

А. Среди трехстиший

1. Строфа *катаута*.

Таковая встречается в двух вариантах: а) 5—7—7 и б) 5—7—5, причем первый является более частым и устойчивым. По-видимому, в образе этого трехстишия мы сталкиваемся с самой примитивной формой строфического сочетания стихов, играющей — помимо всего прочего — известную вспомогательную роль: она служит готовым материалом при построении некоторых других строф, как, например, *сэдока* (см. ниже).

Образцом этой строфы может служить хотя бы следующее стихотворение из «Кодзики»:

Светлое дитя,
Будешь ты царем! Смотри:
Снес яйцо здесь дикий гусь.

Вряд ли возможно говорить в связи с этой строфой о каких-либо жанровых применениях ее. *Катаута* относится к такому отдаленному прошлому японской поэзии, когда о жанровых отличиях говорить особенно не приходится. Можно заметить только, что эта строфа употребляется в «Кодзики» очень часто в песнях торжественно-поздравительных, в стихотворных радостных восклицаниях и т. п., к типу которых относится и вышеприведенное стихотворение.

Б. Среди пятистиший

II. Строфа *танка*.

Схема этой строфы имеет вид чередования пяти- и семисложных стихов в порядке 5—7—5—7—7, причем такая строфическая форма оказывается настолько устойчивой, что уже с давних пор подвергается композиционному расчленению: первые три стиха объединяются в начальное полустихие с особым наименованием — *ками-но ку* («верхние стихи»), иначе — *хокку* («начальные стихи»); последующие два стиха составляют конечное полустихие, называемое *симо-но ку* («нижние стихи»), иначе — *агэку* («заключительные стихи»).

Уже в древней поэзии эта строфа применялась в различных стихотворных жанрах:

1. Жанр *танка* в собственном смысле этого слова.

Жанр *танка* является основным для всей истории этой стро-

фы. В него умещается почти вся японская лирическая поэзия, принадлежащая к категории так называемых *вака* — песен Ямато. Жанр *танка* — главнейший жанр японской интимной лирики. Образцом его может служить хотя бы такое стихотворение:

Цуки кагэ ва	Грустно, что всегда
Иру яма но ха мо	За зубцы высоких гор
Цуракарики...	Прячется луна...
Таэну хикари во	Хорошо бы увидеть
Миру ёси мо гана!	Нескрывающийся свет!

2. Жанр *хайкай*.

Под этим именем в древней поэзии фигурируют, в сущности, те же *танка*, только с опрошенным содержанием, без той традиционной высокой поэтичности, которая была свойственна *танка* с самого их возникновения. Ввиду этой своей особенности стихотворения в жанре *хайкай* носят по большей части шуточный характер и могут почитаться за первых представителей комической поэзии в Японии, так сильно развившейся впоследствии.

Древняя поэзия знает уже две разновидности этого жанра:

а) *дзарэ-ута* (из антологии «Манъёсю», конец VIII в.), например:

Хатисука но	Лотосовый пруд...
Икэ ва варэ сиру	А посмотришь на него —
Хатису наси,	Лотосов то нет.
Сика иу кими ни	Хоть тебя, мой друг, звать так,
Хигэ наки га гото	А усов все не видать! ⁶

б) *хайкай-но ута* эпохи «Кокинсю» (начало X в.), как, например:

Ё но нака но	Если бы всегда,
Уки таби гото ни	Только горе к нам придет,
Ми во нагэба,	Жизнь кончали мы,
Фуаки тани косо	Не осталось бы долин,
Асаки нари кэри.	Всюду выросли б холмы.

Строго говоря, как *дзарэ-ута*, так и *хайкай-но ута* мало чем отличаются друг от друга. Они могут быть охарактеризованы как жанры шуточной поэзии, более примитивной в первом случае и более развитой — во втором.

В. Среди шестистиший

III. Строфа *сэдока*.

Схема этой строфы имеет следующий вид: 5—7—7—5—7—7. Иначе говоря, мы имеем дело с простым повторением трехстишия 5—7—7, т. е. с повторенной два раза строфой *катаута*. Ввиду этого строфу *сэдока* можно рассматривать отчасти как произ-

⁶ Речь идет, по-видимому, о человеке, зовут которого примерно «Усов» и у которого нет и признака усов.

водную, построенную из элементов *катаута*. Такое воззрение подкрепляется данными композиционного характера: с самого возникновения этой строфы между ее первым и вторым трехстишием наблюдается отчетливая композиционная грань.

Рассматриваемые с чисто тематической стороны, стихотворения, написанные строфой *сэдока*, не представляют собою ничего существенно нового сравнительно с жанром *танка*. Это — те же лирические стихотворения, что и *танка*. Тем не менее и среди них можно провести некоторое разграничение двух как бы различных жанров:

1. Жанр *сэдока* (в узком смысле этого слова), более лирический по своему характеру. Например:

Ути ватасу	Вот вдали идет
Отиката хито ни	Путник из далеких мест...
Моно мосу варэ:	Распрошу-ка я его:
Соно соко ни	В вашей стороне,
Сироку сакэра ва	Что за белые цветы
Нани но хана дзо мо?	Там цветут? Поведай мне.

(«Кокинсю»)

2. Жанр *мондо-тай*, характеризующийся с внешней стороны диалогическим построением и гораздо менее лирический по своему содержанию. Строфа *сэдока* в жанре *мондо-тай* дает, скорей, простой диалог в стихотворной форме. Например:

Нихибари но	От Нихибари,
Цукуба во сугитэ	От Цукуба я пришел...
Ику ё ка нэцуру?	Сколько же ночей прошло?
Ка гэ набэтэ	— Станем мы считать!
Ё ни ва коконо ё	Будет девять всех ночей,
Хи ни ва тоока во.	Дней же десять всех.

(«Кодзики»)

Такими словами обменялись во время празднества герой древней Японии Ямато-дакэ, вернувшийся из похода, и один из присутствовавших.

IV. Строфа *буссоку-сэки-тай*.

Строфа эта имеет вид шестистишия 5—7—5—7—7—7 и тоже может рассматриваться как производная. Основой в этом случае служит строфа *танка*, увеличенная только на один лишний семисложный стих в конце. Дополнительный характер последнего стиха явствует и из его композиционного значения: последний стих образует как бы припев, повторяющийся в слегка измененной форме предыдущий. Таким образом, тема стихотворения полностью исчерпывается уже в пяти первых стихах, т. е. в *танка*. Строфа эта встречается в поэзии эпохи Нара в тех ее видах, которые не вошли в «Манъёсю». До нас дошло всего 19 стихотворений, написанных этой строфой.

Жанровое применение *буссоку-сэки-тай* более или менее ясное. Оно целиком определяется самой историей возникновения этой строфы. Первым образцом такой строфы является стихотворение, высеченное на каменной плите в храме Якуси-дзи, в пров. Ямато; на той самой, которая хранила на себе «след стопы Будды», Буссоку-сэки. Стихотворение это принадлежит, по преданию, Фу-муя-но-мáхито, по буддийски — Дзёсан, и относится к годам Тэмпё-сёбо (749—757). Данное обстоятельство предопределило и жанр тех стихотворений, которые эту строфу применяют. Они именуется по-японски *буссоку-сэки-но ута́*, что означает буквально: «песни о следе стопы Будды». Иначе говоря, мы имеем здесь дело с примитивной буддийской религиозной поэзией. Образцом этого жанра может служить стихотворение:

Сяка но миато	След стопы Будды
Ива ни удуси оки	На скале запечатлен.
Юки мэгури	Я хожу вокруг.
Уямаи мацури	Чту с благоговением.
Вага ё ва оэму	Так закончу свои дни.
Коно ё ва оэму.	Так закончу эти дни.

Г. Строфы стихотворений различной величины

V. Строфа *нагаута*.

Метрическая схема этой строфы неопределенна в своих очертаниях; количество стихов, составляющих эту строфу, может быть различно. В сущности говоря, все стихотворения, содержащие свыше шести строк, считаются написанными этой строфой. Единственные различия, которые здесь устанавливаются, основаны на чисто количественном принципе:

- 1) стихотворения от 7 до 15 стихов именуется *котёка* (малые *нагаута*);
- 2) стихотворения от 16 до 50 стихов именуется *тютёка* (средние *нагаута*);
- 3) стихотворения свыше 50 стихов именуется *дайтёка* (большие *нагаута*).

При такой неопределенности всем *нагаута* тем не менее свойственны два формальных признака, являющихся для них как бы специфическими, отличающими их от прочих форм строфических сочетаний. Первый из признаков — последовательное чередование пар стихов в 5 и 7 слогов; второй — наличие заключительного стиха из 7 слогов. Таким образом, всякая правильная *нагаута* имеет на конце два семисложных стиха. Эти два обстоятельства и придают данной форме некоторое значение своеобразной строфы.

Жанры, в которых применяется строфа *нагаута*, могут быть различными:

1. Жанр *нагаута*, в узком смысле, в общем совпадающий по своей тематике с *танка*; иначе сказать — жанр лирической песни.

2. Жанр *моногатари-ута*, близкий к эпическому. Стихотворения этого типа можно назвать, пожалуй, своего рода лирическими балладами за их овеянный лиризмом эпический характер.

* * *

Таковы древнейшие японские строфические размеры. Основной элемент их — стих — во всех случаях одинаков: строчка в пять или семь слогов величиною. Сама же строфа представляет собою лишь то или иное сочетание этих стихов. Цезуру можно отметить только в трех строфах: наиболее явственно в *танка* — после третьего стиха, достаточно отчетливо в *сэдока* — также после третьего стиха — и менее заметно в *нагаута* — после каждой пары стихов. Строфа *буссоку-сэки-тай* содержит цезуру после третьего стиха на тех же основаниях, что и *танка*, поскольку последняя входит в состав этой строфы.

Крайне знаменательна судьба всех этих строф. Для того чтобы уяснить ее себе, достаточно взять простые цифровые данные из двух знаменитых антологий древней Японии «Манъёсю» (конец VIII в.) и «Кокинсю» (начало X в.). Цифры оказываются настолько характерными, что прибавлять к ним, в сущности, ничего не требуется.

В «Манъёсю» содержится 4496 стихотворений, из них:

1. *Сэдока* — 61
2. *Нагаута* — 262
3. *Танка* — 4173

В «Кокинсю» заключено 1100 стихотворений, из них:

1. *Сэдока* — 4
2. *Нагаута* — 5
3. *Танка* — 1091

Другими словами, мы можем констатировать следующее:

1. Уже к концу VIII столетия из состава японской поэзии совершенно исчезли в качестве самостоятельных строф *катаута*: их нет даже в «Манъёсю».

В настоящее время мы можем найти их главным образом в «Кодзики», т. е. в сочинении, законченном в 712 г.

2. Равным образом можно считать исчезнувшей и строфу *буссоку-сэки-тай*, вообще не привившуюся в японской литературной поэзии.

3. К началу X в., т. е. к эпохе «Кокинсю», почти совершенно исчезает и *сэдока*: если в «Манъёсю» стихотворений, написанных этой строфою, — 61, то в «Кокинсю» их всего 4. В дальнейшем же они не встречаются и вовсе.

4. К началу же X в. почти совершенно уходит в небытие и *нагаута*, причем ее исчезновение идет еще более быстрым темпом, чем *сэдока*: в «Манъёсю» содержится 262 *нагаута*, в «Кокинсю» же только 5, да и то в значительной мере искусственных. В последующей поэзии их больше нет.

Таким образом, на арене японской поэзии остается лишь одна строфа — *танка*. Все области японского стихотворства отходят в нераздельное владение этой формы. *Танка* становится не только господствующей, но и фактически единой державной. На арене литературной поэзии подвизается лишь одна она. Она становится синонимом «поэзии Ямато» в целом. Жанр *вака*, слагающийся по существу из трех форм — *танка*, *сэдока* и *нагаута*, начинает пониматься только как *танка*. Иначе сказать, содержание *танка* покрывает собою все содержание японской литературной поэзии.

В истории *танка* должны быть особо отмечены три момента, из которых один знаменует собою первый расцвет этой формы, второй — зенит ее славы и третий — ее закатный блеск. Первый связан с антологией «Манъёсю», второй соединяется с «Кокинсю», третий обычно ассоциируется с антологией начала XIII в. «Син-Кокинсю».

1. В «Манъёсю» мы имеем стихотворения самих основоположников японской литературной поэзии — двух гениев поэзии: Какиномото-но-Хитомаро (расцвет деятельности — между 687 и 707 гг.) и Ямабэ-но-Акахито (оживленная деятельность — между 724 и 748 гг.).

2. В «Кокинсю» помещены стихотворения «шести бессмертных» японской поэзии, в первую очередь Ариваро-но-Нарихира, Он-оно-Комати и Сёдзэ-Хэндзэ (вторая половина IX в.), а затем стихотворения новых великих поэтов с Цураюки во главе (начало X в.).

3. В «Син-Кокинсю» («Новом Кокинсю») собрано последнее цветение *танка*. В этой антологии помещены произведения знаменитых поэтов XII и начала XIII в. с Фудзивара-но-Садайэ во главе.

Разумеется, с «Син-Кокинсю» *танка* не исчезает. Наоборот, как строфа она продолжает существовать самым плодотворным образом, вызывая к жизни даже новые разновидности строфических сочетаний, вроде *рэнга*, *хокку*. Значение *танка* падает в смысле специфического жанра, т. е. основного жанра лирической поэзии. Живое лирическое творчество отходит к другим строфам, новые лирические жанры появляются уже в оболочке новых строф.

Взамен этого развивается жанр *хайкай*, второй из пользующихся строфой *танка*; от него впоследствии ответвляются целые отрасли японской поэзии, как, например, *хайкай-тё-но-рэнга*, *ракусю*, *кёка*.

Танка как лирический жанр все же продолжает жить, но на совершенно особом положении: она превращается в высокую поэзию, становится классической формой японского стихосложения, поэтической *par excellence*. Она окружается ореолом изящества, благородства, совершенства и с этим ореолом отходит от широкой дороги японской лирики, становясь уделом немногочис-

ленных и замкнутых кругов японского общества, бережно хранящих и поддерживающих в своей сфере и умонастроениях дух древнего Хэйана.

8

Новые времена — новые песни. С изменением социально-политического строя Японии, с приходом к власти самурайского сословия, происходит перемена и формы господствующей строфы. Эпоха Камакура культивирует уже новую строфу, которая и может быть признана наиболее жизненной, наиболее удовлетворяющей поэтическим вкусам представителей нового общества. Эта строфа — *имаё*.

Схема этой строфы имеет вид четверостишия 7—5—7—5, но вместе с тем необходимо помнить, что обычно такое четверостишие повторяется два раза, так что наиболее каноническая форма *имаё* представляет собою, в сущности, восьмистишие.

Само собою разумеется, если говорить об *имаё* как о господствующей строфе эпохи Камакура, то это отнюдь не значит, что данная строфа в данную эпоху и возникла. Первые образцы *имаё* относятся ко временам гораздо более ранним. В дневнике Мурасаки-сикибү, описывающем события 1008—1009 гг., говорится о том, что «молодые придворные распевают песни *имаё*». В «Интимных записках» Сэй-сёнагон также упоминается об этих песнях. Таким образом, получается, что еще в эпоху Хэйан, т. е. в период единой державы танка, твердыни этой последней уже подтачивались новой формой, и как раз там, где танка больше всего и царила, — в придворных сферах. Насколько нам это известно, так действительно и было: танка, с ее строгими правилами, с ее особым, ставшим уже в значительной мере условным, стилем, постепенно превращалась в «высокий» жанр, становилась понемногу слишком классической формой поэзии. Поэтому позднейшие хэйанцы, преимущественно именно молодежь, как и говорит Мурасаки, охотно обращались к более простому, более «низменному», но в то же время более свободному и, главное, более легкому жанру. Так и укрепились эти «песни на нынешний манер», что значит в буквальном переводе *имаё-но ута*.

Тем не менее приходится думать, что песни *имаё* времен Хэйан не отличались особой определенностью ни форм, ни жанра. Их окончательное оформление — в особенности как канонической строфы — имело место, скорее всего, на самой грани между Хэйаном и Камакура, около 1174 г.: к этому году относится первый официальный поэтический турнир *имаё*, устроенный экс-императором Го-Сиракава. На нем участвовали уже 38 признанных мастеров этой формы.

Окончательное утверждение строфы *имаё* в литературе имело

место несомненно в новые времена. *Гунки* эпохи Камакура, т. е. основные произведения этого периода, включают в себя небольшое количество этих «песен на нынешний манер». Таким образом и совершилось приобщение прежней «простонародной», «низменной» стихотворной формы к большой литературе эпохи.

Строфа *имаё* применялась преимущественно в двух жанрах:

1. Жанр *имаё*, в собственном смысле, бывший главнейшим лирическим жанром эпохи Камакура, заменивший для широких общественных кругов того времени прежние *танка*. Образцом такой лирической песни может служить следующее стихотворение:

Вакарэ но кото ни	Средь разлук особенно
Канасики ва	Горестна одна:
Ооя но вакарэ	Мать-отца нам потерять,
Ко но вакарэ	Потерять дитя.
Сугурэтэ гэ ни мо	Но из них нам больше всех
Канасики ва	Горестна одна:
Фусан но вакарэ	Мужу потерять жену
Нари ни кэри.	Или мужа ей.

2. Жанр *васэн*, являющийся основным типом японской буддийской религиозной поэзии, содержащей в себе как славословия, так и исповедание веры, а также и простую религиозную лирику. Образцом того жанра в строфе *имаё* может послужить известное стихотворение — азбука «Ирохэ», приналежащее знаменитому просветителю Японии Кобо-дайси (774—835):

Иро ва ниоэдо	Красота блистает миг —
Тиринуру во	И увяла вся.
Вага ё тарё дзо	В нашем мире кто, скажи,
Цунэ нарану?	Остается ввек?
Уи но оку яма	Грани мира суеты
Кёо коэтэ	Ныне перейди,
Асаки юмэ мидзи	Брось пустые видеть сны
Эи мо сэдзу.	И пьянеть от них!

Необходимо отметить, что лирические строфы *имаё*, т. е. *имаё* первого жанра, в эпоху Камакура успели перейти в обиход профессиональных певиц и танцовщиц, гейш того времени, так называемых *сирабэси*. Это обстоятельство имело большое значение для последующего времени, так как этим путем строфа *имаё* проникла в широкие народные массы и проявилась в многочисленных жанрах народной лирики, в том числе и в современных песнях — *сёка*.

Строго говоря, на строфе *имаё* и кончается история образования новых строфических размеров в Японии. Можно утверждать, что все строфы, которые мы встречаем после Камакура, не могут почитаться за оригинальные: все они так или иначе восходят к

одной из бывших уже строф, преимущественно к *танка*. Такой производной строфой в следующую эпоху японской истории, в эпоху Муромати, явилась *рэнга* («стихотворение-цепь»). История образования этой строфы настолько существенна для последующего японского стихосложения, что заслуживает быть изложенной более или менее обстоятельно.

В основе *рэнга* лежит не столько метрический, сколько композиционный принцип. *Рэнга* идут не от метрического замысла, но от некоего поэтического приема. В нем — ключ к пониманию истинной сущности этой странной и вместе с тем интереснейшей формы. Прием этот слагается из двух моментов, из которых второй является в известной степени производным от первого. Основной же прием заключается в том, что одно какое-нибудь стихотворение, какая-нибудь строфа расчленяется в композиционном, а отсюда и в ритмическом плане на части. В результате может получиться известное обособление каждой такой части от другой, обособление и ритмическое — цезура, и композиционное — членение, и синтаксическое — абзац.

Следующий шаг по этому же пути: каждая такая часть оказывается сопряженной с особым, отдельным актом творчества; моменты творчества одной части и другой могут не совпадать. И, наконец, последний результат — отдельные акты творчества приурочиваются к особым авторам: каждую часть такого стихотворения дает другой поэт. Последнее обстоятельство представляет собою крайнее, но логическое завершение развития всего приема.

Если так, то недалеко до нового следствия. Если стихотворение разбито на части, если эти части стали в известном смысле самостоятельными, одним словом, если оказалась нарушенной ритмическая и композиционная целостность строфы, то эта последняя как строфа перестает существовать — ее границы становятся неустойчивыми, расплывчатыми, она начинает допускать и увеличение и уменьшение. К данной строфе можно присоединить новые части без особого ущерба для ритмики и композиции — была бы только соблюдена тематическая связь.

Однако и на этом процесс развития приема не приостанавливается: появляется еще одно следствие общего хода вещей. Если каждая часть строфы в общем самостоятельна, то добавление к этой строфе может примыкать именно к ее последней, самостоятельной части; другими словами, не только формальная, но и тематическая связь может касаться только двух соседних частей — при присоединении новой части тематически следует иметь в виду только ту часть, к которой эта новая присоединяется. Таким образом, если новая часть — совершенно самостоятельная ритмически и композиционно — и связывается тематически со всеми находящимися выше, то только через часть, непосредственно ей предшествующую. И, наконец, еще один шаг. Если тематическая связь всех соединяемых частей осуществляется, так

сказать, косвенно, каждый раз через посредство предыдущей части, то она становится, в сущности, очень расплывчатой и может легко превратиться в чисто формальную. Так, например, если в предыдущей части упоминается «луна», то для соблюдения тематической связи в последующей части достаточно только упомянуть об «осени»: образы луны и осени по канонам японской поэтической тематики принадлежат к одному и тому же тематическому циклу; они — *энго*, «зависимые слова», наличие одного из них неминуемо требует присутствия другого.

Таким путем приходят к принципу нанизывания — основному принципу *рэнга*: дается одна часть какой-нибудь строфы и к ней последовательно добавляются, на нее нанизываются новые части. Получается своеобразная «стихотворная цепь» — *рэнга*.

Однако ко всему этому присоединяется еще одно обстоятельство, без учета которого не уяснить сущности *рэнга*. Всякая цепь характеризуется не только тем, что к одному звену присоединяется другое, но и тем, что каждое новое звено частично заходит в старое, чтобы удержаться. Так и в «стихотворных цепях»: каждая новая часть должна как-то заходить за предыдущую.

Делается это довольно простым способом: новая часть при присоединении к другой, уже бывшей ранее, должна учитывать только одну тематическую связь с этой предыдущей, и то только формально; но она должна учитывать эту связь в такой концепции, чтобы стать как бы отправным пунктом для этой предыдущей, не концом ее, но началом. Таким образом и получается заход нового звена за старое: новая часть, помещенная внизу прежней, графически оказывается впереди ее — тематически и формально.

Рэнга пользуется строфою *танка*, и в приложении к этой строфе все сказанное выше конкретно представляется в следующей схеме:

1. Первая часть дается в виде *хокку*, начального полустихия *танка*, т. е. в виде трехстишия 5—7—5.

2. Вторая часть дается другим автором в форме *агэку*, конечного полустихия *танка*, т. е. в виде двустишия 7—7, с соблюдением при этом тематической связи с *хокку*.

3. Третья часть дается третьим автором в виде нового трехстишия 5—7—5; иными словами, третий автор начинает новую, на этот раз «нанизываемую» *танка*, соблюдая при этом тематическую связь с нижним полустихием предыдущей. В то же самое время он стремится к тому, чтобы из его части и этой предыдущей части получалась новая цельная *танка*, не только тематически, но и формально, т. е. составляет свое трехстишие так, чтобы оно могло служить начальным полустихием для такой *танка*, конечным полустихием которой было бы предыдущее двустишие.

4. Четвертая часть дается четвертым автором в форме двусти-

шая 7—7, тематически и формально заканчивающего вторую, начатую третьим автором *танку* и т. д.

Такой процесс может продолжаться почти до бесконечности: есть стихотворные цепи из 50 звеньев, из 100, есть даже из 1000. Границ для этой строфы нет. Постоянно только одно: каждый автор одновременно и начинает новую *танка* и кончает прежнюю. Дающий *хокку* начинает последующую *танка* и как производящий «надстройку» над предыдущим *агэку* заканчивает некую, так сказать, *танка*. Дающий *агэку* заканчивает предыдущую *танка* и своеобразным способом начинает новую, вызывая к жизни свою, уже вторую, *хокку* от другого автора. Исключение составляет, разумеется, первый автор, который, естественно, только начинает.

Всю эту систему наглядным образом можно изобразить так:

I. 5—7—5	1-я <i>танка</i> — в прямом порядке
II. 7—7	2-я <i>танка</i> — в обратном порядке
III. 5—7—5	3-я <i>танка</i> — в прямом порядке
IV. 7—7	4-я <i>танка</i> — в обратном порядке
V. 5—7—5	5-я <i>танка</i> — в прямом порядке
VI. 7—7	6-я <i>танка</i> — в обратном порядке и т. д.
VII. 5—7—5	

Для уяснения всех этих правил и положений на конкретных примерах лучше всего разобрать одну из таких стихотворных цепей.

1. Первый автор начинает:

Белый талый снег —
Знать, весна уже пришла —
Начал исчезать...

В этом *хокку* даны образы весны и тающего снега. По японскому тематическому канону в ближайшей связи с ними стоят другие весенние образы: «весенний дымок» и «побеги травы». Эти образы могут содержаться в последующей части, и тематическое единство всего целого таким путем будет соблюдено.

2. В соответствии с этим второй автор добавляет такое *агэку*:

Всюду — легонький дымок,
Из земли — ростки травы.

Таким образом получается первая *танка* всей цепи.

3. Третий автор должен дать новое *хокку*: во-первых, такое, которое было бы тематически связано с предыдущим *агэку*, во-вторых же, с таким расчетом, чтобы оно как бы надстраивалось над этим *агэку*, составив с ним новую внутреннюю *танку*.

Нужно заметить, что слово «дымок» одинаково прилагается как к дыму от огня, так и к пару в воздухе; образ дымка проч-

но соединен поэтической ассоциацией с образом селения, над которым вьются дымки от очагов. Образ же травы связывается часто с образом запущенности, заброшенности, особенно в сочетании с образом человеческого жилья. «Заросший травой» — символ запустения, ветхости, древности.

В соответствии со всем этим третий автор дает такое *хокку*:

Хоть село давно
Древним стало — люди здесь
Все еще живут.

Если позади этого трехстишия поставить предыдущее двустишие, получается вполне законченная *танка*.

4. Четвертый автор должен закончить *танка*, начатую третьим. Это он и делает, пользуясь поэтической связью образа старого заброшенного селения с образом пронзительного ветра, беспрепятственно по нему разгуливающего и пронизывающего до костей — особенно по вечерам — заброшенных в это селение и доживающих там свой век людей.

Вечер. Даже ветра звук
Веет холодом сырм.

Таким образом получается третья по счету *танка*.

5. Задача пятого автора аналогична с задачей третьего. Он выполняет ее, пользуясь новой связью образов: ветер, да еще холодный и пронизывающий, естественно, ассоциируется с осенью: осенью так волнует шум — завыванье ветра промеж сосен; слово же «сосна» омонимично со словом «ждать» (и то и другое по-японски *мацу*); образ же ожидания — любимейший образ элегической любовной лирики.

Путем этого скачка через омоним получается такое *хокку*:

Осени порой
Ждать кого-нибудь — и то
Грустно, тяжело.

Естественно, когда в печали осенью, да еще холодным вечером ждешь любимого человека, даже самый звук ветра кажется холодным, вроде холодной бесчувственности того, кто заставляет себя так долго ждать и все не приходит... Из соединения этой *хокку* с предыдущим *агэку* получается вторая внутренняя *танка*.

6. Шестому автору нужно закончить *танка*, начатую пятым. Для этого он пользуется связью образа «ждать» с образом «разлука»: ждут ведь того, с кем разлучены. Поэтому он заканчивает *танка агэку*:

О разлуке мысль придет —
Грустно на душе до слез.

Ждать, т. е. надеяться, — уже тяжело: хочется, чтобы тот скорей пришел. Насколько же тяжелей разлучаться! Таким образом, получается пятая, включая внутренние, *танка*.

7. Седьмой автор поступает так же, как и пятый. При этом он совершает сложную диверсию в общем ходе образов. В предыдущем двестишии употреблен образ «разлука». Разлука всегда соединяется с образом «ожидание». Слово «ожидание» омонимично со словом «сосна»; с сосной всегда ассоциируется — в контексте с осенью — «ветер». Таким путем получается сложный образ «ветер в соснах», по-японски *мацукадзэ*. Но «мацукадзэ» — название известной лирической драмы, где излагается старинное предание, повествующее, как некая рыбацка, по имени Мацукадзэ, разлученная со своим возлюбленным, не дождавшись его при жизни, ждет его — среди шума морского ветра в прибрежных соснах — даже за гробом. Этим объясняется *хокку* седьмого автора:

Сосны... ветра шум...⁷
Словно кто-то о былом
Здесь оставил след.

След оставил тот, кто обречен на вечную разлуку, — как бы гласит ответ. А об этой разлуке говорит предыдущее *агэку*. Так получается третья внутренняя *танка*.

8. Восьмой автор заканчивает предыдущую *танка* и пользуется для этого таким ходом образов: «Мацукадзэ» — название знаменитой пьесы; одно упоминание о ней, естественно, вызывает в памяти другую, не менее знаменитую «Юми-явата» («Лук и стрелы Хатимана»). Слова же «память о былом» — иначе сказать «предание» — пробуждают в памяти известное предание о том, как бог Хатиман дал завет, что его лук и стрелы будут вечно оберегать Японию. Отсюда и *агэку* седьмого автора:

Лук и стрелы! Лишь они —
Счастья всей страны оплот.

Так получается седьмая *танка*.

9. Девятый автор «надстраивает». Лук и стрелы бога оберегают, иначе сказать, они «отпугивают» врагов. Отсюда ход к «пугалу», стоящему на рисовых полях. К тому же для вящего устрашения пернатых врагов крестьяне в Японии обычно вкладывают в руки пугала лук и стрелы. Ход образов не слишком лестный для божества, но достаточно изобретательный для поэта *рэнга*:

Пугало стоит
В поле осенью, где жнут,
Собирают рис...

Рис — основное питание японцев. Если пернатые хищники поклюют во время сбора все зерна, что же будет с жителями, со всей страной Ямато? Отсюда вполне уместна четвертая внутренняя *танка*:

⁷ Мацукадзэ — ветер в соснах или собственное имя «Мацукадзэ», как имя девушки и как название пьесы.

Пугало стоит
В поле осенью, где жнут,
Собирают рис...
Лук и стрелы! Лишь они —
Счастья всей страны оплот.

На этом цитируемая *рэнга* не заканчивается... Да и может ли она вообще закончиться? Поставить точку может только недостаточное искусство авторов-участников: может случиться, что остроумие и находчивость у какого-нибудь из них иссякнет, и это будет означать конец цепи. Иных концов, строго говоря, быть не может.

Нетрудно заметить, что при таких приемах стихосложения связь между началом и концом стихотворений обычно утрачивается. Более того, связь теряется уже через одну полную *танка*. Так, в объясненном стихотворении через одну *танка* после «пугало» речь идет уже о звуках колокола в буддийском монастыре...

Однажды некий монах, по имени Соги, увлеченный своеобразной прелестью *рэнга*, пожелал изучить это искусство. С этой целью он отправился к пользовавшемуся большой известностью на данном поприще поэту Кэнсай. В ту пору Соги был еще молодым человеком. Кэнсай посмотрел на него и сказал: «Ты слишком стар, чтобы учиться искусству *рэнга*. Чтобы его изучить как следует, нужно двадцать лет упорного труда». Не смутившийся Соги быстро ответил: «Ну что же! Я буду работать в течение десяти лет, но зато дни и ночи». Впоследствии он стал знаменитым представителем этого поэтического жанра.

Этот анекдот хорошо характеризует отношение японцев к *рэнга*. Для того чтобы писать *рэнга* как следует, необходимо знать не только особенную и крайне сложную теорию этого искусства, но и всю поэтику *вака*.

История *рэнга* отличается не меньшей сложностью, чем теория. Первые проявления *рэнга* как приема можно усмотреть в упомянутых выше *мондо-тай-но ута*, т. е. в песнях в диалогической форме, главным образом в *сэдока*. Первые же следы *рэнга* как жанра можно найти в антологии «Киньёсю» (1127); в этой последней встречается уже сам термин *рэнга*.

Дальнейшее развитие этого жанра идет заметным образом в эпоху Готоба (1184—1198), причем оно обусловливается двояким фактором: с одной стороны, усиливался интерес непосредственно к форме *рэнга*, как таковой, с другой — сказывалось внешнее влияние так называемых нанизываемых стихотворений (*лянцзюй* в Китае). В результате — расцвет и формы, и ее различных жанров: с одной стороны, действует школа «одушевления» *рэнга* «юсинха», т. е. приобщение этой поэтической формы к традиционной поэтике *вака*, поэзии «высокого стиля»; с другой — работает противоположная школа «мусинха», стремящаяся к более свободным формам. Победу одержало первое течение, и *рэнга*

очень скоро из стихотворной забавы превратилась в серьезный поэтический жанр.

Главный расцвет *рэнга* падает на XIV в., особенно на время деятельности знаменитого представителя этой поэтической школы Ёсимото (1320—1388). Ему принадлежит главнейший литературный памятник этого жанра, «Кокинсю в области рэнга», как его называют, — антология «Цукуба-сю» (1356). Им же изложена и теория этого вида поэтического мастерства; в этом смысле важен трактат «Оан-син-сики» (1368—1374).

Следующий расцвет *рэнга* сопряжен с деятельностью вышеупомянутого Соги (1421—1502); с началом же XVI столетия наступает эпоха упадка этого жанра. Снова повторяется старая история, бывшая вначале: борются две школы. Одна стремится сохранить за *рэнга* высокий стиль, другая стремится к гротеску, словесной эквилибристике, к юмору, комизму; иначе сказать — к жанру *хайкай*. Второе течение одерживает верх, в результате чего *рэнга* начинает идти к постепенному вырождению и к эпохе Токугава теряет всякое значение, уступая место другим строфам и другим формам.

Как уже явствует из вышеизложенного, основных жанров, пользующихся строфою *рэнга*, — два:

1. Жанр *рэнга* в собственном смысле этого слова, т. е. отчасти лирические, отчасти лиро-эпические стихотворения, построенные по своеобразному принципу. Этот жанр установился в результате победы школы «одушевленных» (*юсинха*) конца XII в. и, постепенно развиваясь, дал расцвет в XIV в., особенно в эпоху Ёсимото с его антологией «Цукуба-сю», продержался до самого начала XVI в.

2. Жанр *хайкай-тё-но рэнга*, т. е. юмористических *рэнга*, распространившихся в результате победы «неодушевленных» (*мусинха*) начала XVI в. Литературный памятник этого жанра — антология «Ину-Цукуба-сю» («Собачья Цукуба-сю»), принадлежащая Ямадзаки Сокан (1465—1553) и названная им так в противовес знаменитой «Цукуба-сю» Ёсимото.

10

Подобно тому, как *рэнга* не может считаться совершенно новой формой японской строфы благодаря своему пользованию строфическим принципом танка, на таком же основании не может быть признана вполне оригинальной по своему происхождению и строфа, процветавшая в эпоху Токугава, строфа, известная под именем *хокку*.

Метрическая система *хокку*, как известно, очень проста, — это — трехстишие с чередованием 5—7—5. И уже одно это возводит *хокку* к другим формам японской поэзии и прежде всего к той же самой форме, производной от коей явилась и *рэнга*, т. е. к строфе *танка*.

Обычная теория *хокку* устанавливает следующую схему ее происхождения и развития.

Еще в поэтическом «эпиллоге Хэйана» в антологии «Син-Кюкинсю» (1205) мы можем наблюдать очень любопытный и крайне важный для последующей истории японского стихосложения факт: многие *танка* этой антологии явно распадаются на две части. Их *хокку* — начальное полустишие — и их *агэку* — конечное полустишие представляют собою достаточно обособленные друг от друга части. Обособление это касается прежде всего, конечно, чисто грамматической стороны дела, но отчасти отражается и на логической структуре стихотворения. Иначе говоря, первая и вторая половина стихотворения образуют вполне законченные предложения.

Это обстоятельство не могло не способствовать дальнейшему: оно повлекло за собой все большую и большую «эмансипацию» верхней половины стихотворения от нижней. Верхнее, начальное полустишие, т. е. *хокку*, как большее по величине — три стиха — и таящее в себе большие высказывательные возможности, начинает выступать в достаточно самостоятельном облике. Этот процесс пошел особенно усиленными темпами с воцарением в японской поэзии *рэнга*, где такому обособлению *хокку* содействовало и то побочное обстоятельство, что авторами *хокку* и *агэку* могли быть разные лица. Равным образом вся система *рэнга* с ее особыми стилистическими, тематическими и композиционными требованиями, обращенными к каждому трехстишию и двустишию, естественно способствовала установлению известной самостоятельности *хокку*. Таким путем почва для полной «эмансипации» *хокку*, для окончательного превращения его в форму особой строфы, была подготовлена еще в эпоху *рэнга*, т. е. во времена Асикага; оставалось только, сложив начальное трехстишие *рэнга*, на этом и остановиться. Это сделать можно было всегда, так как, строго говоря, в «стихотворных цепях» композиционной и тематической «точки» не было — границы *рэнга* заранее предустановлены быть не могли по существу самого дела. Последний шаг и был сделан теми же деятелями *рэнга*: оба главных представителя последнего периода *рэнга* — Аракида Моритакэ (1473—1549) и Ямадзаки Сокан (1465—1553) — были и первыми поэтами *хокку*.

Таким образом, суммируя факторы, приведшие к образованию новой, в условном смысле, строфической формы в японской поэзии, мы получаем следующее:

1. Стилистической основой, так сказать почвой, на которой образовалась строфа *хокку*, должен быть признан свойственный еще древнему японскому стихосложению так называемый диалогический стиль, *мондō-тай*, предопределяющий, по самой сути приема, известную независимость отдельных частей одного и того же стихотворения.

2. Главнейшим фактором, предуглавшим путь образования

такой строфы, является отчетливо показанная антологией «Син-Кокинсю» стилистическая манера в *танка*, сводящаяся к приданию первому трехстишию грамматической, композиционной и частично тематической законченности.

3. Непосредственным фактором образования новой строфы является система стихосложения в *рэнга*, способствовавшая сильнейшему обособлению *хокку* уже в самой «стихотворной цепи». При этом *рэнга* действовали в этом направлении двояким образом: а) условиями своей принципиальной композиционной системы, и б) условиями своего складывания, отдававшими каждую часть *рэнга* отдельному автору.

4. Самостоятельное существование трехстишия в виде особой строфы подкреплялось наличием исторических прецедентов в этой области: в древней японской поэзии уже существовала строфа в виде трехстишия, — это *катаута*, выступавшая при этом не только с обычной схемой 5—7—7, но иногда и со схемой 5—7—5, т. е. в той же форме, что и *хокку*.

Образцы первых *хокку* дали поэты *рэнга* — Моритакэ и Со-кан. Следовательно, уже приблизительно со второй половины XVI столетия одновременно с упадком *рэнга* идет постепенный подъем искусства *хокку*. С одной стороны, заканчивается процесс полного выделения из общего организма *рэнга* и обособления строфы *хокку*; с другой — создается особый стилистический и композиционный строй новой стихотворной формы. Таким образом, к началу XVII в., т. е. к эпохе Токугава, мы имеем уже вполне сформировавшиеся *хокку*, выступающие в роли нового строфического размера.

И эта строфа в течение XVII столетия достигает замечательного расцвета. В руках великих поэтов времен Токугава этот маленький строфический размер превращается в орудие для создания превосходнейших, достойных — *mutatis mutandis* — стать в ряд с лучшими *танка*, в ряд поэтических произведений, подлинных цветков эпохи Токугава, особенно ее эдосской полосы. *Хокку* — лучшее зеркало вкусов и настроений кровных эдосцев — *эдокко*; великолепное отражение «сюми» — «аромата и цвета» старого Эдо во всем его разнообразии.

Применение строфы *хокку* в эпоху Токугава было необычайно широким. Ею пользовались почти все направления токугавской поэзии; все главнейшие стихотворные жанры той эпохи почти целиком держатся на этой строфе. Она оказывается необычайно гибкой, применимой для самых разнообразных поэтических целей.

Своим развитием эта строфа обязана прежде всего основной линии эдосской поэзии: той отрасли, которая по преимуществу с *хокку* и ассоциируется. Эта отрасль не единственная, но главнейшая для *хокку*, представляется тремя знаменитыми школами эпохи Токугава: «Древней», «Данрин» и «Подлинной».

Первая идет от Мацунага Тэйтоку (1571—1653), который

первый провозгласил полную самостоятельность *хокку* как своеобразной поэтической формы. Полемизируя со школой одного из последних поэтов *рэнга* — Сокан, заявлявшего, что *хокку* всего лишь вульгаризованная *рэнга*, Тэйтоку утверждал, что *хокку* обладает своими собственными стилистическими законами, совершенно отличными от стилистики и *танка*, и *рэнга*. *Хокку* этой «Древней школы» *кофу* очень просты, достаточно свободны по содержанию, но все же до известной степени держатся в рамках традиционной японской поэтичности, хотя и сниженного типа.

Вторая школа основана Нисияма Соин (1605—1686) и обнаруживает довольно крутой поворот поэзии *хокку* в сторону еще большего «снижения стиля». «Школа Данрин» рассматривает *хокку* как поэзию гротеска, почти трюка; по стилю — общедоступную, по содержанию — главным образом комическую. Крылатое определение, данное Нисияма Соин всей поэзии *хокку*, гласит: «Хокку — развлечение за чаем или вином».

Произведения «школы Данрин» очень своеобразны. Они часто поражают своими неожиданными вывертами: прихотливыми поворотами стиля, композиции, темы. Про многие стихотворения поэтов «Данрин» можно сказать вместе с Игараси: «Это — не то стихи, не то проза, не то письмо, не то приветствие, не то — неизвестно что»⁸.

Иную картину дает третья школа — «Подлинная», *сёфу*, во главе которой стоит знаменитый поэт эпохи Токугава — Мацуо Басё. Если *хокку* обязаны кому-нибудь своим возвращением в лоно «высокой» поэзии, то только ему; благодаря его усилиям *хокку* снова превращаются в серьезный поэтический жанр, начинают играть огромную общепозэтическую роль и занимают в глазах эдосских горожан место, равноценное по поэтическому достоинству с *танка* и китайской поэмой. Надо знать, какой всеобъемлющей поэтической значимостью обладает в Японии поэзия *танка* и китайская поэма, чтобы оценить этот факт во всей его полноте.

Время действия и хронологическая последовательность этих школ указывают на то, что эпохой наибольшего расцвета *хокку* мы должны признать весь XVII век, причем зенитная точка этого расцвета падает на последнюю четверть столетия, на знаменитые в истории японской культуры годы Гэнроку (1688—1703): в это время жил и работал Басё.

Начало XVIII в. являет картину постепенного падения искусства *хокку*, и только в 70—80-е годы наблюдается новый подъем его, сопряженный с деятельностью знаменитого представителя этой отрасли японской поэзии — Танигути Бусон (1716—1783).

Отзвуки этого нового оживления заполняют собою начало XIX столетия и отдельными волнами проникают даже в новую Японию: в последнем десятилетии прошлого века Масаёка Сики

⁸ И г а р а с и, Син-кокубунгаку-си, Токио, 1911, стр. 519.

стремится возродить в несколько обновленной, согласующейся с новой жизнью страны форме, старое поэтическое искусство времен Эдо.

Так шло развитие строфы *хокку* по одному направлению, так сказать, по линии «больших жанров» японской поэзии. Помимо этого строфический размер *хокку* нашел себе самое широкое и гибкое применение в народной литературе, отчасти в литературе улицы большого города, в области малых поэтических жанров — *дзэцухай*, как все эти жанры называются в Японии.

Пути развития этих «малых жанров» обнаруживают немало черт, способствующих уяснению сущности общих поэтических вкусов горожан Эдо. Они показывают, между прочим, что тот прием «нанизывания», который таким пышным цветом расцвел в *рэнга*, играл роль не только в эпоху Асикага: поэты Токугава культивировали его с большой любовью и достаточно широко. Изменилась лишь область применения, сам же прием остался в неприкосновенности.

Прием «нанизывания» в эпоху Токугава мы находим в области «низкой поэзии», среди «низменных жанров». Применялся он в случаях составления стихотворений на особо заданную тему. При этом такая тема сама давалась в виде стиха, и к этому стиху нужно было приписать следующее количество строчек, достаточных для получения целого стихотворения в форме какой-нибудь строфы. Например, давалась тема: «самое быстрое». Она облекалась в форму пятисложного стиха: *хаяки кото*; к этому стиху нужно было приписать требуемое количество стихов согласно заданию. Если задание состояло в том, чтобы дать *хокку*, то — при условии рассматривания этого стиха-темы как начального — давались два нижних стиха, вроде: *о-юми-мати-кара* (7), *я-но-цукаи* (5). Таким образом получилось *хокку*:

Хаяки кото
О-юми-мати-кара
Я-но-цукан.

Что всего быстрее?
С «самострельной улицы»
Стрелы, как гонцы...

При таком способе сложения стихотворения возможны были два случая: стих-тема мог рассматриваться, как в вышеприведенном образце, в качестве начального; но его же могли трактовать и как конечный. Во втором случае требовалось приписать два стиха уже не в конце, а в начале. Каждый из двух приемов имел свое техническое обозначение: *касэдзукэ* — приписывание к началу и *кюдзукэ* — приписывание к концу. В то же самое время задание могло варьироваться и в строфическом смысле: иногда требовалось построить не *хокку*, но *танка*. При этом условии тема складывалась или в два семисложных стиха, или даже в трехстишие типа *хокку*. В первом случае нужно было приписать начало, т. е. трехстишие 5—7—5, во втором — конец, т. е. двустишие 7—7. Первый прием именовался *мэкудзукэ*, второй — *ми-*

касадзукэ. Образцом такого рода стихотворений может служить хотя бы следующее:

тема: натэ иру као во (7)
цуку-цуку то миру (7)
маэкудзукэ: футаримэ но (5)
ися но кусури во (7)
таноми нитэе

Спящему она в лицо,
Глаз не отводя, глядит.
Новый врач пришел,
Вновь лекарство прописал
С верою в него...

Комментарий объясняет это стихотворение в том смысле, что тут речь идет о матери, склонившейся над больным ребенком: был один врач, прописал лекарство, но оно не помогло; позвали второго, и теперь вся надежда на лекарство, прописанное этим вторым. Тема здесь должна играть роль *агэку*, приписываемое же трехстишие — *хокку*, т. е. начала,— с него и нужно стихотворение читать.

Нетрудно видеть, что во всех этих стихотворениях мы имеем дело, в сущности, со строфой *хокку*. При приеме *касадзукэ* и *ку-цудзукэ хокку* получается в результате. При приеме *маэкудзукэ* слагается также не что иное, как *хокку*. При приеме *касадзукэ* в форме *хокку* дается тема. Словом, в том или ином аспекте, но всюду мы получаем *хокку*. Поэтому вполне допустимо считать все такие случаи, все такие приемы стихосложения стоящими в ближайшей связи с линией *хокку* вообще. Форму *хокку* в эпоху Токугава мы можем встретить в самых различных отраслях стихотворного искусства. Соответственно этому строфой *хокку* пользуются в это время все главнейшие поэтические жанры. Наиболее важными из них по литературному значению, наиболее оформленными по своему характеру при этом должны быть признаны следующие два жанра: так называемые *хайку* и *кёку*.

I. Жанр *хайку*.

Под этим названием в истории японской литературы приходится встречать стихотворения самых различных жанров. Очень часто термином *хайку* обозначается решительно вся область *хокку*, т. е. все случаи применения этой строфы; иначе говоря — все жанры. Неустойчивость японской терминологии в этом смысле хорошо известна всем исследователям японской литературы⁹. Поэтому, гораздо правильнее будет разграничить понятия *хокку* и *хайку* таким образом, чтобы *хокку* оставить для наименования формы, *хайку* же — для названия одного определенного жанра. Этому способствует и само конкретное значение слов: *хокку* — буквально «начальные стихи», что указывает на чисто формальный признак; «хайку» — буквально «комические стихи», что говорит именно о жанре.

Тем не менее и тут может скрываться терминологическая неточность: обозначить именем «комические стихи» все, что в Японии считается *хайку*, никоим образом нельзя. За время суще-

⁹ См. К. Florenz, Geschichte der japanischen Literatur, стр. 440.

ствования этого вида стихотворений с его обозначением произошло то, что именуется в семасиологии «переменной господствующего признака». Иначе говоря, термин *хайку* в первой стадии своего существования указывал прежде всего на содержание: первыми *хайку* (отчасти школа Тэйтоку, главным образом «школа Данрин») были действительно юмористические стихотворения. Впоследствии (хотя бы с Басё) характер этих стихотворений изменился в сторону серьезности, однако старое наименование продолжало применяться по-прежнему, приобретя теперь уже новый смысл: оно стало указывать только на форму. Поэтому в эпоху Басё слово *хайку* вовсе не воспринимается в смысле «комического стихотворения». Такое наименование менее всего приложимо к господствующим направлениям *хокку* тех времен. В связи с этим возникает естественное желание закрепить за термином *хайку* один определенный смысл. Учитывая, что *хокку* — уже по самой сути своего происхождения и буквального значения — должно применяться только для обозначения строфической формы независимо от того, какому жанру эта форма служит, *хайку* лучше всего употреблять в смысле жанрового обозначения и никак иначе.

Какой же жанр приходится разуметь под именем *хайку*? Исходя из общего положения вещей, из анализа общего состояния поэзии времен Токугава под именем *хайку* следовало бы понимать всю совокупность лирических жанров этой эпохи. В поэзии горожан лирическая стихия творчества могла проявляться и действительно проявилась почти исключительно в форме *хокку*; и если принять во внимание, что среди всех случаев применения этой строфы жанр *хайку* был в смысле художественном самым полноценным, то он и будет охватывать все стороны лирической поэзии.

Однако если это так, то все же с одной существенной оговоркой: *хайку* прежде всего — лирика природы. Об этом говорит и непосредственный анализ их содержания и теоретические основы самого жанра в целом. Основным постулатом, лежащим в основе *хайку*, является так называемый *ки* — буквально «сезон». Это значит, что основным элементом всякого стихотворения в жанре *хайку* должен быть «мотив времени года», все содержание стихотворения введено в рамки определенного «сезона», иначе говоря, соединено с тем или иным моментом в жизни природы. Мотивы субъективного лиризма, если они вообще фигурируют, должны даваться замаскированными, отраженными на фоне основного мотива природы. Этот последний — краеугольный камень для всего жанра *хайку*. Для уяснения, в какой форме этот мотив может выступать, достаточно привести несколько *хайку*:

1. На мотив весны:

- | | |
|--|---|
| 1. Хана Мисэ-но
Хи-о хику коро я
Хару-не амэ. | 1. Поздно. Там и сям
В лавках тушат фонари.
Льет весенний дождь ¹⁰ . |
| | (Бусон) |
| 2. Акэбоно я
Котони момохана-но
Тори-но коэ. | 2. О, заря весной!
Среди персиков в цвету
Щебетанье птиц. |
| | (Кикаку) |
| 3. Нисики ору...
Мэ-но кутабирэ я,
Хару-но курэ. | 3. Ткут узор парчи...
О, усталые глаза!
Сумерки весной. |

2. На мотив лета:

- | | |
|---|--|
| 4. А то мо
Мата годзару дзо ё.
Ко юудати. | 4. А как будто бы
Не совсем гроза прошла;
Снова дождик льет! |
| | (Исса) |
| 5. Юудати я,
Кусаба-о цукаму
Мурэсудзумэ. | 5. Хлынул сильный дождь:
Уцепилась за траву
Стая воробьев. |
| | (Бусон) |
| 6. Оо-хотару
Юрари-юрари то
Тоорикэри. | 6. В предвечерней мгле
Плавно-плавно крупные
Реют светляки. |
| | (Исса) |

3. На мотив осени:

- | | |
|--|--|
| 7. Цуки тэнсин.
Мудзусики мати во
Тоорикэри. | 7. Осень. Свет луны
Льется на убогие
Улицы в глуши. |
| | (Бусон) |
| 8. Хи томоситэ
Нама омосиро я.
Куса-но цую. | 8. Засветил фонарь:
На траве осенняя
Искрится роса. |
| | (Исса) |
| 9. Аса кири-ни
Хитоцуно тории
Нами-но ото. | 9. Утренний туман:
Только тории видны.
Плещется волна... |
| | (Кикаку) |

¹⁰ Все переводы хокку выполнены Н. И. Фельдман-Конрад.

4. На мотив зимы:

10. Аса хара-ни
Бати-бати суми-но
Кигэн кана

10. Ясный зимний день,
Как в хибати весело
Угольки трещат!

(Исса)

11. Кадзэ Итидзин...
Мидзутори сирокү
Миюру кана.

11. Ветерок подул...
Забелели крыльями
Утки на пруду.

(Бусон)

12. Гандзицу я.
Юки-о фуму хито
Кикиукарадзу.

12. Нынче Новый год.
Люди ходят, топчут снег —
И того не жаль!

(Яю)

Однако мотив сезона не единственный мотив для «хайку». Лирика природы может иметь в виду вообще природу во всем многообразии ее явлений. Например:

13. Фуру икэ я,
Кавадзу тобикому.
Мидзу но ото

13. Старый пруд заглох.
Прыгнула лягушка —
Тихий всплеск воды.

(Басё)

14. Хитоха тиру...
Тоцу хитоха тиру...
Кадзэ-но юэ.

14. Вот упал листок...
Вот еще листок упал...
Это — ветерок.

15. Хибари-ёри
Уэ-ни ясурау
Тоогэ кана.

15. Отдохнуть присел
Выше жаворонков я;
Горный перевал...

Помимо этих, конечно, возможны и всякие другие мотивы как из лирики природы, так отчасти и из субъективной. Вот, например, знаменитое стихотворение Басё, сложенное им перед смертью. Тематика *хайку* — одна из самых богатых.

16. Таби ни яндэ
Юмэ ва карэно но
Какимэгуру

16. Заболел в пути.
Снится: полем выжженным
Без конца кружу.

II. Жанр *кёку*

Если под именем *хайку* фигурируют всевозможные жанры «серьезной поэзии», иногда граничащие даже с «высокой», то под названием *кёку*, буквально «безумные стихи», приходится разуметь всю совокупность «низменных жанров» *хокку*. Эти жанры, как видно из предшествующего изложения, всегда были свойственны данной строфе. Пользование строфическим размером *хокку* для стихотворений комических, шуточных было широко распространено. Элементы юмористической поэзии содержатся в достаточной мере в «школе Данрин»; их можно найти в большом

количестве среди *мáкюдзукэ*, *касáдзукэ* и т. д. Быт горожан старого Эдо давал массу тем для высмеивания, вышучивания, пародии, насмешки. Отсюда и сильнейшее развитие комической поэзии.

Это развитие стало особенно заметным после смерти Басё (в 1694 г.). В 20-х годах XVIII столетия комическая поэзия процветает и достигает своего апогея в эпоху Карай Сэнрю (1717—1790), того самого поэта, который не только окончательно оформил этот жанр в целом, но и создал свою собственную разновидность его. Эта разновидность оказалась настолько популярной, что скоро оттеснила в сторону все прочие виды комической поэзии со строфою *хокку* и под названием *сэнрю*, взятым от прозвища своего основателя, стала почти единственной. Стихотворения *сэнрю* — главные представители жанра *кёку* в целом, почти полностью покрывающие его содержание. *Сэнрю* — скорей всего, шуточное и отчасти пародическое стихотворение, тем не менее почти никогда не переходящее в сатиру. Основное содержание *сэнрю* — высмеивание отдельных черточек быта купцов и ремесленников.

Так, например, среди верующих горожан Эдо был распространен обычай заранее готовить себе место на кладбище, выбрать себе посмертное имя и изготовлять даже надгробный памятник с этим именем. Памятник ставился на кладбище еще при жизни такого благочестивого буддиста, но для отличия его от подлинного памятника на могиле действительно умершего надпись имени делалась красными знаками. Все это нужно иметь в виду, чтобы понять следующее стихотворение:

Сэки тоо но
Акаи синнё-га
Мата харами.

Памятник готов...
А сама хозяйка, глядь,—
В положении...

Другое стихотворение понятно без особых объяснений:

Тёнаи-дэ
Сирану ва гэйсю
Бакари нари.

Во всем городе
Лишь один и слеп, и глух:
Свой законный муж...

В связи с жанром *кёку* удобно упомянуть и о тех юмористических стихотворениях, которые пользовались иной строфой, не *хокку*. Эти стихотворения — так называемые *кёка*, буквально «безумные песни» — комическая поэзия на основе строфического размера *танка*.

Как следует из вышеизложенного, комическая поэзия в форме *танка* в зародышевом состоянии существовала еще в «Манъёсю» в виде *дзарэ-утá*, «шуточных стихотворений»; она же довольно отчетливо проявилась в *хайкай-но утá* в «Кокинсю». Дальнейшее ее развитие можно усмотреть в *ракусю* — сатирических стихотворениях эпохи Камакура и Муромати. *Ракусю* получили новое значение в сатирической и пародической поэзии времен Токугава.

И, наконец, в ту же эпоху Токугава — в эту полосу общего расцвета комической поэзии — мы встречаем и *кёка*.

Расцвет *кёка* относится к концу XVIII и началу XIX вв.: в эти годы писал наиболее известный представитель этого жанра — Сёку Сандзин (1749—1823).

Некоторое представление об этом жанре может дать следующее стихотворение:

Никумарэтэ
Икитару кан ва
Накэрэдомо
Кааигарарэтэ
Сину-ёри ва маси.

Раз ты не в чести
У красоток, так и жить —
Стоит ли желать?
Ну, а все же лучше так,
Чем от ласк их умереть!

Или такое стихотворение, представляющее собою шутивно-насмешливый диалог:

Варэ митэ мо
Хисасику нарину
Соно хаори.
Кисама-но хакама
Ику ё хэнурему?

«Даже я смотрю,
Что-то долго носишь ты
Пальтецо свое». —
«Э, почтенный, а твоим
Сколько лет уже штанам?»

11

Исходя из предшествующего описания основных строф и жанров возможно предложить некоторую схему японской поэзии, схему, преследующую цели исключительно формальной классификации.

В основе схемы лежит принцип строгого разграничения строфического и жанрового элементов, причем за основание классификации прежде всего берется признак строфы, в дальнейшем же указываются те жанры, которые этой строфою пользовались. При этом за строфу принимается не только то, что возникло в самостоятельном порядке, но и то, что в силу исторических условий приобрело самостоятельное значение. На этом основании в понятие строфы включены и *хокку* и *рэнга*.

Если располагать строфы в порядке их сравнительной величины, то получится следующий перечень:

I. Строфа *нагаута*. Схема: 5—7... 7—7.

Ввиду неопределенности величины этой строфы в ней установлены три разновидности:

- а) строфа малая — *котёка*: от 7 до 15 стихов;
- в) строфа средняя — *тютёка*: от 16 до 50 стихов;
- с) строфа большая — *дайтёка*: от 51 и выше.

Строфой *дайтёка* пользуются два жанра:

1) *нагаута* в жанровом смысле этого слова — лирические песни,

2) *моногатару-ута* — эпические поэмы.

II. Строфа *буссоку-сэки-тай*. Схема: 5—7—5—7—7—7.

С точки зрения жанра стихотворения с этой строфой относятся к особой категории буддийской религиозной лирики.

III. Строфа *сэдока*. Схема: 5—7—7—5—7—7.

Строфой *сэдока* пользуются следующие жанры:

- 1) *сэдока* (в жанровом смысле) — лирические стансы,
- 2) *мондо-тай-но ута* — диалоги в стихотворной форме.

IV. Строфа *танка*. Схема: 5—7—5—7—7.

Эту строфу применяют следующие жанры:

- 1) *танка* (в жанровом смысле слова) — лирические стихотворения всевозможных типов,
- 2) *хайкай* — комическая поэзия, в свою очередь слагающаяся из следующих жанровых разновидностей:
 - а) *дзарэ-ута* («Манъёсю») — шуточные стихотворения — ранние;
 - б) *хайкай-но ута* («Кокинсю») — шуточные стихотворения — позднейшие;
 - в) *ракусю* (Камакура, Муромати, Токугава) — сатирические стихотворения;
 - г) *кёка* (Токугава) — юмористические стихотворения.

V. Строфа *имаё*. Схема: 7—5—7—5 (повторенное дважды).

Строфу *имаё* применяют два жанра:

- 1) *имаё* в жанровом смысле — лирические стихотворения,
- 2) *васан* — буддийские религиозные песнопения.

VI. Строфа *хокку*. Схема: 5—7—5.

Эту строфу употребляют следующие жанры:

- 1) *хайку* — лирические стихотворения, главным образом лирика природы,
- 2) *кёку* — комические и пародические стихотворения. Основная разновидность этого жанра — *сэнрю*, юмористические стихотворения.

VII. Строфа *катаута*. Схема: 5—7—7.

Примитивная форма, по жанру, скорей всего, риторического содержания.

К этим строфам можно добавить еще одну, несомненно, вторичного характера, но волей исторической судьбы ставшую одной из очень распространенных стихотворных форм. Эта строфа — *рэнга*.

VIII. Строфа *рэнга*. Схема: 5—7—5—7—7 (повторенное несколько раз).

Эту строфу можно найти в двух главных жанровых разновидностях:

- 1) *рэнга* (в жанровом смысле) — лирические и лиро-эпические стихотворения особого «нанизывающего» типа,
- 2) *хайкай-тё-но рэнга* — комическая поэзия.

Каждая из перечисленных строф может быть приурочена к определенному историческому периоду в смысле указания на то время, когда она имела наибольшее значение в области живого поэтического творчества. Жизнь такой строфы с переходом к

другому периоду, разумеется, не прекращалась, но роль ее как репрезентативной формы с переменной исторической обстановки несомненно заканчивалась; формой, представляющей новый век, оказывалась уже другая строфа.

С этой точки зрения отдельные периоды японской истории характеризуются следующими репрезентативными строфическими формами:

- I. Эпоха Нара — *нагаута*.
- II. Эпоха Хэйан — *танка*.
- III. Эпоха Камакура — *имаё*.
- IV. Эпоха Муромати — *рэнга*.
- V. Эпоха Эдо — *хокку*.

* * *

К лирическим жанрам, отошедшим от традиционных японских форм и развивающимся под европейским влиянием, принадлежат два вида: *сёка* и *синтайси*.

Под именем *сёка* фигурируют разного рода стихотворения, большею частью распеваемые под музыку, притом европейского склада. Наиболее подходящее определение для *сёка*, если принять это в расчет, — песня. Эти песни прочно вошли в школьный обиход, служа материалом для обучения пению. Их же можно было услышать на улицах в качестве популярных песенок на злободневные темы. Например, в эпоху русско-японской войны популярностью пользовалась «песня маньчжурского солдата», начинающаяся так:

Коко ва микунни-но
Нанибьяку ри
Ханарэтэ тооки
Мансю-но
Акаи юухи-ни
Тэрасарэтэ
Тома ва н одзюэ-но
Иси-но сита...

Здесь вдали от родины
В сотнях-сотнях ри,
Здесь в далекой и чужой
Стороне маньчжур.
Красным солнцем ввечеру
Светом озарен
В поле, с краю — у камней,
Друг-товарищ мой...

Нетрудно заметить, что приведенная песня имитирует размер *имаё*, однако это отнюдь не обязательно, что видно, например, из «Песенки Катюши», очень популярной в Японии в период повального увлечения романом (переделанным вдобавок в пьесу) Толстого «Воскресение».

Катюся каан я (7)
Вомарэ уураса (7)
Сэмитэ аваюки (7)
Токэну мадэ (5)
Ками-ни нагаи ва (7)
Ра-ра какэмасё ка (7)

Милая Катюшенька!
Ах, горька разлука мне!
Подожди.. пусть хоть снежок
Стает здесь совсем...
Поскорей помолимся
Богу мы с тобой...

В этой *сёка* каждый куплет дает строфу *додоцицу* с добавлением двух строчек после 7 слогов.

Некоторые *сёка* совершенно произвольны по метру, как, например, «Песенка горы Хаконэ», где есть строки по 6 слогов, по 4, 8 вперемежку со строками по 7 слогов.

Что касается *синтайси*, буквально «стихи новой формы», то этот жанр находится под сильнейшим воздействием европейского стиха *vers libre*. Поэтому никакой постоянной формы он не имеет и представляет, по существу, явление, чуждое традиционной японской поэзии, возникшее в связи с процессом общей европеизации.

12

Перейдем к вопросу композиции художественного материала.

Подобно тому как в синтаксисе существует норма, знаменующая собой правильную и тем самым практическую речь, а рядом с нею нарушения этой нормы определяются — при известных условиях — как «поэтические» обороты, подобно этому и в композиции мы находим канон, представляющий собой как бы наиболее естественную и, следовательно, правильную форму построения произведения, и рядом с ним — всевозможные отклонения от этого канона, композиционные фигуры. Учение как об этом каноне, так и об этих фигурах разработано в Японии достаточно подробно, оставаясь, впрочем, все время в пределах традиционной китайской поэтики, отличающейся исключительной полнотой и точностью своих формулировок.

Естественно, что формы, да и сам подход к вопросам композиции меняется в зависимости от того, с каким жанром мы имеем дело. Однако все же найдется ряд положений, касающихся как канона, так и фигур, которые имеют значение, общее для всех жанровых композиций.

Композиционный канон, в сущности говоря, двойствен в своем происхождении: с одной стороны, он коренится в естественной логической структуре нашего мышления, с другой — он тесно связан с жанровым каноном — композиционной схемой китайских поэм в прозе, известных под разными наименованиями. Его связь с логикой явствует из того, что его основным принципом является логическое развертывание и расчленение материала произведения; учитывается логическая последовательность и взаимозависимость отдельных элементов содержания. Зависимость же от жанровой формы подтверждается тем, что такая последовательность — характерный признак китайской поэмы в прозе, всегда стремящейся к стройности изложения.

Композиционное членение, согласно канону, должно учитывать три обстоятельства: последовательность частей, их взаимосвязь и подчинение их в одном общем целом всему произведению. С этой точки зрения произведение распадается на шесть следующих частей:

1) *окбри* («подъем») — род вступления, предваряющего появление основной темы;

2) *у́кэ* («подхват») — появление основной темы;

3) *ха́ри* («развертывание») — развитие темы;

4) *сбэ* («дополнение») — подкрепление темы добавочным материалом;

5) *сүги* («переход») — переход к заключительной части;

6) *мусүби* («узел») — завершение, концовка.

Нетрудно заметить, что все шесть частей укладываются в нашу традиционную схему: первые две — введение, третья и четвертая — изложение, пятая и шестая — заключение.

В зависимости от рода литературного произведения эта шестичленная схема может принимать другие формы. Также каноническими являются и различные сокращения ее в виде пятичленной, причем обычно откидывается «переход», трехчленной, когда отбрасываются «подхват» и «переход». При четырехчленной схема определяется несколько иначе: «подъем», «подхват», а затем *кава́ри* — «поворот» и в конце согласно общему правилу — «узел». Канонична и трехчленная схема. Такие схемы прилагаются обычно к стихотворным композициям.

Приводить примеры всех композиционных схем было бы слишком громоздко, ограничусь несколькими, самыми краткими образцами.

Пример шестичленного построения (из Бакина):

1. «В пятнадцатый день четвертой луны рано поутру я услышал первое пение кукушки. Это было на десятый день после начала лета» («подъем»).

2. «В прошлом году она запела с самого дня начала лета. Выходит, что она теперь запоздала против прошлого года на целых десять дней! Вероятно, из-за колебаний и неровностей в ходе времен года» («подхват»).

3. «Каждый раз, как я слышу голос этой птицы, я вспоминаю о своем умершем ребенке и плачу» («развитие»).

4. «Так все люди: различные предметы вызывают в них тоску — воспоминания о прошлом» («дополнение»).

5. «При виде какой-нибудь картины у нас обычно появляется особое чувство. И мы созерцаем эту картину уже с таким особым чувством в душе» («переход»).

6. «Да, слабо оно, человеческое сердце!» («узел»).

Пример четырехчленного построения — стихотворение *имаё*:

1. Весною в марте («подъем») Лишь солнце встанет,
2. Взгляну на горы («подхват») Вокруг себя.
3. Цветы ль в расцвете («поворот») Иль тучек гряды?
4. Без них вершины («узел») Нет ни одной!

Пример трехчленной композиции *танка*:

На луну гляжу — («подъем»)
В сердце все вокруг одну
Будит лишь печаль! («изложение»)
Неужель и для меня
Время осени пришло? («узел»)

Вот сорвать бы поскорей! («изложение»)
Но ведь это — снег? («поворот»)
Снегом первым кажутся
Белых хризантем цветы. («узел»)

Таков в общих чертах канон японской и прежде всего китайской композиции. Разумеется, он имеет в виду не те или иные приемы сюжетного оформления фабулы, а простое расчленение целого на части, взятое с точки зрения их расположения в составе этого целого. Поэтому термин *окори*, например, соответствует, скорее, нашему «зачину», чем «экспозиции», ввиду того, что эта начальная в порядке общей последовательности часть может и не заключать в себе ввода в исходную ситуацию произведения. Точно так же конечная часть, именуемая «узлом», скорее, равносильна «концовке», так как ее содержание тематически может не совпадать с тем, что мы именуем «развязкой».

О различных приемах сюжетосложения говорит особый отдел китайско-японской поэтики, именуемый «законами литературного изложения» — «сёхо». Отдел этот пользовался пристальным вниманием китайских теоретиков литературы и по этой причине отличается большой разработанностью. Описать все приводимые в этой китайско-японской поэтике приемы невозможно в силу их огромного числа. Поэтому в дальнейшем будут упомянуты и по возможности сжато объяснены только наиболее часто встречающиеся и наиболее характерные.

Первая группа таких приемов касается экспозиции, т. е. трактует различные случаи их построения.

Наиболее простой случай экспозиции заключается в том, что автор в самом начале вводит читателя в материал, давая или повествовательный ввод в исходную ситуацию, т. е. знакомя с обстановкой и участниками фабулы, либо вводя читателя не столько в фабулу, сколько в самую тему, в плоскости которой фабула будет в дальнейшем в своем сюжетном оформлении развиваться. Такая форма экспозиции носит название *бото*, буквально «начало».

Примером фабульной экспозиции может служить зачин романа «Гэндзи-моноготари»:

«Случилось это в правление одного государя. При дворе находилось очень много статс-дам и камер-фрейлин. Среди них была одна, не из очень родовитых, но снискавших большое расположение к себе государя...»

Хорошим образцом тематической экспозиции представляется знаменитое вступление «Хэйкэ-моноготари»:

Голос колокола обители Гион
Звучит непрочною всех человеческих деяний.
Краса цветов на дереве Сяра
Являет непреложный закон: живущее — погибнет.
Гордые — недолговечны:
Они подобны сну в весеннюю ночь
Могучие — в конце концов погибнут:
Они подобны пылинке пред ликом ветра.

Не исключена возможность и смешанного типа такой экспозиции — отчасти фабульной, отчасти тематической. Таково, например, начало «Цурэдзурэгуса»:

«Когда мне бывает тоскливо и скучно, я целыми днями сижу за тушечницей и записываю как попало всякую всячину... все, что приходит в голову... И странно получается — становлюсь я словно безумцем...»

Однако читатель может вводиться в фабулу не сразу. Экспозиция может даваться и в форме скрытых намеков. Такой прием именуется *фукухицу* — буквально «скрытая кисть». Примером может служить следующее начало:

«Когда мы отчаливали от берега, рыбаки усиленно отговаривали нас, но в тот момент небо было ясно, не было ни ветра, ни волнения. „Что за глупости“, — подумали мы и, не обратив внимания на их слова, отплыли...»

И вот после полудня в западной части неба появилось темное облачко. Смотрим, а оно уже застлало собой все вокруг — и поднялась жестокая буря.

По указанию комментатора, «скрытая кисть» здесь в словах «рыбаки усиленно отговаривали нас», явно намекающих на то, что впоследствии будет буря.

Взамен прямой или скрытой экспозиции автор может пользоваться приемом приступа, называемого *хадэй* — буквально «прорыв к теме». Как на хороший пример такого «внезапного приступа» указывают некоторые отрывки из «Цурэдзурэгуса», особенно следующий:

«Полагаться нельзя ни на что! Глупцы обычно всему доверяют, поэтому потом ропщут и сердятся.

Скажут: могущество. На него полагаться нельзя: сильные-то и гибнут раньше других.

Скажут: богатство. На него полагаться нельзя: потерять богатство легко в один миг.

Скажут: мудрость. На нее полагаться нельзя: ведь даже Конфуций и тот не пришелся к своему времени.

Скажут: добродетель. На нее полагаться нельзя: ведь даже Яньхуй и тот оказался несчастным...» и т. д.

В этом отрывке автор своей первой фразой: «Полагаться нельзя ни на что» — прямо вводит в основную тему своего последующего рассуждения.

Несколько иной вид такого же «внезапного приступа» пред-

ставляет собой приём, именуемый *тантô-тёкуню*, буквально «коротким мечом — прямо внутрь». Примером этого приема у комментаторов обычно служит следующее стихотворение Акáхито:

С бухты Таго я
Выхожу, гляжу вперед —
Бело все вокруг.
На вершине Фудзи-сан
Выпал белый-белый снег.

Первые две строчки, по мнению комментаторов, и образуют такую короткую экспозицию, вводящую в последующую ситуацию — основную и единственную в данной танка.

Несколько особняком от прочих видов экспозиции стоит прием, называемый *коб* — буквально «призыв-отклик». Под этим названием понимается такое построение, при котором дается как бы постановка вопроса, а в дальнейшем как бы вывод. В начале, так сказать, «аукнулось», в дальнейшем — «откликнулось». Наличие такой «переключки» является всегда верным показателем единства замысла всего произведения. Ведь именно такая мысль или образ только тогда будут «призывом», когда автор заранее предполагает дать им в дальнейшем «отклик». И когда дается этот «отклик», автор всегда в той или иной степени возвращается к «началу».

Надо заметить, что этот прием может относиться не только к произведению в целом, но и к отдельным его частям — как, впрочем, и другие приемы. Иллюстрацией могут служить и некоторые части «Записок» Камо-но Тёмэй и все произведение в целом. Вступление говорит о непрочности, греховности и загадочности бытия.

«Века за веками проходят — и нет им как будто конца... но спросишь: „Так ли оно в самом деле?“ И домов, с давних пор существующих, как 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 заодно; 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 приходят они и куда они уходят? И не ведаем мы: временный этот приют — ради кого он сердце заботит, чем радуется глаз?»

О том же и с новой силой говорит заключение:

«Будда учил людей: соприкоснешься с вещью, не прикрепляйся близко к ней! Значит и то, что я теперь люблю вот эту хижину из трав, уже есть грех. Значит то, что я привержен так к уединению, уже преграда на пути... А что же, когда я говорю о бесполезных радостях и провожу так зря и попусту все время?»

В предрассветную тишь сижу я в думах об этом законе и, обращаясь к своей душе, задаю ей вопрос: убежал ты от мира, с горами, лесами смешался... все для того, чтоб душу спасти, чтобы „Путь“ выполнять. Но вид твой подобен монаху, душа же — в скверне погрязла. Жилище твое по образцу Дзёмё-кодзи, а то, что ты совершаешь, не достигнет даже до степени дел Сюрихан-доку. Иль в этом сам виноват? Все это — отплата презрением и бедностью за прежнюю жизнь? Иль это смущает тебя, в заблуждениях погрязшее сердце?»

«Не ведаем мы» — двукратно говорит автор во вступлении. «И на это в душе нет ответа» — констатирует он в конце заключения. На двух концах, вступительном и завершительном, — параллелизм мыслей, образов и даже оборотов.

Наряду с различными видами экспозиции в китайско-японской поэтике существует ряд форм развертывания сюжета... Главнейшими из них являются следующие.

Возможно строить изложение сюжета в порядке строго последовательной смены ситуаций. Этот прием именуется *данраку* — буквально «ступени». При такой ступенчатости все содержание произведения разбивается на ряд частей: глав — при крупном делении, абзацов — при малом делении. Сюжет строится в строгой постепенности от одной более или менее законченной ситуации к другой при общем направлении к развязке.

Иной характер принимает развертывание сюжета при обращении к приему *харан* — буквально «волнение». Вместо последовательного развития сюжета с уклоном к общей развязке в этом случае дается чередование отдельных комплексов, имеющих свою, так сказать, малую завязку и свою же развязку, смена отдельных напряжений и разрешений. Такое «волнообразное» строение сюжета было характерно для жанра газетных романов, тянувшихся из номера в номер иногда несколько месяцев; не надо забывать, что такие романы для газет писали и крупные писатели, например Нацумэ Сосэки.

Двумя также противоположными по характеру приемами, касающимися, собственно говоря, связи отдельных частей между собою, являются *катё* и *тондза*. Первый, буквально значащий «переход», сводится к манере сглаживать обособленность отдельных ситуаций друг от друга, создавая как бы «переходы» между ними. Этим путем достигается общий эффект плавности изложения, общая связность всего текста. Второй прием говорит об обратном — *тондза* — буквально «внезапная ломка». При нем стремятся к тому, чтобы строить сюжет с неожиданными поворотами, срывами, т. е., старательно воздвигнув здание одной ситуации, неожиданно сломать весь установившийся ход изложения и сразу перейти к чему-то совершенно иному.

Необходимо отметить, что все эти приемы в японской поэтике относятся одинаково и к ритму *бунтё*, и к динамике *бунсэй*, и к тематике *бунъи*. Поэтому, например, волнообразное движение

может быть создано совокупностью своеобразных изменений как в том, так и в другом, и третьем.

Также в известной степени противоположными приемами являются *дзю* и *сёхицу*. Первый, носящий наименование «вдоль и поперек», состоит в том, что автор обрисовывает каждую ситуацию и каждый составной элемент ее со всеми деталями, подробно. Второй же — буквально «пропуск» — может распространяться на разные явления: словом «сёхицу» обозначается и пропуск нужного члена предложения, т. е. эллипсис, и пропуск части периода, т. е. прием чисто стилистический, и пропуск части фабулы, т. е. уже определенный прием сюжетной композиции. Примером последнего может служить известный пропуск в «Гэндзи-моноготари» на границе между VII и VIII главами, где должна была бы по общему ходу сюжета рассказываться часть, относящаяся к фрейлин Рокудзё, а также удивителен по экспрессии пропуск главы о смерти героя — Гэндзи. Есть только заглавие: «Кумогá-курэ» — буквально «Сокрытие в облаках».

В самом деле: Мурасаки всем ходом повествования подготавливает смерть своего героя. Все свидетельствует о близком завершении его судьбы. Излагаемые события неуклонно ведут к этому. И автор, эта изумительная художница приема — хэйанская дама Мурасаки, ставит после этого всего только одно название главы «Сокрытие в облаках», с тем чтобы следующую главу начать совершенно просто: «После того как свет сокрылся в облаках...» и т. д.

Приемом, также касающимся развертывания сюжета, является *сюкяку* — буквально «хозяин-гость». Он заключается в том, что выявление главной темы произведения (хозяин) производится не только прямо, но и косвенно, путем сопоставления с ней другой оттеняющей ее побочной темы (гость). Этот прием применяется и при обрисовании героев, когда главному герою противопоставляется другой образ, менее значительный с точки зрения фабулы, но играющий важную сюжетно-композиционную роль. Так, например, в романе «Гэндзи-моноготари» характеристика образа Гэндзи дается и прямо, и косвенно — путем сопоставления с ним образа его сверстника — приятеля и в то же время соперника — Тюдзё.

Завершение сюжетного развития точно так же может принимать различный вид. Часто, особенно в произведениях типа «рассуждений», завершение дается в виде *сбсю* — буквально «общий итог». В таких случаях это не более чем окончательный вывод, иногда обобщающая мысль, в произведениях повествовательных — часто формулировка темы всего произведения.

Очень важным для китайско-японской поэтики и любимым приемом является *ёха* — буквально «последние волны». Это название стремится фигурально передать тот эффект, который получается, когда «сильные волны», т. е. напряженные ситуации, уже проходят и сменяются «легким волнением», как бы отзву-

ками этого напряжения. Большой частью это означает окончательную ликвидацию с сюжетной стороны не только основных мотивов произведения, но и побочных, медленное, как бы органическое завершение сюжета, с таким расчетом, чтобы конец казался по возможности естественным, как бы само собой «сходящим на нет». Нужно признать, что японцы (как и китайцы) мастерски владеют этой формой своеобразного эпилога, так что прием «последние волны» принадлежит к числу красивейших в художественной литературе Дальнего Востока.

Своеобразны наименования двух других приемов завершения. Первый называется, в сущности, целой фразой: *хякусяку кантô си йппо* — буквально «дойти до конца шеста в сто футов и сделать еще шаг». Название второго — *гарю тэнсэй*, т. е. «рисовать дракона и поставить зрачок».

Первый прием до известной степени родствен «последним волнам», так как тоже состоит в «отзвуках». Разница в том, что «последние волны» дают, так сказать, естественное замирание тех же мотивов, что прозвучали в полную силу в последней части произведения, в то время как этот «шаг после конца» имеет в виду совершенно неожиданное дополнение к завершительной ситуации — только не в новой, а в той же сюжетной плоскости.

Под словами «поставить зрачок» имеется в виду такая манера завершения произведения, когда в конце дается какой-нибудь особый штрих, настолько значительный и колоритный, что освещает все предыдущее подобно тому, как художник, нарисовав всю фигуру дракона, обычно оставляет напоследок недорисованными только зрачки глаз, а потом одним мастерским прикосновением кисти сразу вносит жизнь в глаза и этим оживляет весь образ.

Таковы главнейшие приемы сюжетной композиции, как они даны в китайско-японской поэтике. Как уже было упомянуто, японцы в этой области перенесли на свою почву традиционное учение китайской поэтики и ничего оригинального здесь не создали. Надо добавить, что наиболее совершенные, так сказать, классические примеры применения каждого из указанных выше приемов дают китайские средневековые писатели, в первую очередь Хань Юй, на произведениях которого, по мнению японских авторитетов, можно учиться как стилистике, так и композиции во всех ее многообразных формах.

Все описанные выше приемы стилистики и композиции становятся вполне понятны как в своем основном содержании, так и в своих разновидностях главным образом в приложении к определенному литературному жанру, построенному, в сущности, в виде совокупности таких приемов и их переплетении и взаимодей-

ствии. Поэтому при анализе словесного мастерства произведения важно знать его литературный жанр.

О жанрах стиховых речь уже была в главах 5-й и 10-й. Остановлюсь на жанрах художественной прозы.

Произведения прозаические распадаются на несколько основных жанров с большим количеством разновидностей в пределах каждого. Здесь будет дана самая общая характеристика каждого жанра.

На первое место, по крайней мере с исторической точки зрения, следует поставить тот род повествовательного жанра, который именуется в Японии *моногатари*, собственно «повествование». *Моногатари* — явление строго историческое, как в смысле своего времени, так и социального происхождения: оно принадлежит хэйанской эпохе, IX—XI вв., времени господства аристократии. В этот период они развились, достигли своего зенита и тогда же стали увядать. *Моногатари* — типичный продукт сословно-аристократической культуры — разделили судьбу своего сословия: уход родовой знати с политической и культурной арены ознаменовал собой и конец *моногатари* — какими они были в эту эпоху.

А в эпоху Хэйан это были повесть и — чаще — роман. Основной элемент *моногатари* — повествование. Для позднейшей литературы это и образец изящного слога, т. е. соединение наиболее чистых форм японского языка со специфической «изящной» лексикой. Подражание слогу *моногатари* впоследствии — в XVII—XVIII вв. — привело к образованию особого, ложноклассического стиля. Лучшим классическим образцом хэйанских *моногатари* является «Повесть о Гэндзи», «Гэндзи-моногатари», относящаяся к 1001 г.

Надо, однако, заметить, что само слово *моногатари* пережило свою эпоху. Первая воинская эпопея, сложенная в XIII в., еще называлась *моногатари*. В XVII—XVIII вв. появились повести под названием «Нисияма-моногатари», «Ёсино-моногатари» и др. Они могут быть названы «ложноклассическими»; это продукт представителей тех общественных групп, которые стояли в оппозиции к феодальному режиму Токугава, стремились к преобразованию государственного и социального строя в духе старины, когда господствовал, по их представлению, внесословный монарх. Поэтому хэйанский период и даже предшествующий ему — нарский были для них идеалом. Это были националисты и консерваторы, в их среде возник ложноклассический роман, образцом которого служит «Нисияма-моногатари» (1768).

На втором месте после *моногатари* — повести и романа — исторически следует эпопея, общее название которой *гунки* — дословно «описание войн».

Этот жанр органически связан с деятельностью и культурой исторически второго сословия Японии — военного дворянства, выступившего на историческую арену в XII в. Расцвет специфи-

ческой культуры этого сословия приходится главным образом на XII—XIV вв., в эпоху Камаккура, после чего начинается уже культурный синкретизм и в дальнейшем упадок.

С точки зрения литературной *гунки* — своеобразное сочетание исторической хроники и поэтического — эпического — сказания. В основе сюжета лежит повествование о каких-либо замечательных происшествиях в жизни воинского сословия, о подвигах и личности героев, о знаменитых родах и т. д. Ввиду того что жизнь воинского сословия была преисполнена борьбой, как с аристократией, так и между собой, естественно, что рассказ об этой борьбе, этих войнах и лег в основу произведений *гунки*.

Классическим образчиком *гунки* считается «Хэйкэ-моногатари» — «Повесть о Тайра». Она еще как бы по инерции носит название «моногатари», но потом чаще жанровым названием служило просто *ки* — «запись»: «Гэмпэй-сэйсуйки» — «Сказание о Минамото и Тайра», значительно более поздняя «Тайхэйки» — «Повесть о Великом мире», «Гикэйки» и уже эпигонный эпос «Тайкоки», в центре которого стоит Хидэёси.

Со стилистической точки зрения *гунки* — это эпическая проза, подвергшаяся в той или иной мере ритмизации. Ритмический характер привел к тому, что многие эпизоды из эпопей стали распеваться сказителями под аккомпанемент бива (струнный инструмент), особенно это относится к «Повести о Тайра» и «Сказанию о великом мире».

С наступлением эпохи Токугава появился новый повествовательный жанр — *соси*.

Это те литературные произведения, которые развились и достигли своего расцвета в эпоху сильнейшей культурной активности третьего сословия — городского населения, купцов, ремесленников, деклассированного дворянства, интеллигенции, формировавшейся из всех этих слоев, сумевшей при продолжающемся политическом господстве феодального дворянства создать собственный быт, свою литературу, свой театр. Так же, как и *моногатари*, *соси* разделили судьбу своего сословия: с превращением городского населения в буржуазию капиталистического типа и пролетариат *соси* перестали существовать.

Определить жанр *соси* — кроме того, что это довольно примитивные и небольшие по размеру повествования — трудно, по той причине, что слово *соси* употреблялось всегда как второй компонент с произношением *дзоси*, а первый и определял жанр, их же было множество: и *отогидзоси*, и *канадзоси*, и *укиёдзоси*, и *кусёдзоси*, и т. д. *Отогидзоси* — короткие рассказы, еще XIV—XV вв., сказочного, легендарного, изредка бытового характера (в новое время *отогибанаси* стало значить «сказка»). *Канадзоси* — первые печатные (напечатанные не ксилографическим способом, а подвижным шрифтом) книжонки, в которых все было написано звуковым алфавитом — *канá*, отсюда и название *канадзоси*. Содержание их было крайне разнообразно — на темы и

бытовые, и героические, и поучительные, и сказочные, но все это весьма примитивно и коротко. *Укиёдзоси* — обычно сочные бытовые рассказы. В частности, так назывались рассказы классика этого времени Сайкаку. *Кусадзоси* — наименование, появившееся в XVIII в. в Эдо (тогда как *канадзоси* и *укиёдзоси* относятся к XVII в. и к Киото — Осака). Есть версия, что *куса* — это искаженное *кусё* (объясняется тем, что типографская краска отвратительно пахла). *Кусадзоси* очень богато иллюстрировались; тематика их была чрезвычайно разнообразна.

Вскоре, в XVIII в., слово *соси* было вытеснено словом *хон* — «книга», которое выступало всегда вторым компонентом с определением. Вначале это определение касалось только цвета обложки: *акахон* — «красные книжки», *курёхон* — «черные книжки», *абёхон* — «зеленые книжки» ничем не отличались от *кусадзоси*. Но в начале XIX в. появился *ёмихон*, буквально «книга для чтения», жанр, противопоставлявшийся всем прежним *кусадзоси*, где текст и иллюстрации играли равную роль. С литературной точки зрения это были повесть и роман, достигшие своего расцвета в первые десятилетия XIX в. в творчестве известного романиста Бакина.

Кроме *ёмихона* были еще *коккэйбон* — юмористическая повесть, главными представителями которой были Сикитэй Сэмба и Дзиппэнся Икку, *сёрэбон* — тоже юмористическая повесть бытописательного типа, преимущественно из жизни увеселительных мест; лучший представитель этого жанра — Сántо Кёдэн. Был еще *ниндзёбон* — сентиментальная повесть, повесть несколько более художественная, персонажами которой были люди с живыми чувствами; действие в ней развивалось более правдоподобно, но сами конфликты были элементарны. Лучший представитель этого жанра — Тамэнага Сюнсуй.

Моногатари — повесть и роман родовой аристократии, *гунки* — эпическое сказание военного дворянства, *соси-дзоси* и отчасти *хон-бон* — рассказы, романы третьего сословия — основные жанры японской классической повествовательной прозы, совершенно законченные как в историческом, так и в литературно-стилистическом смысле. Нелишне добавить, что в новое время японская литература знает только одно обозначение для повествовательного жанра — *сёсэцу*. Если краткое *тампэн-сёсэцу*, то это и рассказ, и новелла. Если длинное *тёхэн-сёсэцу*, то это роман или большая повесть.

Классическая литература кроме этих повествовательных жанров знает и другие виды.

На первое место среди них следует поставить жанр дневников *никки-бун* и путешествий *кикё-бун*. Жанр *никки* получил особенное распространение и значение в ту же хэйанскую эпоху, т. е. при господстве аристократии. Как показывает название, здесь имеется в виду проза главным образом описательная — в форме записей части виденного и слышанного в течение жизни

или в форме описания путешествия. Образцом дневника может служить дневник Мурасаки-сикibu (X—XI вв.), автора «Гэндзи-моногатари», «Идзаёи-никки», «Идзуми-сикibu-никки». С литературной стороны этот жанр характеризуется лирическим колоритом, обилием стихотворений (танка), рассыпанных повсюду и нередко неотрывно входящих в повествование. Ввиду того что большинство авторов дневников, особенно в классическую их эпоху, — женщины, на всем слоге их лежит своеобразная печать специфической хэйанской женственности. Хорошим образцом путешествия служит «Дневник из Тоса» Цураюки (X в.) — описание путешествия автора из провинции Тоса (на о-ве Сикоку) в Киото (на о-ве Хонсю). Нельзя не упомянуть, что в XVII в. этот жанр ожил под пером, вернее, под кистью, поэта Басё, великого странника, давшего описание своего странствия на севере Хонсю в «Оку-но хосомити» («Тропинки Севера»).

Своеобразным жанром японской прозы является так называемое *дзуйхицу*, что буквально значит «вслед за кистью» — иначе говоря, нанесение на бумагу всего, что придет в голову.

«Когда мне бывает тоскливо и скучно, я целыми днями сижу за тушечницей и записываю как попало всякую всячину... все, что приходит в голову» — так выразительно передает сущность своего произведения знаменитый автор *дзуйхицу* XIV в. Кэнко-хоси, и эти слова его очень хорошо характеризуют не только его записки, но и всякие *дзуйхицу* более или менее выдержанного типа.

В силу такого характера *дзуйхицу* содержат в себе части и чисто описательные, и чисто повествовательные, однако главным и, пожалуй, наиболее специфическим элементом этого типа литературы является рассуждение. Автор передает свои суждения, свои взгляды как в связи с каким-нибудь наблюденным случаем или описанием предмета, так и независимо, в форме непосредственного высказывания.

При всей неустойчивости, при всем разнообразии своего содержания *дзуйхицу* представляет тем не менее совершенно определенную литературную форму. Все произведение обычно слагается из ряда законченных в композиционном и тематическом смысле отрывков, от миниатюрных до размером в несколько страниц. *Дзуйхицу* культивировались во все времена японской литературы, представляя собою очень удобную литературную форму для всяких «исповедей», «мемуаров», изложений *profession de foi* и т. п. И в зависимости от социальной принадлежности авторов, от исторического момента и господствующих литературных течений они каждый раз принимали другую стилистическую окраску.

Классическим образчиком *дзуйхицу* являются «Интимные записки» (Макура-но соси) Сэй-сэнагон.

К прозаической же литературе следует отнести ряд драматических жанров. Главные — *кёгэн* и *кякухон*. *Кёгэн* — типичный

комедийный жанр, особенно разившийся в XIV—XV вв. (эпоха Муромати). По форме это короткие интермедии, с комедийной фабулой и персонажами, представляемые в антрактах между пьесами «высокого стиля» в театре «Но».

Кякухон — жанр, наиболее близко подходящий к нашей драме. В *кякухон* — четко сценически построенное действие, разбитое на акты, мизансцены и т. д. По содержанию это: 1) пьесы из придворного быта, из эпохи аристократии; 2) пьесы на темы героических сказаний из эпохи военного сословия; 3) пьесы на темы самурайской жизни — актов мести, вассальной верности и т. п. и 4) пьесы из быта третьего сословия, с занимающими среди них особое место — рисующими двойное самоубийство влюбленных — так называемыми *сіндзюмон*. Таким образом, это нечто вроде «торжественной драмы», «героической трагедии», «семейной трагедии и мещанской драмы» со специальной разновидностью — сентиментальной мелодрамой. Эти *кякухон* зародились и достигли своего расцвета в эпоху Токугава, принадлежат целиком литературе третьего сословия и будучи написанными специально для его театра — театра Кабуки.

Кроме произведений стихотворных и прозаических существуют и произведения смешанного характера, которые не отнести ни к прозе, ни к поэзии. Частично к этой группе относятся некоторые из описанных выше эпических сказаний, особенно в отдельных местах. Главными же представителями этой смешанной группы являются два рода драматических пьес: *ёкёку* и *дзёрури*.

Ёкёку — особая форма лирической драмы, расцветшая в XIV—XV вв., т. е. в эпоху Муромати, и культивировавшаяся при дворе сёгунов Асикага. Эти пьесы представляют собой нечто вроде драматизированных лирических поэм, построены они на соединении стиховых и прозаических кусков текста. Величайшим мастером этого жанра был драматург и актер Сэами.

Дзёрури (иначе *импон*) — род пьес как героического, так и бытового характера, тоже написанных частично стихами, частично прозой. Пьесы *импон* предназначались для театра кукол, который был соединен с речитативным пением певца, ведущего рассказ о действии. Замечательным мастером этого жанра был знаменитый драматург Тикамацу Мондзаэмон (XVII в.).

Таковы основные жанры древней и средневековой японской литературы. В заключение необходимо только заметить одно: сходство с жанрами европейской литературы, по крайней мере в некоторых случаях, все-таки несколько условно и в объяснении играло в сущности только вспомогательную роль.

1924 г.

Публикуется впервые.

ЛИТЕРАТУРА VIII—XIII ВЕКОВ

I

Изучение истории японской литературы приходится начинать с того времени, когда возникли первые письменные памятники. Эти памятники — из числа дошедших до нас — появились только в VIII в. К счастью для историков литературы, часть их либо прямо относится к художественной литературе, либо дает большой материал для нее. Это два исторических сочинения — «Кодзики» (712) и «Нихонги» (720), «Фудоки» («Описание земель и обычаев», 713—728), сборник стихов «Кайфусо» (751), сборник песен и стихотворений «Манъёсю» (60—70 годы VIII в.). Именно эти памятники и служат первым материалом для исследователя истории японской литературы.

Такое положение с памятниками не означает, однако, что ничего нельзя сказать о литературе до их появления, т. е. до VIII в. Принадлежа в целом по замыслу, структуре, по руководящим идеям ко времени своего создания, т. е. к VIII в., эти памятники по материалу в подавляющей части относятся к более раннему времени, выходя некоторыми своими элементами даже к очень отдаленным эпохам. Поэтому, располагая памятниками VIII в., можно судить не только о литературе этого столетия, но и о литературе VII в. и даже более ранней.

Причина, по которой первые письменные памятники в Японии появились в такое сравнительно позднее время, т. е. тогда, когда у японского народа было уже большое историческое прошлое, заключается в том, что японцы очень поздно стали располагать письменностью. Первая письменность, которой они начали пользоваться, была китайская, занесенная в Японию задолго до VII в. китайскими и отчасти корейскими переселенцами, но усвоена она была на первых порах именно как китайская, т. е. как письменность, предназначенная для китайского языка. Поэтому сначала этой письменностью японцы пользовались тогда,

когда сами писали по-китайски. Из истории японской культуры известно, что к началу VII в. знание китайского языка и умение писать по-китайски было уже довольно распространено, хотя, конечно, в кругах очень ограниченных: среди потомков китайских и корейских переселенцев, где оно держалось по традиции, среди буддийского духовенства, вынужденного изучать китайский язык как язык перешедшего в Японию в китайском переводе священного писания буддизма и буддийской богослужебной литературы, а также среди племенной аристократии, в первую очередь царского дома, поскольку само понятие «образование» в те времена означало именно китайское образование. Подтверждение этому факту находится в нескольких дошедших от этого времени буддийских надписях, сделанных по-китайски, нескольких царских указах и особенно в известном Законе из 17 статей принца Сётоку-тайси (604), свидетельствующем о полном владении китайским языком и его письменностью.

Этот факт говорит прежде всего о том, что китайский язык в ту пору был не только языком буддийской церкви, но и языком официальных документов. Последующая история свидетельствует о неуклонном укреплении этих позиций китайского языка. Вся законодательная работа, развернувшаяся во второй половине VII в. и приведшая к составлению знаменитого кодекса «Тайхорё» (закончен в 702 г.), велась на китайском языке. Вместе с тем во второй же половине VII в. расширились и границы его употребления: появились и стихи японцев на китайском языке, стихи, о которых известно из составленного позднее (в 751 г.) сборника «Кайфусо»; раньше, в 620 г. возникла и историческая литература на китайском языке — две исторические работы принца Сётоку-тайси — «Тэнноки» и «Кокки», считавшиеся погибшими в 645 г. Позднее на китайском же языке была написана и дошедшая до нас история Японии, или «Нихонги» (720). Таким образом к началу VIII в. китайский язык стал первым в истории Японии литературным языком с широким диапазоном своего применения, а следовательно, и в отдельных стилистических разновидностях.

Однако уже в VII в., скорее всего во второй половине его, японцы нашли способ использования китайской письменности и для писания по-японски. Пришли к этому под давлением необходимости: во многих случаях в документах официального характера приходилось приводить японские собственные имена; и в широком масштабе это приходилось делать в исторических работах, к которым, по свидетельству источников, приступали в 70—80 годах VII в. Японцы подметили, что китайцы в своих сочинениях для обозначения географических названий применяли иероглифы чисто фонетически, без учета их значения, и сумели этим наблюдением воспользоваться. Они тоже стали употреблять иероглифы как чисто фонетические знаки, как буквы, обозначающие тот слог, который в китайском обозначал слово, пишущееся этим иероглифом. Так было положено начало японскому фонети-

ческому письму. Наряду с этим вскоре обнаружилась возможность, если все писать по-китайски, передать на китайском языке некоторые явления японской действительности, существовавшие на деле или по представлению японцев того времени, а также различные специальные обозначения действия высших по положению в племени лиц. В ряде случаев все же находился иероглиф, который обозначал китайское слово, довольно точно соответствующее по смыслу японскому слову. Такой иероглиф можно было читать по-японски — так было положено начало японскому идеографическому письму. Но так как идеографически не удавалось передавать все слова, то довольно долгое время иероглифы употреблялись смешанно: одни иероглифы — идеографически, другие — фонетически и для обозначения целых слов, и для обозначения грамматических элементов языка — падежных суффиксов, окончаний спрягаемых форм глагола и т. п. Такой способ письма получил название *манъёгана*, ибо так была записана поэтическая антология «Манъёсю». Так было положено начало смешанному идеографически-фонетическому японскому письму, т. е. той системе письма, которая держится в Японии до настоящего времени.

Памятники VIII в., и прежде всего первый из них — «Кодзики» (712), свидетельствуют о том, что к этому времени японцы вполне научились владеть этим способом письма. «Кодзики» и «Манъёсю» записаны по-японски этим способом. «Нихонги» и «Фудоки» написаны на китайском языке, но стихи и песни в «Нихонги» и «Фудоки» и фольклорный материал в «Фудоки», не говоря уж о географических названиях и личных именах, — по-японски. Однако тот материал, который вошел в состав «Кодзики» и «Манъёсю», частично был записан еще во второй половине VII в. Так, например, известно, что запись материала для «Кодзики» уже шла полным ходом в царствование императора Тэмму, т. е. в 80-х годах VII в.

Что находится в памятниках VIII в. из того, что принадлежит более раннему времени? Для ответа на этот вопрос нужно обратиться к общему их рассмотрению.

Начнем с первого по времени из них — с «Кодзики». Как известно, это — по замыслу составителя О-но Ясумаро — история Японии с древнейших времен до 20-х годов VII в. Вместе с тем это — история появления «японской земли» и ее постепенного устройства. Для того времени это означало и историю появления и устройства мира вообще. Именно данное обстоятельство и обусловило вхождение в «Историю» огромного материала мифов и сказаний, сложившихся среди разных групп японского племени или адаптированных ими от других племен в отдаленные времена, задолго до VII в. Это значит, что в «Кодзики» вошел материал устного предания, что такое устное предание существовало; известно, что существовали и особые носители предания — *катарибэ*, сказители, составлявшие даже особую профес-

сиональную группу (бэ) в племени. Известно, что подготовительная работа по составлению «Кодзики», начатая при Тэмму (началом работы считается 681 г.), и состояла главным образом в собирании записи этого предания именно от таких сказителей. Итак, в «Кодзики» широким потоком влилось старое устное творчество, хранимое в памяти существовавших еще во вторую половину VII в. сказителей.

Конечно, при записывании, а в дальнейшем при введении в общее повествование предание подвергалось, так сказать, редактированию в том направлении, в каком это диктовалось целями составителей. Равным образом далеко не все сохранившееся к концу VII в. попало в «Кодзики»; из наличествующего материала было выбрано только то, что опять-таки нужно было составителям в соответствии с общим замыслом их работы. Но при всем этом при надлежаще осторожном обращении с материалом, сообщаемым «Кодзики», исследователь может и в этом специально подобранном и отредактированном материале увидеть и то, что существовало в устном предании того времени, т. е. подлинное творчество японского народа в древние времена его существования, а этим творчеством были мифы и сказания. Они и составляют наиболее древний материал японской литературы.

Однако этим не ограничивается ценность «Кодзики» для историка литературы. В некоторых мифах и во многих сказаниях мы находим вошедшие туда стихи и песни. Примитивная форма большинства их, особенно связанных с мифами и более ранними сказаниями, дает нам представление о древней японской песенной поэзии. В тех частях «Кодзики», в которых повествуется о более близких к составителю временах, встречаются места, излагающие какое-либо событие в форме, весьма близкой к литературному рассказу. И поскольку все повествование «Кодзики» заканчивается к 20-м годам VII в., постольку материал памятника, — но не сам памятник, как таковой, — целиком относится к прошлому, в большей части — очень далекому. Таким образом, «Кодзики» дает возможность судить об устном — поэтическом и прозаическом — творчестве японского племени, развившемся до начала VII в.

Очень важный материал для всякого сопоставления с тем, что приводится в «Кодзики», дает второе историческое сочинение VIII в., вышедшее через восемь лет после «Кодзики», — «Нихонги» (или «Нихонсёки»). Эта история Японии начата в 714 г. и закончена в 720 г. Она охватывает, подобно «Кодзики», также всю историю японского народа, начиная с древнейших времен, с появления страны, и кончая правлением Дзито, т. е. концом 80-х — началом 90-х годов VII в., иначе говоря, доводит повествование на 70 лет дальше «Кодзики». Нечего и говорить, что и для составителя «Нихонги» — принца Тонэри — «появление страны» означало и «появление мира» вообще, так что повествование начинается, как и в «Кодзики», ab ovo.

Ввиду этого значительное количество материала, вошедшего в «Нихонги», является повторением того, что содержится и в «Кодзики»,— иногда совпадая с ним почти полностью, иногда давая то же, но с большими или меньшими подробностями, иногда — в несколько ином варианте. По этой причине при изучении японской мифологии как особой отрасли народного творчества, при изучении древней истории сопоставление повествования этих двух памятников совершенно необходимо.

Надо заметить, что, хотя не подлежит сомнению, что в «Кодзики» и «Нихонги» вошел материал мифов, легенд, сказаний, относящийся к древним временам,— может быть, и к IV—VI вв., в этих памятниках он был приведен в систему, водружен на хронологическую основу и обработан под углом зрения определенной политической доктрины. В этом сведении разного материала и его обработке слились две разные стихии: подлинный материал и творческий произвол составителей. Такое различие наглядно иллюстрируется, например, тремя «книгами», т. е. частями «Нихонги», в которых повествуется о правлении Тэмму (672—686) и Дзито (686—696), и начальным разделом — книгой «Век богов». В этой последней книге нетрудно распознать существование целого мира мифов и сказаний, которые в устном предании с давних пор бытовали в народе. Так, в повествовании об Идзанаги и Идзанами, двух первобогов, рассказывается, как сын небесного божества сошел на землю по мосту, образованному радугой, и вступил в брачный союз с тремя женщинами, также сошедшими с неба, и с тремя другими, вышедшими из подземного мира, отчего и пошел весь земной род. Это — типичный образец космогонического мифа; подобный ему существует у многих народов тихоокеанского мира,— например, у населения Буги и Макасара. Также типичным мифом является сказание о том, как божества Неба и Земли породили острова, т. е. создали страну Японию. Такое же сказание распространено по всей Полинезии; существует и у маори. Эти и многие подобные элементы в повествовательной ткани «Кодзики» и «Нихонги» свидетельствуют, что в эти письменные памятники попал очень большой фольклорный материал. Поэтому и следует сказать: пусть эти письменные памятники и возникли в кругах знати, группировавшейся вокруг двора правителей Ямато, ставших императорами, считать их принадлежащими одному правящему классу того времени нельзя: они принадлежат всему японскому народу.

Для литературы «Нихонги» имеет гораздо меньшее значение, чем «Кодзики». Это обуславливается тем, что материал «Нихонги» обработан со стремлением дать чисто историческую работу по образцам китайских исторических трудов, в первую очередь знаменитой «Истории» — «Шицзи» Сыма Цяня и «Ханьской истории» («Хань-шу»), считавшихся притом и в средние века в Китае и Японии непревзойденными образцами исторической литературы. Поэтому то, что так ценно в «Кодзики», — сохранившийся в

повествовании, несмотря на всю обработку, облик древних мифов и сказаний — в «Нихонги» представлено гораздо слабее. Этому способствовало также и то обстоятельство, что все эти мифы и сказания изложены в «Нихонги» на китайском языке. Таким образом, материал «Нихонги» может служить для некоторого контроля того, что можно извлечь для истории литературы из «Кодзики».

Все же в «Нихонги» есть материал, имеющий первостепенное значение именно для литературы — песни. Составители «Нихонги» и главный из них — принц Тонэри — не решились перевести песни на китайский язык и дали их на японском языке, прибегнув для этого к упомянутому выше фонетическому способу письма. Как и в «Кодзики», песни в «Нихонги» входят в состав какого-либо мифа или сказания, причем поскольку большинство мифов и сказаний повторяет то, что есть в «Кодзики», постольку многие песни либо полностью совпадают с соответствующими песнями «Кодзики», либо незначительно от них отличаются. Таких повторяющихся песен в обоих памятниках насчитывается 50 из общего числа 116 в «Кодзики» и 129 в «Нихонги». Но за этим исключением «Нихонги» дают 79 новых образцов древней песенной поэзии, что представляет существенное дополнение к песням, имеющимся в «Кодзики».

В 713 г., т. е. в следующем же году после завершения «Кодзики», была произведена огромная по масштабу работа: указом Гэммё предписывалось всем правителям провинций составить и представить центральному правительству подробные описания земли и обычаев вверенных их управлению областей, иначе говоря, географическое и этнографическое описание отдельных районов Японии. Был ли этот указ полностью выполнен, сказать трудно: до нас дошли только пять таких описаний, из них в полном виде — одно, остальные четыре — только частично. «Хитати-Фудоки» и «Харима-Фудоки» были составлены скорее всего в годы Вадо, т. е. 708—714 гг., «Хидзэн-Фудоки» и «Бунго-Фудоки» — несколько позже, но, вероятно, не позднее 748 г. «Идзумо-Фудоки», единственное дошедшее полностью, было представлено в 733 г. В небольших отрывках, тщательно собранных еще старыми японскими исследователями, известно еще 36 описаний. Таким образом, надо думать, что указ Гэммё, впоследствии подтвержденный другими указами, был в значительной мере выполнен.

Для литературоведения в этих описаниях важны содержащиеся в них местные предания и легенды. Большинство их связано с объяснениями топонимики, т. е. местных географических названий. Под этим предлогом в «Фудоки» проникли и различные мифы и сказания. Поскольку герои их нередко те же, что и в «Кодзики» и «Нихонги», постольку эти мифы и сказания представляют, надо думать, местные варианты мифов и сказаний, возникших вокруг этих героев. В то же время — и это для исслед-

дователя древнего творчества особенно важно — в «Фудоки» содержится и много нового материала подобного же характера. Причем — и это тоже очень важно — мифы и сказания, а также местные предания и легенды имеют гораздо меньше следов обработки и редактирования, т. е. в гораздо большей степени, чем в «Кодзики», сохраняют народный колорит. Таким образом, этот материал «Фудоки» опять-таки дополняет сведения о древнем устном народном творчестве.

Следующим памятником, служащим полноценным источником для суждения о ранней японской поэзии, является «Манъёсю».

Песни «Манъёсю» уже далеко не такие, какие вошли в «Кодзики» и «Нихонги»: те существовали в звуковом выражении, их пели, их слушали; звуковая ткань создавалась в них мелодией, т. е. музыкальным фактором. В песнях «Манъёсю» действует не мелодия, а мелодика, притом мелодика человеческой речи; в ней есть своя мерность — метр, есть свое движение — ритм. Словом, это не песни, а стихи. Их писали, их читали.

В этом замечательном собрании есть стихи, разные и по характеру, и по происхождению. Одни были, в сущности, записанными и, возможно, при записи несколько обработанными песнями и песнями народными — например «Адзума-ута» («Песни Востока», т. е. восточной части о-ва Хонсю, далекой окраины, с точки зрения жителей столицы); к народным песням восходят и многие стихи, написанные на сюжеты обрядов, на мотивы любовных отношений юношей и девушек. И рядом с народной по истокам поэзией — другая, авторская, литературная. «Манъёсю» дает возможность проследить, как на японской почве произошло рождение литературной поэзии, с одной стороны, из лона народного песенного творчества, с другой — из культурно-общественного источника. Источник этот — быт, образ жизни, сама жизнь господствующего класса, и прежде всего той его части, которая составляла придворную среду или была воспитана в ее духе.

Отблески китайской цивилизации видны и в этом собрании. В нем представлено творчество многих поэтов, о которых мы располагаем сведениями: это поэты главным образом последней четверти VII и первой половины VIII в. У некоторых из них сквозит явное знание китайской поэзии той поры, которая в это время занимала в Китае ведущее место: поэзии III—VI вв. Например, Табито, создавший цикл стихов о вине, несомненно знал стихи на тот же мотив Семи мудрецов бамбуковой рощи, знаменитого содружества китайских поэтов III в. Мотив Танабата — встречи двух возлюбленных — звезд Пастуха и Ткачихи¹, находящихся по разным сторонам Небесной реки — Млечного Пути, встречи, происходящей только раз в году, когда они близко подходят к берегам реки, а добрые сороки, соединив свои крылья, строят им

¹ Альгаир и Вега.

мост. Мотив этот стал частым гостем в стихах японских поэтов. Японские исследователи открыли немало элементов, появившихся в ранней поэзии японского средневековья под влиянием средневековой китайской поэзии, к тому времени уже имевшей почти пятивековую литературную историю. Дело при этом отнюдь не ограничивается сферой тем, мотивов, образов; влияние заходит в область метрики.

Как было только что сказано, в стихах японских поэтов VII—VIII вв. присутствует своя мерность, идущая не от музыки, а от языка. Речевая единица этой мерности — слог; и именно слог стал стопой. Определилась и мерность стиховой строки — сочетание пяти или семи стоп. Установился принцип целого — стихотворения: то или иное чередование пяти- и семистопных стиховых строк. Вот эти явления и подали повод предположить, что самый метр японского стиха сложился не без воздействия китайского, в те времена строившегося на основе пяти- или семистопного метра, причем стопой также был слог.

Однако даже при допущении всех этих влияний совершенно бесспорна полная самобытность японской поэзии. Есть черта — из числа важнейших, — которая резко отличает ее от китайской поэзии того же исторического периода: поэзия раннего японского средневековья — лирическая, а главная тема этой лирики — любовь.

Конечно, без этой темы нет ни одной лирической поэзии. Она представлена — и очень широко — в «Шицзине» («Книге песен») древнего Китая. Но там она принадлежит народной песенной поэзии. До нас дошло немного образцов народной поэзии ранней поры китайского средневековья. В этой поэзии тема любви преобладала, в литературной же поэзии тех времен ее нет; есть природа, общество, жизнь, размышления, чувствования, эмоции, связанные со всякими происшествиями, но любви почти нет. Любовь в поэзии появилась в VI в., но в качестве обособленного явления: в пределах одного из жанров придворной лирики — в стихах, говорящих преимущественно о любви дворцовых красавиц — возлюбленных или наложниц своих блистательных кавалеров. При этом стихи на подобные темы слагались в основном мужчинами. Это — не любовная лирика в подлинном смысле этого слова, как нельзя назвать такой лирикой эротическую поэзию поздней греческой Античности. В стихах же «Маньёсю» любовная лирика дана в стихах, говорящих о самой обыкновенной любви мужчины к женщине, женщины к мужчине.

Наряду с темой любви — любви двух сердец — в стихах «Маньёсю» звучит столь же властно тема другой любви — человека к природе. Сколько стихов в этом море поэзии обращено к ней! И как! Сказать, что ею любят, ею восхищаются, было бы неточно: просто не проходят мимо какого-либо явления в ней — ни весной, ни летом, ни осенью, ни зимой. Не проходят мимо потому, что весной цветут вишни, летом кукует кукушечка, осенью

краснеют листья клена, зимой снежок покрывает ветки; не проходят мимо потому, что все это дорого, составляет часть собственной жизни. Так что это — также любовь. И не только к самой природе, но через нее и ко всей своей стране, своей родине.

Таков материал, который дают для историка японской литературы письменные памятники VIII в. — первые письменные памятники в Японии вообще. Этот материал позволяет охарактеризовать, и часто весьма обстоятельно, народное творчество и в дописьменный период, т. е. то, что можно именовать древней японской литературой. Однако существуют и дополнительные, очень важные источники для такой характеристики: большой материал дают в этом смысле некоторые из позднейших памятников.

Первым из них следует считать «Кого-сюи», само название которого говорит о том, что он призван дополнить новыми сведениями то, что уже известно о старине: «кого-сюи» значит «дополнения к сказаниям о старине». Это — собрание мифов и сказаний приблизительно за тот же период, что и в «Кодзики», по мнению составителя — Имубэ Хиронари — упущенных составителями прежних исторических сводов, т. е. «Кодзики» и «Нихонги». Возник этот памятник, как полагают, в начале IX в., называют даже точную дату — 808 г. Само имя составителя красноречиво характеризует замысел труда: Хиронари принадлежал к роду Имубэ — одному из старейших жреческих родов, обслуживавших культ родовых божеств древней Японии, впоследствии получивший наименование «синто», в европейских работах — «синтоизм». Этот род был отодвинут на второй план другим жреческим родом — Накатоми, чрезвычайно ценившимся политически после переворота Тайка (645) и занявшим первое после царского рода — рода Сумэраги — положение во вновь создавшемся аппарате центральной верховной власти. Составитель «Кодзики» — Ясумаро, один из высших сановников нового правительства, а также составитель «Нихонги» — принц Тонэри, сам член царского рода, целиком принадлежали к этой первенствующей в политическом отношении группе. Естественно, что и оба исторических свода — «Кодзики» и «Нихонги» — были составлены так, чтобы показать исторические права этих родов на власть. Соответственно данной задаче и подобран весь материал двух памятников. При этом, как и сказано было выше, часть известных в то время мифов и сказаний могла действительно в них не попасть или попасть в измененном виде, с различными пропусками. Не попадало именно то, что как-либо противоречило основному замыслу «Кодзики» и «Нихонги». Вот этот-то материал, долженствующий показать беспочвенность претензий родов Сумэраги и особенно Накатоми, показать первенствующую роль и возвысить значение рода Имубэ, и был собран главою этого рода в то время — Хиронари. Такое содержание нового свода сильно расширяет представление о характере древнего японского эпического наследия.

Некоторые дополнительные сведения дает еще один памятник, возникший в IX в., но также целиком посвященный делам старины, как обозначено в его названии — «Кудзики». По своему направлению и этот сборник древних мифов и сказаний задуман в противовес «Кодзики» и «Нихонги», т. е. исходит из кругов, враждебных господствующей группе родов. Для придания сборнику особой авторитетности его старались выдать за работу принца Сётоку-тайси, первого из представителей рода Сумэраги, заговорившего об особом характере власти древних племенных царей, принадлежавших к данному роду, — о власти этих царей не как первых среди равных, а как повелителей — носителей абсолютной верховной власти, не имеющих себе равных и вообще единственных, как единственно солнце на небе. И поскольку принц Сётоку жил в начале VII в., т. е. за целое столетие до Ясумаро и Тонэри, постольку исходившее от него должно было иметь за собой весь авторитет «древнего», т. е., в представлении этих слоев населения, чего-то «исконного», «подлинного» в противоположность «новому», данному в «Кодзики» и «Нихонги» и могущему быть представленным как «надуманное» и «ложное».

Если «Кого-сюи» и «Кодзики» только дополняют и расширяют сведения о древнем мифологическом и эпическом творчестве японского племени, то VIII книга «Энгисики» — «Сборник постановлений годов Энги», составленный в 5 г. Энтё, т. е. в 927 г., открывает нам совершенно новый раздел древней литературы — культовую поэзию. В этой книге и собраны так называемые *норито* — обращения к богам. Этим именем обозначались возникшие еще в глубокой древности всякого рода словесные акты, связанные с верой в магическую силу произносимого слова, в первую очередь заклинания от бед. В дальнейшем эти заклинания превратились в молитвенные обращения к богам, в своеобразные декларации важнейших идей и положений культа. В «Энгисики» попало 27 образцов *норито*, само собой разумеется из числа позднейших. О времени возникновения дошедших до нас *норито* сказать можно только в самых общих чертах: они принадлежат тому времени, когда уже сложился общеплеменной культ, выразителями которого они служили. Наиболее вероятная датировка их — среди многих предположений на этот счет — конец VII в., некоторые же относят их к 60—80 годам того же столетия.

Кроме *норито* надо еще упомянуть *сэммё* — указы на японском языке (в противоположность *сётеку* — указам на китайском языке). Наряду с *норито* это — древнейшие образцы японской прозы. От *норито* они отличаются тем, что у *норито* форма одна, определенная, у *сэммё* же она различная, зависит от содержания и назначения указа. Это род риторической прозы, так как она содержит ряд стилистических элементов, преследующих цель воздействия на слушателей — на подданных, так что это скорее не указы, а манифесты. Наиболее выдающиеся по стилю — манифесты по случаю восшествия на престол Момму (697), Кокэн, Сёму;

манифест Сёму от 6 г. Дзинки, т. е. 729 г., по случаю избрания императором; рескрипт императора Конин от 2 г. Хоки, т. е. 771 г., по случаю смерти Фудзивара Нагата. Особенно замечателен манифест по случаю восшествия на престол Момму.

Некоторые дополнительные материалы по творчеству отдельных поэтов VIII в. дают антологии поэзии, вышедшие в более позднее время. В 814 г. вышла первая так называемая императорская антология, *тёкусэнсю* (буквально «сборник по высочайшему выбору»), под названием «Рёун-синсю», за ним последовали сборники стихов: в 818 г.— «Бунка-сюрэйсю», в 835 г.— «Сёрёсю», в 851 г.— «Комати-сю», в 880 г.— «Нарихира-сю».

Особый раздел дошедших до нас памятников VIII—IX вв. составляют памятники на китайском языке. Наибольшее значение имеют два: сборник стихотворений «Кайфусо» (751) и сборник рассказов «Нихон-рэйики» (822). «Кайфусо» был закончен составителем в 751 г., однако материал, вошедший в этот сборник, дает картину поэтического творчества японцев на китайском языке за целое столетие, т. е. с середины VII по середину VIII в. Иначе говоря, материал «Кайфусо» охватывает ту же эпоху, что и основной материал «Манъёсю». Кстати сказать, из 64 японских авторов, представленных в «Кайфусо», 24 являются одновременно и поэтами «Манъёсю», т. е. владели искусством стихосложения равно и на японском, и на китайском языках. Стихотворений в «Кайфусо» немного — всего 120, но некоторый дополнительный материал есть в более поздних памятниках: в исторической хронике конца VIII в. «Сёку-Нихонги» (797 г.) и одной из антологий японской поэзии на китайском языке начала IX в.— «Кэйкокусю» (827 г.). В противоположность позднейшим дополнениям к материалам «Манъёсю», дополнения, идущие из «Кэйкокусю», дают нам сведения о новых авторах, не представленных в «Кайфусо», и притом авторов очень значительных. Эти китайские сборники имели известное значение: они ориентировались в своей образной системе на лучшие образцы китайской поэзии того времени, и эта образность затем находила путь и в японскую поэзию на японском языке.

Сборник рассказов «Нихон-рэйики» содержит различного рода легенды и сказки, соединившиеся с буддизмом. Сюжеты легенд и сказок — японские, но язык, которым они изложены, — китайский. Подавляющая часть материала относится к VIII и началу IX в., но кое-что, вероятно, сложилось и раньше. Эти рассказы дают новый и ценный материал для характеристики развития ранней повествовательной литературы.

По давно установившемуся в японской истории обозначению, VIII век — это период Нара, названный так по тому городу, который в течение почти всего VIII в. (710—784) был политическим и культурным центром страны. Это было первое появившееся в истории Японии поселение городского типа, специально построенное как административно-политический центр, местона-

хождение центрального правительства и резиденция верховных правителей, присвоивших себе в эту эпоху титул «тэнно» — буквально «небесный король», сохраняющийся за правителями Японии до настоящего времени и общепринято переводящийся словом «император». Наибольший расцвет этого города и всей его культуры относится к 20—60-м годам. Поскольку это время падает на годы Тэмпё (Тэмпё — 729—749, Тэмпё-Сёхо — 749—757, Тэмпё-Ходзи — 757—765), в истории японской культуры его именуют и «период Тэмпё».

Та социально-экономическая система, которая характерна для периода Нара, а именно надельная система, установилась не с момента основания этой столицы, а раньше: начало ей было положено в середине VII в., в пору так называемого переворота Тайка, явившегося в японской истории внешним выражением поворота от древнего общества к средневековому. Точно так же и конец этого строя не совпадает с переходом столицы из Нара — сначала в селение Нагаока, что произошло в 784 г., но только на 10 лет, и далее — во вновь построенный город Хэйанкё (нынешний Киото), где император со своим двором и оставался до самой революции Мэйдзи, т. е. до 1867 г.

II

В IX в. в жизни японского общества возникают перемены. Важнейшие — развал надельной системы. Можно было предвидеть, что в общих условиях того времени поддерживать экономическую структуру, рассчитанную на строгую централизацию и неусыпный правительственный контроль, было трудно. Вдобавок эксплуататорский класс не ограничивался законными поступлениями: чиновники, ведавшие земельным хозяйством, брали столько, сколько удавалось. В результате началось бегство крестьян с надельных земель, а тем самым — сокращение обрабатываемой площади. В то же время влиятельные члены правящего слоя, стремясь приумножить свои должностные, ранговые и прочие привилегированные наделы, захватывали казенные земли, особенно пустующие, тем более что такие земли и по закону отходили в распоряжение их обрабатывавших. Нужную рабочую силу черпали из тех же крестьян, которые бросали свои наделы. Так у господствующего слоя вместо наделов появились поместья (сёэн), и число их неуклонно росло. К концу X в. поместная система стала уже полностью господствующей.

Это вызвало и перестройку в системе власти. Императорский дом вынужден был уступить власть новой знати — поместной. Формально трон продолжал заниматься в порядке наследования членами прежнего рода, но в 859 г., когда Фудзивара Ёсифуса стал регентом государства, начался переход фактической власти в руки этого дома, обладавшего огромным числом поместий в раз-

ных частях страны. Правил он под титулом регентов (сэссё), когда на престоле был император несовершеннолетний, и канцлеров (кампаку), когда регентство отпадало. Такой порядок просуществовал до XII в., когда система поместий стала заменяться военной. Эти века исторически иногда именуются эпохой Фудзивара, но чаще эпохой Хэйан по названию города (ныне Киото), новой столицы, как уже упоминалось, отстроенной в 794 г. взамен старой — Хэйдзё, как официально именовался тогда г. Нара.

Выше уже шла речь о «Манъёсю», замечательном сборнике поэтических произведений. Этот сборник сложился во второй половине VIII в., а в IX в. уже звучали имена новых поэтов. Выше уже были перечислены вышедшие в IX в. сборники поэзии, и среди поэтов, в них представленных, наиболее прославленными стали он — Нарихи́ра и она — Комати́. Блестящий расцвет хэйанской литературы начинается в самом начале X в. событием, для этих веков японской поэзии эпохальным: в 905 г. появился «Кокин-вака-сю», или «Кокинсю» («Сборник стихов древних и современных»), — конечно, как *тёкусэнсю* (императорская антология).

Этот факт говорит о многом: во-первых, о том, что поэзия — и именно своя, японская — получила право гражданства в самом избранном культурном кругу японского общества; во-вторых, о том, что имевшаяся продукция была настолько большой, что понадобился отбор; в-третьих, о том, что уже выработались принципы художественной оценки поэтического произведения; в-четвертых, наконец, о том, что появились не только поэты, но и критики, теоретики. Кто они — мы знаем: Императорскую антологию (905) подготовила специальная редакционная коллегия, во главе которой стоял Цураюки — поэт, критик, теоретик.

Антология эта для своего времени необычайная. В ней есть «Введение» главного редактора, в котором определялось, «что такое поэзия», устанавливалось, как она развивалась. Источником поэзии было объявлено «человеческое сердце», т. е. мир чувств и эмоций; очень высоко был оценен сборник «Манъёсю»; два поэта этого сборника — Хитомаро и Акахито были провозглашены мудрецами (*хидзири*), т. е. величайшими учителями всех поэтов; сообщалось, что после них поэзию вели *роккасэн* (шесть магов поэзии), как были названы шесть наиболее прославившихся поэтов IX в. с Нарихи́ра и Комати́ во главе; сделан разбор их творчества. «Введение» в «Кокинсю» считается первым в Японии документом поэтической теории и критики.

Вслед за «Введением», обессмертившим имя Цураюки, его автора, идет сам «корпус» антологии, т. е. стихи. И тут — новое проявление теоретической мысли: все отобранные стихи распределены по тематическим разделам. Их много, но главных — два: стихи о природе и стихи о любви. Впрочем, достаточно много стихов о природе, в которых потаенно звучит тема любви, стихов о любви, где эмоция передается через образы природы.

Что такое поэзия как явление культуры? Помогли нам понять

это те же члены редколлегии: перед многими стихотворениями они поместили не только имена их авторов, но и *хасигáки* («вступительные заметки», «ксеротенькие сообщения») — при каких обстоятельствах или по какому поводу эти стихотворения созданы. И вот из этих «заметок» явствует, что стихи тогда сочиняли главным образом «к случаю», случай же могло дать все, что происходило в ежедневном обиходе. Верховный канцлер утром выходит в сад вместе с садовником, чтобы отдать ему очередные распоряжения; на галерее он замечает выглянувшую из своего покоя придворную даму — и мадригал готов; она, конечно, тут же и ответила. Стихотворения-записочки, стихотворения-экспромты, стихотворения-раздумья, — словом, бытовая поэзия галантного общества. Уметь слагать стихи в нем должен был каждый; это было не только элементом образования, но и требованием светского общения. Коротко говоря, перед нами — японский вариант куртуазной поэзии раннего средневековья, хорошо известный по творчеству трубадуров и миннезингеров. И, как и у них, героиней поэзии стала женщина.

Каково было положение женщины в эту эпоху? Оно было двойственным: и независимым, и зависимым. Продолжал существовать — и притом в придворной среде не менее прочно, чем в народной, — *цумадои*, брак, при котором муж не вводил жену в свой дом, а навещал ее у нее в доме. В этом видят отзвуки прежних порядков, когда женщина играла главную роль в родовой общине. Женщина и в эпоху Хэйан сохранила свою имущественную самостоятельность: она могла быть и владельницей поместья. При дворе для женщины был предусмотрен такой же обширный штат рангов, званий, должностей, как и для мужчины. Монахини играли не меньшую роль, чем монахи. Образование женщины могли получать не меньше, чем мужчины. Среди авторов китайских стихов в упомянутых сборниках VIII—IX вв. немало женщин. Женщину воспевали в бесчисленных стихах; и она сама столь же безудержно обращается со своими эмоциями к мужчине. Равенство тут было полное. И в то же время — совсем другое: женщина всегда могла оказаться покинутой; прекращение посещений знаменовало конец супружеской связи, а это могло означать и лишение источника существования, если своих средств у покинутой не было. Часто приходится читать в литературе того времени, как бедствует покинутая, как она нуждается в новом покровителе; нередко уходили в монастырь не только из-за горя, но и просто для того, чтобы найти пристанище.

За «Кокинсю» последовал ряд других императорских антологий. К этой эпохе, к векам куртуазной лирики, относится восемь антологий, считая с «Кокинсю», завершается ряд «Син-Кокинсю», («Новой Кокинсю»), законченной составлением ровно через 300 лет после первой — в 1205 г.

Как отнестись к этой поэзии? Разумеется, в ней преобладает массовая продукция. В «Кокинсю» было 1100 стихотворений, из

них *сэдока* — 4, *нагаута* — 5, остальные 1091 — *танка*, но в дальнейшем ни сэдока, ни нагаута больше не встречаются. Единственной формой стала танка, короткая песня-стихотворение, в котором всего 31 слог, сгруппированные в пять стиховых строк, в 5, 7, 5, 7, 7 слогов. Немного слов можно сложить из этого количества слогов! А так как и ассортимент тем был всегда один и тот же, каким его установила «Кокинсю», множество стихов представляло, в сущности, ту или иную модель, приспособленную к данным обстоятельствам. Но зато чрезвычайно изощрялись приемы этой поэзии: поэты должны были тщательно выбирать слова и способы выражения своей мысли — многословность была исключена. На помощь был призван один своеобразный прием: пользование омонимами; омонимы давали возможность одним и тем же словом выразить не одну, а две мысли. Этот прием оказался настолько эффективным, что наряду с омонимами-словами стали оперировать омонимами в составе нескольких слогов в одном слове, а то и омонимами, получающимися из соединения двух соседних слов. *Нагамэ* — одна из форм глагола *нагамэру* — «смотреть перед собой», обычно — «смотреть с тоской»; *нага-амэ*, сокращенно *нагамэ* — «долгий дождь». Не сможет ли поэт формально одним словом всего из трех слогов сказать своей возлюбленной очень многое?

Стандартизация поэтических приемов, канонизация тематических моделей превратили стихосложение, в сущности, в версификаторство, в котором часто трудно не только уловить поэтическую индивидуальность, но и вообще найти элемент творчества. Стандартизации же и канонизации весьма способствовали и постоянные поэтические турниры, устраиваемые со всей пышностью при дворе в присутствии и с участием высочайших особ, и более интимно — в домах знати.

И все же среди легиона версификаторов было немало и настоящих поэтов — тонких, глубоких. Тот же Цураюки, главный редактор первой антологии «Кокинсю», Садайэ, главный редактор восьмой, последней — «Син-Кокинсю»; Идзуми-сикибу, Мурасаки-сикибу — замечательные поэтессы и многие, многие другие. Они создали действительно большую и высокую лирическую поэзию, раскрывающую богатый душевный мир с весьма сложными чувствованиями и эмоциями, с тонкими и глубокими наблюдениями. Лирическая поэзия Японии раннего средневековья составляет одно из лучших звеньев в блестящем ожерелье мировой куртуазной поэзии и одно из замечательных явлений общественной культуры Японии X—XII вв.

В начале XI в. вышел сборник «Вакан-роэйсю». Судя по «Окагами», «Гэндзи-моногатари», «Макура-но соси» и другим хэйанским памятникам, в знатном обществе давно было распространено пение стихотворений, как японских, так и китайских. Иначе говоря, стихотворения, наиболее для этого подходящие, клались на музыку. Таким образом получался романс. Сборником слов та-

ких романсов и является «Вакан-роэйсю». Надо заметить, что с годами Кандзи (1087—1094) эти романсы вошли в обиход придворного церемониала, где они исполнялись наряду с инструментальной музыкой.

Значение сборника «Вакан-роэйсю» и вообще романсов в том, что они ввели в обращение много замечательных стихов: японские стихи взяты главным образом из «Сандайсю» и сборников отдельных поэтов. Выбор при этом таков, что позволяет назвать японскую часть сборника «Вакан-роэйсю» антологией хэйанских антологий: отобрано действительно самое лучшее, музыкальное само по себе. В *гункю*, в *ёкёку*, в *дзёрури* постоянно цитируются строки из этой части. Этот сборник оказал известное воздействие и на поэзию: способствовал воспитанию поэтического вкуса.

Интересно, что в последующих памятниках встречаются цитаты только из китайских стихотворений, из японских же — нет ни одного случая. Это заставляет предполагать, что японские стихотворения добавлены в сборник позднее. Это подтверждается еще и тем, что до нас дошла музыка лишь китайских романсов; музыки же на слова японских — нет.

А как в это время обстояло дело с прозой?

В конце IX в. вышел первый чисто литературный памятник прозы — повесть-сказка «Такэтори-моногатари». В ней еще сильна связь с фольклором, но все-таки есть уже литературная обработка. В 931 г. вышло «Исэ-моногатари» — произведение, при первом знакомстве производящее впечатление, что оно сложено из ряда отрывков, совершенно законченных в своих пределах и друг от друга независимых. Каждый отрывок состоит из двух частей — прозаической и стихотворной. Стихотворных частей может быть и несколько, в таком случае прозаическая часть и предшествует и заканчивает собою каждое из этих стихотворений. Однако первое впечатление неправильно, более внимательное чтение обнаруживает в произведении отдельные циклы, группы отрывков, объединенных между собой общностью действия, сюжета, героев. Поэтому великая слава именно повести неизменно сопутствовала «Исэ-моногатари» за все время ее существования. Повести, но повести лирической, поскольку поэзия пропитывает ее насквозь.

В литературе же этих веков родилось и другое явление культуры, в котором многие исследователи видят не только то высшее, что хэйанское общество дало своей стране, но и уникальное для всей мировой литературы средних веков доренессансной поры. Это явление — роман.

Роман? В раннем средневековье? Недоумение не только допустимое, но и законное. И все-таки это так. Конечно, роман — глубоко свой. Но ведь то, что называют «романом», в разные эпохи истории художественной повествовательной прозы также очень «свое» для каждой из этих эпох. В Японии его обозначили тогда

словом «моноготари», что значит «повесть», и это обозначение передает самую сущность этого литературного жанра, остающуюся неизменной при любом его видовом варианте и при любом размере произведения. Поэтому моноготари с этой стороны может быть и романом, и повестью, и рассказом.

Как мы знаем из мировой истории литературы, у большинства народов, вышедших на арену истории на этапе средних веков, повествовательная литература началась с эпоса — от сказок до поэм. Сказкой началась повествовательная литература и в Японии, но она быстро вышла из этого круга и пришла не к эпической поэме, а к роману. Вот «Отикуб-моноготари» («Повесть о девушке Отикубо»); в ее основе лежит хорошо знакомая сказка о прекрасной девушке, страдающей от злой мачехи. Но рассказ этот послужил только предлогом для построения сюжета, который перевел людей с их характерами и действиями в план совершенно реального общества своего времени. Вот «Уцуб-моноготари» («Повесть о дупле»). В начале этого романа также сказка: о женщине, по оговору прогнанной со своим маленьким сыном в лес и поселившейся там в дупле большого дерева. Но это — только пролог; вся последующая история сына, ставшего героем романа, разворачивается в реальном обществе того времени со всеми подробностями быта. Обе повести вышли в третьей четверти X в.

Однако в своих вершинах повествовательная литература уже не нуждается в данной завязке, она сама такую изобретает. Художественный вымысел торжествует по всему фронту. Вершиной хэйанского романа признается «Гэндзи-моноготари» («Повесть о Гэндзи»), вышедшая на рубеже X и XI вв. — в 1001 г. Это действительно повесть — неторопливая, обстоятельная — жизни одного человека от его рождения до могилы. Человек этот — Гэндзи, сын императора от наложницы. Мы видим, как складывается придворная карьера и личная жизнь героя; узнаем о его радостях и горестях, о счастье и несчастьях. И все это — на широком фоне жизни его общества, и не только при дворе, но и в изгнании; не только во дворце, но и в уютом домике на окраине города. Множество происшествий, интриг; целая галерея лиц; вереницы женщин, с которыми была связана жизнь героя, каждая — со своей индивидуальностью, со своей судьбой. И изображается все это не только внешне, но и внутренне; не знаешь, чего больше в романе: рассказов о событиях, поступках или о переживаниях, чувствах, думах людей. И все — вполне реалистично, точно, подлинно по-человечески. И такой, в сущности, реалистический роман — в раннем средневековье!

Все же нам понятно, откуда идет такое внимание к душевному миру человека и умение этот мир художественно раскрывать: к этому тогда приучили японцев их *никки* («дневники») и *дзуй-хицу* («записки»). Мы знаем, что вели их тогда многие — и мужчины, и женщины, в их числе обе упомянутые выше замечательные поэтессы, две придворные дамы — Мурасаки-сикибу и Идзу-

ми-сикибу. Им принадлежат два из самых прославленных «Дневников» того времени, два подлинно художественных произведения самого высокого уровня. А самые прославленные «Записки» оставила нам также придворная дама — Сэй-сёнагон.

По этим произведениям мы и видим, какая тонкая наблюдательность развилась у людей того времени, как они научились подмечать и передавать всякие изгибы мыслей и переливы чувств. Это искусство полно и широко перешло в *моногатари*. И если мы скажем при этом, что автором «Гэндзи-моногатари» была Мурасаки-сикибу, придется признать, что умели раскрывать душевный мир человека лучше всего женщины. Таким образом, художественно-повествовательная проза этого периода истории японской культуры представляет двойной парадокс: первый — то, что повествовательная художественная литература в Японии началась с романа и притом романа реалистического, второй — то, что главными создателями этого романа были женщины.

Куртуазная поэзия и куртуазный роман являются не только самым крупным достижением культуры аристократического общества; полноценностью своего художественного выражения, законченностью формы, человеческой глубиной содержания эта поэзия и эта проза представляют высшее, что тогда в данной области мог создать японский национальный гений. Литература X—XII вв. и по языку, и по содержанию — торжество национального начала в культуре.

Это была культурная победа. Но у нее была предпосылка, которая может быть оценена так же, как победа, и по масштабу своего действия даже больше, чем литературная; куртуазная поэзия и куртуазная проза свидетельствуют, что в общем русле японского языка сложилось то, что в истории языков называют «литературным языком».

Литературный язык данной эпохи. Что это значит? Это значит, что в нем действуют отработанные, отшлифованные нормы языкового выражения, точные и вместе с тем эластичные; нормы грамматические, стилистические; при наличии богатой лексики, открывающей возможность выразить самую тонкую мысль, неуловимое движение эмоции; при широчайшей возможности обращения слова в образ, в символ, в формулу. Недаром в глазах людей позднейших времен язык хэйанских *моногатари* был «классическим». Уже одно образование такого языка — превосходный показатель культурного прогресса, но есть и еще один показатель: этот литературный язык получил свое письмо.

Письмо это было фонетическим, т. е. каждый его знак передавал то, что воспринималось тогда как звуковая единица речи. Оказалось, что такой единицей был слог. Следовательно, каждый знак этого письма, каждая буква, как сказали бы мы, обозначали слог. Однако появились не только буквы; появился и алфавит, т. е. набор знаков, достаточный для передачи всех слогов языка. Их подсчитали — оказалось всего 48. Расположили в определен-

ном порядке. Сначала придумали стихотворение, все слова которого укладывались в это число слогов; так было очень легко заучить всю азбуку. Так как первыми слогами в стихотворении оказались *и, ро, ха*, то стихотворение-азбука и получило название *ироха-утá*, «песенка ироха». Но такая азбука имела чисто мнемоническое значение и не давала никакого представления о фонетическом качестве слогов. И вот те, кто тогда в Японии знал санскрит — а это были буддийские монахи, знали, следовательно, деванагари, санскритский алфавит, проанализировали слоги своего языка и установили слоги, состоящие из одного гласного — их оказалось пять: *a, i, u, e, o*; слоги, состоящие из согласного и гласного, и распределили их по порядку согласных, подсказанному деванагари: *k, s, t, n, p, m, g, r, ш*. Тем самым алфавит принял форму десяти столбцов по пяти знаков в каждом: *a, i, u, e, o; ka, ki, ku, ke, ko* и т. д. Всего получилось 50, отсюда и название азбуки: «годзюон» («пятьдесят звуков»). Правда, «звуков», т. е. букв, в нем — 48, так как столько было в японском языке разных слогов, но для круглого счета два знака (*i, u*) повторили.

Означало ли это, что китайское письмо было отменено? Ничуть! Китайское письмо оставалось, как и китайский язык. И то, и другое продолжали изучать так же, как и раньше. Но пытаться, как это делали раньше, записывать японские слова китайскими иероглифами фонетически перестали; наличие множества омонимичных чтений разных иероглифических знаков открывало возможность огромного разнобоя: для записи любого японского слога, скажем *ка*, можно было взять любой из многих десятков китайских иероглифов, которыми были обозначены китайские слова, произносимые *ка*. Поэтому первое, что надо было сделать, — закрепить за каждым слогом определенный иероглиф; второе — освободить этот иероглиф от его смысловой нагрузки, для чего требовалось изгнать из него всякую изобразительность, т. е. превратить его из иероглифа в букву. Это и было достигнуто двояким путем: взятием не всего иероглифа, а лишь одной его части — из простейших, или сокращением его формы, каковое бывает при скорописном начертании знака. Образованное таким способом японское письмо получило название *канá* («заимствованные знаки»). Таким образом, китайское письмо и тут сыграло свою роль, но то, что оно породило, было уже чисто японским явлением. Японский народ обрел свое национальное письмо, не потеряв при этом китайское, но оставив его для того, для чего оно существовало: для писания по-китайски. Таково было огромное по значению достижение хэйанской культуры, созданное именно в эту эпоху.

Конечно, называют и создателей этого письма. Особенно часто называется Кукай, тот ученый монах, который перенес в свою страну секту Тэндай. Называют его, впрочем, чаще иначе: «Кободайси», «Великий Учитель» — распространитель Закона. Под этим именем он вошел в состав отцов буддийской церкви в Япо-

нии. Ему приписывают составление «песенки ироха». Возможно, что это так и было, но современные исследователи не склонны видеть в *кана* результаты какого-нибудь одновременного творческого акта. Вероятно, они в этом отношении правы; но во всяком случае в IX в. *кана* уже существовала. И это обстоятельство в значительной мере способствовало развитию прозы.

III

В IX в. положение в поэзии стало меняться. Признаки этого можно увидеть хотя бы в таком факте.

В одном из документов той эпохи описывается поэтический турнир, обычное «мероприятие» того времени, светское развлечение: состязание в сочинении стихотворений на заданную тему. И мы узнаем: там, в зале, звучит танка, а в помещениях около, где сгрудилась молодежь, выскользнувшая из зала, звучит совсем другое — *имаё-ута*, «песенки на современный лад». Долой старую, смертельно надоевшую поэзию! Да здравствует новая, свежая! Вполне естественно и законно.

Но что же это за песенки на современный лад? То, что они были именно песенками, не подлежит сомнению: их распевали. Где? На улицах столицы. Кто? Бродячие кукольницы, потешавшие невзыскательную публику незамысловатым кукольным представлением; веселые девицы, а среди них особенно — сирабёси, далекие предшественницы позднейших гейш, т. е. профессиональные певички и плясуны. Но сирабёси, как ныне и гейши, были разные: многие из них допускались и в дома знати, а некоторые даже обретали там себе покровителей. Песенки их были действительно на современный лад, т. е. совсем не о цветах, птичках, ветерке, месяце, как танка, и на самом простом, а не на специальном поэтическом языке.

Нетрудно себе представить, как подхватила эти песенки знатная молодежь! Они стали сочинять и сами. Так родилась новая струя японской поэзии, а слово *имаё-ута*, или — короче — *имаё*, стало термином, обозначающим новый поэтический жанр.

Эти песенки были иными, чем танка, уже по своей форме. Метр оставался тот же: стиховая строка была либо пятистопной, либо семистопной, но строфа строилась на другом основании. В танке строфа строилась на принципе дистиха с неравным количеством стоп: первый стих *ка́ми-но кю́* — на ритмическом перебое от начальной пятистопной строки к средней — семистопной, а от нее к конечной — опять пятистопной; второй стих *симбó-но кю́* — на ровном ритме двух семистопных строк. Строфа же *имаё* строилась на повторе ритмического комплекса из двух строк — семистопной и пятистопной, причем наиболее частой формой целого, т. е. всей песенки, было соединение двух таких строф, т. е. восьмистишие. Нетрудно понять, что такая неприхотливая ритмиче-

ская форма была очень удобной: в нее весьма легко укладывались стиховые строки. И для исполнителей она была удобной: ее легко было сопровождать танцевальными движениями.

У японских исследователей распространено мнение, что песенки *имаё* пошли от *васэн*, буддийских хоралов, т. е. переложенных в стихи текстов священного писания, распеваемых богомольцами: эти хоралы по форме совершенно такие же, как и песенки *имаё*. Но такое совпадение можно объяснить и иначе: массу молящихся составляли люди из простонародья, а они приходили в монастыри со своими песенными навыками. Что могло быть удобнее, чем равномерное чередование одинаковых двустушии? Составители хоралов не могли с этим не считаться; отсюда и размер хоралов и их ритм.

Насколько популярными стали песенки *имаё* в самом велико-светском обществе, красноречиво говорит следующий факт: до нас дошел сборник различных стихов, значительную часть которого составляют именно *имаё*. Сборник вышел в 1069 г., причем автором его считается не кто иной, как сам император Го-Сиракава. Правда, он был уже *хоб*, «император-инок», как именовали тогда отрекшегося от престола и постригшегося в монахи правителя. Как духовное лицо он не мог предать свой сборник широкой гласности, а как благочестивый последователь буддийского закона не мог подать собранный материал таким, каким он был. Таким образом в свет вышел «Рёдзин-хисё» («Секретный сборник уловленной мирской пыли»).

В 1029 г. вышел еще ранее упомянутый сборник «Энгисики», все содержание которого — *норито* — относится к более ранним векам. В 1077 г. появился замечательный памятник прозы — «Кондзяку-моногатари» («Рассказы о старых и новых временах»).

Это — тоже сборник, и очень внушительных размеров: в современном печатном издании — три больших тома. В нем — целое богатство: церковные легенды, исторические предания, сказки, бытовые рассказы, и притом не только японские, но и китайские, и индийские.

Сборник этот — поистине драгоценный памятник литературы. Он — свидетельство того, что Япония тогда жила в какой-то мере общей жизнью с другими народами своего культурного круга; свидетельство того, как содержательна была связь с Китаем: из него была занесена не только ученая литература, своды законов, исторические произведения, не только высокая литературная поэзия, но и фольклор; свидетельство того, сколь многим японская культура была обязана буддийским проповедникам, принесшим вместе с сутрами и шастрами свой церковный фольклор — агиографическую литературу, прозу и поэзию легенд, сказаний, сказок. Перед нами тот самый пышный и многокрасочный цветник словесно-художественного творчества, который мы находим в раннем средневековье и на Западе.

Как, может спросить читатель: легенды, сказки и все прочее в XI в.? После романа, да еще такого, как «Гэндзи-моногатари»? Фольклор после литературы? Недоумение законно: культурный парадокс налицо. Но он может быть понят, конечно, если обратиться к истории.

На этот раз обратиться придется не к истории одной Японии, а всего круга земель, к которому Япония географически, исторически и культурно принадлежала. В этом круге раньше всех других его народов на большую арену истории вышли китайцы. Как было уже упомянуто, у них — и только у них в этой зоне Старого Света — не менее десяти-двенадцати веков. За эти века была создана своя культура — огромная, многосторонняя, со своей наукой, философией, литературой. Во II—III вв. н. э. древность сменилась средневековьем, создалась новая средневековая культура со своей религией, наукой, философией, литературой, искусством. Этот процесс занял не менее пяти веков, с III по VII включительно. В VIII в. начался перелом — того же типа, что в XIII в. в истории другого древнего народа — средневековой Италии. Перелом этот — бунт против застывших концепций мысли, эстетики; борьба за свободу разума и чувств. Перелом этот в историю Запада вошел под именем Ренессанса. Такой же Ренессанс, но, конечно, в своей исторической редакции, произошел и в культуре Китая.

Он, разумеется, сказался и в литературе. Как и в Италии, и тут появилась новая поэзия, о качестве и уровне которой говорят сами великие имена — Ли Бо, Ду Фу, Бо Цзюй-и. Как и в Италии, появилась и новая проза: новелла на материале текущей действительности с героями — живыми людьми своего времени, с сюжетами — судьбами этих героев, их делами, интересами, с их чувствами и настроениями.

В истории китайской литературы эта новелла, своим реалистическим, полностью современным характером аналогичная новелле итальянского Возрождения, зовется «танская», так как она была создана писателями, жившими в эпоху Танской империи.

Именно в эти подлинно ренессансные века китайской общественной мысли, литературы и искусства японцы и узнают по-настоящему Китай. Отсюда и идет то удивительное своеобразие общественной и культурной жизни, которое наблюдается в эти специфические хэйанские века японской истории. Общество, живущее культурой, свойственной раннему средневековью и стоящее на его уровне, и в нем высокообразованная верхушка, воспитанная на ренессансной культуре танского Китая и по-своему воспроизводящая ее в собственной жизни. Поэтому мы и видим куртуазную поэзию, совершенно типичную для определенного культурного общественного слоя раннего средневековья, и в ней — нотки высокой философской поэзии танского Ренессанса. Читаем сказку о спасении несправедливо изгнанной жены с ребенком, тут же превращающуюся в реальный бытовой рассказ о дальнейшей

судьбе этого ребенка. Первое — от средневековья, второе — от Ренессанса: сказалося знакомство с танской новеллой. Образованное общество раннего японского средневековья в своем духовном, культурном развитии, так сказать, «доросло» до возможности принять кое-что и от культуры Ренессанса.

Но, конечно, не в науке, не в философии, а только в художественной литературе, да и в ней — не во всем ее многообразии, а больше всего в повествовательной прозе. И тут получился новый историко-культурный парадокс: самое крупное — по широте, по тщательности и глубине художественного изображения жизни, движений человеческого сердца — из того, что создал Ренессанс этой зоны Старого Света, в художественной прозе появилось не на родине этого Ренессанса — Китае, а в Японии. Такой роман, как «Гэндзи-моногатари» представляет собою литературное явление полностью уникальное: ничего подобного в ренессансной художественно-повествовательной прозе Китая, да и в ренессансной литературе Запада нет. А роман этот — не единственный: за ним идут столь же большие художественные полотна таких произведений, как «Хамамацу-тюнагон», «Сагоромо-моногатари».

Что же означает в таком случае появление «Рёдзин-хисё» и «Кондзяку-моногатари»? Возвращение исторического процесса в свою нормальную — по общей модели исторического развития — колею.

Впрочем, вернее сказать, не возвращение, а выход на поверхность того, что существовало дотоле в глубине, в народной среде, что жило и развивалось именно в ней. Ренессансный блеск культуры высшего общества Хэйана погрузил в тень то, что творилось в культуре народных масс. Появление песенок *имаё*, рассказов «Кондзяку-моногатари» — просто выход этой культуры из тени.

Но этот факт предполагает, что народная культура также по своему развивалась. Да, она развивалась, и — что самое существенное — происходил обмен между культурами верхушечных слоев общества и его низов, столицы и провинции, города и деревни, как сказали бы мы, употребляя привычные для нас обозначения. Надо только помнить, что город тогда был, в сущности, один — столица Хэйан; города на местах были не более, чем административные поселки, выросшие вокруг резиденций местных губернаторов; деревней же была вся страна. Но из этой деревни в столицу пришли представления *дэнгаку* и многое другое, особенно в области песенного фольклора, как, например, песни *сэйбара*, *кагура-ута* — виды народной песенной поэзии, связанной с обрядами и играми. Из деревни пришло и множество сюжетов японской части «Кондзяку-моногатари».

Не означал ли выход из тени этой многообразной и богатой народной культуры то, что блеск культуры хэйанской эпохи стал тускнеть? Да, так и было. С XI в. явно обозначились признаки упадка правящего слоя господствующего класса того времени. Чтобы увидеть это, достаточно бросить взгляд на то в культуре,

в чем выразилось, пожалуй, самое ценное, что этот класс создал, — на литературу. Как было уже сообщено, поэзия, представленная различными тематическими и стилистическими вариантами таика, стала академической в том смысле, что обрела свои каноны — стандартизованные приемы и средства поэтического выражения. Сочинять танка не перестали: каждый владел этим искусством. Продолжали составляться все новые и новые «императорские антологии» — их цепь протянулась до самого XIV в.; их стало — 24! Но последней, в которой прозвучало новое поэтическое слово, была восьмая по порядку, появившаяся в 1205 г., — упомянутая выше «Син-Кокинсю». Стали бледнеть и *моногатари*: художественный вымысел, ранее обращенный на текущую действительность, стал питаться материалами истории. Около 1030 г. появился исторический роман «Эйга-моногатари» («Повесть о славе»).

Очень похоже, что «Эйга-моногатари» образовалась из хроникальных записей (*дзицуроку*) и дневников женщин, а также фамильных сборников стихотворений. Повествование начинается с 889 г., но только вскользь, подробный рассказ ведется с царствования Мураками, а кончается временем тюнагона Фудзивара Тададзэнэ; в целом охватывается период в 150 лет. Весь материал — исторический, вымысла нет, но обработка литературная, как в романе. В центре повествования — эпоха славы Фудзивара Митинага.

Следующее произведение историко-повествовательного плана — «Окагами». В нем самом говорится, что оно составлено во 2-м году Мандзю, т. е. в 1025 г., но многие другие признаки противоречат этому, так что, вероятнее всего, это произведение следует отнести к царствованию императора Тоба (1108—1123), а может быть, и на десять лет позже. В «Окагами» описываются события 14 царствований, т. е. за 175 лет, с 850 г. до 1025 г. В подражание «Шицзи» взята форма отдельных биографий. Сначала идут биографии императора и императрицы, затем — членов дома Фудзивара. В качестве дополнительного материала приводятся разные другие рассказы. В центре повествования — тоже время Митинага. Интересно, что «Окагами» и «Эйга-моногатари», говоря об одном и том же, иногда расходятся в фактах и очень часто в оценках. Повествование ведется в форме рассказа памятливого старца Йоцути. Язык — превосходен, композиция — также.

Чрезвычайно показательно, о чем эти произведения рассказывают. О «славе». Но чьей? Дома Фудзивара. «Зерцалом» чего было второе произведение? Славного дома Фудзивара. В 20—30 годы XII в., когда это «Большое Зерцало» появилось, расцвет дома Фудзивара был уже позади и его представителям, полностью утратившим власть, оставалось только с восхищением, но и с горечью обращаться к поре своей славы.

В чем же дело, что произошло? Первое, о чем тут следует

вспомнить, это о прекращении еще с конца IX в. посольств в Китай, игравших такую большую роль в повышении образовательного и культурного уровня хэйанского общества. Как было сказано, вообще сношения с Китаем не прекратились полностью, но они уже затрагивали другие слои населения японских островов, да еще в какой-то мере и буддийских монахов. Таким образом у хэйанского общества произошел отрыв от живительного источника — культуры другого народа, и притом культуры более высокой.

Теперь все стало меняться: на первые места стали выходить другие слои японского общества. И прежде всего другая часть господствующего класса — местная знать. Столицу стала замечать провинция. Как это произошло?

Столичная аристократия все больше и больше отрывалась от народа; да не только от народа, но и от реального руководства хозяйственной жизнью страны. Большинство из них старались жить в столице, чтобы быть поближе к источнику власти; свои же поместья оставляли на попечение либо менее заметных членов своего рода, либо даже управляющих, набираемых из местных обитателей, нередко — из тех же крестьян. Но были все же — и даже в большом числе — и такие владельцы поместий, которые сидели у себя в деревне и всеми способами старались умножить свое достояние, а это значило — приобретать влияние на местах. Многим это удавалось еще и потому, что некоторые категории правительственных чиновников в провинции, например начальники уездов, не подлежали периодической смене, т. е. оставались на местах все время, а среди них были и потомки старых родов еще времен родо-племенного союза. Таким образом, в провинции, т. е. в сущности во всей стране, постепенно образовался влиятельный слой, в котором перемешались потомки старых родов эпохи ўдзи-кабэнэ, эпохи родов и титулов, осевшие на местах представители чиновничества эпохи рицурё, эпохи законов, и даже выходцы из крестьянской верхушки. Растущая экономическая сила этого слоя медленно, но неуклонно вела к усилению и его политического значения. С этой силой вынуждены были считаться и надменные представители придворной аристократии, а некоторые из них, стремившиеся к власти, даже стали опираться на этот новый слой. И прежде всего так поступали противники Фудзивара — дома, правившего страной под именем регентов и канцлеров. Противники и соперники этого дома естественно нашли себе союзников в... императорской фамилии, члены которой продолжали формально занимать престол. Совместными усилиями этой части правящего слоя единовластие дома Фудзивара было подорвано. В 1086 г. император Сиракава отрекся от трона, т. е. вырвался из плена, так как занимавшие трон были лишь марионетками в руках Фудзивара, постригся в монахи — стал искать поддержки в церкви, которая к тому времени выросла в большую экономическую силу, ибо многие монастыри имели крупные зе-

мельные владения с хорошо поставленным хозяйством. Опираясь на эту силу, Сиракава решился на переворот: объявил о создании своего двора и своего правительства. Так началась в системе государственной власти новая эра, получившая название Инсэй, правление Ин'ов, в котором слово *Ин*, собственно «монастырь», по правилу метонимии стало обозначать не только место, но и того, кто это место занимает. В таком сане Сиракава фактически процарствовал 43 года — с 1086 по 1129-й. А сама система Инсэй продержалась до 1333 г.

Но только формально! Фактически же высшая власть в стране в конце XII в., официально — с 1192 г., перешла в другие руки — в руки сёгунов, действительных вождей провинциальной знати, т. е. того слоя господствующего класса, в руках которого уже с XI в. сосредоточилась реальная власть в стране и, что важнее всего, власть над трудовым населением — крестьянством. Вполне понятно, что в этом сложном процессе падала сила хэйанской аристократии, мельчали ее представители, слабела ее творческая энергия и тускнел блеск культуры, ею созданной, а с угасанием этого блеска стала все заметнее выходить из тени другая культура — народная, и на ее почве, на ее фоне стал складываться второй по исторической последовательности лик культуры феодального общества в Японии.

1956 г.

Публикуется впервые.

«КОДЗИКИ»

Изучая японскую древнюю литературу, восходящую в своих отдельных частях к очень отдаленному времени, мы должны всегда помнить, что узнаем ее по записям гораздо более поздним, появившимся не ранее второй половины VII в., а в значительной части — в VIII веке. Причем необходимо учитывать и то, что записи были сделаны не ради этой старой литературы, как таковой, т. е. не в целях письменной фиксации сохранившегося в устной передаче литературного наследия прошлого, а в целях создания на основе этого наследия совершенно самостоятельных сочинений, преследующих собственные задачи, часто весьма далекие от того, что преисполняло и одушевляло эту древнюю литературу. И «Кодзики», и «Фудоки», и «Манъёсю», из которых мы черпаем материал по древней литературе, сами по себе как самостоятельные явления относятся не к древней литературе, а к средневековой. Материал для памятников и сами памятники принадлежат к различным историческим эпохам. Это важно и для правильного отношения к материалу, и для уяснения того, что перед исследователем стоит и особая задача изучения этих памятников, как таковых. Следовательно, в истории японской литературы мы встречаемся с этими памятниками дважды: в первый раз — как с источниками наших сведений о древней литературе, во второй раз — как с началом литературы средневековой.

В связи с этим при рассмотрении «Кодзики», как и прочих перечисленных ранее памятников, необходимо помнить, что в него вошло несомненно не все из существовавшего тогда литературного наследия, необходимо помнить, что был произведен определенный отбор этого наследия, что взято было лишь то, что нужно было составителю в его особых целях. Далее следует учитывать, что и то, что вошло в этот памятник, подвергалось известной обработке, может быть, даже переработке под определенным углом

зрения — опять-таки в свете задачи, стоявшей перед составителем. Наконец, нужно не упускать из виду и то, что связь отдельных элементов старого литературного наследия, представленного в памятнике, вероятно, была делом рук составителя, т. е. вряд ли наличествовала в прошлом. Словом, на том литературном наследии, которое вошло в «Кодзики», как и в другие перечисленные выше памятники, явственно виден отпечаток эпохи с ее социально-политическим содержанием, с ее устремлениями и противоречиями, отпечаток личности и положения составителя, задач, которые он перед собою в своей работе ставил. При суждении о древней литературе нужно уметь все это отделять, уметь увидеть сквозь это наслоение древнее устное творчество в его подлинном облике.

Как создавалась «Кодзики»? Известно из «Нихонги», что хроникальные записи велись еще при Суйко, однако все старые записи, видимо, погибли при пожаре. Но при Тэмму (673—688) ряду лиц из числа царской фамилии был дан приказ составить хронику царствования и собрать сведения о древности. Смерть помешала Тэмму довести дело до конца, это было сделано при императрице Гэммё — что и есть «Кодзики». Заметим кстати, что первоначальная рукопись «Кодзики» не сохранилась. Самая древняя рукопись, найденная в храме Симпукудзи в Нагоя, — список 1375 г. Известно из другого памятника, что он был списан с рукописи, сделанной в 1266 г.

Как было уже сказано выше, древнее устное творчество вылилось прежде всего в форме множества сказаний. Изучая материал, который вошел в упомянутые источники, мы видим, что мифы и сказания группируются вокруг нескольких районов: района на западном побережье о-ва Хонсю, выступающего под названием «страны Идзумо»; района южной части о-ва Кюсю, фигурирующего под названием «страны Химука», и побережья центральной части Хонсю, называемого «страной Ямато». Если бы сохранились и дошли до нас все «Описания земли и обычаев» — «Фудоки», о которых шла речь раньше, может быть, пришлось бы отметить и еще какие-нибудь районы. Насколько эти данные были бы ценны, свидетельствует единственное полностью сохранившееся описание «Идзумо-Фудоки»: оно дает не только хорошую картину мифов и сказаний, связанных с этим районом, но и обнаруживает их своеобразие и самостоятельность. Поэтому первое, с чем сталкивается исследователь древних мифов и сказаний, это наличие различных, по крайней мере трех, центров их образования.

Данное обстоятельство связано, по-видимому, с первоначально разрозненным существованием отдельных групп племени, в разное время и по разным путям проникавших на японские острова и обосновавшихся там в разных районах. Из китайских источников мы знаем о многочисленных племенных группах, обитавших в разных местах о-ва Кюсю, главным образом в северо-западном его углу и на юге. История княжеств, возникших в древ-

ние времена на корейском полуострове, свидетельствует о давней заселенности западного, обращенного к Корее, побережья о-ва Хонсю. Таким образом, наличие нескольких очагов сложения мифов и сказаний, и притом самостоятельных, вполне согласуется с историческими данными о характере заселенности японских островов в древние времена.

Из всего известного материала, который может быть отнесен к мифам и сказаниям, к более раннему времени относятся, надо думать, сказания. Именно они отличаются наибольшей конкретностью, простотой, ясностью и — главное — близостью к реальной действительности, явной связью с непосредственным и наиболее ощутимым опытом существования.

Очень явственно особую часть таких сказаний представляют те из них, которые вышли из опыта, почерпнутого в борьбе за утверждение своего существования в данном районе, борьбе со всеми препятствиями, мешающими этому. Наиболее характерными для такого рода сказаний в «Кодзики» являются следующие: сказание о Сусаноо в Идзумо, сказание об Окуниноуси в Идзумо же, сказание о Ниниги в Химука.

Сказание о Хая-Сусаноо («муже быстром и буйном», *хая* — ср. *хаяй*, *суса* — ср. *сусабу*, *сусаму*) повествует, как он появился в стране Идзумо и утвердился там после ряда подвигов. Важнейшим из них была его победа над восьмиглавым змием, обитавшим в этой местности и пожиравшим людей: Сусаноо одолел его хитростью, приготовив водку и опоив его. Убив змия, заснувшего от опьянения, Сусаноо одним этим подвигом добыл себе и чудесный меч (кусанаги-но цуруги), извлеченный им из тела змия, и жену — девушку (Кусинада-химэ), предназначенную было на съедение этому змию и теперь спасенную им. После этой победы Сусаноо построил себе и жене в местности Суга «восьмирусный терем».

Сказание об Окуниноуси в Идзумо построено на той же теме — утверждении в стране после борьбы с разного рода препятствиями. Окуниноуси («Великому хозяину страны») пришлось бороться со своими братьями и с разными противниками. Он вышел победителем благодаря помощи, оказанной ему волшебной крысой. Чудесную помощь оказал ему и прибывший откуда-то из-за моря неведомый маленький бог Сукунохикона. Он же научил Окуниноуси лечебному искусству, а также бороться с вредными пресмыкающимися, насекомыми, зверями и птицами. При этом, как и в сказании о Сусаноо, подвиги Окуниноуси не только устраняют с его пути всякого рода препятствия, но и приносят ему жен-красиц: Сусэри-химэ и Яками-химэ.

Кстати сказать, в сказании об Окуниноуси фигурирует слово, которое может считаться как бы обозначением темы этого сказания и ему подобных, — это слово «кунидзукури» — «строение страны».

Цикл мифов и сказаний, связанный со «страной Химука», т. е.

южной частью Кюсю, также содержит сказание об утверждении в этой стране. Героем сказания является Ниниги, пришедший сюда из страны Такáмагахарá с целой группой спутников. Сказание повествует о том, как он выбрал место для построения себе «дворца», как повстречался с девушкой-красавицей Сáкуя-химé и женился на ней, как родились у него три сына.

Если сказание об Окунинуси развивает тот же сюжет борьбы за утверждение в стране Идзумо, на котором построено и сказание о Сусаноо, то и сюжет борьбы за утверждение в Химука также разработан не в одном только сказании о Ниниги — той же теме посвящено сказание о борьбе двух братьев — Ходэри и Хоори, или, как чаще говорят, сказание о морском счастье и горном счастье (úми-но сáти то ямá-но сáти).

Ходэри владел «морским счастьем», т. е. ловил рыбу; Хоори владел «горным счастьем», т. е. охотился за зверями. Сказание повествует о том, как Ходэри по просьбе Хоори дал ему на время свое счастье — рыболовный крючок; как охотник стал ловить рыбу, причем не только ничего не поймал, но и потерял в море крючок; как старший брат Ходэри потребовал свой крючок обратно и не соглашался ни на какую замену; как Хоори пустился искать этот крючок и добрался до дворца морского царя; как он там женился на его дочери — Тойётомэ-химэ, раздобыл с помощью морского царя потерянный крючок, вернулся на родину и с помощью чудесных предметов, которыми его снабдил морской царь, одолел в борьбе своего брата, заставив его дать клятву «быть его телохранителем денно и ночью».

Японские исследователи, из числа тех, кто стремится находить в каждом мифе и сказании какую-нибудь историческую подоплеку, считают, что это сказание в своеобразной форме отражает борьбу двух групп племен: одной, жившей на побережье и занимавшейся рыболовством, с другой, жившей в горах и занимавшейся охотой. Эта борьба, согласно сказанию, закончилась победой охотничьей группы. Некоторые исследователи видят в этом отражение победоносной борьбы племени, жившего на севере о-ва Кюсю, с племенем, жившим на юге этого острова. Есть даже мнение, что в этом сказании отражен процесс вторжения на о-в Кюсю сильного племени, жившего на о-ве Хонсю. Не касаясь сейчас вопроса о том, насколько вообще правомерно такое стремление находить за каждым сказанием какие-либо исторические факты, можно сказать только, что историку литературы достаточно видеть в рассказе о борьбе Ходэри и Хоори определенный тип сказания, тип, сложившийся на основе сюжета об утверждении племени в какой-либо местности в процессе борьбы либо с местными жителями, либо с другими группами того же племени.

К разряду подобных сказаний может быть в известной мере отнесено и сказание о походе Ивáрэбикó, того самого, который впоследствии, в VIII в., превратился в «императора Дзимму», т. е. был снабжен наименованием, в которое вошло все: и имя, и

титул. Это сказание повествует о походе одного племенного вождя — Иварэбико, вышедшего с многочисленной дружиной с о-ва Кюсю для завоевания «страны Ямато» — местности в центральной части о-ва Хонсю, на побережье Японского Внутреннего моря. Поход закончился утверждением пришельцев в занятой ими стране. Рассказ об этом походе также говорит о различных опасностях, с которыми столкнулись пришельцы и от которых они благополучно избавились благодаря всякого рода чудесной помощи. Так, например, когда Иварэбико со своей дружиной заблудился в горах и не знал, как ему выбраться, явился чудесный ворон и указал пути, которыми нужно было идти. Во время борьбы с наиболее опасным и упорным противником, местным вождем Нагасунэхико дружина Иварэбико дрогнула и готова была обратиться в бегство. В этот момент неожиданно появился коршун с золотым оперением. Воины Иварэбико сочли это за благоприятное знамение и с новыми силами бросились на врагов; те же, наоборот, упали духом и отступили. Как и в других сказаниях, герой совершает всякого рода подвиги, одерживая в них победы то благодаря своему мужеству и силе, то путем хитрости. Так, сам Иварэбико одолел и убил одного из сильных противников — Ясотакэру, вождя племени цутигумб; Нагасунэхико он устраняет с помощью другого местного вождя — Нагихаоби. Присутствует и обязательный мотив брака с девушкой-красавицей, причем — как и в сказании о Сусаноо в Идзумо — герой сказания женится на красавице после своей победы. Происхождение этой красавицы сделано также чудесным: она зачата матерью от некоего божества Омононуси, обернувшегося при свидании с нею «красной стрелой».

Все сказания об утверждении племени в какой-либо стране связаны, если судить по приведенным выше, с темой борьбы со всякого рода препятствиями, этому утверждению мешающими. Препятствия могут выступать, как это видно из сказания о Сусаноо, в образе страшных зверей, некоторые же сказания представляют дело так, как если бы стремлению одной группы племени обосноваться в какой-либо местности мешает другая группа того же племени — как, например, в сказании о соперничестве Хидэри и Хоори. Препятствием иногда бывает и местное население, ранее занявшее эти места и чужое по племени пришельцам, как это мы находим в сказании о походе Иварэбико в Ямато. Хорошим образцом именно этого последнего варианта таких сказаний служит сказание о борьбе племени страны Такамагахара с племенем страны Идзумо за обладание этой страной.

Сказание начинается с рассказа о том, как женщина-вождь страны Такамагахара — Аमतэрасу собрала на берегу реки свое племя и указала на то, что в стране Идзумо, как следует понимать из дальнейшего, развелось очень много разбойников — «буйных богов», как называет их сказание, и что следует их усмирить. На общеплеменном совете было решено для усмирения

послать в страну Идзумо одного из вождей — Амэ-но Хоки. Однако вождю страны Идзумо — Окунинуси удалось, наоборот, привлечь этого посланца на свою сторону. Через три года для покорения Идзумо был направлен второй вождь — Амэ-но Вакá-хико, но этот тоже остался там, женившись на дочери Окунинуси. Через восемь лет был направлен третий вождь, носящий имя Такэ-микадзути — «Могучий гром», в сопровождении еще одного вождя. Впечатление от его силы и храбрости было таково, что сам Окунинуси, как и его старшие сыновья, не рискнул идти на борьбу с Такэ-микадзути; сопротивление оказал только младший сын, но с ним пришельцам удалось легко справиться. После этого Окунинуси удалился, как говорит сказание, во «дворец Кидзуки», что означает, по-видимому, вытеснение основной массы местного племени в другое место. Страна перешла к Такамагахара.

На теме таких межплеменных столкновений построено и сказание о походах Яматотакэру. Яматотакэру, выведенный в сказании сыном главного вождя племени, является одним из излюбленных героев японского героического эпоса, и сказание о нем стоит рядом с такими популярными сказаниями, как сказание об Окунинуси и об Иварэбико.

Сказание повествует о Яматотакэру как герое борьбы племени Ямато с чужими и враждебными племенами. Одно из них именуется в сказании племенем кумасо, другое — племенем эбису. Исследователи древней японской истории считают существование этих племен историческим фактом, видя в кумасо одно из племен, обитавших в древности на о-ве Кюсю, в эбису — предков позднейших айну, оттесненных племенем Ямато из центральной части о-ва Хонсю на восток. Сказание рассказывает о подвигах Яматотакэру, подвигах различного характера. Так, победа над кумасо была достигнута, по существу, вероломным убийством их вождя — Кавакамитакэру. Герою сказания было всего 16 лет. Этот юный возраст позволил ему переодеться женщиной, незнанным пробраться в помещение, где вождь кумасо пировал, и смешаться там с толпой прислужниц. Ночью, когда присутствующие разошлись, а сам вождь, пьяный, заснул, герой поразил его мечом, спрятанным в одежде. Сказание передает, что вождь сказал своему убийце: «До сих пор не было никого, кто осмелился бы пойти против меня. Я не знал, что есть такой храбрец, как ты. Даю тебе имя Яматотакэру (Храбрец Ямато)». Так сказание объясняет происхождение того прозвища, под которым выступает этот герой во всем сказании.

Однако все прочие подвиги Яматотакэру совершает уже как воин. Большинство этих подвигов относится к его борьбе с эбису. Рассказ о подвигах героя против этого чрезвычайно воинственного племени изобилует всякого рода сказочными подробностями: тут и чудесный меч, и волшебный сон, напущенный на героя злыми чарами, тут и превращение его души после смерти в птицу. В рассказе фигурируют и истории любовного характера.

Много ярких подробностей самой борьбы. Так, однажды враги застигли Яматотакэру на поле, покрытом сухой травой, и зажгли ее со всех сторон; герой спасся только тем, что успел своим чудесным мечом вырубить на нужном пространстве всю траву вокруг себя.

К сказаниям о столкновениях с чужими племенами должен быть отнесен и известный рассказ о походе царицы Дзингу против царства Силла на Корейском полуострове. Историки видят в нем отражение действительного исторического события, но, даже если это и так, само повествование о нем несомненно носит все признаки типичного сказания. Начать с того, что сама царица представлена чем-то вроде шаманки, на которую нисходит божество, вещающее через нее свою волю. И даже поход против Силла был указан именно этим способом. «Наитие» считается в сказании фактом настолько бесспорным, а получение таким путем повеления настолько требующим безусловного повиновения, что царь, воспротивившийся было этому велению, был умерщвлен силою божества. Типичным сказанием является и повествование о том, каким способом бесчисленные корабли царицы поплыли по морю от берегов Ямато к берегам полуострова: все рыбы, обитавшие в море, и большие, и малые, собрались и понесли на себе эти корабли. В духе сказания ведется рассказ и о том, как царице, почувствовавшей в себе ребенка, удалось чудесным способом задержать его появление на свет до окончания экспедиции — на целых три года.

Все перечисленные выше сказания, как и некоторые другие, например о Судзине: как начался мор и император обратился к богам, как во сне ему явился бог Омоноуси, сказавший, что, если тот воздвигнет ему алтарь, мор прекратится, — что император и сделал, и мор прекратился; или о царе Суйнине: как царица во время восстания, поднятого ее собственным братом, раздираемая любовью и родовым долгом, покорилась последнему и умерла вслед за братом, — все эти сказания относятся ко второй части «Кодзики». Первая же часть посвящена космогоническим мифам, хотя японские исследователи полагают, что по времени происхождения они более поздние, что, вероятно, так и есть. Первое, что всего ближе к человеку, — его потребности, еда, одежда, жилище, земля и женщина, поэтому первые мифы создаются воспеванием героев, добывателей земли и женщин, а «как образовался мир» — такой вопрос вначале просто не возникал. Весь внешний окружающий мир воспринимается как данность, непосредственно. Позже возникает логическое мышление, обнаруживаются связи явлений и появляется желание найти им объяснение. Тогда слагаются космогонические мифы, составляющие в «Кодзики» первую часть.

С чего начинается космогонический миф? Сначала рисуется смешанное состояние всех элементов мира, так сказать, первичный хаос. Затем дается описание того, как произошло отделение

неба от земли: образовалась «страна неба» — Такамагахара, с другой стороны, земля — острова Аки-цу-сима. Этот этап связан с тремя божествами: Амэноминакануси, Такамимусуби и Каминусуби, обитавшими в Такамагахара, но в «сокрытом состоянии». Далее появляется первая божественная чета — Идзанаги и Идзанами, т. е. происходит выявление мужского и женского начал. С этим мифом оказывается связанным другой, — весьма возможно, другого происхождения и, может быть, соединенный с первым волею составителя, — миф о «стране мрака» — Ёминокуни; в эту «страну мрака» уходят все, кто умирает. Богиня Идзанами удаляется туда, а вслед за ней отправился Идзанаги, чтобы ее вернуть, но принужден был вернуться, ибо это была не только «страна мрака», но и «страна скверны». Это значит, что появилось представление об «осквернении» — «кэгэрэ» и «очищении» — «мисогэ», или «харái», т. е. понятие о связи света и мрака вошло в состав представления о рожденном мире с оценкой как желательного, так и нежелательного и с представлением о возможности преодоления «кэгэрэ» — активном чародействе.

Из правого глаза Идзанаги родилась Аматаэрасу, «с небес сияющая», богиня солнца, из левого глаза — Цукиёми, бог луны, и при омовении Идзанаги своего носа родился Сусаноо — бог бури, ветра. Любопытно, что у японцев развитие в этом мифе получили два божества — Аматаэрасу и Сусаноо, а бог луны отошел на задний план и никакого развития в мифологии не получил.

Далее мифы повествуют уже не о создании мира, а о жизни в нем и его устройстве. Начинаются они со сказания о борьбе Аматаэрасу и Сусаноо. Начало вражды связано с неудачей, которую потерпела Аматаэрасу в состязании по рождению детей. Сусаноо должен был производить детей из яшмы, принадлежащей богине, а Аматаэрасу — из меча, принадлежащего Сусаноо. Сусаноо произвел на свет пять мальчиков, а Аматаэрасу — трех девочек. Рождение чистых девушек из предмета, принадлежащего Сусаноо, свидетельствовало о чистоте его намерений. А это означало, что он победил.

Неудачное для Аматаэрасу состязание было только началом, Сусаноо причинял ей и другие неприятности. Например, Аматаэрасу засекает поле, а он засекает его вторично для себя; она устроит поле, а он разрушает ограждение полей, засыпает канавы для орошения. Аматаэрасу занимается тканьем одежд, а он оскверняет ее дворец, бросая в то место, где она сидит, шкуру свежееободранной лошади. Надо заметить, что из других источников известно, что уничтожение межей на полях, засыпка канав, повторный засев — все это рассматривалось в древности как тяжкие преступления.

Борьба кончилась не в пользу Сусаноо: по решению «восьми мириадов» богов он был изгнан с неба. Еще ранее бог Идзанаги, распределяя мир между своими детьми, отдал Аматаэрасу «страну неба» — Такамагахара, Цукиёми — «страну мрака», а Сусаноо —

море. Удаляясь в море, изгнанный Сусаноо задержался в Идзумо — о его действиях там говорилось выше.

Нельзя не упомянуть и о мифе, связанном с уходом рассерженной Аматэрасу в «небесный грот», в результате чего «во всей Равнине Высокого Неба (т. е. Такамагахара) стало темно, вся страна Асивара-но нака (т. е. земля) погрузилась во мрак; настала вечная ночь; шум злых божеств, заполнивших все, был схож с жужжанием мух во время посадки риса весной, и всевозможные беды явились». Ввиду этого пришлось «восьми мириадам божеств» собраться на совет богов и решить, что делать. Когда же хитростью удалось Аматэрасу оттуда выманить, все кругом осветилось. Весьма возможно, что в этом мифе отразилось почитание солнца как важнейшего фактора для успешного земледелия.

В мифах «Кодзики» остались следы первобытного матриархата. Сам царский род имеет родоначальницей богиню Аматэрасу; род Сарумэ восходит к богине Амэноудзумэ; род Тамацукури — к богине Таманоя и т. д. Даже в составе первоначальной «троицы божеств» одно — женщина, это Камимусуби; это видно из того, что в одном месте «Кодзики» Камимусуби называется «мио́я», словом, которое прилагалось только к женщине. В мифе об Аматэрасу есть красочные места, как бы олицетворение матриархата: когда Аматэрасу прослышала, как дебоширит ее брат, она в ожидании его облачается в доспехи, берет в руки оружие и, упершись ногами в землю, ждет его как женщина-герой.

Третья часть «Кодзики», где рассказывается о походе Дзингу, сообщает много о сношениях с Кореей и дальше при Одзине и Нинтоку, о появлении в Японии иностранной культуры при Юряку. Начиная с Юряку идет, в сущности, уже историческая хроника с вкрапленными в нее рассказами преимущественно любовного характера.

Ценной частью «Кодзики» являются помещенные в тексте стихи. Размер их весьма различен. Стих чаще всего в 5 и 7 слогов, но есть и в 6 и 8; строфы же наиболее частые такие: *катаута* — 5—7—7, *нагаута* («длинные песни») двух видов — не делящиеся на строфы и делящиеся. В «Нихонги» есть оба типа, но в «Манъёсю» второго типа *нагаута* уже отсутствует. *Катаута* тоже есть только в «Кодзики» и «Нихонги»; *сэдока* еще некоторое время удерживалась. *Нагаута* в «Манъёсю» расцвела, причем для придания ей законченности появились *каэсиута* — *танка*, представляющая собой как бы резюме *нагаута*. Но в период Хэйан *нагаута* исчезает, и с «Кокинсю» *танка* становится господствующей формой.

Обо всех стихах в «Кодзики» можно сказать, что это стихотворения, написанные на определенный случай, т. е. находящиеся в теснейшей зависимости от обстановки, от ситуации, ее именно и выражающие. Они могут быть чем угодно: вопросом, замечанием, восклицанием — по характеру, жалобой, гневом, просьбой, сожалением и т. п. — по содержанию. Их совершенно невозможно

понять вне контекста, но равным образом и рассказ, повествование не может существовать без стихотворения, потому что в нем дан какой-то, часто самый существенный, элемент этого повествования.

Например, что говорит такая песня:

Кара кунн-о
Икани фу кото дзо
Мэдзурако китару
Мукасакуру
Ики-но ватари-о
Мадзурако китару

«О страна Кара, что он понимает? Пришел Мэдзурако. На этот далекий остров Ики пришел Мэдзурако».

И все становится понятным, если знать, в чем дело. В царствование Кэйтай командующий японским отрядом в Мимана Кэну-но ёми навлек на себя недовольство жителей. Те пожаловались царю. Кэйтай решил отозвать его и, чтобы довести это до сведения Кэну-но оми, был послан в Мимана Мэдзурако. Когда он добрался до острова Ики, то повстречался с воинами Кэну. Те, увидя человека из столицы, заподозрили неладное и выразили это в приведенном выше стихотворении. В нем содержится и подозрение на счет неожиданного появления человека из столицы и насмешка людей, которые считают себя хозяевами этой стороны и не жалуют всякого, кто сует сюда свой нос. («Смотрите, Мэдзурако явился сюда! Что он думает о стране Кара, что явился сюда?»)

Еще пример:

Атарасики
Инамэ-но такуми
Какэси суминава
Нага накэба
Тарэ-ка какэму ё

«Атара суминава (сумина́ва — веревка, на которой плотники делают отметки.— Н. К.). Бедный плотник Инамэ! Вережка, которую ты накладывал, если тебя не будет, кто будет накладывать ее? Бедная веревка».

В царствование Юряку жил знаменитый плотник по имени Инамэ-но Манэ. Когда он работал топором, то клал дерево на камень. Однажды Юряку, увидев его работающим, спросил: «А разве ты не можешь так испортить лезвие топора?» На что плотник самонадеянно ответил: «Нет, никогда!». Императору этот ответ и самонадеянность показались дерзкими. Призвав несколько красивых девушек, он приказал им раздеться и обнаженными начать бороться друг с другом перед плотником. Плотник, продолжавший работать, не мог, однако, сосредоточить свое внимание на работе и повредил лезвие топора. Тогда Юряку в наказание за дерзость приказал его казнить. Услышав это, один из плотников и сложил приведенное стихотворение.

Что же представляет собой «Кодзики» как целое? Две основные идеи скрепляют всю книгу: идея кровного племенного единства и идея политической власти. Отражение первой — в расширении племени во времени: в отношении к прошлому, в соединении с рождением вообще всех вещей; во включении всего инородного в состав племени, в подчинении ему; в протягивании генеалогической линии по главным представителям — богам, вождям, царям — как проявления единства племени. Отражение второй — в представлении политической власти как выполнения богами, вождями, царями воли высших богов. Политическая власть племени Такамагахара распространяется на Идзумо, Цукуси, Ямато (Тюгоку, Кинай), Адзума, Силла, и это дано как предназначение, как воля высших богов.

Составитель «Кодзики» сумел и выбрать нужные мифы, и искусно — в литературном смысле — связать воедино несомненно первоначально обособленные мифы и сказания, и расположить их так, чтобы провести эти идеи, что отвечало задачам укрепления царствующего дома.

В языке «Кодзики» использованы и *кун*ы, и *он*'ы, т. е. своего рода *сэттютэй* (комбинация чисто японского языка — *кокубун* и китаизмов — *ка́мбун*). Это высшее достижение этого стиля в древности. Содержание выражено языком простым и вместе с тем отличающимся какой-то величавостью. Отдельные куски «Кодзики» имеют характер эпоса.

Таким образом, хотя в «Кодзики» исторический процесс искажен и материал, которым составитель пользовался, в известной мере фальсифицирован и подбором, и искусственным соединением самостоятельных, независимых друг от друга элементов, но сделано это умно, умело, что свидетельствует об огромном литературном искусстве составителя — и само по себе, и с точки зрения выполнения задачи своей эпохи.

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

Это обстоятельство делает идеологию «Кодзики» несомненно в известном смысле прогрессивной для своего времени, и вся ее консервативность заключается только в том, что она стремится вместить все течение событий в рамки традиций, предохранить

весь ход дела от всяких «скачков» и «новшеств». В этом смысле она целиком примыкает к тому течению, во главе которого стоял Тэмму. Отсюда становится ясным, почему инициатива составления «Записи о древних делах» исходила от этого императора-консерватора.

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

1925 г.

Публикуется впервые.

О «МАНЬЁСЮ»¹

1

«Манъёсю» является не только памятником японской поэзии, но и памятником жизни японского народа в древности. В стихах и песнях этой антологии высказаны думы древних японцев, выражены их чувства, чаяния, мечты и радости, отразилось их миропредставление. В ней представлены все слои тогдашнего японского общества — от «дровосека до императора». Поэтому «Манъёсю» с полным правом может быть названа антологией национальной поэзии древней Японии: никогда в последующие века ничего похожего на нее в этом смысле не создавалось. И вместе с тем «Манъёсю» — энциклопедия древней японской культуры и жизни — материальной и духовной. И в этом смысле «Манъёсю» также единственный в своем роде памятник японской литературы.

Существует представление, будто хронологический охват «Манъёсю» очень широк, в ней имеются песни и стихотворения со времен Нинтоку (313—400) до 3 г. Тэмпё-ходзи (759) правления Дзюннин, т. е. период около 450 лет, если считать по официальной хронологии. Само собой разумеется, что эту хронологию мы принять никак не можем. Достоверная хронология начинается, как установлено японской исторической наукой, не раньше начала VI в.; все же даты официальной хронологии, относящиеся к древнему периоду, в частности факт (если его считать фактом) утверждения японского племени в Ямато («основание Дзимму государства») следует, по предположениям японской науки, отнести не к 660 г. до н. э., а по крайней мере на 600 лет позднее, т. е. придвинуть его к самой границе нашей эры. В связи с этим соответствующим образом придвигаются и все последующие даты официальной хронологии, и правление Нинтоку ока-

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

жется падающим не на первую половину IV в., а по крайней мере на начало V в. Но для нас это не имеет никакого значения, так как основная масса датируемого материала «Манъёсю» относится к периоду приблизительно в 100 лет — с середины VII по середину VIII в. К более ранним временам — из датируемого материала — относится всего 8 песен. Очень немного и таких стихотворений, которые следует отнести ко времени после 759 г., — это будет кое-что из недатируемых стихотворений некоторых авторов. Но поскольку время жизни этих авторов с большей или меньшей точностью нам известно, постольку известным оказывается и общее время происхождения этих стихотворений. Так, например, книги XVII, XVIII, XIX и XX содержат в основном стихотворения Отомо Якамоти и представляют что-то вроде «поэтического дневника» (*утá-никки*) этого поэта. Мы знаем, что он умер только в 785 г., т. е. прожил после последнего датируемого стихотворения «Манъёсю» (759) еще 27 лет. Это значит, что вполне возможно некоторые из недатированных его стихотворений отнести к более позднему, чем 759 г., времени. Но это приведет лишь к тому, что конечную хронологическую грань «Манъёсю» мы отодвинем с конца 50-х годов VIII в. по начало 80-х годов этого же столетия, что никак не меняет общего облика сборника.

Сложнее и важнее для нас вопрос о начальной хронологической дате сборника. Из датируемого материала, как сказано выше, ко временам до середины VII в. относится всего несколько стихотворений. Но есть довольно большое число песен и стихотворений «неизвестного автора», как обозначено в «Манъёсю», т. е. с середины VII по середину VIII столетия; эти авторы могли жить и раньше, и позже. Однако последний случай опять продвинул бы нас вперед, вероятнее всего, лет на двадцать, т. е. к 80-м годам. В общем, выйти из пределов третьей четверти VIII в. мы вряд ли смогли бы: все другие данные о времени происхождения «Манъёсю» как сборника неизменно указывают на вторую половину VIII в., ближе к его середине, чем к концу. Но даже при продвижении конечной даты «Манъёсю» к 80-м годам VIII столетия к 60—80-м годам придется отнести исходя из характера и языка самих стихотворений так мало материала, что никаких изменений в облик «Манъёсю» это внести не может.

Гораздо сложнее и важнее для нас вопрос о датировке того материала «Манъёсю», который в самом сборнике преподносится как народный. В наибольшем количестве такой материал встречается в книгах XIV и XVI. В книге XIV собраны *адзума-утá* — «восточные песни», т. е. песни восточной части о-ва Хонсю, той, которая впоследствии стала называться Канто. Большая часть этих восточных песен несомненно принадлежит к подлинно народным по происхождению, некоторая же часть представляет подражание им и была создана захавшими в эти места путешественниками из Ямато. Особый раздел составляют *сакамóри-но утá* — «песни пограничников», т. е. воинов из центральных обла-

стей Хонсю и даже из Кюсю, поющих здесь, на краю света, про свою далекую родину. Несомненно, это также вид народной поэзии. (Но пограничники могли оказаться там в случае посылки их в те места, а это возможно было по набору, который стал осуществляться лишь после реформы Тайка.)

В конце XVI отдела мы находим песни балладного характера, т. е. повествовательного содержания (о девушке Сакурáмбо, о рыбаке Ура́сима и др.), которые также следует считать народными.

К какому времени следует относить все эти песни? Отвечать на этот вопрос приходится по-разному.

В некоторых случаях мы можем с большей или меньшей точностью указать время наибольшего расцвета того или иного вида народной песни. Так, например, расцвет *сэдока* (два трехстишия по 5—7—7 слогов) относится к концу VII — началу VIII в. (эпоха так называемого Фудзивара-тё, 20-е годы VII в. — первое десятилетие VIII в.); в дальнейшем они явно приходят в упадок и скоро исчезают совсем — по крайней мере из письменных памятников. Из этого можно заключить только то, что «Манъёсю» дает материал по этому виду песен главным образом из второй половины VII в. Несомненно также, что некоторые *сэдока*, попавшие в «Манъёсю», относятся к более раннему времени, к какому — сказать трудно. Скорее всего — к первой половине VII же века.

Время высшего расцвета *нагаута* (длинных песен) относится к концу VII — началу VIII столетия. Более ранние *нагаута* относятся ко второй — частично даже к первой половине VII в. Возможно, что в «Манъёсю» попали и более ранние.

Большинство народных песен в форме танка принадлежат также ко второй половине VII в. Но именно среди танка мы находим и более ранние по происхождению. Таким образом «Манъёсю» дает нам широкую картину японской поэзии за сто с небольшим лет, в общем с середины VII в. по середину VIII в. с добавлением к этому некоторого материала более раннего происхождения, относящегося к первой половине VII в. и в незначительной части — к более раннему времени.

Исключительно богат и состав «Манъёсю»; в нее вошли: *нагаута* — 262, *танка* — 4173, *сэдока* — 61, т. е. всего 4496 песен и стихотворений, разделенных на 20 отделов. Нигде более мы не встречаем ни такого количества образцов, ни такого разнообразия поэтических форм. В «Манъёсю» представлены такие формы, которые в дальнейшем уже исчезли, — *сэдока* и *нагаута*. Следовательно, для изучения их «Манъёсю» является чуть ли не единственным источником. Стихотворения «Манъёсю» подразделяются на четыре главных тематических раздела:

1. «Кусагусá-но ута́» («Разные песни»); 2. «Аигикóз» («Песни-переклички»); 3. «Канасíми-но ута» («Песни скорби»); 4. «Сики́-но ута» («Песни четырех времен года») ².

² «Сики» — название комментаторов «Манъёсю».

Первый раздел, положивший начало позднему традиционному отделу всех антологий, как показывает само название, содержит песни различного содержания на разные темы. Это, так сказать, отдел «смесь». Второй раздел — «любовь» (родоначальник позднейших *кои-но бу*), однако он не состоит из одних любовных песен в узком смысле этого слова; в него вошли и вообще все песни, говорящие о всяком виде привязанности, т. е. не только о любви двух любовников, но и о любви родительской, сыновней, дружеской и т. д. Третий раздел — «песни печали» — состоит главным образом из надгробных плачей; встречаются и предсмертные песни, и оплакивающие умерших. Этот раздел послужил прообразом позднейших *аисё-но бу*.

Кроме этой классификации существует другая — по смешанным признакам:

1. *Тадани оми-о нобу ута* — песни, излагающие чувства и думы прямо, непосредственно, т. е. не прибегая к помощи каких-либо образов, заимствованных из других областей.

2. *Монб-ни ёсэтэ-о нобу ута* — песни, в которых чувства и думы выражены именно с помощью посторонних образов.

3. *Хию-но ута* — песни, в которых основным приемом передачи лирического чувства является сравнение, метафора, иносказание.

4. *Мондб-но ута* — стихотворения, образующие совместно стихотворный диалог.

5. *Таби-но ута* — песни странствий, дорожные песни.

6. *Вакабрэ-о канасуму ута* — песни печали и разлуки.

7. *Адзума-ута* — народные песни Адзума.

8. *Варау ута* (будущие *хайкай ута*) — шуточные стихотворения.

9. *Кусагусá-но монб-о ёмэру ута* — в составе разных и иносказательных.

По отделам все эти песни распределяются следующим образом. I отдел состоит из одних «разных песен». В него вошли песни по официальной хронологии от Юряку (457—480) до установления столицы в Нара (710). Во II отдел вошли «песни любви» и «песни скорби» — по официальной хронологии от Нинтоку (303—400) до Нара. В III отдел вошли песни разнообразного содержания, причем последняя часть этого отдела представляет, по-видимому, антологию фамилии Отомо; большинство же стихотворений относится к разряду «разных песен» и «песен скорби». IV отдел также неоднороден: первая его часть такого же характера, как III отдел, вторая — состоит из одних «песен любви», причем представляет антологию фамилии Отомо. В V отдел вошли «разные песни», главным образом произведения Яманоуэ Окура (конец VII — первая половина VIII в.). В VI отдел вошли также «разные песни», по времени с 7 г. Йорó (723) по 16 г. Тэмпё (744); особенность этого отдела состоит в том, что песни расположены в хронологическом порядке; автором, возможно,

всех стихотворений этого отдела является, скорее всего, Якамоти. VII отдел состоит из «разных песен», «иносказательных песен» и «песен скорби»; в него вошли выдержки из разных сборников — «Сборника стихотворений Хитомаро», «Сборника древних песен», а также песен, записанных в различных провинциях. Имена авторов не обозначены. VIII отдел состоит из двух частей: «песни времен года» — разные и «песни времен года» — любовные; автором их, как и в VI отделе, является, видимо, Якамоти. IX отдел делится на «разные песни», «песни любви», «песни скорби». В X отдел вошли, как и в VIII, «песни времен года» — разные и любовные; здесь собраны стихотворения из «Сборника древних песен» и сборника Хитомаро. XI и XII отделы озаглавлены: «Кокон сомон орай-но ута»; «древними» считаются песни от Когёку до Тэмму (642—686), «новыми» — от Дзито до Тэммё (687—714); имена авторов не обозначены. XIII отдел состоит главным образом из коротких *нигаута* — от Тэнти до Хитомаро; здесь сосредоточены лучшие произведения Хитомаро. XIV отдел состоит из знаменитых *адзума-ута*, т. е. песен из провинций Кадзуса, Симбса, Мүцу Хитати, Кодзукэ, Симоцукэ, Синано, Мусаси, Йдзу, Сагами, Сурүга, Тотоми. В XV отдел вошли стихотворения, которыми обменялись послы, отправлявшиеся в 8 г. Тэмпё (в 736 г.) в Силла, со своими провожатыми,— это «песни разлуки», туда же вошли и «путевые песни», сложенные во время морского перехода, а также 63 любовных стихотворения. В XVI отдел вошли «разные песни», главным образом построенные на материале каких-либо легенд, а также шуточные песни. В XVII, XVIII, XIX и XX отделы вошли стихотворения поэтов из фамилии Отомо, в основном самого Якамоти; при этом вся вторая половина XVII отдела, весь XIX и первая половина XX отделов представляют стихотворения, написанные Якамоти в бытность его губернатором провинции Эттю.

Из всех этих отделов особое значение имеют XI, XII, XIII и XIV. Первые два дают лучший материал по *танка*, третий — лучшие *нагаута*; четвертый дает самобытную поэзию восточных провинций.

Как сложилась эта замечательная антология? На этот счет существуют различные мнения. Обычно — по традиции — редактором «Манъёсю» считается садайдзин Татибана-но Мороё, будто бы составивший эту антологию в 5 г. Тэмпё-сёбо, т. е. в 753 г., в правление императора Такано (Кокэн). Но эту традицию уже давно стали подвергать сомнению. Агатаи считает, что в составе того, что мы сейчас знаем под именем «Манъёсю», имеются фактически различные сборники. Он ссылается на то, что в хэйанских памятниках часто упоминается какая-то «древняя Манъёсю», и думает, что эту «древнюю Манъёсю» следует видеть в I, II, XI, XII, XIII и XIV отделах нынешней антологии. По его мнению, нынешний порядок отделов позднейшего происхождения, первоначальный порядок был иной, а именно: отделы XI, XII, XIII и

XIV были III, IV, V, VI. И вот эти первые по древнему порядку отделы и следует считать «древней Манъёсю», т. е. антологией, составленной Татибана-но Морозэ. Все же прочие отделы представляют отдельные фамильные и авторские сборники и раньше не входили в состав «Манъёсю».

Однако в настоящее время большинство исследователей принимают точку зрения Кэйтю, высказанную им в «Дайсёки». Он пишет: «По вопросу о составителе этой антологии, а также о времени ее появления с древних времен существует много различных мнений, и единства в этом смысле нет. Все согласны только в том, что она составлена по высочайшему повелению. Ныне, рассматривая состав этой антологии, мы думаем следующее: тюнагон Якамоти с молодых лет просмотрел все древние хроники (коки), сборники стихотворений (Руйдзю-карин), фамильные сборники и отобрал оттуда лучшие; далее, он спрашивал людей про древние и новые песни, которые они видели или слышали, и постоянно все это записывал; так, он записал все до 3 г. Тэмпё-Ходзи, т. е. 759 г. Эта работа — в черновом виде, впоследствии перепутанная, с нарушенным порядком отделов — и стала распространяться в свете». Это мнение Кэйтю подтверждается анализом «Манъёсю». Действительно, по-видимому, это — сборник, над которым в течение долгого времени («с юных лет») работал Якамоти и который он почему-то не привел в окончательный вид. Уже после него кто-то пытался отредактировать сборник, но успел провести эту работу только над I и II отделами; все же прочие остались в виде груды сырых материалов. Возможно, что Якамоти помешала закончить эту работу его государственная служебная деятельность. А в старости он уже не захотел возвращаться к работе своей юности.

2

По своему творческому стилю все песни «Манъёсю» можно разделить на две группы: старых и новых. В отделах XI и XII даются эти названия («Кокон сомон орай-но ута»), но там наименование «старые» прилагается к песням от Асукáи до Киомихада, наименование «новые» — к песням от Фудзивара до Нара. Это разделение, в общем, соответствует действительной разнице в стилях отдельных стихотворений, и в соответствии с ним все песни «Манъёсю» можно подразделить на старые и новые. К старым относятся песни, появившиеся в промежутке времени от императора Котоку (645—654) до Момму (697—706), т. е. за 60-летний период; к новым — песни, созданные в промежутке от годов Вадо (708) до императора Дзюннин (758—769), т. е. за 50 лет. Именно песни этих двух периодов и характерны для «Манъёсю». Все прочие, т. е. более ранние песни, имеют очень малое значение для того, чтобы судить по ним о древней япон-

ской поэзии; количество их незначительно и качество их менее ценное, а кроме того, они и крайне ненадежны в смысле датировки. О древней поэзии мы можем судить лучше всего по песням в «Кодзики» и «Нихонги».

Обрисует историческую обстановку этих 110 лет, с середины второй половины VII в. по 80-е годы VIII в.

Первая половина этого периода ознаменована, как известно, крупнейшими в истории Японии событиями; эти события — эпохального для Японии значения. В 645 г. произошел переворот Тайка. Пошла усиленными темпами перестройка Японии: прежний социально-экономический и политический порядок распался и на его месте вырастал новый — рождалась централизованная монархия на основе надельной системы.

Однако эта перестройка происходила в ожесточенной борьбе. Нам известно даже о попытке реакционного переворота, так называемого «беспорядка годов Дзисин» («Дзисин-но ран»), произведенного представителями старой родовой знати, недовольными новыми реформами, и, как мы знаем, реакционный переворот удался: на престол был возведен принц Оамандо, ставленник этой группы. Однако повернуть назад было уже невозможно в силу объективных исторических условий, и все, чего добились реакционеры, это задержки дальнейшего развития реформ. Понадобилось целых полстолетия, пока наконец новый порядок окончательно стабилизировался. Знаком стабилизации его явился известный кодекс «Тайхорё», оформивший все элементы нового строя.

* * *

События середины VII столетия были не только политической революцией, не только социально-экономическим переворотом, но и культурной революцией. Вся перестройка Японии происходила с помощью китайской и индийской (буддизм) культуры. Таким образом, эти полстолетия являют картину сложнейшего переплетения старого и нового, революционного и реакционного, национального и чужеземного, картину, осложненную жестокой борьбой как на политическом, так и на культурном фронте. Таков первый период «Манъёсю» — период борьбы и перестройки.

Другой характер имеет второй период — первая половина VIII в. Новый строй уже восторжествовал и укрепился, правда, ценою утраты значительной доли того размаха перестройки, которую замыслили вначале деятели Тайка. Старая родовая знать нашла себе место и в новом порядке. Наиболее умные и дальновидные из ее состава поняли, что, несколько перестроившись, можно получить еще больше, чем они имели, плюс массу новых благ и преимуществ. Во всяком случае если они и сохранились, то уже в новом, модернизированном облике. Кроме того, это были

теперь представители не менее чем второго, а то и третьего поколения нового режима, воспитанного в совершенно иных условиях. Новый порядок выдвинул в обществе и новые слои (образовались многочисленные кадры чиновничества). Над всем гордо высилась столица Нара, этот настоящий символ эпохи, про которую поэт сказал:

«Столица Нара, прекрасная в синеве, теперь цветет,
Подобно тому, как благоухают распутившиеся цветы».
(III).

Нарский период является веком исключительного расцвета новой культуры. В Японию бурным потоком хлынула китайская цивилизация, а вместе с ней и даже отчасти отдельно от нее и цивилизация индийская. Совершенно новый вид приняла японская материальная культура, конечно, главным образом в сфере высших классов. Нарский храм Сёсоин, хранящий всю обстановку дворца времен Сёму (724—748), завещавшего все свое имущество монастырю Тодайдзи, является лучшим свидетельством высоты этой культуры. Трудно себе представить большее великолепие и изящество, художественную законченность всех этих многочисленных предметов дворцовой обстановки и обихода. И по этим предметам мы видим, что японцы тех времен знали вещи не только китайского происхождения, но и индийского, более того — вещи персидские и арабские. Китай времен VII—IX вв. представлял одну из самых культурных, если не самую культурную страну в мире и впитал в себя все ценное из культуры индийской и даже более отдаленных стран — Персии и Арабского государства. И этот Китай перенес все это богатство в Японию. Но Япония и непосредственно получала кое-что из Индии. Среди предметов Сёсоин есть, как уже упомянуто выше, многие вещи индийской работы. До сих пор в церемониале императорского дворца существуют особые танцевальные представления, так называемые *ринъюгаку*, занесенные из Индии. В Японию приезжали индийские буддисты, и некоторые из них, например Bharadvāja Bodhisena, оставались в Японии и пользовались большим вниманием. О степени знакомства японцев с Индией, ее литературой и языком как нельзя лучше говорит японский алфавит *годзюон*, составленный японскими «ситтан-гакуся» — санскритоведами. Да иначе и не могло быть. Буддизм, даже воспринятый через Корею и Китай, был все же настолько индийским явлением, что не мог не вызвать в Японии стремления узнать эту страну.

Таким образом японцы этих лет оказались связанными с самой богатой, мощной и блестящей культурой окружающего их мира. И так как политическая борьба закончилась и режим вошел в норму, на первый план выступила именно эта культура. О городе Нара тех лет поэт говорит уже иначе:

«Кто это ходит не спеша по столице Нара, опоясавшись мечом с рукояткой в серебре?»

Создателями облика Нара этого периода были новые японцы.

Ошибочно считать, что эти японцы были еще полуварварами. Нет, не надо забывать, что уже деятели Тайка — Каматари, принц Наканоэ и другие — были глубоко образованными людьми, передовыми по убеждениям и новыми по образу жизни. Поколение, сделавшее переворот Тайка, вполне стояло на уровне китайской и индийской цивилизации. Ведь это было поколение, родившееся во времена Сётоку-тайси (начало VII в.), а та среда, которая дала этого принца, та среда, которую он создал, уже находилась на высоком уровне культуры и просвещения, позволившего им языком равного разговаривать с суйскими властителями. Поколение же Наканоэ было вторым в этом передовом слое японского общества. В первой половине VIII в. действовали уже третье и четвертое поколения, жившие в Японии, совершенно непохожей на ту, что была сто лет назад.

Поэтому образованные слои японского общества, воспитанные на китайской и индийской (буддийской) культуре, стояли на уровне этой культуры, т. е. были культурными и образованными людьми своего века, а это значит — как и соответствующие слои в Китае и во всем мире. Правда, они не успели еще пережить эту культуру, они не выстрадали ее, не боролись за ее создание; самое большее, что они сумели сделать, так это бороться за ее внедрение. И понятно, что эта культура не могла переделать их сознание, не могла сделать их ум более глубоким органически; она дала образованность и просвещение, но не природу.

Природа японцев в основном осталась та же; ее продолжает характеризовать простота восприятий и элементарность чувств. Буддизм с его глубокой и сложной рефлексией мог создать только поверхностную глубину и вдумчивость. А грандиозный полет китайской поэзии в творчестве величайших поэтов Китая и одних из великих поэтов всего человечества — Ли Бо, Ду Фу, Бо Цзюй-и — превратился в Японии в красивую, утонченную, но чисто интимную лирику. Уровень сознания оставался еще достаточно примитивным. Японцы нарской эпохи были пока во многом детьми природы. В них сохранилось полностью столь ярко выраженное в их предках чувство единства с природой. И это составляло и их недостаток, и их преимущество. Рефлексия может убить непосредственность, у них же рефлексия еще не была сильна. Зато в полной силе сохранилась непосредственность. И она отражается на всем: на их размышлениях о жизни, о мире, о себе самих. Она живо и энергично реагирует на все окружающее. В этой реакции нет особой глубины, но есть и сила, и непосредственность, есть свежесть. И вместе с тем, конечно, путаница, смешение различных понятий, сложность.

Танка хорошо отражает природу Японии. Они дают моментальную, энергичную реакцию на что-либо, замечательные по своей непосредственности и остроте переживания, но на большее, чем *танка*, их не хватило. Для этого нужно было иметь другой

ум, другую душу, другое сознание. Чужеземная культура обогатила природу японцев, изощрила их ум, сознание, утончила чувства, словом, переделала весь аппарат восприятия, вооружила его новыми средствами выражения, но самую природу восприятия она не затронула.

Именно этим японцам и принадлежит вторая, новая половина «Манъёсю».

3

Что же во всем содержании «Манъёсю» следует отнести к первой части и что ко второй? К первой части, т. е. к «старым песням», принадлежат по всем признакам все короткие *нагаута* XIII отдела, целиком отделы XI и XII, а также все безымянные песни XII и X отделов. Сюда же относятся, разумеется, и те стихотворения из прочих отделов, которые снабжены именем автора и по времени жизни этого автора также принадлежат к нарскому периоду, т. е. относятся к «новым временам», но по своему содержанию, стилю и творческой манере несомненно должны быть отнесены к старым. Это и понятно. Ко всему сказанному выше о нарской культуре следует добавить еще то, что диапазон этой культуры был все же очень ограничен — и в пространственно-географическом, и в социальном отношении. Новой культурой были затронуты лишь верхи тогдашнего общества, главным образом столичная знать; прочие же слои этого общества почти целиком продолжали оставаться на прежнем культурном уровне. Новая культура процветала в «лазурно-голубой Нара», столице, построенной по образцу китайской столицы Чанъань (Сианьфу), да еще в буддийских монастырях, преимущественно вокруг той же Нара. Вся же провинция, может быть за исключением Гокинай, т. е. пяти пристольных областей, находилась еще полностью во власти прежней культуры. При тех средствах сообщения отдаленные районы Японии жили во многом обособленной, своей собственной жизнью. Поэтому и песни, родившиеся на такой далекой «окраине», Адзума, — пусть даже они по времени и принадлежали нарскому периоду — по духу принадлежали древности. Таковы же и песни «стражей границ», охранявших отдаленные границы нарского государства.

Каков же творческий стиль этих старых песен? Их особенность сразу бросается в глаза. В основе подавляющего большинства старых песен лежит аффект. Лишь чувства и эмоции, доведенные до состояния аффекта, служат — могли служить — источником песни. Авторы песен слагали свои произведения тогда, когда они чему-нибудь радовались или от чего-нибудь горевали, или на кого-нибудь гневались, или к кому-нибудь стремились. Вне аффекта нет песен. При этом сами песни заключались в самом простом выражении такого аффекта. Поэт высказывал свое чув-

ство, свою эмоцию, и к большему он не стремился. Ему хотелось лишь передать свое чувство и эмоцию адекватно песне — и по содержанию, и по стилю. Ни о какой «поэтичности» он и не думал. Вряд ли даже таковая и была у него в голове. Не думал он и об искусстве, о мастерстве, о приемах.

Для этой поэзии характерно отсутствие мотива природы. Авторам старых песен и в голову не приходило как-либо восхищаться или поражаться природой, наблюдать и излагать свои наблюдения и переживания, связанные с этим, в песне. Древние японцы были детьми природы. Они жили в природе, вместе с ней и в ней самой. Их существование и сознание были неотделимы от природы. Поэтому они не могли отойти от природы, чтобы издали посмотреть на нее, что-то увидеть и затем передать свое впечатление в песне. Ввиду этого природа как источник поэтического творчества, как поэтический мотив, как содержание песни в древней поэзии отсутствует. Древняя песня говорит о человеке, о чувстве, об эмоции, но не о простом, которое незаметно, а о повышенном, заполнившем все сознание и захватившем всю волю, т. е. об аффекте.

В своем обнаженном и простейшем виде поэзия аффекта наилучшим образом представлена, конечно, не в «Манъёсю», а в «Кодзики». Поэтому для того, чтобы ее представить себе, лучше всего взять одну-две песни «Кодзики»:

«Средь рисовых стеблей, средь рисовых стеблей в поле
Надзута ползут и тянутся длинные стебли тогоро³».

Песню эту сложили мимэдати-мико с товарищами — спутники и воины принца Ямáтотакэру, когда они — после смерти своего господина — возводили ему на «пике Надзута» могильный курган. Они же, видя, как душа принца, обратившаяся в «белую чайку Яхиро», полетела от них, с плачем побежали за ней и сложили такую песню:

«Поле с мелким бамбуком, спины заломило. Мы не
по воздуху идем, идем ногами».

Эти песни еще очень далеки от того, что называется поэзией. Это простые, ритмически выраженные восклицания героя, вызванные кончиной вождя и господина.

Такой характер носят песни, сложенные под влиянием аффекта. Такой же характер имеют они и в тех случаях (редких), когда никакого аффекта как будто бы и нет, когда поэт в своей песне касается чего-нибудь, что непосредственно не затрагивает его чувство.

Первая часть «Манъёсю» дает образцы именно такого творческого стиля. И наиболее показательным в этом отношении является творчество великого поэта этой ранней эпохи Хйтóмаро, Какиномóто-но Хйтóмаро, великолепного мастера, представителя

³ Dioscorea tokoro, Makino.

большого искусства именно в этом творческом плане: в плане простоты поэтического высказывания, вызванного движением живого и сильного чувства.

Каков творческий стиль второй части «Манъёсю»? Старые авторы слагали свои песни тогда, когда у них было радостно или горестно на душе. Ни о каком особом искусстве, о поэзии они не думали. Их песня была непосредственным и живым выражением их чувства, непосредственных и интенсивных переживаний. Новые авторы были уже другие люди. Они слагали свои песни также под влиянием чувства, но они не столько выражали свое чувство, сколько писали о нем. Поэтому их песни были не делом непосредственного импульса, а плодом работы поэта. Прежние поэты слагали песни потому, что их само собой влекло к этому: можно сказать, что песню они слагали для себя. Новые поэты думали о том, какой облик получит их произведение; они писали, следовательно, и для других. Прежний поэт слагал *танка* о своей любви, потому что того требовало его сердце. Новый поэт слагал *танка*, чтобы своим чувством воздействовать на предмет своей любви.

Таким образом, двумя отличительными качествами новой поэзии явились: во-первых, то, что песня стала осознаваться как поэзия, как мастерство, во-вторых, то, что песня перестала быть продуктом бесцельного импульса, она обрела цель — впечатление, производимое ею на других. Можно сказать, что в известной степени поэзия из бескорыстной превратилась в корыстную. Эти два обстоятельства решительно изменили саму природу творчества: песня стала стихотворением, поэзия — искусством.

На изменение характера поэзии очень большое влияние оказало одно специальное обстоятельство: именно в это время в верхах общества начал развиваться обычай обмениваться стихотворениями. Стихотворение стало играть роль письма, стало родом письма, превратилось в особый вид корреспонденции.

Стихотворениями стали обмениваться разные люди, находившиеся в самых различных отношениях друг к другу, и по разным поводам. Это могли быть любовники, обменивающиеся любовными посланиями, и друзья, выступающие с проявлением дружбы, и родственники, изливающие родственные чувства, и просто знакомые, делящиеся какими-нибудь мыслями. Поводом к такому письму-стихотворению могли служить и самые простые мотивы, например, потребность во взаимной информации. Так, например, посылаемое письмо-стихотворение могло быть такого содержания: «У нас здесь всюду кругом все в красных и желтых листьях, а у вас, вероятно, сейчас очень красивые кустарники хаги»⁴. Подобные темы стали занимать все больше и больше места.

Танка чем далее, тем более вращалась в быт нарской аристократии, пока наконец не превратилась в хэйанское время в при-

⁴ *Lespedeza bicolor*, Turcz, var. *japonica*, Nakai.

надлежность изящного обихода высшего света, в галантную поэзию хэйанских салонов. В качестве таковой она перестала даже признаваться искусством. Что такое *танка*? — говорили критики. «Это — письмо, дневник, но не искусство поэзии». Несомненно, такое отрицание *танка* как искусства неверно. Какое бы сообщение ни делалось в форме *танка*, уже по одному тому, что выбиралась именно эта форма, в *танка* оказывалось вложенным некое чувство; в ней присутствовали отзвуки известного душевного возбуждения, волнения чувств. Поэтому, если это и было письмо, то письмо лирическое; если это и была деталь дневника, то деталь лирическая. И лиризм, т. е. элемент, обязательно присутствующий в *танка*, отличает ее от простой записки, от простой пометки в дневнике; именно он делал эту записку, эту пометку стихотворением, поэзией.

Можно сказать даже более: именно это своеобразие жизни *танка*, своеобразие обстановки, в которой она зарождалась и жила, своеобразие ее целей, и обусловило ее поэтическое лицо, сделало *танка* оригинальным, неповторимым видом лирической поэзии. И еще более: именно обращение к *танка* как форме переписки ввело в нее такое разнообразие мотивов — явных и скрытых, такую тонкость в их выражении, такую изощренность в средствах для их передачи, что во всем этом *танка* никогда и нигде не имела и не имеет себе равных. Единственный ее недостаток, порок — и притом органический — узость, узость сферы, ею охватываемой. Поэзия *танка* ограничена — и притом фатально: она ограничена своим кругом — жизнью, бытом, мыслями и эмоциями нарской, а затем хэйанской аристократии. Поэтому в ней есть только то, что было у этих аристократов. *Танка* адекватна им, но *танка* ничего другого, кроме того, что в них было, дать не может. Поэтому *танка* и не могла стать для других слоев японского общества основным поэтическим средством, поэтической формой.

Эта фатальная классовая ограниченность *танка* во всей своей полноте обрисовалась, конечно, не в эту пору. Это случилось во времена Хэйана — в антологии «Кокинсю». Тогда-то *танка* и слилась окончательно с жизнью аристократии и замкнулась в ней. Недаром именно «Кокинсю» стала для хэйанской знати евангелием поэзии, недаром свойства поэзии, явленные в этой антологии, стали непререкаемым законом поэтического творчества. «Кокинсю» — действительно полноценный, подлинно классический памятник хэйанской придворно-аристократической поэзии. В «Манъёсю» этого всего еще не было. Даже та «новая поэзия», которая представлена во второй части антологии, и она еще только намечает эту линию, но не переходит на нее всецело. В ней видны первые ростки будущей классической *танка*, однако еще не вся она. Поэтому и круг, охватываемый «Манъёсю», менее ограниченный по своему охвату. Это — все же поэзия, еще не порвавшая тех нитей, которые связывали ее с народным твор-

чеством, с народной песней. Даже поэты «Манъёсю», которые ступили на иной путь, и те еще не оторвались полностью от народных истоков. Поэтому «Манъёсю» — единственный, в возможной для того времени степени, полноценный классический памятник национальной поэзии.

Переход *танка* на новые пути произошел не только под влиянием изменения обстановки, жизни и ее целей. Этому способствовало и появление поэтов, т. е. лиц, у которых звание поэта было санкционировано общественным мнением, а возможно, даже и присвоено в официальном порядке. Хйтотомаро был именно таким поэтом. Поэтами считались и Ямабэ-но Акэхито, Касá-но Канáмура, Курумáботи-но Титóсэ. Очень вероятно, что они выступили с официальным званием придворных поэтов.

Что входило в обязанности этих поэтов? То же, что и всех придворных поэтов у всех народов во все времена: им полагалось во всех торжественных случаях воспевать величие и славу своих повелителей, а если этих повелителей постигало горе и несчастье, — «петь» эту печаль и оплакивать своих повелителей, когда они умирали. Поэты сопровождали своих повелителей в их путешествиях и воспевали страну, находящуюся под скипетром такого властелина, воспевали блага его правления. После смерти своего государя они приводили в порядок его поэтическое наследие, как, например, у императора Сёму, ибо императоры — как члены того же класса — не менее своих подданных занимались поэзией. Такие поэты существовали, надо думать, с давних пор. Очень похоже, что *нагаута* первой части «Кодзики» — «Камино ё» — сложены именно такими поэтами. Короче говоря, существование поэтов в нарскую эпоху не подлежит никакому сомнению. Иначе Хйтотомаро и Акэхито не были бы для Цураёюки двумя гениями поэзии, т. е. двумя великими поэтами, как он назвал их в своем «Предисловии» к «Кокинсю».

Появление поэтов было в сильнейшей степени стимулировано китайской поэзией. Эта поэзия, столь распространенная в то время, прививала своим японским читателям новые взгляды: она учила их тому, что поэзия есть особое и очень большое искусство; что это искусство — одно из высших проявлений духовной деятельности человека; что настоящая поэзия есть дело рук поэтов. Эти взгляды и были постепенно перенесены на *танка*. И это перенесение наметилось именно в первой половине VIII в., т. е. в ту эпоху, к которой относятся новые песни «Манъёсю».

Наличие особых поэтов подтверждается и прямым свидетельством Якамоти. Он говорит о «школе Ямабэ и Какиномото». Неизвестно, что он подразумевал под понятием «школа» — то ли, что у этих поэтов были ученики, то ли, что ими был создан свой собственный творческий стиль. Но и в том и в другом случае это слово свидетельствует о том, что для Якамоти существовало понятие «поэт».

Необходимо отметить и еще одно обстоятельство. Понятие

«поэт» в те времена имеет не только профессиональное значение, но — в еще большей степени — и характеристики человека. Иначе говоря, слово «поэт» имеет то же значение, что и в нашем нынешнем понимании, т. е. значение человека со специальными формами познания мира, отношения к миру, выражающего это свое познание и отношение в особой форме и обладающего в этом смысле особыми потенциями. В таком смысле, несомненно, понимает слово «поэт» и Цураюки, когда говорит о Хйтомаро и Акайто как о двух великих поэтах.

Наконец, для характеристики новой поэзии очень важно отметить и еще одно новое явление. Раньше песни не слагались заранее. Песни слагались под влиянием аффекта и в момент аффекта. После того как песни превратились в стихотворения, их стали писать заранее, т. е. работать над стихом и готовить свое произведение уже независимо от момента действия аффекта. Песню раньше слагали на месте и тут же ее произносили. Теперь стихотворение писали у себя, а потом при случае и читали. Правда, это не имело всеобщего значения. Наоборот, первоначальный характер *танка*, как экспромта, мгновенной импровизации *ad hoc*, сохранялся во все времена ее существования. Более того, именно в этом и видели суть *танка*. Но все же стало возможным писать и иначе.

Наиболее яркими представителями новых песен «Манъёсю» являются два поэта — Яма́бэ-но Ака́йто и Ото́мо Якамо́ти. Конечно, выдающимися поэтами являются и Ото́мо-но Та́бито, Яма-ноуэ́-но Окура и ряд других, но никто не представляет так ярко типичную фигуру человека нарской эпохи, как первые двое. Это — чистейший тип нарского человека и вместе с тем нарского поэта.

Для полного понимания характера поэзии нарского периода следует сделать еще одно дополнение к сказанному выше.

Донарская поэзия, «старая поэзия» «Манъёсю» является продуктом непосредственного вдохновения, рожденного аффектом. В сущности говоря, песня в это время была простым переложением в ритмическую словесную форму живого чувства. Поэт слагал свою песню потому, что не мог не слагать: она естественно вырывалась у него. Поэтому эта старая поэзия насквозь субъективна. «Новая поэзия» — уже другая. Поэт, слагая песню, думает, как лучше, ярче выразить свою мысль, свое чувство. Он уже не «говорит» песней, а составляет стихотворение. Поэтому в нем наличествует не только чувство, аффект, не только одно субъективное, в него уже вмещается искусство автора, его работа над своим чувством, своим аффектом. Поэтому эти новые песни, вернее, стихотворения по своему поэтическому содержанию и по поэтическим приемам гораздо сложнее, разнообразнее, тоньше, чем старые, и в них есть уже не только «субъективное», они теперь во многом объективны, если понимать это слово в смысле отношения поэта к своему произведению. А на этой почве воз-

никает и эстетическое отношение к поэзии. Появляется эстетика поэзии. Стихотворение уже не просто слушают и поддаются или не поддаются его воздействию — о нем судят, его оценивают. А если так, то почва для появления литературно-эстетической теории поэзии и критики почти налицо. «Предисловие» Цураюки показало, что к его времени и то и другое уже полностью сформировалось. И почву для этого подготовила поэзия второй половины периода «Манъёсю».

Но — во избежание недоразумений — необходимо сразу же оговориться. Из всего сказанного нельзя делать вывод, что поэзия «Кокинсю» является продолжением новой поэзии «Манъёсю». Нет, между этими двумя антологиями лежит период в 140—150 лет, за который многое изменилось и в общей обстановке и в поэзии. Поэтому «Кокинсю» подготовлена творчеством «шести бессмертных поэтов» *роккасээн*, а не новыми песнями «Манъёсю». Между творчеством Акахито и Цураюки пролегает пропасть. Ведь крайне характерно, что Цураюки в «Предисловии» противопоставляет свою антологию старой «Манъёсю». Это значит, что он чувствует эту пропасть. Поэтому и сказанное выше следует понимать так: то новое, что появилось в поэзии «Манъёсю», есть только первые сдвиги, первые наброски того, что в дальнейшем развернется полностью и в процессе своего развития примет во многом другой характер. И необходимо всегда помнить: при всем отличии новых песен от старых они все же еще ближе к старым, чем к стихам «Кокинсю». «Манъёсю» в целом — в обеих своих частях — единое произведение. Внутренние отличия в ней — только в особенности разных ступеней в пределах одной и той же сферы. В этом смысле название «старые песни» можно распространить и на все содержание «Манъёсю».

4

О жизни Хйтомаро — главного представителя «старых песен» «Манъёсю» — известно очень мало. Неизвестны ни дата его рождения, ни дата его смерти. С определенностью можно сказать только, что часть жизни поэта падает на царствование Дзито (686—696). Сохранились некоторые сведения о его служебной карьере. Впрочем, он, по всей вероятности, служил в свите «тонъри» — наследного принца Кусакабэ, затем — в свите принцев Такэти, Кару, Нага. Судя по его стихотворениям, в дальнейшем он находился на службе в провинциальном управлении Оми. В какое-то время он два раза служил в провинции Ивами и в этой провинции умер еще до того, как была построена столица Нара. Должности, в которых он пребывал, были, по-видимому, невысокими: дальше фубито, секретаря, он, вероятно, не пошел, т. е. не дошел не только до поста ками, губернатора, но даже до поста рядового чиновника.

Первое свойство поэтического творчества Хйтóмаро — сила образов. Этим качеством отличаются не только его *нагаута*⁵, как, например, целая поэма в 152 стиха, написанная в «Магари-номия», но и *танка*.

«Так как великий государь стал богом, он живет в жилище, [восседа] на грома небесных облаков». (III)

«Так как это — государь, правящий великим Небом, то и солнце с луною, сами того не ведая, любят его». (II)

«На востоке видно, как восходит солнечный блеск, а когда оглянешься — луна уходит на запад». (I)

Допустим, что в этих стихотворениях сила требуется самим содержанием: в них говорится либо о скончавшемся императоре, либо о путешествии императора. Это же качество присутствует в любовных, вполне интимных стихотворениях:

«Большой корабль бросает якорь в море у Катори... кто из людей сможет не полюбить?». (XI)

Перед этим стихотворением меркнет столь прославленное стихотворение Сайгё:

«Я не знаю, кто ты, только от наплыва чувств у меня льются слезы». (XI)

Есть у Хйтóмаро и грандиозность образов:

«Даже великая земля, если начать ее брать, может быть исчерпана до конца, но что в мире никогда не может иссякнуть, — это любовь». (XI)

«Даже грозные неприступные скалы может пройти храбрый муж... Но и он страдает от того, что зовется любовью».

«Вся жизнь моя, очищенная омовением в реке Кугэ, что в Ямасиро, вся — для тебя одной».

Таковы два общих свойства творчества Хйтóмаро. Переходя к другим сторонам его творческой индивидуальности, необходимо отметить прежде всего силу и непосредственность его ощущений и восприятий. Он чувствует природу и все, что в ней находится, адекватно этой природе, и передает это с выразительностью и вместе с тем тонкостью.

«Низкорослый бамбук шелестит листвой по всей горе, а я думаю о жене, расставшись с которой пришел сюда». (II)

Стихотворение передает картину осени во время пути в пустынных горах и одновременно говорит о горести разлуки.

«Вместе с шумом горных рек над пиком Юдзуки проплывают облака». (VII)

⁵ Между прочим, слово *нагаута* есть в «Гэндзи-моноготари»: «нагаута надо но кокоробаз» (т. III, стр. 95). «Бунгаку дайджитэн» толкование слова *тёка* начинается так: «тёка — нагаута то мо йу» (т. IV, стр. 423). Но нельзя смешивать 長 歌 с 長 唄 — см. «Бунгаку дайджитэн», т. V, стр. 102.

Другой характер имеет следующее стихотворение:

«Вот, вижу: зацвела вишня... но не успел увидеть, как цветы осыпались. Кто это, мелькнувший (перед моим взором) и тут же исчезнувший?» (XII)

Стихотворение это принадлежит к разряду любовных. Критиками классической школы оно несомненно было бы признано заурядным. Но вряд ли это было бы правильно. В нем проявлена редкая способность сводить всю силу ощущений в одну точку, умение переживать долгое чувство как ощущение мгновения.

Поэтическое искусство Хйтмаро, мастерство его в обращении с различными средствами поэтического выражения, в оперировании различными приемами делает его одним из самых крупных мастеров древней японской поэзии в целом. Так, например, исключительно искусно он обращается с таким, казалось бы, чисто формальным средством поэтической изобразительности, как *макура-котоба* и *дзё*. Это лучше всего обнаруживается в его *нагаута*, но достаточно хорошо проявляется и в *танка*.

Отómэра-га содэ фуру яма-но мидзугаки-но хисасики токи ю омóики варэ ва. (IV)

В этом стихотворении словосочетание *отомэра-га содэ* заканчивается словом *фуру*, являющимся сказуемым к *содэ*: «юные девушки взмахивают [своими длинными] рукавами». Но вместе с тем слово *фуру* входит в состав собственного имени — географического названия горы Фуруяма. Образ горы вызывает в уме поэта новый образ, связанный с этой горой. Она находится в провинции Ямасиро, в Исоноками, т. е. в районе, обычно служившем местопребыванием императора, поэтому про гору можно сказать, что она является «священной оградой», *мидзугаки*. Таким путем рождается словосочетание *Фуруяма-но мидзугаки*. Но слово *мидзугаки* есть готовый постоянный эпитет, *макура-котоба* ко всякому сложному слову, начинающемуся со слова *хиса* — «вечный». Поэтому вполне правомерно, что мы видим дальше слово *хисасики* — «долгий», *хисасики токи* — «долгое время». В общем поэтический мысл стихотворения, все его содержание заключается для поэта в этом слове *хисасики*. Стихотворение говорит о том, что поэт уже долго, с давних пор мечтает о любимой. Все в этом «долго», «с давних пор». И значительность, центральность этого слова как нельзя сильнее подчеркнута *дзё*, «предисловиями», как бы находящими друг на друга. Автор так хочет подчеркнуть всю силу этого слова, что отводит под «предисловия», под подведение к *хисасики* целых три стиха из пяти, т. е. большую часть стихотворения. Это естественно: ведь только и нужно сказать одно слово: *хисасики* — «долго». Все стихотворение вызвано ощущением, чувством этой долготы. А *танка* передает именно ощущение. Поэтому со смысловой стороны для стихотворения ничего, кроме одного слова «долго», в сущности, не надо; слова *варэ* — «я» и *омóики* — «люблю» играют лишь подсобную роль и под-

чинены слову «долго». Но это «долго» в душе автора звучит с силой и остротой. Вот почему все поэтические средства поэта направлены на это слово. Стихотворение это непереводаемо.

На́цу-но ю́ку /бдзика-но цунó-но/ цукá-но ма мо́ имо-
га ко́коро-о /васурэ́тэ мозя́/ (омо́эя). (IV)

Мысль этого стихотворения та, что поэт не может забыть (*васурэ́тэ мозя́*) сердце своей любимой (*имо-га ко́коро-о*) ни на миг (*цукá-но ма мо*). Больше автор ничего сказать не хочет. Центральное место в этой мысли занимает понятие «ни на миг». Оно выразительно само по себе, но оно так сильно звучит в душе поэта, что одного его недостаточно, и поэт прибегает к его раскрытию своеобразным средством, сопоставлением с другим образом — образом летних рогов оленя. Олень, как известно, в начале лета сбрасывает рога, после чего у него вырастают новые, причем в течение лета они еще очень короткие. И вот образ летних рогов оленя (*на́цу-но ю́ку одзика-но цуно-но*) и призван раскрыть содержание слова «мгновение» (*цука-но ма*).

Таковы приемы применения поэтом так называемого «введения» или «предисловия» — *дзё*, нередко соединяемых при этом еще с постоянными эпитетами, *ма́кура-котоба*. Эти «введения», поскольку они раскрывают образ, на первый взгляд могут показаться обычным сравнением: Я не могу забыть... ни на мгновение, даже такое короткое, как летние рога оленей... мои думы о тебе идут с вечных времен, столь вечных, как вечна священная ограда гор Фуруяма... Но признать их такими сравнениями мешает то обстоятельство, что грамматически в подобных случаях нет оборота сравнения, чего-нибудь вроде слова *готоку* «как», «введение» напластовывается на слово прямо — как его определение. Это создает весьма своеобразный эффект сближения двух элементов стиха, конечно непередаваемого грамматическими средствами русского языка.

В заключение коснемся содержания стихотворений Хйтотомаро.

Очень большое место занимает в стихотворениях Хйтотомаро тема императора. Не нужно забывать, что Хйтотомаро был чиновником, служил при принцах, а кроме того — и это важнее всего — был человеком своей эпохи. Эпоха же эта может быть названа эпохой абсолютизма, поскольку именно в то время Фудзивара еще не успели захватить в свои руки власть и значение и могущество императорского дома постоянно росли по мере укрепления нового порядка, целиком построенного на принципе централизации и полного абсолютизма верховной власти. Хйтотомаро, как показывает его биография, был одним из участников именно этого процесса, и его преклонение перед императором выражало только общую тенденцию века. Отсюда и многочисленность стихотворений, посвященных императору и членам царствующего дома. Но вместе с тем Хйтотомаро не закрывает глаза на действительность. Он видит борьбу вокруг этой абсолютной власти, видит, как гибнут одни и на их место вступают другие.

По-видимому, он ближе всего был связан с двором и правительством в Оми. Этот двор пал, и Хйтомаро с горечью говорит в своих стихах о гибели тех, кому он служил, плачет над тем местом, где еще недавно был блестящий двор, а теперь все заросло травой, так что даже и следов недавних дворцов не осталось. Он оплакивает и ушедших принцев, которым служил, вспоминает их дела при жизни. Словом, стихотворения Хйтомаро, посвященные императору и членам его дома, не есть барабанный бой во славу властителей, а живое чувство поэта, высоко ставившего верховную власть и видевшего судьбу ее носителей.

Много места занимает у Хйтомаро и тема его любви к жене, вернее, к двум женам: Хйтомаро был женат два раза и потерял обеих горячо любимых жен. Поэтому эти стихотворения дышали не страстной любовью: они овеяны безутешной скорбью. Первая жена Хйтомаро умерла в его отсутствие, и он оплакивает эту потерю, зная, что уже никогда не встретится с ней в этом мире. Он видит, как разрослись деревья на дамбе, на которой они вместе гуляли, видит, как прекрасна луна, которой они вместе любовались, и горе его выливается в безутешно-грустных стихах. Он слышит, что в одном месте есть женщина, будто бы очень похожая на его жену. Он спешит туда — и, конечно, разочарован; он увидел не то, что хотел увидеть. Опять скорбное стихотворение. Вернувшись к себе, он видит изголовье своей жены — новое стихотворение.

Вообще необходимо сказать, что, пожалуй, наиболее чистая окраска стихов у Хйтомаро именно скорбь. Он с горестью констатирует в своих стихотворениях, как гибнет все: человек, власть, красота. Он потерял двух любимых жен; он видел падение двора в Оми, он видел смерть девушки из Сигацу, отличавшейся необычайной красотой. Погибли все любимые им принцы. От Оцу — резиденции правительства в Оми — ничего не осталось. Все исчезает. Поэтому столь часты у Хйтомаро стихотворения, оплакивающие смерть и гибель.

Интересна одна подробность, хорошо характеризующая личность Хйтомаро. В его времена тело человека, умершего в дороге, считалось нечистым и дотрагиваться до него было нельзя; оно оставалось без погребения, и все старательно обходили это место. И вообще к смерти относились как к чему-то нечистому, оскверняющему живых людей. Поэтому о ней даже не говорили. Само слово *си* — «смерть» — было изгнано, и был изгнан слог *си* даже из слова *сити* — «семь». Хйтомаро же, наоборот, понимал всю трагичность смерти, ощущал смерть как безысходное горе и не скрывал это свое чувство, а полнозвучно выражал его. При этом он оплакивал не только смерть тех, кого он любил, но и тех, кто пал в дороге, чей труп лежал непохороненный, о ком никто не хотел даже упоминать. Так, например, он оплакивает смерть человека, утонувшего в море у Санауки, смерть путника, умершего в горах Кагуямá, девушку, утонувшую в реке Йосино.

Подобные настроения Хйтотомаро столь часты в его стихотворениях, что временами думается, не был ли близок поэт к тому специфическому буддийскому умонастроению, которое именуется *мудзёкан*. «Жизнь человеческая — что утренняя роса...» «Наша жизнь — что пена на воде...» Эти типичные для поэтов такого умонастроения образы, столь популярные впоследствии, полностью даны в лирике Хйтотомаро. Очень характерно в этом смысле его *нагаута* — стихотворение на смерть девушки из рода Киби.

Оплакивая смерть девушки, прекрасной, «как гора осенью», гибкой, «как молодой бамбук», поэт говорит: «Роса... утром ложится она, а вечером уже исчезает...». «Туман — вечером пал он, а утром пропадает...» Стихотворение заканчивается этими же образами: «Эта девушка, что так безвременно ушла, как утренняя роса, как вечерний туман».

Поэт находится у реки, протекающей около горы Макимукуямá, где когда-то жила любимая им женщина, ныне умершая. Вспоминая об этом, поэт говорит:

«Вода в реке, протекающей у подножия горы Макимукуямá, клокоча бежит, и как пена на этой воде — жизнь человека — в этом мире, жизнь моя!»

Являются ли эти настроения следствием буддийского мировоззрения? Был ли Хйтотомаро верующим буддистом? Вряд ли. Ничто ни в тех скудных данных, которые мы имеем о его биографии, ни в его стихах не говорит об этом. Поэтому такие нотки в его стихотворениях, скорее всего, проявление лирического волнения, вызванного случаями, сильно подействовавшими на чуткую душу поэта. А кроме того, нельзя забывать и то время, в которое он жил. Он — в правительстве в Оми (655—670), т. е. он жил в ту эпоху, которую мы назвали выше переходной, эпохой борьбы за новый порядок, т. е. во второй половине VII в. Вероятно, «беспорядки годов Дзисин», которые повели к перевороту, а затем судьба нового правительства были очень бурными и мрачными событиями. Недаром место «двора в Оми» на глазах Хйтотомаро превратилось в поле, заросшее бурьяном.

Большую противоположность Хйтотомаро представляет другой крупный поэт раннего периода «Манъёсю» — Такэти-но Мурадзи Курохито, главная часть деятельности которого падает на царствование Дзито (686—696).

Творчество Хйтотомаро субъективно. Он все воспринимает и все преломляет сквозь призму своего чувства. Каждое его стихотворение построено на живом ощущении, на живом интенсивном чувстве. Курохито — поэт другого склада. Он не выставляет свои чувства напоказ; он предпочитает подать их под как будто «обыкновенным», бесстрастным словом, объективно передающим какое-нибудь явление. Временами он даже стремится просто подавить в себе «волнение» чувств и сохранить в стихотворении полную объективность, т. е. сохранить реальность, как она есть, без преломления ее сквозь призму чувств поэта. В этом отношении очень

характерны стихотворения обоих поэтов на одну и ту же тему — скорбь о погибшей столице Оми. Хйтотомаро слагает по этому поводу такие строки:

«Мыс Карасаки в Сига, в Садзанами, процветает, но теперь, хоть жди, не увидишь лодок с придворными». (I)

«В Сига, в Садзанами, в большом заливе вода застоялась, но былых людей ей больше не встретить». (I)

В этих строчках весь пейзаж покрывается лирическим волнением поэта; чувство скрывает картину настолько, что она отступает от наших взоров. Все стихотворение заполнено одним только излиянием скорби поэта. Хйтотомаро посвящает этой же теме и такие стихи:

«Как волны, которые набегают и задерживаются у ловушек для рыб в реке Удзигава, не знаю, куда идти». (III)

«Когда, кулики, вы кричите над вечерними волнами моря Оми, сердце сжимается в думах о былом». (III)

Иначе подает эту же тему Курохито:

«Я не человек былых времен, но, когда посмотришь на старую столицу в Садзанами,— грустно». (I)

«Когда посмотришь на столицу, запустевшую, оттого что бог страны Садзанами разгневался, делается печально». (I)

«Раз так, и я сказал, что не хочу смотреть, то что же показывать мне старую столицу в Садзанами». (III)

В этих стихах автор заставляет молчать свое чувство, хотя само стихотворение вызвано этим чувством, и автор предоставляет право говорить лишь самому факту: «печально глядеть на старую столицу».

Когда мы читаем стихи Хйтотомаро, у нас возникает то же чувство, что и у автора; мы переживаем его вместе с поэтом. Когда мы читаем стихи Курохито, автор перетягивает наше внимание к своему чувству и убеждает нас в нем; мы соглашаемся с ним, что такая-то ситуация действительно может вызвать данное чувство. Такое впечатление создают все стихотворения Курохито:

«Я — в пути и весь в думах о тебе... а там, на взморье Ямасита, видно, как гребут красные правительственные суда». (III)

Среди поэтов «Манъёсю» Курохито не пользуется громкой славой. Этим он обязан однообразию своих стихотворений — и по темам, и по тону. Все его стихотворения относятся к категории «дорожных песен», и все они очень похожи друг на друга по тону — спокойному, бесстрастному. Надо отметить, что, по-видимому, стихотворения, попавшие в «Манъёсю», созданы им уже в пожилом возрасте. Может быть, отсюда идет их спокойный тон? Но при более близком ознакомлении со стихами Курохито его творчество обнаруживает свои неповторимые красоты.

Третьим крупным поэтом из этой плеяды ранних авторов является Нага́-но Ёмики Окимаро́ — мастер шуточных стихотворений, искусный импровизатор. Таковы его стихотворения, помещенные в XVI отделе антологии; в других отделах разбросаны отдельные его стихотворения уже серьезного характера. Есть даже одно стихотворение, посвященное принцу Арима, в котором выражена скорбь. Но серьезные стихотворения не представляют ничего выдающегося. Разве лишь одно из них может считаться мастерским:

«Мне тяжело... что это, от дождя, который льет? А у меня в Сано, в Каминосаки и дома нет...»

Наличие такого поэта беззаботной шутки, искреннего веселья, и притом современника печального Хйтомаро, очень показательны и для поэзии этой эпохи, и для самой эпохи. Несомненно, это было бурное время, когда вокруг был и подъем, и упадок, и восторг, энтузиазм и уныние, пылкие надежды и горькие разочарования, шумное веселье и неизбывная грусть. Эпоха разрушения старого и строительства нового, эпоха борьбы за это новое, эпоха перестройки и стремительного подъема одних сил и столь же стремительного падения других и не могла быть иной. Поэтому облик эпохи можно увидеть лишь в общем хоре поэтов в этой ранней части «Манъёсю».

Четвертым крупным поэтом этой части является Такахáси-но Мура́дзи Мусимаро́. В «Манъёсю» вошел целый фамильный сборник Мусимаро. Его творчество отличается простотой, характерной для древней поэзии.

Очень знаменательны фигуры этих поэтов с социальной точки зрения. Знакомство с их биографиями позволяет сказать, что наиболее крупные поэты этой эпохи, и из них несомненно один великий японский национальный поэт — Хйтомаро, все происходили не из верхов тогдашнего общества. Судя по их званиям и должностям, они не принадлежали к нарской аристократии. Все они занимали низкие служебные посты. Хйтомаро и Мусимаро были мелкими провинциальными чиновниками — ф́ухито, т. е. секретарями, вернее, делопроизводителями. Курохито был земельным инспектором по распределению наделов. Чиновником низшего ранга был и Окимаро́. Если бы они принадлежали к аристократии, состоять в таких званиях и находиться на таких должностях было бы для них невысказано. Они по меньшей мере достигли бы постов вице-губернаторов провинций. А следует сказать, что те слои аристократии, из которых брались провинциальные администраторы, не были высшими; это была уже, так сказать, второразрядная аристократия. И эти поэты не принадлежали даже к ней. Это были рядовые представители чиновничества, принадлежащие к тому слою, который уже начал создаваться давно, — к слою интеллигенции. Они не имели поместий и жили службой. Но они были подлинными идейными представителями нового порядка и его активными строителями.

Поэтическое наследие, оставленное в «Манъёсю» Отóмо-но Сукунэ Тáбито, относится к последнему периоду его жизни, когда он находился на о-ве Кюсю в качестве губернатора (Тиндзюфу-но соцу).

Фамилия Отóмо принадлежала к самым старинным родам японской аристократии, ведущим свое происхождение со времен самого Дзимму. Уже во времена этого первого императора Японии — согласно летописной версии — роды Отóмо и Мононобэ составляли главные воинские силы и после «основания империи» разделили между собой функции военного управления: Мононобэ взяли на себя «внутреннюю» охрану дворца, т. е. командование внутренними войсками в государстве, прежде всего столичным гарнизоном и императорской гвардией, Отóмо же взяли на себя «внешнюю» охрану дворца, т. е. командование пограничными войсками и вообще охрану границ, а это значит — и управление пограничными районами, организованными в специальные генерал-губернаторства. Наивысшего могущества и влияния род Отóмо достиг во времена Канáмура, в дальнейшем же он был оттеснен родом Мононобэ, с которым его тесно связывала не только историческая синхронность, но и историческое соперничество и постоянная борьба. Только во время событий, сопровождавших переворот Тайка, этот род снова начал подниматься: дед Тáбито — Нагatóку сделался удайдзином (вторым министром) и получил знаки наивысшего отличия. Это объяснялось тем, что его исконные враги — Мононобэ — были еще раньше уничтожены новым родом — Сóга, со времен принца Сётоку захватившим в свои руки всю власть; этот же последний род был уничтожен во время переворота, непосредственной целью которого было именно свержение Сога.

Нагatóку пробыл на своем посту всего два года. Смерть помешала ему продвинуться выше. Однако его младшие братья — Мákита и Фукисада в пору междоусобной войны годов Дзисин приняли сторону Йосино и отличились на поле военных действий. Сумел выдвинуться во время этой смуты и отец Табито — Ясумарó, присоединившийся вместе со своими старшими братьями к лагерю Йосино. Этим самым положение Отóмо начало восстанавливаться, и его род снова стал приобретать влияние. Ясумарó служил последовательно в течение нескольких царствований — Тэмму, Дзито, Момму, Гэммё и в 7 г. Вадо (т. е. в 714 г.) умер в звании дайнагона и дайсёгуна.

В это время его старший сын Табито был уже в звании са-но сёгун, т. е. занимал один из крупных военных постов. Повышаясь в званиях и чинах, он в царствование Сёму был уже тюнагон и найдайдзин (министр внутренних дел), а затем был назначен главнокомандующим армии, действующей против племени хаято. В 1 г. Дзинки (т. е. в 724 г.) правления Сёму он был возведен в

1-ю степень 3-го ранга и назначен кюсюским генерал-губернатором. На этом посту он пробыл 7 лет. Во 2 г. Тэмпё (т. е. 730 г.) он был пожалован званием дайнагона и вызван в столицу. В следующем году он умер.

Таким образом, Табито — представитель знатнейшего дома, из поколения в поколение занимавшего высшие военные посты, был крупнейшим военным и политическим деятелем, полководцем и администратором. Такая биография не похожа на биографию поэта.

Надо сказать, что пост главнокомандующего не требовал от Табито каких-то особых военных качеств. Хаято в это время уже не были теми грозными соседями японцев, как когда-то. Они были в значительной степени «замирены», и из них даже формировались некоторые части императорской гвардии. Война против них была просто не особенно значительной и не особенно трудной карательной экспедицией. Поэтому Табито и не стал таким, как Абэ-но Хирафу, да от него и не требовалось качеств, отличавших этого знаменитого полководца. Времена были другие. На посту главнокомандующего могли быть теперь не только те, у которых военная профессия была наследственной, а члены фамилий, испокон века подвизавшиеся на гражданском поприще. Так, например, ничто не помешало — во времена того же Табито — стать главнокомандующим Фудзивара Умака́и, члену дома, никогда не занимавшегося военным делом. Поэтому Табито мог быть по натуре совершенно гражданским человеком.

Равным образом не требовалось от него особых качеств политика и дипломата для поста генерал-губернатора Кюсю. Как известно, этому генерал-губернаторству было поручено ведение всех сношений с окрестными странами, в первую очередь с Китаем, затем с государствами Кореи, а также поручены все иностранные дела. Поэтому пост этот имел очень большое значение в государстве, независимо даже от того, что на обязанности этого губернатора была охрана государственных границ от вражеских набегов и вторжения внешнего врага.

Однако во времена Табито это был один из самых спокойных постов в государстве. Никакой активной военной политики новая Япония не вела; отношения с Китаем и Кореей были вполне нормальные и спокойные; никакой угрозы от них не исходило; никаких происшествий и инцидентов не возникло. Пост кюсюского генерал-губернаторства в эту пору был очень спокойным местом. Поэтому администратор и дипломат Табито мог быть человеком мало интересующимся государственной деятельностью. В его время эта деятельность могла ограничиваться только периодическим осмотром побережья — инспекционными поездками на корабле, а так как кругом все было спокойно, то такие поездки могли превратиться в увеселительные экскурсии.

Надо сказать, что род Отомо в его время вообще постепенно утратил свои суровые воинские нравы. Отец Табито — Ясумаро —

уже был человеком, интересовавшимся не только военным делом, но и изящными искусствами и поэзией. Из братьев Табито Сунамаро был блестящим придворным, красавцем и донжуаном, менее всего думавшим о ратном деле; известен его роман с Иси́ка-ва-но ира́цумэ⁶. Очень одаренной в художественном отношении была его сестра, Саканэ-но ирацумэ. Короче говоря, появление поэта в роде Отомо не представляло в те времена уже ничего «ненормального», необычайного.

Табито отнюдь не считал себя поэтом и не придавал своим поэтическим занятиям никакого значения. Это явствует из всего, что нам о нем известно. Он слагал танка от случая к случаю, когда обстановка сама вызывала на это. Поэтому он не прилагал никаких усилий к тому, чтобы его танка была получше, не отделял их. Он и не думал о том, чтобы вложить в свое стихотворение все свое чувство, лирическое волнение своей души. Очень сходное отношение к своему творчеству было у Окура, но тот все же заботился хоть о лирической насыщенности стихотворения. Табито не работал и над формой, почему его стих более старомоден, чем, например, стихотворения Хйтмаро.

«В какой стороне отсюда Цукуси? Вероятно, вон там — в тех горах, над которыми туда тянутся белые облака». (IV)

«В моем саду опадают цветы сливы. Не сыплется ли с вечных небес снежок?». (V)

«Когда снег падает редкими хлопьями, мне вспоминается столица Нара». (VIII)

Эти стихи просты и прозрачны. В них нет ни глубины содержания, ни силы чувства. Но в них непередаваемая свежесть.

Табито был направлен на Кюсю уже в преклонном возрасте. Уезжая на далекую для тех времен окраину, он не мог не думать, что ему, может быть, больше не придется уже увидеть ту столицу, в которой прошла его жизнь. В связи с такими думами у него появились следующие стихотворения.

«Не вернется, наверно, расцвет моих сил, и может статься, не увижу больше столицу Нара». (III)

«Когда я думаю о равнине, поросшей редким кустарником, мне вспоминается мое старое селение». (III)

Эти спокойные стихотворения передают просто, без затей думы отправляющегося в далекий путь — и надолго — старика. Еще более просто и прозаично такое стихотворение:

«В стране, которой правит наш великий государь, что в Ямато, что здесь — все одно и то же». (VI)

«Получить бы теперь драконова коня, и я поскакал бы в зеленую столицу Нара». (V)

Здесь виден след влияния китайской поэзии и вообще китайской литературы. Выражение *тацу-но ма* — «драконовый конь» —

⁶ Ира́цумэ — почтительное обозначение девушки или молодой женщины.

чисто китайское. В Чжоу-ли сказано: «Лошадь ростом в восемь сяку и выше называется драконовым конем». Это важное место, так как здесь китайское влияние прикрито на вид чисто японским выражением, на самом же деле являющимся буквальным переводом с китайского.

«Я, которого считают мужественным воином, отираю слезы на камнях морской крепости».

Эти два стихотворения представляют редкие образцы насыщенного чувства. Оба они принадлежат к разряду любовных и свидетельствуют о том, что автор был или чувствовал себя далеко еще не стариком. Но подобные стихотворения лишь изредка попадаются у Табито и не характерны для его творчества. Самое показательное для него — это стихотворения типа приведенного выше: «Когда снег падает...»

Очень интересны для характеристики творчества Табито 13 стихотворений, воспевающих вино. Они очень красноречиво говорят, во-первых, о быте и настроениях тогдашних японцев, во-вторых — и это очень важно — о распространении в те времена в Японии идей Лао-цзы и Чжуан-цзы.

«Правильно сказали великие мудрецы древних времен, что вину имя мудрец». (III)

Это стихотворение понятно только тому, кто знает следующее место из китайского сочинения:

«Таи-цзу запретил вино, и люди пили украдкой. Поэтому было трудно произносить слово вино. И белое вино стали называть мудрецом, а чистое вино — совершенным святым».

«То, к чему стремились, или то, чего желали семь мудрецов древности, было вино». (III)

Это стихотворение опять-таки становится вполне понятным, если знать, кто такие «семь мудрых людей древности». Это так называемые «семь мудрецов бамбукового леса» — Цзи Кан, Юань Цзи, Шань Тао, Лю Лин, Жуань Сянь, Сян Сю, Ван Жун. Так названы семь писателей эпохи «Шести династий» в Китае, представители декадентской литературы тех времен. Характерная черта их творчества — эпикуреизм, основанный на чувстве. Они издевались над так называемым *ли вэнь* (литература, касающаяся обрядов и установлений). Один из них — Юань Цзи написал знаменитые биографии «Да жень сяньшэн чжуан», другой — Лю Лин — написал оду вину «Цзю дэ сун».

«Что ни говори, что ни делай, самое высокое что есть — это сакэ». (III)

«Пусть говорят о сокровищах, которым нет цены, они не лучше, чем чарка пенящегося сакэ». (III)

Стихотворение не вполне понятно без знания на этот раз буддийской литературы на китайском языке. В сутре «Хоккэкё» в части «Дайханьякё госякудэси дзюкихин» есть упоминание о «у цзя баочжу» — «бесценном сокровище», «бесценной драгоценно-

сти». Слова *атái náки тákара*, которыми начинается эта танка, представляют просто перевод китайского выражения. Следовательно, эта сутра была широко известна японцам тех времен, употреблявшим в разговоре целые выражения оттуда в переводе на свой язык; это делали и поэты, которые, очевидно, нередко заимствовали из таких источников и саму тему.

«Пусть говорят о драгоценности, которая ночью сияет, это не лучше, чем, выпив сакэ, повеселить сердце».

(III)

Начальные слова стихотворения «Ёру хикару тама» взяты из Шицзи: «Сиянье, испускаемое жемчужиной, могло осветить ночной мрак. Поэтому и говорят „ночью сияющая“ или „озаряющая ночь“».

«Не быть человеком, а стать сосудом для сакэ и пропитаться сакэ хочу». (III)

Стихотворение вполне понятно при знании следующего отрывка из «У чжи»: «Чжэнь Цюань перед смертью сказал своим друзьям: „Похороните меня за домом Тао. Я превращусь в землю. А вась на счастье меня возьмут и сделают кувшин для вина. Вот тогда-то поистине я добьюсь исполнения своих желаний!“». Японское стихотворение является не более чем простым переложением этого места китайского сочинения.

Таковы стихотворения Табито, представляющие, так сказать, общее воспевание вина. Они имеют большое значение. Из них мы узнаем, во-первых, о быте и нравах аристократии того времени; во-вторых, о том, как велико было знание китайской литературы; это знание имело, по-видимому, уже не какой-либо специальный характер, а входило в общую систему образования того времени; в третьих, — и для историка литературы это особенно важно — о том, что в стихотворениях «Манъёсю» мы находим слова и целые выражения, заимствованные из китайских источников, находим стихотворения, построенные на заимствованной оттуда теме, находим, наконец, стихотворения, представляющие простое переложение китайского оригинала. Кроме того, стихотворения эти прекрасно характеризуют и самого автора и его образованность.

«Вместо того чтобы размышлять о бесполезных вещах, лучше выпить чарку мутного вина». (III)

«Что самое приятное на пути удовольствий в этом мире? Напиться и плакать пьяными слезами».

«Быть бы в этом мире радостным, а в будущем мире стану хоть мошкой, хоть птицей».

Таковы настроения и философия жизни Табито. Поэтому естественно, что он с презрением относится к тем, кто не пьет вина и корчит из себя мудреца.

«Для того, кто пьет, эти трезвые, изображающие умников, если хорошенько на них посмотреть, словно обезьяны».

Таков этот оригинальный поэт «Манъёсю». Его стихи о вине представляют явление, важное для историка литературы. Во-первых, потому, что нигде в Японии в последующее время никто не воспевал вино так, как он; во-вторых, потому, что он примыкает к группе китайских поэтов-пьяниц: кроме известного Лю Лина, одного из «семи мудрецов бамбукового леса», к ним принадлежат такие великие поэты, как Тао Цянь (эпоха Лю Чао) и Ли Бо (эпоха Тан). Поэзия вина — особая глава китайской поэзии, и из японцев присоединяют к ним Табито.

Яманоэ-но Окура служил под начальством Отомо-но Табито. Окура занимал пост гражданского губернатора провинции Тикудзэн. Это было после его возвращения из Китая. В 1 г. Тайхо (701 г.), в правление Момму он отправился в Танскую империю в качестве секретаря при после Курато-но Мабито, том самом, который назвал Японию в сношениях с Китаем «страною благородных мужей». Окура пробыл в Китае почти три с половиной года и стал, таким образом, одним из самых образованных и просвещенных японцев того времени.

Еще в Китае,— должно быть, готовясь к обратному пути,— он написал такое стихотворение:

«Итак, поскорее в Ямато. Прибрежные сосны в Мицу ждут меня». (I)

По-видимому, на пиру перед самым отъездом написано такое его стихотворение:

«Окура с друзьями теперь уезжает. Его дитя, наверно, плачет, и мать ребенка его ждет». (III)

Вот его стихотворение, посвященное детям:

«Что серебро? Что золото? Что яшма? Нет больше сокровища, чем дети». (V)

Вот стихотворение иного плана — о цветах на осеннем поле: «Считаю на пальцах цветы, расцветшие на осеннем поле — выходит семь различных цветков». (VIII)

Страдая от болезни, он слагает стихи:

«И сильный муж все равно превратится в ничто... не оставив имени, которое передавали бы из поколения в поколение в веках».

Все эти стихотворения считаются одними из лучших среди того поэтического наследия, которое осталось после Окура в «Манъёсю». Кроме того, пользуются славой его *нагаута*: 1. «Диалог бедняков»; 2. «О благополучном отъезде и прибытии»; 3. «О том, как в старости одолевают тяжкие болезни и годы проходят в страданиях и думах о детях»; 4. «О любви к сыну Фуруки». Вообще же в «Манъёсю» всего принадлежащих Окура 11 *нагаута* и 67 *танка*.

Окура не принадлежит к числу поэтов такого ранга, как Хйтотомаро; он стоит, скорее, на уровне Курохито. Но по своему творческому тону он отличается и от Хйтотомаро и от Курохито. В нем нет ни субъективности Хйтотомаро, нет и объективнос-

ти Курохито. Среди поэтов «Манъёсю» он занимает особое место.

Хйтомаро во всех своих стихах — пишет ли он о пейзаже, раскрывает ли свое чувство — всегда на первый план выдвигает свое, личное отношение к изображаемому. Окура также, конечно как лирический поэт, дает себя в своих стихах, но, в отличие от Хйтомаро, он не закрывает все своим «я»: оно присутствует в его стихотворениях в той степени, в которой оно соединено с вещественным элементом стихотворения.

Курохито в своих стихах не столько воспеваает пейзаж, сколько живописует его — в объективном плане. Окура же берет самые обычные, повседневные, близкие к себе вещи и воспеваает их, но изгнав из этого воспеваания субъективизм. Поэтому для его стихотворений характерен именно самый обычный материал, заимствованный из повседневной жизни, материал очень прозаический, как будто бы ничем не пробуждающий в поэте поэтическое волнение. Вследствие этого его стихи часто кажутся обыкновенной прозой. Это особенно ощутительно в его *нагаута*. В *танка* же он более лиричен, более поэтичен. Его *нагаута* имеют не лирическое задание, а повествовательное. Эта повествовательность, при отсутствии всякой особой поэтичности, делает *нагаута* Окура мерной прозой. Различие между его *танка* и *нагаута* настолько велико, что невольно появляется мысль: не относился ли поэт по-разному к этим двум формам поэзии? Он видел в них коренное различие — *танка* была для него лирической формой, *нагаута* — эпической, повествовательной. Если это верно, а, судя по творчеству поэта, это так, то придется признать, что в эту эпоху, по-видимому, уже создавалось различие между лирической и эпической формой, и сознание такого различия было сильно укреплено творчеством Окура. Поэтому обычная характеристика его *нагаута* как плохих совершенно неверна: она основана на том, что к ним подходят с неправильным критерием — к ним прилагают мерки лирической поэзии. Конечно, если искать в них лирики, они покажутся плохими стихами. Но стоит отнестись к ним как к эпическому жанру, и сразу же меняется их вид: они раскрывают свое лицо первоклассной повествовательной поэзии. Так что Окура в своих *нагаута* является не плохим лириком, а крупным мастером эпического балладного жанра, и ему принадлежит заслуга в создании этого жанра: он перевел фольклорный эпос в план художественно-литературной баллады.

Стихотворения Окура, помещенные в V отделе «Манъёсю», имеют одну особенность: они снабжены приписками автора. Эти приписки имеют различный характер: одни из них являются записками, адресованными кому-нибудь, т. е. своего рода письмом, посылаемым либо при стихотворении, либо как часть того целого, в состав которого входит и стихотворение; другие — заметками описательно-повествовательного типа, в состав которых входит и стихотворение; наконец, третьи имеют вид авторских примечаний

к стихотворению. Этот последний тип приписки был новостью в литературе той эпохи, в дальнейшем от него пошли знаменитые *котобага́ки* или *дзё*, которыми снабжались стихотворения с целью разъяснения их содержания.

Само собой разумеется, что эти авторские приписки написаны по-китайски. Вот приписка к стихотворению «Айсэкэн нандзю-но ута́» — «Скорбь о трудностях существования в этом мире»: «Когда легкое накапливают, а трудного избегают, тогда страдают в аду; когда трудного ищут, а легкого не имеют, тогда сотни лет радуются. И ныне это так. И вот я написал строфы песни, чтобы подавить вздох старости. И вот что гласит эта песня».

Вот приписка к стихотворению «О любви к детям»:

«Сяка Нёрай в своих „золотых словах“ правильно говорит...нет большей любви, чем любовь к детям. Величайшие святые имели в себе это чувство любви к детям. Тем более же мы — простые люди. Кто из нас не любит детей?»

Наличие таких авторских ремарок свидетельствует о том, что Окура представлял особую, резко отличную от других поэтов индивидуальность. Это был поэт, отдававший себе отчет в различии отдельных поэтических форм, умело их применявший и выработавший даже новый метод подачи стихотворения — вместе с ремарками. И то, что он такими ремарками снабжал именно *танка*, свидетельствует о тонком понимании своеобразия этой формы.

Как уже было сказано, материал для своих стихотворений Окура брал из обычной, повседневной действительности; в своем поэтическом творчестве он не выходит за ее рамки. Это же можно сказать и о его идеологии: как человек — он практик-реалист. И это необходимо помнить при изучении его стихов.

Жизненная судьба Окура, по-видимому, не оправдала надежд, возлагавшихся на нее. Уже в очень зрелом возрасте — 42 лет — он только смог устроиться на правительственную службу и получить место секретаря при посольстве в Тан. В эти годы он как будто еще надеялся на жизненный успех. В дальнейшем ему удалось устроиться на службу в свите наследного принца — и это было самым хорошим временем для него. Но он не сумел или не смог сделать блестящей карьеры; не добился ни почета, ни богатства. Обремененный многочисленной семьей, он на старости лет принужден был поехать губернатором в отдаленную провинцию Тикудзэн уже без всяких надежд выбраться оттуда на более значительный пост.

В старости он страдал от какой-то болезни и был, по-видимому, преисполнен весьма нерадостных мыслей. Об этом свидетельствует его приведенное выше стихотворение — ответ на соборную болезнь письмо Фудзивара Яцука, посланное ему по случаю его болезни. Когда Табито уезжал в Нара, Окура, остающийся в этой глухой провинции, выразил скорбь по поводу своей обреченности проводить старость в такой обстановке в стихотворении.

«Уже пять лет живу я в этой отдаленной, как небо, деревне, и мною забыты эти (подразумеваются — различные) обычаи и нравы». (V)

Он просит Табито помочь ему вернуться обратно в столицу.

«Ты получишь милости нашего государя; когда наступит весна, позови же меня в столицу Нара». (V)

Когда мы называем Окура человеком действительности, это не значит, что он был утилитарист. Это следует понимать в том смысле, что он не витал в эмпиреях, не страдал отрицанием деятельности во имя какого-то призрачного мира. Он знал жизнь и любил ее. Поэтому ему и хотелось вернуться к оживленной, культурной жизни в Нара, а не кончать свои дни, прозябая в глуши и захолустье. Поэтому он и страдал так от болезни, одолевавшей его на старости лет: она мучила его не только тем, что причиняла физические страдания, но и тем, что отстраняла его от жизни, которую он так любил. Свое стихотворение о болезни, приведенное выше, он снабжает такой припиской:

«От самого своего рождения до сегодняшнего дня я всегда стремился делать добро и никогда не желал делать зло. Поэтому я поклонялся „трем сокровищам“ и не было дня, чтобы я не служил им. Я чтил всех богов и редкую ночь не молился им. О, стыд! Какое же преступление я совершил, что встретился с этой болезнью?»

Его любовь к жизни видна из его стихотворения, сложенного от лица скончавшегося в 80-летнем возрасте Отомо-но Кими Кумагори. О том же говорит его стихотворение, оплакивающее смерть жены Табито. Любя жизнь, он знает ее, знает и ее тяжелые стороны: смерть, болезнь, бедность. В указанных стихотворениях выражена скорбь по поводу смерти; выше приведены были стихотворения, в которых Окура говорит о страданиях от болезни; есть замечательный диалог поэта с самим собой о бедности и ее страданиях. Словом, это был поэт, знавший реальную жизнь и о ней говоривший в своих стихах.

Очень характерно для понимания личности и взглядов Окура стихотворение «Мадогэру кóкоро-о каэсáсимуру утá» (*нагаута*). В нем поэт обрушивается на людей, ставящих себя выше жизни с ее реальным, повседневным содержанием, воображающих себя «рыцарями Дао» (до: си), стоящими «вне повседневности, выше обыденности» (дацудзóку-тёббн). Эти люди презрительно относятся к низким обязанностям жизни; они не считают нужным любить и чтить своих родителей, заботиться о них, относятся к жене и детям, как к изношенной обуви. Окура противопоставляет принципам этих людей традиционную, как будто бы нудную, но столь общественно целесообразную, в своей основе столь человеческую мораль «пяти поучений» и «трех основ» (гохё-санко), т. е. так называемую мораль «пяти вечных отношений» (годзё:) и «трех основ» общественного строя: верховной власти, власти отца и власти мужа. Конечно, это не более чем прописные истины кон-

фуцианства, и уже в те времена, да и раньше, особенно в Китае, было немало людей, считавших эти истины в лучшем случае банальными, а в худшем — вульгарными, пригодными разве лишь для черни, но не для людей с высшими запросами духа. Окура же именно против таких людей и выступает. Конечная, заключительная *танка* (*ка́ссу́та*) этого стихотворения говорит:

«Путь в вечных небесах — далек... Вернемся лучше к себе в дом и станем делать наши дела». (V)

* * *

С давних пор прочно утвердилось положение, что великих поэтов в «Манъёсю» два и это — Хйтомаро и Акахито. Такой взгляд несомненно своим происхождением обязан Цураюки, который в предисловии к «Кокинсю» подверг «Манъёсю» своего рода критической оценке и назвал этих двух поэтов двумя гениями поэзии. Авторитет Цураюки был настолько велик, его суждения и оценки считались настолько непогрешимыми, что никто не смел оценивать «Манъёсю» иначе. Однако в новое время стали раздаваться другие голоса. Против оценки, данной Хйтомаро, пожалуй, никто не протестует, но относительно Акахито спорят; например Оямá Токудзирó в «Манъёсю-моногатари»: «Смотря на „Манъёсю“ издали, на расстоянии многих веков, и будучи свободным от гипноза традиционных оценок, можно рядом с Хйтомаро поставить другого поэта, и такого поэта можно видеть в Окура» (стр. 277). Но величие их идет в диаметрально противоположных направлениях. Как говорит Ояма, «Хйтомаро велик тем, что после Хйтомаро не было больше Хйтомаро. После же Окура один за другим появилось много Окура» (стр. 277). «Окура велик тем, что для него не существует расстояния веков» (стр. 271). Поэтому Ояма великими поэтами «Манъёсю» считает Хйтомаро и Окура, присоединяя к ним поэтессу Саканоэ-но ира́цумэ.

Табито умер в 3 г. Тэмпё, т. е. в 731 г., 67 лет от роду. Окура умер через два года, в 733 г., в возрасте 74 лет. Он был на пять лет старше Табито. Выходит, таким образом, что оба они вступили в нарский период уже стариками. Расцвет их жизни приходился на другую эпоху. Табито родился в 665 г., в четвертый год царствования Тэнти, Окура — в 670 г., в шестой год царствования Саймё. Следовательно, в те годы, когда развернулась поэтическая деятельность Хйтомаро, они были уже во цвете лет. Это одно проливает свет на их место в истории поэзии «Манъёсю». Они не принадлежат целиком ни к первому старому периоду, не принадлежат и к позднему новому периоду. Они — на середине между этими двумя периодами, образуя между ними как бы промежуточное звено.

Наиболее крупные поэты нового периода «Манъёсю» в первой половине — Касá-но Асоми Канáмура и Ямáбэ-но Сукунэ Акá-хйто, во второй половине — Отóмо-но Сукунэ Якамóти и Танабэ-но Фúбито Сакíмаро.

Нам ничего не известно о жизни Канамура и Акахйто. Если исходить из того, что и в «Нихонги», и вообще в хрониках того времени, перечисляющих всех лиц, занимавших более или менее значительные посты и числящихся в высоких рангах, ни тот, ни другой не упоминаются, следует заключить, что они не принадлежали к составу ни родовой аристократии, ни новой служебной знати. По всей вероятности, оба они были мелкими чиновниками нарского государственного аппарата. Однако при всей незначительности своего места в служебно-социальной иерархии того времени они, по-видимому, стояли довольно близко ко двору, особенно в пору правления императора Сёму. Из их стихов видно, что они сопровождали императоров в походах и слагали по этому случаю стихи. Очень вероятно поэтому, что они были членами Оутáдóкоро, т. е. официальными придворными поэтами.

Мы не знаем года их смерти. Последнее по времени стихотворение Канамура — послание послу, отправляющемуся в Китай, помечено 3 луной 5 г. Тэмпё (733 г.); последнее стихотворение Акахйто — поэтический ответ на императорский эдикт, изданный во время поездки императора в Йосино, помечено 6-й луной 8 г. Тэмпё (736 г.). Из того факта, что от них не дошло стихотворений, которые они должны были бы написать, если бы дожили до установления новой столицы в Кёнинкё, следует заключить, что в 13 г. Тэмпё, т. е. в 741 г., их уже не было в живых. Так как они оба замолкают приблизительно в одно и то же время, очень возможно, что они умерли от ужасной моровой язвы (черной оспы), разразившейся в Японии в 9 г. Тэмпё, в 737 г., о чем свидетельствует «Нихонги», во время которой погибла масса народа, в том числе множество членов знатных домов.

Творчество Канамура отличается силой, мужественностью. Но в нем слишком много подражательности. Причем это особенно ярко проявляется в его стихах, посвященных различным высоким особам «оёкэсама», т. е. императору, членам царствующего дома, знатым сановникам и т. п. Здесь его стихи впадают в условный тон и имеют чисто формальное значение.

«Об этой стреле, что спустил с конца лука храбрый воин, впоследствии будут говорить и передавать людям все, кто видел это». (III)

«Когда я переезжал гору Сиоцу, конь, на котором я ехал, споткнулся; вероятно, дома по мне тоскуют». (III)

«Говорят, великий государь соизволил поставить за-

ставу, расставить стражу, но, пока я туда не пойду, не успокоюсь». (VI)

«Село в заброшенном поле, но когда великий государь тут поселился, оно стало столицей». (VI)

Эти стихотворения из разряда указанных выше, из числа лучших, и все же в них очень мало самобытности, творческой индивидуальности.

Лучше всего творчество Канамура с этой стороны можно оценить, сопоставив его стихотворения со стихотворениями других поэтов, написанных по такому же поводу. Например, по случаю поездки императора в Йосино ряд стихотворений написали и Хйтотомаро и Канамура. Сопоставим их.

Хйтотомаро:

«Сколько бы ни смотрел на эти реки, которые текут не прерываясь, на эти горы неведомой высоты, на дворец с низвергающимся водопадом — не надоест». (I)

«Наша государыня, мирно правящая, будучи божеством, действует как божество и возле бурлящего потока Йосино-гава воздвигла дворец». (I)

«Сколько ни смотрю — не надоедает, приду опять смотреть на то, как река Йосино течет безостановочно века». (I)

Канамура:

«Я хотел бы каждый год смотреть на белые гребни волн, вздымающиеся в чистом потоке Ёсино». (V)

«Горная высота, и сколько ни гляжу на быстрый поток, который словно роняет цветы хлопка, — не надоедает». (VI)

«Хоть тысячу веков смотрел бы — не надоело бы — на дворец у потока реки Ёсино». (VI)

«Река Акицу в Миёси тысячи лет течет не переставая, я опять приду смотреть на нее». (VI)

Как видно из этих примеров, Канамура не стесняется прямо брать у своих предшественников слова и даже целые фразы. Является ли это подражанием? И да, и нет. Не следует забывать, что в это время уже было распространено столь типичное для последующих времен воззрение, что вставка в свое стихотворение слов и выражений, а то и целых стихов из какого-нибудь замечательного образца, т. е. принцип «цитат», не только не снижает ценность стихотворения, но, наоборот, повышает его, вводя в него — короткой цитатой — целую гамму образов, связанных с этими словами и выражениями в оригинале, конечно прекрасно известном, и тем самым подымая эстетический уровень стихотворения до высоты источника цитаты. Поэтому заимствования из Хйтотомаро были для Канамура не просто подражанием. Тем более что и Хйтотомаро не был свободен от этого же греха. Выражение «мирэдо акану» — «не надоедает, сколько ни смотри», столь часто повторяющееся в его стихах, изобретено отнюдь не им. Так

что, вставляя эти слова в свое стихотворение, Канамура если и подражал кому-нибудь, то вообще установленному поэтическому образу, пользовался готовым поэтическим выражением, т. е. делал то же, что и Хйтотомаро.

Дело не в этой внешней подражательности. К ней вообще следует относиться — при изучении японской поэзии — по-особому. Дело в том, что эти стихи Канамура подражательны по общему складу, по теме, по духу. К лучшим произведениям Канамура относится *нагаута* о горе Фудзи, помещенная в III отделе, сейчас же вслед за стихотворением Акахито на ту же тему. Правда, авторство Канамура в этом случае не абсолютно достоверно: это стихотворение приписывает Канамура только один из списков «Манъёсю», список дзюхобон, все же прочие списки помечают данное стихотворение как принадлежащее неизвестному автору. Однако по многим признакам оно может принадлежать Канамура, и если это так, оно свидетельствует, что в некоторых случаях он был поэтом не только равным по силе Акахито, но и превосходившим его.

* * *

На чем основана слава Акахито? Несомненно, она установилась очень давно. Известен отзыв Цураюки, поставившего Акахито рядом с Хйтотомаро. И это не единственное мнение даже для тех времен. Из сохранившейся переписки между Якамоти и одним из членов этой же фамилии — Икэнуси — явствует, что в их годы уже существовало просто установившееся понятие «школа Ямабэ и Какиномото» (Ямагаки-но мон). Об этой школе упоминают оба корреспондента. Но в позднейшие времена, особенно в современной критике правá Акахито на такую славу, особенно на место рядом с Хйтотомаро, подвергаются большому сомнению. Ояма прямо считает, что ставить Акахито на одну доску с Хйтотомаро — чистейший нонсенс.

Тем не менее, если даже оставить в стороне оценку Цураюки, может быть продиктованную его личными вкусами, из переписки Якамоти с Икэнуси с несомненностью явствует, что во вторую половину периода Нара репутация у Акахито была очень высокой и что его действительно ставили рядом с Хйтотомаро. За этим скрывается, видимо, тот факт, что Акахито для своего времени, т. е. для «нового периода», был действительно крупным поэтом. Общим с Хйтотомаро у него является то, что, подобно тому как Хйтотомаро прославил свое время (эпоха Дзито и Момму) и подчинил своему влиянию всех последующих поэтов ранней «Манъёсю», Акахито прославил свое время (главным образом царствование Сёму) и оказал сильнейшее влияние на позднейших поэтов второй половины периода «Манъёсю». Но творчество обоих поэтов очень различно. Несомненно, с позиции Акахито стихи Хйтотомаро несколько старомодны, излишне классичны; для поклонников же

Хйтотомаро стихи Акахито казались слишком «модерн» — так сказать, в духе «симпа» — «новой школы». Это в общем соответствует действительному положению вещей. Акахито внес много нового в поэзию, оживил ее. И с этой точки зрения его творчество очень важно, так как оно позволяет проследить те пути, по которым шла японская поэзия от «Манъёсю» к «Кокинсю». Обратимся к его стихотворениям:

«Я пришел на это весеннее поле нарвать фиалок.
И полюбилось мне поле... я провел на нем всю ночь».

(VIII)

«Я наметил себе — с завтрашнего дня буду собирать
весенние плоды. И вот и вчера и сегодня идет и идет
снег». (VIII)

«На ветке старого куста хаги на поле Кудара поет со-
ловей, прилетевший сюда поджидать весну». (VIII)

«В моем жилище сейчас расцвели волны глициний, по-
саженных мною в память о любви». (VIII)

«На Нудзакаса — там, за долиной в тянущихся го-
рах — голос соловья, который, видно, сейчас там поет».
(XVII)

Эти стихотворения очень характерны для творчества Акахито. Из них видно, что он большой мастер давать красивые, ясные по мысли и образам, изящные лирические стихи.

Одно из самых основных свойств Акахито то, что он избегает прямого и непосредственного выражения своего чувства, того чувства, которым вызвано стихотворение. Взять хотя бы последнее из приведенных выше: в нем нет и малейшего упоминания о том, какое чувство вызывает в поэте голос соловья. Именно поэтому и в этом смысле за Акахито утвердилась репутация объективного лирика.

«На старой насыпи, знакомой мне с древних времен,
в воде древнего пруда разрослись водоросли».
(III)

«Даже здесь, на ветвях деревьев на горе Кисаяма в Йо-
сино, шумливы голоса птиц». (VI)

«И в тянущихся горах и на полях шумят охотники с
охотничьими стрелами в руках». (VI)

«Храбрые мужи вышли на охоту, вышли на чистый бе-
рег, где девушки влачат свои красивые подолы». (VI)

Таковы пейзажные стихотворения Акахито. По ним видно, что усилия поэта были направлены только на то, чтобы дать ясный и красивый образ — точный и верный действительности. И в этом он большой мастер.

Как было сказано выше, объективным поэтом был и Курохито. По своему творческому складу он близок к Акахито. Но какая разница между ними! Акахито изящен, Курохито — грубоват. Это можно видеть хотя бы по следующим стихотворениям.

Акахайто:

«Когда в бухте Вака прилив и сухого берега нет, журавли, крича, летят к камышам». (VI)

«Давно уже ночи и дни я провожу, прижимая камыши и тоскуя по дому». (VI)

Курохайто:

«В поле Сакура, крича, летят журавли. В Аютигата, видно, отлив. Крича, летят журавли». (III)

«В пути мне было тоскливо, и вот под горой далеко в море показался плывущий красный корабль». (III)

Объективность Акахайто, стремление его не выражать в стихе своего чувства, более того — вообще не давать вещам затрагивать свои чувства, отодвинуть вещи на определенное расстояние от своего внутреннего мира, составляет главный признак его стихотворений. Таково, например, по своему холодному, бесстрастному тону стихотворение, посвященное поездке императора в Йосино, всегда с таким подъемом, искренним или деланным, воспеваемой другими поэтами:

«Со времен века богов во дворце в Йосино бывали императоры, здесь горы и река хороши».

Акахайто сумел подать природу, не облекая ее в оболочку своих чувств, т. е. избрал труднейший путь, и то, что кажется недостатком у других поэтов, превратилось в достоинство его поэзии. Поэтому Акахайто является, несмотря на холодность его поэзии, крупным поэтом «Манъёсю».

«Когда день за днем так цветут вишни на тянущихся горах, я их очень люблю». (VIII)

«Я хотел бы одолжить одежду тебе, переходящему гору Сану в холодный рассвет под осенним ветром».

«На высокой горе в Микаса поющие птицы только замолкнут, как опять продолжают, такова моя любовь».

Эти три танка вместе с приведенной выше «Я пришел на это поле...» считаются высокими образцами японской поэзии.

* * *

Отомо Якамоти был правнуком удайдзина Нагатоку, внуком дайнагона Ясумаро, старшим сыном дайнагона Табито. Год его рождения неизвестен, умер в конце 8-й луны 4 г. Энряку, т. е. в 785 г., в правление Камму, т. е. уже в начале эпохи Хэйан, в возрасте 47 или 48 лет, достигнув звания тюнагона. Все мужчины его рода отличались красотой, красавцем считался и он, и этому он был обязан своим включением в состав «ближней свиты» императора, а также большим успехом у женщин. В зрелых годах его жизнь была ознаменована (после падения фамилии Татибана) упорной и глухой борьбой с Фудзивара, в которой пали и были уничтожены большинство членов его рода. В старости он был привлечен к ответственности по делу принца Савара, причем

смерть Якамоти не помешала приговору, состоявшемуся через 20 дней после этой смерти: он был посмертно лишен всех чинов и званий, а его «кормовой надел» конфискован в пользу казны. Впоследствии род Отомо, благодаря усилиям уцелевшего члена этого рода — ловкого и искусного Тóмо-но Йóсино, был признан невиновным в этом деле, так что был оправдан, опять посмертно, и Якамоти, но, так или иначе, над именем Якамоти после смерти долго еще тяготело клеймо преступника.

Живя бурной жизнью, преисполненной интриг, борьбы и любовных походов, сопряженной с большой придворной и служебной деятельностью, Якамоти не оставлял и занятия поэзией, которой он стал предаваться еще с юношеского возраста.

В «Манъёсю» включены стихотворения, написанные Якамоти в 14—15 лет, последние же стихотворения написаны им в 47-летнем возрасте. По количеству стихотворений он превосходит всех прочих поэтов.

Юношеские стихи Якамоти свидетельствуют о большом влиянии на него «старой поэзии», особенно Хйтомаро. Однако по мере того как он рос, его поэтические вкусы менялись, и главенствующим стало направление, представителем которого был Акахйто.

Молодой поэт был увлечен этим течением, тем более что по складу своего характера он более подходил к этой холодной, изящной и ясной поэзии, чем к страстной лирике Хйтомаро. Якамоти был блестящий аристократ, обладавший всеми качествами придворного — художественным вкусом, изящными правилами, тонким, но не глубоким чувством. Однако он все же не так бесстрастен и объективен, как Акахйто. В его стихах сквозит мягкое и нежное чувство.

«Ты уедешь, и если надолго, то с кем же я буду украшать себя цветами слив и ветками ив?» (XIX)

«Снег, вдруг так неожиданно выпавший и внутри дворца, и вне его... не топчите его! Жалко!» (XIX)

«Неужели снег выпал и на отмели реки? Во дворце кричат кулики, им негде притулиться». (XIX)

«Над весенними полями стелется туман — грустно. В вечерней тени поет соловей». (XI)

«Возле моего дома цветет небольшая заросль бамбука, слышится легкий ветерок... вечер...» (XIX)

«В ясный солнечный весенний день высоко взлетают жаворонки и на душе грустно, я думаю все об одной». (XIX)

Эти стихи рисуют Якамоти как настоящего романтического поэта, умеющего слагать нежные, красивые стихи, овеянные теплым чувством. Однако Якамоти умеет и негодовать, умеет писать и сильные стихи. Один из членов его рода, Кодзихи, бывший гу-

бернатором провинции Идзумо, был оклеветан главным судьей того времени — Авáми-но Мибунэ и отстранен от должности. Якамоти пришел в негодование и излил его в гневных стихах:

«Покажите великое сердце, славные Томо, чье имя прославлено в стране Ямато, стране расстилающихся островов». (XX)

«Заострите еще более мечи. Дело идет о нашем имени, блистательно прославленном с древних времен». (XX)

В этих стихах звучит голос рода воинов, прославленных со времен Дзимму. Блестящий придворный кавалер Якамоти еще находит в себе чувства своих гордых предков. Но это — ненадолго и непрочно. В других стихотворениях этого же времени сквозит настоящий буддийский «мудзёкан». Поэтому такие нотки в стихах Якамоти следует, скорее, приписать его возбудимости и впечатлительности. Впрочем, надо сказать, что к 40 годам он уже утрачивает эту впечатлительность.

Вообще говоря, творчество Якамоти распадается на четыре периода. Первый — юношеские стихи, ранний Якамоти, т. е. стихи, написанные до 20-летнего возраста. Они уже прекрасны по форме, неглубоки, но искренни и просты по содержанию. В них виден и его поэтический талант. Второй период — стихи, написанные в расцвете молодости — между 20 и 30 годами. Это — тонкая лирика, исполненная романтической чувствительности. Самыми характерными для Якамоти и самыми оригинальными для него являются стихи, написанные в зрелых годах — между 30 и 40 годами жизни. В них проявляется большой самостоятельный поэт с богатым внутренним содержанием. Со вступлением поэта в пятый десяток жизни эти оригинальные качества проступают в нем еще ярственнее: виден крупный поэт. Но на 47-м году жизни он умирает, и на этом прерывается его творчество в «Манъёсю».

Все крупные поэты «Манъёсю» представляют своеобразные пары, подобранные по противоположности. Противоположностью Хйтотомаро является Курохито, Акахито — Канамура. Противоположность Якамоти представляет Танабэ-но Фубито Сакимаро.

Танабэ Сакимаро не принадлежал к знати, да еще такой старинной родовой, как Якамоти. Поэтому и служебная карьера его ограничилась лишь низшими постами. Известно, например, что когда он в 21 г. Тэмпэ (т. е. в 749 г.) был послан удайзином Тагитана-но Морбэ к Якамоти, то занимал должность всего лишь писца винокуренного управления. Однако его поэтический талант был, по-видимому, хорошо известен. По крайней мере о нем хорошо знал Якамоти, заставивший его задержаться у себя в Эттю, где он тогда находился, для того чтобы побывать на озере Фусэ и, конечно, написать о нем стихи. Между прочим, в этом случае Сакимаро показал себя истинно городским человеком, весьма далеким от картин, развернувшихся перед ним в этих отдаленных

местах. Стихотворение, сложенное им на берегу Японского моря, которое он увидел впервые, отражает «открытие» им того, что и здесь есть прилив, а не только в известном ему Внутреннем море!

«Вот кричат цапли, слетающиеся к побережью в поисках пищи, когда в бухте Наго наступает отлив».
(VIII)

Стихи Сакимаро кажутся игрой, забавой, настолько они далеки от всяких волнений чувств. Вместе с тем его творчество отличается свободой, легкостью, непринужденностью.

Вот стихотворение, оплакивающее упадок и запустение Нара: «Все изменилось, и ты старой столицей стала, и уже высоко (букв. «длиню») разрослась трава на дорогах». (VI)

Но он воспевает и новую столицу:

«Долина Футаги в Миканохара красива, вероятно, оттого ее определили местом Великого дворца». (VI)

«Смотрю на цепи гор Футагияма — они не изменятся и за сотни лет, о ты, которая не изменится и за сотни лет, столица государя». (VI)

Вот стихотворение, сложенное в новой столице Нанива после переезда туда императора:

«Когда наступит отлив, слышно и во дворце, как журавли, шумящие в камышах, зовут своих жен». (VI)

Вот стихотворение, написанное на смерть брата:

«Хоть мы и расстались с тобою, все же я надеюсь, что встретимся опять. И сердце мое в смятении — я полон любовью». (IX)

«Проводил тебя в горы Араяма. Обернулся, гляжу... И на сердце тяжело». (IX)

Таков этот поэт второй половины «Манъёсю». Он не так бесстрастен, как Акахито, у него нет и аристократического изящества, как у Якамоти. Он не похож ни на того, ни на другого и занимает свое собственное почетное место среди поэтов «Манъёсю».

* * *

Несколько слов о женщинах-поэтах, представленных в «Манъёсю». Их много: супруга императора Тэнти — принцесса Нукада; принцесса Оку; супруга императора Гэнсё; сестра Табито и тетка Якамоти — Отомо Саканозэ-но ирацумэ. Большой известностью пользуются стихи Сану-но Тигами, известной по своему роману с Накатоми-но Такумори, а также стихи Каса-но ирацумэ и Ки-но ирацумэ, известных романами с Якамоти. Однако славу настоящего крупного поэта из всех заслуживает одна Саканозэ. Ее имя можно свободно поставить на один уровень с Мурасаки-сикибу и Сэй-сёнагон в числе знаменитых писательниц японской древности.

В заключение — краткий очерк истории изучения «Манъёсю». Первый вопрос, вставший перед исследователем «Манъёсю»: когда появилась книга, которая известна под именем «Манъёсю»?

Совершенно несомненно, что в эпоху «Кокинсю», т. е. в X в., то, что именовалось тогда «Манъёсю», не совпадало с тем, что нам теперь известно, — ни по общему составу, особенно в смысле разделов, ни по расположению материала: о нынешних 20 отделах тогда еще не было и речи. Даже такой знаток поэзии, историк ее, как Цураюки, т. е. человек, безусловно лучше других знавший все материалы, знал только часть нынешней «Манъёсю». На судьбе этой антологии отразилась общая судьба японской поэзии, а именно упадок ее в начале Хэйана, т. е. в конце VIII и первых трех четвертей IX в. На «Манъёсю» было обращено внимание только в 5 году Тэнряку, т. е. в 951 г., в царствование Мураками, когда по императорскому распоряжению снабдили текст «Манъёсю» чтением, т. е. установили, как читать иероглифы, которыми была записана «Манъёсю», определив, где нужно читать по *он'у*, т. е. по-китайскому чтению, где переводя на японский, т. е. по *кун'у*, где при чтении следует читать по «правильному» *он'у* (*сэйон*), где по сокращенному *он'у* (*рякуон*), где при чтении по *кун'у* следует читать по «правильному» (*сэйкун*), где по «смысловому *кун'у*» (*гикун*), где по «сокращенному» (*рикукун*), где по «заимствованному *кун'у*» (*сякукун*), где, наконец, чтение слова дается в виде иероглифического ребуса (*икё*). Иными словами, была разобрана *манъёгана* и к иероглифам приставлена *фуригана*⁷. Таким образом и появился первый список «Манъёсю», имеющий уже ныне известную нам форму.

Это открыло путь к изучению антологии. Первым взялись за это Киёвара Мотосукэ (отец Сэй-сёнагон), Ки-но Токибумэ Онакатёми Йосинобу, Минамото Ситаго, Саканоуэ Мотики, так называемые «насицубо-но гонин» или *гокасэн*. Особо серьезную работу по комментированию «Манъёсю» проделал знаменитый филолог того времени Минамото Сунгаку. Его редакция текста вошла в историю науки о «Манъёсю» под именем «котэн» — «древняя». После Сунгаку над редактированием текста поработали Ходзёдзи-нюдó кампаку и дадзё: дайзин, т. е. Митинага, Оэ-но Сукэкуни, Фудзивара-но Таканори, тюнагон Оэ-но Тадафуса, Минамото-но Кунинобу, дайнагон⁸ Минамото-но Моросукэ, Фудзивара-но Мототси. «Манъёсю» в их редакции известна под именем «дзитэн» — «следующая».

В камакурскую эпоху за «Манъёсю» взялся Сэнгаку. Он работал над этой антологией с 1246 по 1265 г., т. е. в течение 20 лет.

⁷ *Манъёгана* — название приема записи иероглифами японского текста, данного в «Манъёсю». *Фуригана* — запись знаками фонетической азбуки — *каны*, дающаяся рядом с иероглифом.

⁸ Д а й н а г о н — название высокой должности, министр.

Он подверг исследованию все списки «Манъёсю», которые тогда можно было найти,— 11 рукописных списков,— сопоставил их с тремя «сёхон» — «засвидетельствованными списками», выправил все допущенные ошибки и заново прочитал 152 стихотворения. Таким образом получился, наконец, окончательно установленный текст этой знаменитой антологии. Текст «Манъёсю» в редакции Сэнгаку известен под именем «синтэн» — «новый».

Если мы в настоящее время можем читать и понимать «Манъёсю», то этим всецело обязаны Сэнгаку. Благодаря ему, во-первых, был сохранен для дальнейших поколений самый текст антологии, списки которой наверняка затерялись бы, если бы он не разыскал их; во-вторых, он дал то чтение текста, которое почти полностью осталось непоколебленным до сих пор.

Что это за три «засвидетельствованных текста», которыми пользовался Сэнгаку? Это следующие списки «Манъёсю»: Фудзивара Мотóфуса, брата сёгуна Фудзивара Йоримити и сёгуна Санэтомо (этот экземпляр получен от Сада́йэ). Сэнгаку имел три списка в качестве основы и сверял их в дальнейшем со списком Минамóто Такаюки (который переписал часть текста по приказу тогдашнего сёгуна Фудзивара Йоримити) и еще двумя-тремя списками. Текст «Манъёсю», переписанный им, именуется «Сэнгакухон», он был закончен в 22 день 12-й луны 4 г. Кангэн, т. е. в 1246 г., а переписал он так называемый установленный текст (*титэйхон*). Это была первая работа Сэнгаку; впоследствии, в 1 г. Котё, т. е. в 1261 г., он снова сверил текст с новыми списками — Мацудано, Фудзивара Мацутоси и Фудзивара Митинага. В следующем году произвел сверку со списком Рокудзёкэ-хон, который, как видно по всему, был признан им самым лучшим из известных ему. Еще через год он сверил со списком Тюдзёкён, в 1264 г.— со списком «Сакётёхон» и во 2 г. Бунъэй, т. е. в 1265 г., закончил всю переписку. Этот окончательный результат его работы он представил принцу Мунэтаки, и это и есть знаменитый «Сэнгакухон».

Кроме своего списка (так называемый «Сэнгакусё») Сэнгаку написал «Новые комментарии» (Синтю: сяку) из 10 книжек. Этот комментарий высоко ценился в те времена наряду с «Сирин сайёсю», принадлежащим Юа. Интересно отметить, что Сэнгаку жил в годы «монгольской опасности» и пережил «нашествие монголов»; иначе говоря, он жил в период большого подъема национального самосознания, в те годы, когда в области религии действовал такой деятель, как Нитирэн, а в поэзии — такие поэты, как Сада́йэ и Тамэйэ. Юа жил в эпоху Намбóкутё. Он написал три исследования, но из них до нас дошло только названное выше. Как видно из самой книги, этот трактат был им представлен в 1347 г. канцлеру Нидзё и герцогу Рэйсэнсё, когда он по их приглашению прибыл в Киото для чтения им лекций по «Манъёсю». Ему было тогда 76 лет, и он считал себя непревзойденным знатоком «Манъёсю», а свою книгу — наилучшей. Он в

общем следовал Сэнгаку, но присоединил и ряд собранных им других древних свидетельств. После Юа до Кэйтю в области изучения «Манъёсю» нет ничего выдающегося. В конце Асикага появился третий комментарий Манъёсю «Тюсёсё» из пяти книг, принадлежащий — известному поэту рэнга — Сёги, и трактат «Манъёруйёсё», принадлежащий Никамикáдо Нобутано.

Литература по «Манъёсю» в эпоху Токугава начинается с «Сюсуйсё», принадлежащего Китáмура Кигин, вызванного из Киото для работы в основанной тогда Академии поэзии (Утадóкоро) при Бáкуфу. Кигин излагал в этом сочинении взгляды своих учителей — Мацунáга Тэйтоку и Хосока́ва Юса́й, он был поэтом в чисто придворном смысле и поэтому плохо понимал «Манъёсю». Все же именно по этой книге познакомился с «Манъёсю» такой поэт, как Басё. Далее идут «Манъёсю мэйки» Симокава́бэ Нага́ру, «Манъёсю дайсёки» Кэйтю, «Сякуманъёсю» Митó Кóмон (Токуга́ва Мицукуни́). Такое внимание к «Манъёсю» обусловлено общей ситуацией. Это было время, когда развертывалась борьба китаеведов (кангакуся) и японоведов (вагакуся). Китаеведческая наука, *кангаку*, находившаяся под официальным покровительством правительства, учредившего две специальные академии — Кёваин и Согакуин, воздвигшего в 1625 г. в парке Уэно в Эдо храм Конфуция, организовавшего в эти годы общедоступные лекции по конфуцианству для народа, выдвинула ряд выдающихся ученых и философов и пользовалась огромным влиянием. В виде реакции на это «китайское засилье» и возникла национальная филология — *вагаку*, или *кокага́ку*, выдвинувшая в качестве идеологического орудия древнюю религию — синто. Так понимали свою работу все кокугакуся, были ли они историками, филологами, лингвистами, теологами — безразлично. Например, Ма́бути сказал, что работая над «Манъёсю», он тем самым работает над раскрытием истинного содержания древнего синто; так он говорил своему ученику Норина́га. Насколько была сильна враждебность этих кокугакуся к Китаю и всему китайскому, показывают слова Ка́моти Масадзүми по адресу китайского предисловия Окура к пятитомной «Манъёсю»: «Досадно и жалко! Одни китайские и буддийские слова, и нет ничего для нашей древней науки».

Вагакуся и их направление имели одно время могущественную поддержку даже в правительственных сферах в лице Токуга́ва Мицукуни́. С того момента, как он стал вице-сёгуном, и до самой смерти он покровительствовал «национальной науке» и сам руководил огромной работой по составлению сводной истории японского государства — «Дай-Ниппон-си». Вместе с тем он сам написал упомянутый выше комментарий к «Манъёсю».

Интересно, что классическая работа Кэйтю «Манъё дайсёки» была составлена в плане материала для «Дай-Ниппон-си». Сначала она была представлена Симокава́бэ Нага́ру, который, оставшись недовольным ею, вернул ее автору для переработки, предо-

ставив в его распоряжение экземпляр «Манъёсю», хранившийся в доме Митó. Ныне существующая «Дайсёки» и есть эта вторая редакция комментария.

Первоначальная цель работы Кэйтю обусловила то, что она долго оставалась известной небольшому кругу лиц, работавших над японской историей. Даже Мабути знал только одну ее часть. Эта работа по тщательности и подробности комментариев может быть поставлена рядом с «Манъёсю коги» Камóти Масадзүми. Это — два самых лучших комментария «Манъёсю».

Кэйтю создал целую школу по изучению «Манъёсю», давшую ряд очень важных работ. Вслед за школой Кэйтю идет школа Камо Мабути. Формально основателем ее является учитель Мабути — Кóда Адзумарó со своими двумя работами по «Манъёсю», из которых главная названа была выше. Однако, поскольку у Адзумаро было всего два ученика — его сын Аримарó и Мабути, из которых первый не создал никакой школы и не имел последователей, поскольку в дальнейшем все пошло от Мабути, постольку и всю школу называют его именем, тем более что он оставил ряд ценнейших работ по манъёведению. Еще более правильно обозначать эту школу соединенным именем Мабути — Норинага, так как из всех непосредственных учеников Мабути один Норинага в свою очередь имел очень много учеников, разрабатывавших проблемы «Манъёсю» вслед за своим учителем. Таким образом школа Мабути получила свое продолжение в школе Норинага, так что она с полным правом может именоваться школой Мабути — Норинага.

Сам Мабути и его непосредственные ученики, работая над «Манъёсю», оставались в пределах «Манъёсю» вообще, давая свои толкования и исследования по «Манъёсю» в целом. Естественно, что после работ этих крупнейших ученых их ученикам оставалось перейти к специальному изучению «Манъёсю», к освещению этого памятника с разных сторон. В известной мере с некоей специальной стороны подходили к «Манъёсю» и основоположники манъёведения. Так, Мабути подходил к этой антологии как к памятнику духовной культуры древности, как к памятнику, в который вложен весь дух живших тогда японцев, Норинага видел в «Манъёсю» свод синтоистских идей. Другие манъёведы рассматривали ее с точки зрения краеведческой, т. е. историко-этнографической, с лингвистической. Татибана Морибó подходил к «Манъёсю» с точки зрения науки о поэзии, изучал стилистику «Манъёсю» вплоть до вопросов ритма и мелодики, и лингвистически — вопросы употребления служебных частиц — тэниохá.

Таким образом, наука о «Манъёсю» прошла три этапа: 1. Установление и редакция текста, соединенная с прочтением его; этот процесс получил завершение в работе Сэнгаку, т. е. в конце XIII в. 2. Комментирование текста; этот процесс начался с работы Юа (вторая половина XV в.) и закончился «Дайсёки»

Кэйтию. 3. Научное изучение «Манъёсю» во всех направлениях: работа, начатая Мабути и Нюринага и продолженная их школой и другими филологами токугавского периода. В конце XIX в. начался четвертый этап — современный.

Подробная библиография по манъёведению дана в книге проф. Кймура Масадзи «Манъёсю сёмоку гэйё». Кроме этого дополнения к ней см. в указанной выше книге Ояма: «Ояма Токудзиро, Манъёсю-моногатари».

Апрель 1941 г.

ПРИЛОЖЕНИЕ ПЕРВОЕ

ЭПИЗОДЫ В «МАНЪЁСЮ»

1. Принцесса Нукада

Отец принцессы Нукада-но Химэмико — принц Кагами-но Омико, старшая сестра — принцесса Кагами. Эта сестра была возлюбленной императора Тэнти, когда тот был еще наследным принцем; впоследствии она стала супругой Фудзивара Каматари и родила сына — известного государственного деятеля Фухито.

Младшая сестра, т. е. принцесса Нукада, была возлюбленной принца Оамандо, в будущем — императора Тэмму, героя переворота Дзисин, и родила ему дочь — принцессу Тонти. Эта дочь впоследствии стала супругой старшего сына императора Тэнти — принца Отомо.

Однако принцесса Нукада вскоре после рождения дочери перешла от принца Оамандо к его старшему единоутробному и единокровному брату — наследнику престола принцу Наканозэ, будущему императору Тэнти, герою переворота Тайка.

Как случилось, что женщина так просто перешла от одного мужчины к другому? Объясняется это отнюдь не легкостью нравов того времени, не легкомысленностью самой принцессы. Нужно учитывать, что принц Наканозэ был по существу всевластным учителем, и противиться ему вряд ли кто осмелился бы, даже его младший брат — Оамандо, который вообще относился к своему старшему брату враждебно. Кроме того, принцесса Нукада была совершенно беззащитной, у нее никого из сильных покровителей не было, а ее любовник — принц Оамандо отказался входить в столкновение со своим братом из-за нее. Так что у принцессы Нукада никакого выхода не было.

Однако принц Наканозэ, видимо, понимал, что получается несколько неудобно, что он отнимает у своего брата его возлюбленную. Это видно из его стихотворения в «Манъёсю», называемого «Мицуюма-но о-ута» — «Песня о трех горах», основанная на легенде из Харима-Фудоки.

Вот гора Кагуяма,
Гору Унэби любя,
С Миминаси жаркий спор
Завела с древнейших пор.
Со времен еще богов,
Верно, был закон таков,
И решались так дела
Даже в древние года.
Потому и смертный из-за жен
Нынче тоже спорить принужден. (I)

(Перевод А. Е. Глускиной)

Нукада была, видимо, замечательно красива. Но вместе с тем — отразилась ли на ней тяжелая распря двух братьев или она была такой от природы — она отличалась тихим, задумчивым характером, склонным к грусти. Это легко заметить по ее стихотворению, написанному как ответ на вопрос, предложенный принцем Наканоэ — тогда уже императором — Каматари: что лучше — весенние цветы или осенняя листва? Нукада отдала предпочтение осени. Вот ее стихи:

Все засыпает зимою.
А когда весна наступает,
Птицы, что раньше молчали,
Начинают петь свои песни.
Цветы, что невидимы были,
Цветы начинают повсюду,
Но их сорвать невозможно:
Так в горах разросся кустарник.
А сорвешь — нельзя любоваться:
Такие высокие травы.
А вот осенью — все иное:
Взглянешь на купы деревьев —
Алые клены увидишь,
Листья сорвешь, любуясь.
А весной зеленые листья,
Пожалев, оставишь на ветке.
Вот она — осени прелесть!
Мне милее осенние горы. (I)

(Перевод А. Е. Глускиной)

По-видимому, она продолжала любить своего первого возлюбленного. Когда император перенес свою резиденцию из Ямато в провинцию Оми — в Оцу, принц Оамандо, бывший тогда наследником престола, тоже должен был переехать туда. По дороге на горе Мива его застал снег (дело было в феврале 6 г. Тэнти, т. е. в 667 г.), он сложил *нагайута*, в которой излил свое огорчение, что снег скрывает от него жилище его бывшей возлюбленной. Это стихотворение было послано Нукада и вызвало ее ответ.

Сладкое вино святое,
Что богам подносят люди...
Горы Мива!
Не сводя очей с вершины,
Буду я идти, любуясь,

До тех пор, пока дороги,
Громоздя извилин груды,
Видеть вас еще позволяют,
До тех пор, пока не скроют
От очей вас горы Нара,
В дивной зелени деревьев.
О, как часто,
О, как часто
Я оглядываться буду,
Чтобы вами любоваться!
И ужель в минуты эти,
Не имея вовсе сердца,
Облака вас спрятать могут
От очей моих навеки? (I)

(Перевод А. Е. Глускиной)

5 мая 7 г. царствования Тэнти, т. е. в 668 г., происходила увеселительная экскурсия двора на поля Гамо для сбора лекарственных трав. (Об этом см. «Хронику Тэнти» в «Нихонги».) Здесь разыгрался такой эпизод. Принцессу увидели издали Оамандо и стал махать ей рукавом, давая понять, что он любит ее и приветствует. Нукада испугалась, что эти знаки увидят стражи поля и начнутся пересуды. Этот страх она излила в стихотворении:

Иду полями нежных мурасаки⁹,
Скрывающих пурпурный цвет в корнях,
Иду запретными полями,
И, может, стражи замечали,
Как ты мне машешь рукавом? (I)
(Перевод А. Е. Глускиной)

Принц ответил:

Когда бы милая, что хороша,
Как аромат цветов,
Была б мне ненавистна,
Из-за чужой жены
Я б разве здесь томился? (I)

Любопытно отметить, что этими стихами обменялись принц, которому было уже 38 лет, и Нукада, дочь которой была уже замужем. Как говорит Татибана Морибэ (в «Суминава»), в это время над японскими нравами еще не тяготели правила конфуцианской морали.

Но Нукада, несомненно, была искренне привязана к своему новому господину. Так, однажды осенью она сидела в галерее своего дома и, смотря, как ветер колышет траву, сложила:

Когда я друга моего ждала,
Полна любви, в минуты эти
У входа в дом мой дрогнула слегка
Бамбуковая штора¹⁰ —
Дует ветер... (IV)

(Перевод А. Е. Глускиной)

⁹ Мурасаки — воробейник аптечный.

¹⁰ Как предвестие, что он придет.

Ее старшая сестра, принцесса Кагами, бывшая тут же и недавно потерявшая мужа — Каматари, ответила:

Вот дунул ветер —
Ты думаешь, что он идет.
Могла бы я считать, что ветер дунет
И он придет ко мне —
Не горевала б. (IV)

Нукада пришлось пережить большое потрясение. Отношения между родными братьями — императором Тэнти и Оамандо издавна были очень натянутыми. Случай с Нукада еще более восстановил их друг против друга. Каматари удавалось предотвратить разрыв, но он на 8 году царствования Тэнти, в 669 г., умер, и, таким образом, постоянный посредник исчез. Прибавилась и новая причина вражды принца к императору: император склонен был сделать своим наследником сына — Отомо.

Два года продолжалась эта обостренная обстановка. Наконец, в 671 г. Тэнти решил покинуть все и уйти в монастырь, утвердив наследником Оамандо. Однако тот под предлогом болезни отказался и удалился в Йосино, в Ямато. Через месяц император умер и на престоле оказался принц Отомо. Произошел взрыв в 672 г. В мае Оамандо, уехавший в восточные провинции, набрал там войско и поднял мятеж. Ответные действия Отомо были неудачными. Разбитый в битве при Сэти, он бежал и затем покончил с собой. В 3 г. Мэйдзи, т. е. в 1869 г., он был признан царствовавшим после отца, и ему дано было имя Кобун. Правительство в Оми было свергнуто, и на престол вступил Оамандо под именем Тэмму.

Это был переворот. Вокруг Оамандо сгруппировались все недовольные реформами Тэнти и вообще новым порядком. Гнездом недовольства были провинции Ямато с ее могущественными родами, не желавшие расставаться с привычным укладом. Это в свое время и заставило Тэнти учредить резиденцию не в Ямато, а в Оми. Надо сказать, что оппозиция против Тэнти тогда была так сильна, что ему долго не удавалось занять престол: он пережил два царствования, наследником был шесть лет. Императором он пробыл формально только семь лет. Этот переворот привел к свертыванию многих из реформ Тэнти и главным образом — перестановке лиц. Между прочим, благодаря этому перевороту снова усилился род Отомо.

Нукада потеряла своего господина — императора, потеряла и другого покровителя — своего племянника и зятя, принца Отомо. Она видела, как была разрушена дотла блестящая резиденция в Оцу — в Оми. Вместе с тем на престоле теперь был ее первый возлюбленный, принц Оамандо — император Тэмму. Она переехала в Ямато, куда снова была перенесена резиденция, но восстановились ли их прежние отношения — неизвестно. Знаем, что Нукада продолжала помнить о своем втором господине — Тэнти. Когда император умер, она написала такие стихи:

Когда б могла заранее я знать,
Что ждет тебя беда
Страшнее всех печалей,
Я завязала бы святой запрета знак,
Чтоб удержать на месте твой корабль! (II)

(Перевод А. Е. Глускиной)

В 674 г. во время устройства на могиле церемонии она выразила свою скорбь в *нагаута*:

На горе Кагами, что в Ямасина,
Где священная могила,
Где почует наш великий государь,
Напролет всю ночь, всю ночь,
Напролет весь день, весь день
Плачу и рыдаю я,
А придворные уже
Все уехали домой... (II)

Это стихотворение написано через три года после смерти Тэнти, и все же скорбь по умершему не исчезла из сердца Нукада.

Скоро ее стал постигать один удар за другим. В апреле 7 г. Тэмму, т. е. в 678 г., покончила с собой ее любимая дочь — вдова принца Отомо. Она покончила с собой в тот момент, когда император Тэмму (Оамандо) садился в экипаж, чтобы ехать в Исэ для воздаяния благодарности богам за дарованную ему победу над Отомо. Вдова, и так с трудом переносившая все, что делалось вокруг, сопряженное с ликованием по поводу смерти ее супруга и основанное на его смерти, не могла снести этого нового торжества по случаю победы над ним и покончила с собой. О скорби из-за смерти дочери говорят стихи, написанные ее братом, принцем Такэри:

Там, среди гор священных Миморо
Богов святые криптомерии повсюду...
Мечтал, что в снах увижу я ее,
Но много уж ночей
Заснуть не в силах... (II)

(Перевод А. Е. Глускиной)

Как короткие полоски ткани
Из священной конопки на склонах Мива,
Что несут богам с мольбой покорной,
Жизнь твоя, дитя, была короткой...
Я же думал: жить ты будешь долго. (II)

(Перевод А. Е. Глускиной)

Второй удар постиг Нукада через пять лет, в 683 г. Это была смерть старшей сестры — принцессы Кагами. А еще через три года она потеряла и императора Тэмму.

Нукада осталась одна. Все те, кого она любила, кто любил ее, ушли из жизни. Ей было уже около 50 лет. От последних лет ее жизни остались только два стихотворения, написанных в от-

вет принцу Югэ (сыну Тэмму) во время поездки императора Дзито в Йосино. Принц, прибыв в Йосино, вспомнил о том времени, когда его удалил сюда отец и когда он даже принял буддийский постриг. Он решил поделиться своими воспоминаниями об отце с той, кого отец так любил, написав ей:

Не та ли птица, что тоскует о былом,
На зелень вечную Юдзуруха лишь взглянет
И над колодцем,
Где цветут цветы,
С печальным плачем мимо пролетает? (II)

(Перевод А. Е. Глускиной)

Нукада ответила:

Та птица, что тоскует о былом,
Ведь это бедная кукушка.
Наверно, это плакала она,
Совсем как я,
Что о былом тоскую. (II)

Второе стихотворение сложено ею в ответ на присланную принцем из Йосино ветку особого вида сосны, растущей только там, и, конечно, с письмом, на память об отце:

О, ветка яшмовой сосны
Из Йосино прекрасной,
Она мне дорога:
Она пришла ко мне
С словами от тебя. (II)

Больше о принцессе Нукада ничего не известно.

II. Принц Оцу и принцесса Оку¹¹

Принц Оцу и принцесса Оку были детьми императора Тэмму. Принц Оцу родился в 1 году правления Тэнти, т. е. в 662 г., а его сестра принцесса Оку — на год раньше. Отец их умер в сентябре 1 года Сюнтё, т. е. в 686 г. Принц Оцу составил заговор, который 2 октября был раскрыт, а 3-го, т. е. на следующий же день, принц был казнен. Таким образом, здесь в «Манъёсю» мы сталкиваемся с героями политической интриги и борьбы того времени.

Принцесса Оку с 14-летнего возраста до 25 лет была верховной жрицей храмов Исэ. Во II разделе «Манъёсю» приводятся два стихотворения принцессы с пометкой: «Сложены, когда принц Оцу уезжал после тайного приезда в Исэ». Что это было за посещение? Несомненно, это было звеном в общем заговоре. Принц Оцу хотел поднять мятеж сейчас же после смерти отца, желая, очевидно, захватить престол, переходивший в другие руки. Он действовал в этом случае по примеру отца, который тоже поднял мятеж сейчас же после смерти Тэнти. Очевидно,

¹¹ См. об этом в «Нихонги»: «Тэмму-тэнно-ки» и «Сиймэй-тэнно-ки».

традиция вооруженных дворцовых переворотов была довольно прочна в то время. Очень возможно, что он приезжал в Исэ будто бы для свидания с братьями, но фактически — для каких-то тайных переговоров со своей сестрой, верховной жрицей этих храмов. Не надо забывать, что их отец тоже ездил в Исэ молиться за успех своего предприятия и боги тогда успех ему обещали...

Провожая брата, уезжавшего ночью обратно, принцесса Оку сложила:

Провожая в Ямато
Моего дорогого брата
Поздней ночью.
Стою в рассветной росе,
Промокла насквозь. (II)

В тексте сказано «вага сэко» — «мой милый» — это в те времена было общепринятым обращением женщины к мужчине, конечно обращением вежливым и ласковым. Об этом говорится в хронике Дзинкэн: «В древности не говорили „старший брат“ (бни), „младший брат“ (отóко). Всякого мужчину называли сэ — „старший брат“, а мужчины называли женщин имбó „младшая сестра“».

Обстановка прощания, описанная в стихотворении, — необычная. Принцесса, верховная жрица, которая не передвигалась иначе, как в паланкине, выходит ночью в поле, на росу... Очевидно, она была посвящена в заговор и, видя опасность, вышла напутствовать брата.

Вдвоем — и то
Нелегко этот путь!
Осенние в багряных кленах горы
Как, милый мой,
Один ты будешь проходить? (II)

(Перевод А. Е. Глускиной)

В заговоре принца любопытна одна подробность, отмеченная в «Кайфусо»¹²: будто бы в своем решении захватить престол он был укреплен одним корейским монахом из Силла, который, будучи гадателем, открыл принцу, что его наружность говорит о том, что ему уготована судьба не простого смертного... Не означает ли это, что в таких заговорах принимали участие и агенты Силла, стремившиеся к тому, чтобы на престоле Японии были лица, которые находились бы под их влиянием?

Как можно предполагать, заговор принца Оцу был делом рук омиской партии, т. е. партии, победенной в событиях годов Дзисин и теперь стремившейся взять реванш, воспользовавшись обидой принца Оцу, не назначенного наследником престола. Так в этом заговоре переплелись и внутривластные и внешнеполитические интриги.

¹² О «Кайфусо» см. стр. 78—79, 88.

В III книге «Маньёсю» есть стихотворение принца, сложенное накануне смерти:

Кричащих уток
В пруду Ивэрэ вижу
В последний раз
Сегодня я.
Меня ждет смерть. (II)

Такое же предсмертное стихотворение по-китайски помещено в «Кайфусо».

Во время казни принца произошел трагический эпизод. Жена его — принцесса Ки-но Ямá-но бэ, с распущенными волосами, бо-соногая, прибежала к месту казни и покончила с собой.

В следующем месяце — ноябре — сестра принца, принцесса Оку, была отозвана из Исэ в столицу. Очевидно, раскрылось, что она была осведомлена о заговоре, и император не захотел оставлять такой важный пост — верховной жрицы храмов в Исэ — в руках человека, причастного к враждебной партии. В связи с этим она сложила два стихотворения:

Лучше б остаться мне
В стране Исэ, где веет
Ветер божественный.
Зачем прибыла я сюда?
Его ведь больше нет! (II)

И второе:

Того, кого я так хотела
Здесь увидеть,
Того уж нет!
О, для чего прибыла я сюда?
Лишь лошади напрасно устали! (II)

При переносе останков принца Оцу для погребения на горе Футагами принцесса сложила:

Я бранный человек,
И брэнно мое тело.
Но с завтрашнего дня
На гору Футагами
Смотреть я буду, словно на родного брата. (II)

Второе:

Пусть я нарву цветов подбела,
Растущих густо
На берега камнях,
Но ведь тебя, кому хотела показать их,
Тебя уж нет...

Принцесса Оку умерла в возрасте 40 лет.

Стихотворений ее в «Маньёсю» больше нет: их всего шесть. И они не принадлежат к числу лучших в антологии. Но они связаны с трагическими событиями в жизни автора.

1. *Саканоэ-но ирацумэ*

Отото-но Якамоти и Саканоэ-но О-ирацумэ приходились друг другу двоюродными братом и сестрой. Они были очень дружны еще с детства и полюбили друг друга, когда стали взрослыми. Эта любовь занимала в жизни Якамоти особое место: ни одну из женщин, которых он любил — а он любил многих, — не любил он так сильно, как эту свою кузину, и ни одна женщина не принесла ему столько счастья и столько страданий, как она. В конце концов она стала его женой, и Якамоти, этот прославленный донжуан, сделался верным и преданным супругом. Саканоэ-но О-ирацумэ, таким образом, была его первой и последней любовью.

Но прежде чем перейти к их роману, познакомимся сначала с матерью девушки — Отото-но Саканоэ-но ирацумэ, теткой Якамоти.

Она приходилась ему теткой по отцу — дайнагону Табито, сестрой которого она была. Уже в довольно зрелом возрасте она вышла замуж за своего единокровного брата Отото-но Сукунамаро, и от этого брака у нее были две дочери — Тамура-но О-ирацумэ и Саканоэ-но О-ирацумэ. Старшая получила свое имя от названия селения Тамура, где находился дом Сукунамаро, имя младшей связано с расположением дома на холме¹³.

Отото-но Саканоэ была очень красивой женщиной. Эта ее красота в соединении со знатностью позволила ей в первый раз выйти замуж за принца крови — Ходзуми. Об этом принце известно, что в молодости он сильно увлекался своей сводной сестрой — принцессой Тадзима. Уже в преклонном возрасте он полюбил прекрасную Отото-но Саканоэ и женился на ней. В 7-й луне 8 г. Вадо, т. е. в 715 г., принц умер. Молодая вдова скоро стала предметом воздыханий окружающей знатной молодежи. В нее влюбился один из молодых Фудзивара — Маро, четвертый сын Фухито, бывший тогда уже в звании префекта столицы. В IV отделе «Манъёсю» приведено семь стихотворений, которыми обменялись молодая вдова и влюбленный в нее кавалер.

¹³ Как видим, в те времена допускались браки между единокровными братьями и сестрами. Не допускались браки только между детьми одной и той же матери. Не было ли это отголоском древнего исчисления родства по материнской линии? Во всяком случае, тогда различались три категории братьев и сестер: первая — от одного отца и одной матери; вторая — от одной матери и разных отцов; третья — от разных матерей и одного отца. Первая категория составляла самую высшую стень родства, вторая — ослабленное родство, а третья — даже допускала, как мы видим, браки. Очень похоже, что родство еще полностью считалось по женской линии, и браки детей от одного отца и разных матерей в те времена были делом обычным. Точно так же были распространены — на тех же основаниях — браки между тетками и племянниками, дядями и племянницами.

Его танка:

Как яшмовый гребень
В шкатулке из яшмы,
Твое достоянье — моя душа,
Но вот-вот исчезнет она,
Так много без встречи прошло.

* * *

Тому, кто совладать с любовью может,
Тому и год прождать не долго,
Но сколько же прошло
С тех пор, как мы расстались?
А я любовью полон.

* * *

Хоть и лежал
Под мягкой, теплой фусума¹⁴,
Но оттого, что милой
Не было со мною,
Напролет всю ночь от холода дрожал!

(Перевод А. Е. Глускиной)

Что же отвечала на эти пылкие излияния молодая вдова?

Та ночь, когда пришел,
Ступая по камням реки Сахо,
Твой конь чернее ягод тута,
Хотела б я, чтобы в году
То каждой ночью было б.
Как волны на отмелях
Реки Сахо,
Где слышен крик ржанок,
Безостановочны,
Такова и моя любовь.

* * *

Скажешь мне: «Приду» —
А, бывало, не придешь.
Скажешь: «Не приду» —
Что придешь, уже не жду.
Ведь сказал ты: «Не приду».

(Перевод А. Е. Глускиной)

Последнее стихотворение замечательно аллитерациями и искусным повторением отрицательной и положительной формы глагола «куру» — «приходить».

Вот оно:

Кому то йу мо / кону токи ару о / кодзи тэфу о
Кому то ва матадзи / кодзи тэфу моно о.

¹⁴ Ф у с у м а — здесь — одеяло.

Стихотворение инструментовано на *ко, то; тэфу-тойу* (но проносится *тё*), причем с определенным расположением: сначала *ко*, затем *то*.

Быстрины на реке Сахо,
Где кричат постоянно ржанки,
Широки,
Я перекину мостик дощатый,
Ведь я думаю — ты придешь.

Эти стихотворения красноречиво говорят о том, каково было чувство каждой из сторон. Но любовь эта кончилась печально. Увлеченный сначала, кавалер скоро остыл. Тогда она вышла за своего брата Сукунамаро, пережив смерть первого мужа и уход, видимо, горячо любимого любовника.

Однако Отомо-но Саканэ не нашла счастья в этом браке. По-видимому, муж не любил ее или, может быть, и любил, но постоянно изменял и часто подолгу не вспоминал о своей жене. Это видно из ряда танка; приведем одну:

Бывает так,
Что оставляют и уходят,
Но, сердцем всем
Жену свою любя,
Уйти в далекие края возможно ль, милый? (IV)

(Перевод А. Е. Глускиной)

Видно это и из ее *нагаута*, в которой она изливает свою печаль и шлет укоры мужу. Ее чувство обиды и скорби хорошо передает заключительная *каэси-ута*:

Когда бы ты с самого начала
Не уверял меня,
Что это — навсегда,
То разве я бы тосковала
Так безутешно, как тоскую ныне? (IV)

(Перевод А. Е. Глускиной)

Дело кончилось тем, что Отомо-но Саканэ не вынесла таких отношений и решила покинуть мужа. Как раз в это время ее единоутробный брат Табито уезжал на Кюсю, назначенный тамошним генерал-губернатором в 1 г. Дзинка, т. е. в 724 г.¹⁵ Ей и

¹⁵ Впервые название Дадзайфу, название Кюсюского генерал-губернаторства, в японской истории встречается в 17 г. правления Суйко, т. е. в 609 г. Пост генерал-губернатора — соцу — был учрежден в 5 г. Тайка, т. е. в 649 г. В кодексе «Тайрорё» дана такая структура этого генерал-губернаторства:

камицукаса — главный жрец
ка́ми — генерал губернатор
сукэ́ о́ки — старший вице-губернатор
сунáки — младший вице-губернатор
ма́цуригóто-хйтó о́ки — старший инспектор

на излишня последнего не похожи на те, которые она в 20-летнем возрасте писала молодому Маро:

Ведь в черных волосах уже сребрится седина,
Пришла уж старость.
С такой любовью
Еще я не встречалась никогда ¹⁶. (IV)

* * *

Судачат понапрасну,
Ты знаешь, о тебе и обо мне,
Как не дает плодов в горах осока...
С кем ночи долгие
Теперь проводишь ты? (IV)

В общем, судя по этим стихотворениям, она с некоторой насмешливостью отвергла домогательства влюбленного старика, и на этом, как видно, их роман и кончился.

В 1 г. Тэмпё, т. е. в 729 г., на шестом году пребывания в Кюсю, Табито потерял любимую жену. В это время Якамоти было 11 лет. Естественно, что все заботы о детях и вообще о хозяйстве пришлось взять на себя сестре генерал-губернатора. Роль ее как заместительницы матери для своих малолетних племянников Якамоти и Фумимоти усложнилась еще больше в следующем году, когда в июне Табито тяжело заболел. По случаю этой болезни из Нара приехали младшие братья Табито — Инагими и Комаро. Прибыл и специальный посланец императора Исоноками Асоми. К счастью, больному полегчало. В конце этого года Табито был возведен в звание дайнагона и выехал из Кюсю после семи лет пребывания там.

Для Саканоз-но ирацумэ возвращение в столицу отнюдь не было радостным событием. Ей предстояло вернуться в места, где все бередило ее раны. Ей куда было лучше в далеком Кюсю, где можно было жить спокойно, прислушиваясь каждое утро и вечер к колоколу в храме Каннон. К тому же обстановка, создавшаяся тогда на Кюсю в резиденции генерал-губернатора, была совсем не плохая. Она могла и не чувствовать провинциальной глуши. В это время там находилось немало интересных и значительных людей: таковыми были оба вице-губернатора, настоятель храма Каннон — Каса-но Асоми Маро — под монашеским именем Сями-но Мансэй. Губернатором пров. Тикудзэн был знаменитый поэт Яманоуэ Окура. Здесь же находились и некоторые из членов рода Отомо — упомянутый выше Момоё и Миёри. Все они составляли общество ничуть не худшее, чем в столице, и это общество в часы, свободные от служебных обязанностей, умело проводить время по-столичному — устраивая разные празднества, сопровождаемые изящным искусством — поэзией. Словом,

¹⁶ Таково толкование Ояма, который считает, что слова о старости относятся к нему.

Отомо-но Саканэ находилась в кругу широкообразованных, тонко воспитанных людей, из которых многие были очень талантливы — ведь в составе их были два крупнейших поэта того времени — Табито и Окура.

Вскоре по возвращении в Нара новый дайнагон снова заболел — у него возобновилась старая болезнь. На этот раз он уже не оправился: в июле 3 г. Тэмпё, т. е. в 731 г., он умер.

Якамоти в это время было 14 лет. Он был не только старшим сыном и наследником своего отца, но — по преемственности — и главою всего рода Отомо. Поэтому смерть отца не могла не отразиться на его положении и судьбе. Заботы о нем теперь уже всецело легли на плечи его тетки Саканэ-но ирацумэ. Якамоти стал жить в ее семье. На этой почве у него и началась та любовь к его маленькой кузине О-ирацумэ, которая занимает всю его последующую жизнь.

После смерти Табито в течение нескольких лет в жизни всех этих людей не произошло ничего замечательного. Надо думать, что Отомо-но Саканэ все еще продолжала сохранять и молодость и красоту и продолжала покорять сердца. Об ее неутраченном обаянии свидетельствует стихотворение Отомо-но Миёри, одного из ее родственников, служивших вместе с ее братом в Дадзайфу. Встретившись с ней после продолжительной разлуки, он выразил свою радость в таких стихах:

Как видно, ты жила, любимая моя,
В стране бессмертья,
Где старости не знают.
С тех пор, как в старину мы виделись с тобой,
Ты снова юной и прекрасной стала! (IV)

(Перевод А. Е. Глускиной)

Так молода и красива была мать, которой было уже под сорок. Какой же красавицей должна была быть ее дочь?

2. Смерть жены

Прошло несколько лет. Мальчик Якамоти превратился в юношу. Но прежде чем следить дальше за его судьбой, скажем несколько слов о VIII отделе «Манъёсю», в котором сосредоточена часть его стихотворений.

По всем признакам VIII отдел представляет сборник юношеских стихов Якамоти. Это — нечто вроде стихотворного дневника, куда он заносил и свои стихотворения, посылаемые кому-нибудь, и полученные им стихотворения. Это видно и по подбору стихов: все они — одно целое в смысле общего содержания и духа. Правда, там содержится и несколько его стихотворений, созданных в зрелые годы, но они — явно инородные тела в этом сборнике и скорее всего вставлены туда позднее. По всем же признакам это — юношеские, иногда чисто детские стихи молодого Якамоти. Для того чтобы это увидеть, достаточно прочесть одну его на-

гауга в отделе «Нацу ангикое», в которой рассказывается, как поэт залез на мандариновое дерево, сломал красивую ветку и отослал ее О-ирацумэ. И любовь, которой пропитаны эти стихи,— это не страстная любовь молодого человека, а чувство подростка, который стыдится о ней прямо говорить.

К какому возрасту относятся эти стихи? Ответить на этот вопрос трудно. Несомненно, Якамоти стал писать стихи с 17—18 лет, может быть, и раньше. Это так понятно! Ведь он с детства был окружен поэтами. Достаточно сказать, что в дни его детства, проведенные в Дадзайфу, вокруг него писали стихи такие замечательные поэты, как его отец Та́бито, тетка — Саконоэ-но ирацумэ и тикудзэнский губернатор Окура. Кроме того, в те времена у всех были на устах имена и стихи Хйтотомаро и Акахйтотомо; молодые поэты всячески стремились им подражать.

Выросший в такой поэтической атмосфере Якамоти скоро сам стал писать. Вначале он не избежал общей участи: его ранние *нагауга* очень напоминают стихи Хйтотомаро. Но постепенно талант брал свое: из него стал вырабатываться самостоятельный поэт. Но так или иначе, VIII отдел «Манъёсю» представляет во весь рост именно юношу Якамоти. Это — ранний Якамоти.

Достигнув 21 года, Якамоти был принят в состав внутренней дворцовой гвардии — утонэри. Эта была исключительно привилегированная служба: в гвардию принимались молодые люди из самых знатных и родовитых фамилий, причем старались подбирать наиболее образованных и развитых, а также наиболее красивых и ловких¹⁷. Якамоти, без сомнения, удовлетворял первому и второму условиям, видимо, он удовлетворял и третьему. Это было в царствование Сёму, в 10 г. Тэмпё, т. е. в 738 г.

Поступая в гвардию, Якамоти уже был женат. На следующий год, в последнюю декаду 6-й луны, его молодая жена умерла, оставив ему маленького ребенка. Неизвестно, кто была эта его жена, неизвестно и когда он женился. Надо думать только, если судить по его возрасту, что вряд ли они успели прожить вместе более года-двух. Очень возможно, что это была одна из тех женщин, с которыми Якамоти обменивался своими юношескими стихотворными посланиями, вошедшими в VIII отдел «Манъёсю».

Так или иначе, Якамоти несомненно любил свою жену и горько оплакивал ее. Об этом говорит его стихотворение:

¹⁷ Согласно «Сёку-Нихонги», эта гвардия, в количестве 90 человек, была введена при императоре Момму по указу от 6-й луны 1 г. Тайхо, т. е. в 701 г. Гвардия несла внутреннюю караульную службу во дворце, а также составляла императорский эскорт во время выезда императора или его путешествия. Они следовали впереди и позади императорской колесницы. Об их обязанностях говорится в Положении о служебном персонале кодекса «Тайхорё». В эту гвардию принимались молодые люди не моложе 21 года — сыновья отцов в ранге не ниже 5-го и еще нигде не служившие. Им производили особый экзамен, который должен был удостоверить их образование, ум и воспитанность. Об этом говорится в Положении об охране. В «Сандай-дзицуруку» прямо говорится, что эти гвардейцы — все из знатных и богатых фамилий.

Отныне
Осенний ветер будет дуть
Такой холодный...
И как смогу я
Ночами долгими один уснуть? (III)

(Перевод А. Е. Глускиной)

На это стихотворение откликнулась не жена Якамоти, которой уже не было, а брат его — Фумимоти:

Когда ты говоришь:
«Как я смогу уснуть ночами долгими один?»,
Я вспоминаю
Всегда с тоской о той,
Которой не вернуть. (III)

(Перевод А. Е. Глускиной)

Жена Якамоти как-то раз сама посадила кустик гвоздики, сказав мужу: «Когда ты будешь смотреть на эти цветы, вспомни обо мне». Теперь, глядя на этот цветок, Якамоти сложил:

Вот расцвела в моем саду гвоздика,
Что посадила милая моя,
Мне говоря:
«Когда настанет осень,
Любуясь на нее, ты вспоминай меня!» (III)

(Перевод А. Е. Глускиной)

Подул холодный ветер, и Якамоти пишет такие стихи:

Как скорлупа цикады,
Он пуст, наш мир, где смертные живут,
И знаю, он не вечен...
И все ж — подует холодом осенний ветер,
И выплывает милый образ предо мной. (III)

Памяти жены посвящена и *нагабута* Якамоти, сопровождающаяся тремя заключительными танка — *каэсиута*. Вот они:

Разлуки вечный час
Мог наступить всегда.
Но с болью в сердце
Ушла из жизни ты,
Оставив мне ребенка. (III)

* * *

О, знал бы я тот путь,
Которым ты уйдешь,
Заранее бы я
Поставил там заставу,
Чтоб удержать тебя. (III)

* * *

Гвоздика перед домом,
Которой любовалась ты, уж отцвела,
Проходит время...
А слезы, льющиеся у меня,
Еще никак не высыхают.

Печаль Якамоти не стихает. Он пишет все новые и новые стихи, посвященные памяти жены. Чтобы вполне понять следующие три *танка*, надо сказать, что жена Якамоти была похоронена на кладбище, расположенном на горе Сахо. И Якамоти вспоминает и о дыме от костра при ее погребении:

Не мог я удержать
Тебя, когда из дома ты ушла далёко.
Вот скрылась ты в горах,
Ушла от всех навеки,
И больше нет тебя в живых. (III)

* * *

Всегда, когда я вижу дымку,
Что стелется над склонами Сахо,
Тебя я вспоминаю,
И нет ни дня, ни часа,
Когда б не лились слезы у меня. (III)

* * *

Пусть в годы давние на горный склон Сахо
Смотрел всегда я равнодушно,
А вот теперь, когда подумал я,
Что это место твоего успокоенья,
Гора Сахо мне стала дорога. (III)

(Перевод А. Е. Глускиной)

Все приведенные стихотворения написаны в течение первого месяца после смерти жены, под свежим впечатлением этой смерти. Через два месяца Якамоти уехал в поместье Такэда, где проживала его тетка Отомо-но Саканозэ с дочерьми. Встретившись с теткой, Якамоти сложил такое стихотворение:

Далек мой путь,
Но я отправился,
Чтоб повидать тебя,
О дорогая,
И вот — пришел к тебе. (VIII)

Тетка его ответила:

Ты не собрался,
Пока не наступил
Уж третий месяц.
А я все вспоминала о тебе,
Во сне тебя видала часто. (VIII)

Приезд к тетке повел к тому, что в Якамоти снова вспыхнуло неугасимое чувство к прелестной кузине.

3. О-ирацумэ и Суругамаро

О-ирацумэ несомненно была первой любовью Якамоти. Однако история их любви развивалась сложным путем. Прежде все-

го следует сказать, что у Якомоти был сильный соперник. Это был троюродный брат как его самого, так и его кузины — Отомо-но Суругамаро. Дяди их были родными братьями, отцы — двоюродными братьями. Суругамаро был во всех отношениях противник, не уступающий Якомоти. Он принадлежал к не менее влиятельной и знатной ветви дома Отомо; был старше его года на два-три. Выше Якомоти и по ранговой иерархии. Когда Якомоти в 1-й луне 17 г. Тэмпё, т. е. в 745 г., был возведен в первую степень старшего разряда V класса, тот уже два года состоял в ней. Не отставали они друг от друга и по служебной линии: в 6-й луне 18 г. Тэмпё, т. е. в 746 г., Якомоти был назначен губернатором пров. Эттю, и через три месяца получил такое же назначение в пров. Этидзэн и Суругамаро. Судьба их оказалась удивительно схожей. В 1 г. Тэмпё-Ходзи, т. е. в 757 г., Суругамаро был привлечен по делу Татибана-но Нарамаро (заговор об убийстве Эми-но Осикацу с целью возведения на престол низложенного наследного принца) и был приговорен к ссылке на десять лет. Однако в 1 г. царствования Конин, т. е. в 770 г., он был помилован, восстановлен во всех своих званиях и должностях и умер в 776 г. уже в звании советника 1-й степени старшего разряда IV класса. Это было за восемь лет до смерти Якомоти. Как уже было указано выше, обвинению в участии в заговоре подвергся в конце жизни и Якомоти; во время процесса он умер, но все же по приговору был лишен всех званий, однако впоследствии, уже после смерти, был оправдан.

Суругамаро обратил внимание на О-ирацумэ, когда она была еще девочкой, и просил ее руки у ее матери. Но та не была уверена в серьезности его намерения и заняла по отношению к этому вопросу осторожную и уклончивую позицию. Очевидно, она не хотела, чтобы ее дочь прошла через те же испытания, что и она сама. Это можно усмотреть из их стихотворной переписки. Суругамаро писал:

В селенье Касуга, где дымка,
Цветет там слива.
Об этом я прошу
Цветке не потому,
Что ветрено,— хочу его сорвать¹⁸. (III)

Это стихотворение помещено в VIII отделе «Манъёсю», в главе «Весна». Седьмое стихотворение после него, принадлежащее Отомо-но Саканозэ, по всей вероятности, представляет ответ на него:

Пусть ветер и снег
Но все же, прошу,
Раз сливы цветок
Не стал еще плодом,
Срывать не надо его. (VIII)

¹⁸ Выражение «хана-ни товаму» из этого стихотворения Норинага толкует в смысле «ад», т. е. легкомыслие, ветренность.

Подобное стихотворение есть и в главе «Зима»:

Все эти дни
Снег все идет и идет.
Как бы от снега
Сливы той первый цветок
Вдруг не опал. (VIII)

В антологии не сказано, к кому обращена эта танка и на что она намекает, но из того, что в следующей главе, «Фую-аигикоэ», приводится стихотворение Суругамаро, можно предположить, что это стихотворение было направлено к нему. Суругамаро ответил:

Я слышу бури шум,
И облетают, знаю,
Со слив цветы.
Хоть посмотреть на них. (VIII)

События развернулись дальше так. Отомо-но Саканозэ, на руках у которой вырос ее племянник Якамоти, видела его увлечение ее дочерью, и ей несомненно хотелось отдать свою дочь за него. Но Якамоти был очень увлекающийся человек и, сделавшись самостоятельным, влюбился в какую-то женщину и женился. Это заставило Отомо-на Саканозэ отказаться от своих видов на него, как на мужа дочери, и побудило в конце концов, поверив достаточно в серьезность намерений Суругамаро, обещать ему руку дочери. Дело, по-видимому, дошло до формального сговора. Однако тем временем у Якамоти умерла жена и он явился в имение тетки. Расстроенность чувств, близость очаровательной кузины сделали свое дело: старая любовь вспыхнула и привела к прочному союзу... Тетка, узнав об этом, оказалась в трудном положении перед Суругамаро и принуждена была взять свое слово обратно, тем более что слухи о связи дочери с Якамоти уже стали распространяться в обществе. Одно из стихотворений Суругамаро представляет, скорей всего, его реакцию на эти слухи:

Пусть люди говорят,
Что снежных слив цветы
Цветут и после опадают долу.
Но разве может с веткой это быть,
Где знак запрета был завязан мною? (III)

(Перевод А. Е. Глускиной)

Саканозэ-но О-ирацумэ и Суругамаро пришлось вскоре встретиться на одном празднестве у родных. Тут они обменялись стихотворениями.

Она сложила:

Не знала я,
Что у горы есть страж,
И завязала там я знак
Запрета и владенья,
А вышел лишь позор. (III)

Суругамаро ответил:

Пусть был там страж,
Но думается мне,
Что знак, завязанный тобой,
Не мог бы развязать
Любой, кто захотел бы. (III)

Отото Саканэ была поставлена этим ответом в несколько затруднительное положение. Все же она нашлась, что ответить:

В саду я у себя
Растила померанец,
А ты только глядел...
Раскаиваться поздно,
Теперь уж не поможешь ничему. (III)

Суругамаро ответил:

Так близко от меня
Ты посадила у себя в саду
Свой померанец,
Но мне не верится,
Чтоб кончилось ничем. (III)

По-видимому, Суругамаро был так влюблен в свою троюродную сестру, что готов был даже примириться с наличием «ямасори» — «стража горы». А может быть, он просто не доверял слухам и считал, что мать только предостерегает его... Во всяком случае, последнее стихотворение свидетельствует о его определенном намерении закончить все браком. Отото-но Саканэ было, видимо, нелегко заставить его отказаться от своего намерения. Но, будучи женщиной опытной в делах любви, она, вероятно, сумела выпутаться из положения без ссоры.

4. Якамоти и О-ирацумэ

Имение Такэда, где проживала Отото-но Саканэ со своими дочерьми в уезде Тотти пров. Ямато, было, по-видимому, довольно скучным местом. Так по крайней мере можно думать по двум стихотворениям О-ирацумэ:

Сика ва арану / йосиро-но ода-о / кари-мидари
Табусэ-ни Орэба / мяко-си омохою (VIII)¹⁹

Нет, о нет! Здесь, в деревянном доме,
Собирая жатву кое-как
С маленького поля,
Что едва в пятьсот сирó размером,
Грежу о столице.

* * *

Горы Хáцусэ
Чуть покрылись ярким цветом —
Ведь теперь весна.
Верно, льет теперь там
Майский дождь. (III)

¹⁹ Суффикс *но* в слове *йосирó* имеет смысл «многочисленный». *Сирó* — древнее название меры поверхности, по «Сюкайсё», равно 72 бу. Таким образом, 50 сиро составляют 1 тан. В современном языке 1 бу равен 6 кв. сяку. 1 сиро — 72 цубó. Не означает ли *йо* поэтому числа 500? Тогда *йосиро* указывает на размер имения 500 сиро, т. е. 36 000 цубо, иначе — 120 тан, или 12 тё. Тогда становится понятным и слово *ода* — «маленькое поле». Таким образом вскрывается размер рядового имения (*сё*) знатного, но не находящегося на государственной службе лица.

Несомненно, Отомо-но Саканоэ скучала в этой деревне после оживленного общества, которое она имела даже в столь далекой провинции, как Кюсю. Естественно поэтому, что приезд племянника был встречен с восторгом. Якамоти первый раз навестил их в 8-й луне. В следующем месяце О-ирацумэ послала ему в подарок кадзура (украшение для волос), сделанный ею самой из рисовых колосьев, со следующим стихотворением:

Смотря на эту кадзура,
Что сделала я из колосьев
С тех рисовых полей,
Что я сама засеяла весной,
Ты обо мне подумай, милый.

Якамоти на это ответил, как полагается, галантно:

А я и насмотреться не могу
На эту кадзура
Из рисовых колосьев
С полей осенних,
Что сделала руками ты своими.

Об их отношениях можно судить по тому, что, по-видимому, в это же время, во всяком случае не позднее 9-й луны, О-ирацумэ послала Якамоти свою одежду — ту самую, в которой она последнее время ходила. Посылка в подарок своей одежды в те времена была очень распространена — как знак внимания и расположения, причем это делалось большей частью осенью, когда такой подарок мотивировался наступлением холодной погоды. Большой частью такие подарки делали друг другу любовники, особенно женщины, которые, посылая свою одежду возлюбленному — обычно ту самую, которая служила им ложем или покровом ночью, тем самым напоминали любимому о себе, так сказать, посылали ему в утешение: во время разлуки, надев одежду возлюбленной, он должен был как бы ощущать ту, которая только что эту одежду сняла.

Такое именно значение этого подарка явствует из того, как реагировал на него Якамоти:

В дни осени, когда холодный ветер
Нещадно дует целый день,
Надену я ее под низ, на тело,
И буду грезить о тебе...
Тебя ведь в ней я вижу.

Коротко говоря, их роман начался и, как можно судить по стихотворению, — всерьез. Нижеследующие стихотворения Якамоти, вероятно, написаны им после поездки к тетке в деревню.

И рано утром, и при свете дня
Хочу всегда я ею любоваться —
Той яшмой дорогой...
Что сделать должен я,
Чтоб с ней рукам моим не расставаться? (III)

(Перевод А. Е. Глускиной)

* * *

О, если бы гвоздикой ты была,
Тогда бы каждый день
Я поутру бы мог
Ее в руках держать
И любоваться ею и ласкать ее. (III)

* * *

Средь гор крутых
Растет осока на их склонах.
Ее мне с корнем вырвать трудно,
И оттого оставляю
На память знак здесь, что она — моя. (III)

По-видимому, оба любовника боялись, как бы об их связи не стало известно в свете. Но дело не долго оставалось тайной. Однажды они имели свидание неосторожно в ту ночь, когда во-круг было много ушей и глаз, и начались разговоры. О-ирацумэ, должно быть, страдала от этого. В ее стихах сквозят и тревога, и упрек неосторожному любовнику:

Ночей, когда встречаться можем мы,—
Ведь много их.
Зачем же выбрал ты
Для встречи эту ночь,
Когда кругом людской молвы полно? (IV)

* * *

Пусть всячески, на разные лады
Судачат обо мне,
Как им угодно, как они хотят.
Но если имени коснутся твоего,
Мне будет горько и я буду плакать. (IV)

Так она с женской скромностью во второй танка смягчает свои упреки. Якамоти отвечает:

О, нынче для меня все это не кручина,
Об имени своем не сожалею я.
Теперь я не такой...
И если ты причина,
Пусть сотни раз шумит о нас молва! (IV)

(Перевод А. Е. Глускиной)

В этом мире, бренном и непрочном,
Разве снова нам придется жить?
Почему же,
Не встречаясь с милой,
Буду ночи проводить один? (IV)

(Перевод А. Е. Глускиной)

Чем так мне жить, страдая и любя,
Чем мне терпеть тоску и эту муку,
Пусть стал бы яшмой я,
Чтоб милая моя
Со мной осталась бы, украсив яшмой руку. (IV)
(Перевод А. Е. Глускиной)

После этого следует обмен такими посланиями:

Вершина Касуга
Подернулась туманом,
И сердце грусть заволокла.
О, в эту ночь, когда луна сияет,
Смогу ли я уснуть без милого, одна? (IV)
(Перевод А. Е. Глускиной)

Якамоти ответил:

В ту ночь, когда луна была светла,
Вставал и выходил я за ворота,
Гадал на перекрестке — на слова
И на шаги — так я хотел тогда
К тебе, моя любимая, прийти! (IV)
(Перевод А. Е. Глускиной)

О-ирацумэ утешает его:

Пусть что угодно
Говорит молва,
Но все равно — как на пути в Вакаса
Гора «Потом, любимый» поднялась,
И мы потом увидимся, любимый! (IV)
(Перевод А. Е. Глускиной)

Но сама она горюет:

Как в этом мире
Все тяжело, все горести полно!
Подумать только —
Любви не в силах больше выносить,
Я от любви умру, наверно. (IV)

Якамоти отвечает на предыдущее стихотворение:

Ведь только потому,
Что ты сказала:
«Мы встретимся потом» —
И я еще живу,
Хотя, казалось, умереть бы должен.

Свою любовь Якамоти после этого излил в 15 стихотворениях. В них, в общем, два мотива: вздохи о том, что они никак не могут встретиться, и вздохи о том, что, встретившись, приходится расставаться. Все они помещены в IX отделе «Манъёсю», №№ 741—755. В этом же IX отделе есть четыре стихотворения О-ирацумэ, обозначенные как «Ответы Отомо Якамоти». К со-

жалению, стихотворения Якамоти, на которые написаны эти ответы, не даны — во всяком случае не указаны. Но, видимо, эти стихотворения О-ирацумэ относятся к этому же периоду их романа. Приводим одно:

Подобно облакам, что поутру встают
Над Касуга-горой
И с ней не расстаются,
О, если б так и ты все время был со мной,
Ты, кем хочу все время любоваться. (IV)

(Перевод А. Е. Глускиной)

5. Ссора и примирение

В такой любви прошел год. Однако роману пришлось на время прерваться. В это время разразился известный мятеж Фудзивара Хирацугу. Необходимо помнить, что это происходило в царствование Сёму, когда при дворе полновластно царил известный буддийский прелат — епископ Гэмбо. Он был любимцем императора, ничего не делавшего без Гэмбо, и — как утверждает «Кондзяку-моногатари» — находился даже в связи с императрицей. Словом, это был японский Мазарини. Власти дома Фудзивара, как будто бы уже укрепившейся в их руках, стала угрожать опасность. Тем более что в союзе с Гэмбо состоял и другой влиятельный человек того времени — Кода-но Мэби. Тогда Фудзивара подняли мятеж. Он был подготовлен на о-ве Кюсю, в Дадзайфу, где генерал-губернатором был Хирацугу, который и стал во главе восставших. Это случилось в сентябре 12 г. Тэмпё, т. е. в 740 г. Положение создалось настолько тревожное, что императору стало опасно в Нара и в октябре он покинул столицу, удалился в Исэ. Якамоти, как принадлежавшему к личной гвардии, пришлось сопровождать императора туда.

Влюбленным пришлось расстаться, но переписка продолжалась. С одной остановки, где они задержались на 10 дней «у Кавагути», он шлет своей возлюбленной такое стихотворение:

В полях у Кавагути
Наш временный приют.
Когда приходит ночь,
О, как мечтаю я тогда
О руках любимой! (VI)

В ноябре, все еще по дороге в Исэ, император остановился на один день в Исиура. На другой день он поехал дальше, но Якамоти почему-то задержался — и вот он шлет танка отсюда:

Сопровождая государя
В его пути,
Не спал я, голову кладя
Как на подушку — на руки любимой,
Уж целый месяц. (VI)

На остановке в Таги задержались пять дней. 1 декабря поезд императора прибыл в Фува, где была застава на пути на Восток.

Впоследствии она потеряла свое значение с развитием пути на Асака-но сэки. Отсюда Якамоти послал ей такое стихотворение:

Когда бы не было заставы,
Вернулся б я в Ямато,
Пришел к тебе
И смог бы лечь, как раньше,
На изголовье твоих рук. (VI)

В январе следующего года императорский поезд прибыл, наконец, в селение Мика́но Ха́ра, которое и было решено сделать резиденцией правительства. Начали строить столицу. Это и есть так называемая столица Кунí. Столицей эта местность пробыла недолго: с января 741 г. по начало 744 г. В феврале 16 г. Тэмпё, т. е. в 744 г., резиденция была снова перенесена в другое место — в Нанива. А в мае 745 г. император вернулся в Нара, так как с мятежом было покончено.

Якамоти все это время был оторван от О-ирацумэ. Единственное, что ему оставалось, так это писать ей стихотворные послания. В «Манъёсю» приводится таких четыре:

Пусть цепь далеких гор
Нас разделяет.
Ночь лунная светла,
И, стоя у ворот, любимая моя
Меня, быть может, поджидает. (IV)

(Перевод А. Е. Глускиной)

Это стихотворение стало известно одной даме — Фудзивара-но ирацумэ. И она написала ему:

Дорога далека...
Любимая ведь знает,
Что к ней поэтому навряд ли ты придешь.
Но все ж стоит и, верно, ожидает,
Мечтая увидеть тебя! (IV)

(Перевод А. Е. Глускиной)

Вот еще одно из тех многочисленных его стихотворных посланий:

Молил богов,
Чтоб дали мне тебя увидеть
Хотя б во сне — но ты мне все не снишься.
Неужто оттого,
Что от тебя сюда так далеко? (IV)

Однако они не ограничивались одной перепиской. Дело в том, что от этой новой резиденции до Нара было, в сущности, очень недалеко и на коне можно было легко и быстро съездить туда. До Нара было ближе, чем до Такэда — имения его тетки. Не потому ли Якамоти настоял, чтобы О-ирацумэ поселилась на это время в Нара? Во всяком случае, из ряда стихотворений ясно, что ему удавалось пробираться в Нара и навещать свою возлюбленную.

Но в стихотворениях с этих пор сквозят уже новые нотки. Любovníки переходят к взаимным упрекам. По-видимому, что-то произошло, что омрачило их отношения.

Лишь потому, что много глаз людских,
Не прихожу я на свиданье
С тобою в это время,
Но сердцем, ты поверь,
Я не забыл тебя и не забуду. (IV)

Из этого стихотворения нетрудно понять, в чем дело. Очевидно, Якамоти почему-то перестал навещать свою возлюбленную. Он шлет еще одни стихи:

Даже когда лгут,
Надо лгать, чтоб было словно правда.
А на самом деле
Разве ты, скажи,
Меня не любишь? (IV)

Вина как-будто не в Якамоти, а в О-ирацумэ?

Я развязал свой шнур, надеясь,
Что хоть во сне тебя увижу,
Но ты меня не любишь,
И ночью, как засну,
Поэтому ты мне и не приснишься. (IV)

* * *

Безгласные деревья, даже те
Обмануты бывают летом
Цветами адзисаи²⁰.
А я ведь человек.
Я знаю, что тобой обманут. (IV)

Кто был виновен в создавшихся отношениях? Стихи Якамоти во всем винят О-ирацумэ. Однако если она и действительно охладела к нему, то и он — не без упрека. Кругом было столько прекрасных дам, что Якамоти, безусловно, не мог оставаться верным одной. Так, например, насколько можно судить по стихотворениям, он в то же время, когда писал такие стихи О-ирацумэ, имел связь с другой женщиной — Ки-но ирацумэ, дочерью Кабито, графа Ки, девушкой по имени Одзика. Вот несколько его стихов, написанных ей:

С тех пор, как я в селенье старом,
Где без конца кричат перепела,
Я о тебе тоскую
Понапрасну.
Ты ж не даешь надежды встретиться с тобой. (IV)

²⁰ Адзисаи, гортензия Отакэ, во время цветения меняет цвет.

Ночью черной, как черные ягоды тута,
 Вчера ты домой отослала с порога...
 Хоть сегодняшней ночью
 Не веди мне вернуться,—
 Ведь такую далекою шел я дорогой! (IV)
 (Перевод А. Е. Глускиной)

Кто бы ни был виноват, несомненно, что на некоторый период между О-ирацумэ и Якамоти произошел разрыв. Он тянулся до лета 17 г. Тэмпё, т. е. охватывает все время пребывания Якамоти вне Нара. Правда, ему удавалось бывать в этом городе, и первое время, как уже говорилось выше, он пользовался этим для свидания с О-ирацумэ, которая, видимо, жила в его доме. Но вскоре произошел разрыв отношений, и О-ирацумэ, вероятно, уехала. По крайней мере 5 апреля 16 г. Тэмпё, т. е. еще до возвращения императора в Нара, Якамоти, приехав на короткое время в прежнюю столицу, пишет шесть стихотворений, снабженных отметкой: «один в своем старом доме в Нара». Это было тогда, когда двор находился в Нанива.

Примирение произошло, по-видимому, по возвращении двора в Нара, причем инициативу взял на себя, должно быть, Якамоти. Об этом говорят два его следующих стихотворения:

Траву «позабудь»
 Я на шнур свой повесил,
 Но сделал напрасно:
 Названье ее оказалось пустыми словами. (IV)
 (Перевод А. Е. Глускиной)

Постылая эта трава!
 Страны совсем безлюдной,
 Неужто нет такой страны на свете?
 Пошли бы мы туда,
 Пошли бы вместе
 С тобою об руку рука. (IV)

Результатом было полное восстановление прежних отношений. Но...

6. Разлука

Как сказано выше, двор вернулся в Нара в мае 17 г. Тэмпё, т. е. в 745 г. В марте следующего года Якамоти был назначен младшим камергером двора, а в июле получил назначение губернатором в пров. Эттю, куда и пришлось ему уехать. В «Манъё-сю» сохранились напутственные стихотворения его тетки Отомоно Саканоз-но ирацумэ:

Чтоб в пути у тебя
 Было б все хорошо,
 Я поставила
 У постели своей
 Сосуд жертвенный. (XVII)
 (Перевод А. Е. Глускиной)

Если так я тебя люблю,
Хоть и здесь ты, со мной,
Что же делать мне,
Как уедешь ты далёко?
Что мне делать? (XVII)

Несомненно, тетка очень любила Якамоти — и как племянника, и как супруга ее любимой дочери. Она слала ему стихи и в Эттю:

Ты, уехавший
В дальний-дальний путь,
Снишься мне что ни ночь.
Знать, любовь моя и тоска по тебе
Овладели сердцем моим. (XVII)

* * *

О боги Мити-но нака!
Охраните того,
Кто не ездил еще
Никогда далеко,
Ничего не знает о жизни. (XVII)

Тетка относится к молодому губернатору еще как к ребенку и боится за него, уехавшего в такую даль.

7 августа Якамоти устроил по случаю своего приезда к месту назначения большой прием у себя для всех своих подчиненных. Тут он вспомнил об О-ирацумэ:

Вот уж месяц прошел,
Как я здесь в захолустье.
А еще не притронулся
К той тесьме,
Что ты завязала на мне. (XVII)

* * *

Я не развязал
Ту тесьму, что ты на мне
Завязала дома,
И о чем я думаю,
Кто бы мог сказать? (XVII)

В этих стихах Якамоти уверяет свою возлюбленную, что он хранит ей верность и вдали от нее.

25 сентября того же года Якамоти получил из Нара скорбную весть о смерти своего любимого брата Фумимоти. В «Манъёсю» есть стихотворение, передающее его скорбь. В марте следующего года Якамоти заболел. Болезнь была настолько тяжела, что одно время он даже был близок к смерти. Он проболел и весь апрель. К этому времени относится его *нагаута*, посвященная возлюбленной. Эта *нагаута* имеет две *каэсиутá*:

Этот свет так неверен!
Так все в нем преходяще!
Я думал, что смерть близко,
Что умру и смешаюсь
С лепестками облетающих вишен. (XVII)

* * *

Далеко-далеко
За горами и реками
Я не вижу тебя,
Дорогая, любимая,
И вздыхаю в тоске. (XVII)

20 марта он снова написал *нагаута* и четыре *танка*, посвященные О-ирацумэ. Приведем их:

Если мы с тобой
Не увидимся,
Пока год не сменится,
Мое сердце в тоске
Станет каменным. (XVII)

* * *

От тебя я далеко,
За горами, за рекой,
Но стремится все к тебе —
Мое сердце и любовь,
И тебя я вижу во сне. (XVII)

* * *

Лишь во сне,
Как ни грустно то,
Мы с тобою встречаемся.
Но ведь это не явь...
И тоска меня гложет. (XVII)

* * *

Отцветают цветы,
А с тобой мы не встретились,
И ты ждешь
И считаешь, наверно,
День за днем и за месяцем месяц. (XVII)

Оправившись от болезни, Якомоти скоро уехал в Нара с докладом правительству: ему необходимо было представить исправленную им точную роспись налогов (окладную ведомость). 26 апреля он устроил прощальный пир, а 27-го — выехал из Эттю. В Нара он прибыл в начале мая. Между прочим, это была его единственная поездка в Нара за все пять лет его пребывания на посту губернатора в Эттю.

О пребывании Якомоти в столице мы ничего не знаем. По крайней мере в «Манъёсю» нет ни одного стихотворения, упоминающего об этом.

Вернувшись к месту службы весною следующего, 20 г. Тэмпё, он совершил объезд полуострова, входившего в состав управляемой им провинции. От этой поездки сохранилось одно стихотворение при переправе через реку Нигисигава в уезде Фуфуси:

Давно уж я не виделся с тобой.
Давно не слышал слова от тебя.
И вот гадаю о судьбе
Я на воде, на каждой чистой
Струе реки Нигисигава. (XVIII)

Несомненно, тоска по оставшейся в Нара возлюбленной — или, вернее, жене — одолевает его по-прежнему.

24 марта этого же года у Якамоти был праздник. Ему пришлось принимать Танабэ-но Сакимаро, одного из знаменитых поэтов «Манъёсю», приехавшего к нему в качестве посланца садайдзина — Татибана-но Мороз. Якамоти устроил в честь гостя прогулку по озеру Фусэ. Во время ее оба поэта предались воспоминаниям, и Якамоти не мог не высказать своей тоски по жене:

Даже на кратчайший миг,
Между взмахами весла
Лодки, что плывет в заливе,
Разве я могу забыть
И не думать о тебе? (XVIII)

В апреле он получил письмо от тетки с двумя стихотворениями, на которое, конечно, ответил стихотворениями же — они помещены, как и предыдущие, в XVIII отделе «Манъёсю»:

Я люблю тебя
Куда больше, чем других.
Так люблю,
Что порою думаю:
Не умру ли от любви? (XVIII)

Якамоти ответил тетке:

Если здесь, в глуши,
Вдалеке от Небес — от столицы
Так столичные жители
Любят меня,
Значит, стоит жить! (XVIII)

* * *

На заре, ранним утром,
Я услышал сквозь сон
Кукованье кукушки.
Показалось мне это
Таким чудесным...²¹ (XVIII)

В следующем, 1 году Тэмпё-Сёхо, т. е. в 749 г., правительству была впервые доставлена партия золота, которое нашли и стали

²¹ Т. е. чудесным мне кажется стихотворение, полученное от тебя.

добывать в Муцу. В этом же году император Сёму, пламенный буддист, принял пострижение.

14 мая этого года Якамоти решил послать своей жене в столицу подарок: жемчуг. Как полагалось, он нанизал эти жемчуга на цветущую ветку татибана и написал *нагаута* и четыре *танка*. Приведем две из них:

Эти белые шарики
Оберну и пошлю тебе.
Я нанижу их
Вместе с ирисами
И с померанцами. (XVIII)

Ах, хотел бы я,
Чтобы с острова в море дальнем
Были бы у меня жемчуга.
Я тебе бы послал их
В утешение. (XVIII)

7. Опять вместе

Такой, еще не потерявшей свою юность, оставалась любовь Якамоти к своей жене. Что она отвечала на это, неизвестно, так как в «Манъёсю» нет ее ответных стихотворений. Мы знаем, что О-ирацумэ все-таки приехала к мужу в Эттю — в этом или в следующем году — неизвестно. Ясно только, что это случилось до марта 2 года Тэмпё-Сёхо, т. е. в 750 г. В марте она уже была с мужем; это видно из того, что в конце марта месяца Якамоти послал тетке в Нара от имени жены *нагаута*. Вот *каэсиута* этой *нагаута*:

Я так долго уж здесь,
В захоlustье,
И не вижу тебя, дорогую,
Как ни хочется...
И не знаю, выживу ль я! (XVIII)

Поскольку здесь говорится, что она уже «долго не видела» свою мать, ясно, что она приехала к мужу раньше марта. Между Нара и Эттю возникает оживленная переписка. Сестра Якамоти пишет своей невестке следующее:

Нарвала я цветов,
Как, бывало, ямабуки
И тоскую сильнее
По тебе, так безжалостно
Нас покинувшей. (XIX)

И опять Якамоти отвечает от имени жены:

Показалось мне,
Что цветы похожи на тебя.
Я связала их в букет.
То шиповник полевой.
Кто же мне их нарвал? (XIX)

* * *

Не говори, что покинула
Безжалостно тебя.
Я тоскую
Лишь оттого, что много дней прошло,
А мы с тобою не виделись. (XIX)

Первая танка шутовская, так как Якамоти знал, кто прислал его жене цветы.

Из этих стихотворений можно заключить, что супруги жили в полном согласии и счастье. И только один человек оставался несчастным — это мать О-ирацумэ: она жила в Нара одна, без своей любимой дочери и не менее любимого зятя. Свою тоску она излила в *нагаута*, кончающейся такой *каэсиута*:

Если б знать мне,
Что такая тоска меня схватит,
Я б тебя от себя не пустила,
Чтоб ни дня, чтоб ни часа
Без тебя не бывало б. (XIX)

Это написано в промежуток между июнем и сентябрем того же года.

Прошел год. В июле 3 г. Тэмпё-Сёхо, т. е. в 751 г., Якамоти был сделан сёнагоном и вернулся в Нара. Он уехал в Эттю в июле 746 г., значит, пробыл в провинции ровно пять лет. По закону губернаторы подлежали смене каждые четыре года; выходит, что полномочия были продлены на год.

Роман Якамоти, в сущности, был закончен еще в Нара, когда он вернулся туда из Нанива вместе со двором и женился на О-ирацумэ. Он достиг счастья в этом браке и отныне остался верен ей: в Эттю он не позволял себе ни малейшей неверности. Более того, он сурово порицает молодых своих чиновников за легкомыслие, с которым они отдаются кутежам с «гулящими женщинами». Он борется с этим и тем, что потихоньку выписывает из Нара их жен, и тем, что пишет укоризненные стихи. В приписке к стихам он даже ссылается на статьи закона о браке и разводе кодекса «Тайхорё». Так что факт превращения Якамоти в строго нравственного мужа — несомненен.

Как сложилась дальше жизнь их — неизвестно. Вероятно, О-ирацумэ была счастлива до конца своей жизни с мужем: по крайней мере во всех дальнейших стихотворениях Якамоти, помещенных в «Манъёсю», нет более женщин. Последнее из них относится к январю 3 г. Тэмпё-Ходзи, т. е. к 759 г.; оно написано им в пров. Инаба, где он тогда был губернатором.

Таков этот роман, отраженный в стихах «Манъёсю».

ЗАМЕТКИ О РАЗНЫХ АСПЕКТАХ
ИЗУЧЕНИЯ «МАНЪЁСЮ»

Все вышеизложенное — это отдельные этюды. Изучение «Манъёсю» можно и надо вести по разным линиям. Мне приходят на ум такие:

1) В «Манъёсю» присутствует история. Не только в том смысле, что те или иные стихи или части антологии относятся к двум эпохам — до-нарской и нарской, но и в том смысле, что в ней отражены конкретные исторические события. Так, например, в «Манъёсю» отражены восстание годов Дзисин, которое привело к падению правительства Оми, и заговор принца Оцу. Отражение этих событий мы находим в стихах лиц, прикосновенных к ним. Например, восстание Дзисин — в стихах принца Оамандо, принцессы Нукада и других; заговор принца Оцу — в стихах его и принцессы Оку. Словом, следует взглянуть на антологию с этой точки зрения, т. е. просмотреть стихотворения лиц — участников крупных исторических событий. Так, например, должен же как-нибудь отразиться переворот Тайка, вся борьба с Сога? Потом Дзисин-но ран, борьба с Гэмбо, Докё, мятеж Хирацугу и Накамаро и т. д. Тогда и «Манъёсю» примет особое значение: книги, в которой сохранены стихи, связанные с эпохой, с ее характерными происшествиями. А это значит, что в число мотивов — возбудителей поэтического творчества — мы должны будем вставить и мотив исторического события. Особый вопрос: как оно отражается? Получается ли лирика политическая? Лирика гражданская? По примеру событий Дзисин-но ран, по тому, как они отражены в стихах, создается впечатление, будто все это — отражения в плане личной судьбы героев, их переживаний; иначе говоря, чисто политических мотивов нет. Но, может быть, если поискать, они найдутся? Смотри с этой целью следующие исторические эпизоды, с которыми связаны те или иные стихотворения «Манъёсю»:

«Тадзима-но Химэмико и Ходзуми-но мико» (отделы II, VIII)

«Югэ-но мико и Ки-но Химэмико» (отделы II, III, VIII)

«Арима-но мико» (отдел II)

«Нагая-но Окими» (отделы III, VIII)

2) В «Манъёсю» присутствуют биографии. По ряду стихотворений некоторых авторов можно проследить их жизнь. Особенно, если привлечь к рассмотрению и стихотворения других авторов, связанных с данным лицом. При этом биография может быть разного характера. Иногда это — разъяснение чуть ли не всей жизни — например, жизни Якамоти. Иногда — длинное повествование — как о жизни Якамоти, или краткое (типа схемы) описание жизни принцессы Нукада, или отдельный эпизод, часть

жизни. Многие стихи «Манъёсю» понятны только в свете общей биографии автора. И для понимания их может понадобиться привлечение других памятников, хотя бы «Нихонги», где могут иметься такие биографические сведения. Точно так же, как многие стихи понятны лишь при знании общей политической истории. И кроме того, они объединяются в циклы, соответственно эпизоду жизни...

3) Очень многие стихи «Манъёсю» понятны только в контексте двух авторов. Эти стихи — «письмо и ответ», то, что называется *Окүру котайру-ута*. Это один из самых распространенных видов стихов в «Манъёсю».

Таким образом, в рассмотрение поэтического творчества входят стихи, как будто имеющие коммуникативную функцию.

Нормальная разговорная речь почти всегда имеет коммуникативную функцию. А если она есть, появляется так называемое логическое ударение, и нормальный порядок слов нарушается: сказуемое выскакивает наперед... глагол — перед дополнением (я говорю о японском языке) и т. п. Следовательно, порядок нарушается от вмешательства смысловых понятий автора, т. е. от вмешательства его самого.

Однако нарушение нормального порядка от этого смыслового вмешательства говорящего — еще не все. Речь может иметь и не только коммуникативную функцию; она может иметь задачу убедить... даже в логически несообразном... побудить к действию и т. п. И тогда порядок опять нарушается, но уже по другой причине: в силу вмешательства авторских эмоций...

Получается ли поэтическая речь в таких случаях? Еще нет. Но она уже на грани поэтической. Это будет пока риторическая речь. Если подобного рода вмешательство автора основано на лирическом волнении, если нарушение нормального синтаксиса происходит от лирических акцентов речи, речь становится уже поэтической. То, что мы называем поэтической прозой... Лирической поэзией в прозе. Это уже поэзия? Нет, не совсем. Часть поэзии, но не сама поэзия. Лирическое волнение есть орудие, которым действует что-то другое. Что же это другое? Особая форма мышления, особая форма осознания мира и себя, т. е. то, что называется поэтическим мышлением. Оно и приводит к тому, что синтаксис, который мы называем нормальным, т. е. тот, который отражает не поэтическое мышление, а обычное (называю так за отсутствием подходящего слова), оказывается негодным и требует новый синтаксис, отражающий ту специфическую форму мышления, которая называется поэтической. И эта форма мышления не сводится к одному лиризму; она может быть и рассудочной. Поэтому и поэзия может быть и лирической, и рассудочной, оставаясь поэзией. В особой форме и особом методе мышления и суть поэзии. Это и определяет особый поэтический синтаксис.

Следовательно, особый поэтический синтаксис в соединении с элементами метра, ритма и мелодики делает речь поэзией. А все остальное — второстепенное и не характерное: оно может быть и в прозе. И именно этот поэтический синтаксис и следует рассматривать в «Окуру катауру-ута», в «Манъёсю» — и вообще в старой японской поэзии.

Разумеется, этим аспекты изучения «Манъёсю» не исчерпываются.

1941 г.

*Публикуется впервые.
Некоторые прозаические переводы
Н. И. Конрада заменены составителем на
стихотворные переводы А. Е. Глускиной.*

«ИСЭ-МОНОГАТАРИ»

I

ВОКРУГ «ИСЭ-МОНОГАТАРИ»

Существует целый ряд серьезных оснований полагать, что лирическая повесть под вышеприведенным наименованием появилась вскоре после 922 г. н. э., т. е. что она принадлежит началу того X века, который дал Японии, японской литературе три произведения, знаменующие собою различные вершины художественного творчества в области изящной словесности этой страны.

В эти же приблизительно годы вышла в свет знаменитая антология «Кокинвакасю» (дословно: «Собрание древних и новых японских стихотворений») — лучший памятник поэтического творчества Японии, собрание образцов известной Европе японской танка. На рубеже следующего столетия стоит монументальный роман «Гэндзи, блистательный принц» («Гэндзи-моногата́ри») — колосс японской классической литературы и по своему объему, и по художественной ценности. Эта триада во все последующие времена служила предметом самого внимательного и восторженного чтения, самого пытливого и настойчивого изучения и неустанных подражаний. И принадлежит она той эпохе в культурно-историческом развитии Страны Восходящего Солнца, которой суждено было в отношении художественной литературы стать воистину «классическим», золотым веком, недостижимой вершиной литературного творчества, — эпохе Хэйан.

Самое название эпохи лучше всего вводит нас в ее сущность: «хэйан» — «мир и покой»; «Хэйан-кё» — «город мира и покоя»; так именовалась столица того времени, нынешний город Киото, так именуется теперь в японской истории и весь тот период, когда этот город владел всей Японией, господствовал над культурой, играл первенствующую роль в жизни страны. И это название лучше всего оттеняет то характерное, что отличает хэйанский период от всех остальных; лучше всего подчеркивает ту его специфическую особенность, которая отсутствовала в японской

жизни до него и которая вместе с ним надолго исчезла из японской истории и последующих веков. Эта особенность и специфическое качество действительно и есть «мир и покой».

Нет ничего более парадоксального в Японии, чем картина культуры этой эпохи: с одной стороны, блестящее развитие цивилизации, высокий уровень просвещения и образованности, роскошь и утонченность быта и обихода, необычайное развитие общественных взаимоотношений, сложный и многообразный политический аппарат, процветание искусства и ни с чем не сравнимый блеск литературы, а с другой — упадок технический и экономический, огрубение нравов, иногда граничащее с одичанием, невежество и воистину бедственное положение народных масс. В эпоху Хэйан рядом стоят: варварство и утонченность, роскошь и убожество, высокая образованность и невежество, прекраснейшие произведения прикладного искусства и примитивнейший предмет обихода, изящный экипаж и непроходимые дороги, блистательный дворец и утлая хижина, один цветущий город, распланированный по последнему слову строительной техники, и почти первобытные поселения; громко именуемые «министры», «канцлеры», «гофмейстеры», «шталмейстеры», «статсдамы», «фрейлины» и т. п. — и население, фактически знающее только своих старшин, органически близкое только к органам своей родовой власти. Век самых разительных контрастов, самых несовместимых противоположностей, равных которым никогда не знала японская история.

Со стороны как политической, так и общекультурной Хэйан является органическим продолжением предыдущего периода, эпохой развития тех же начал, которые получили свое первое оформление еще в VIII столетии нашей эры, в так называемый период Нара. Те же: синтоизм — этот национальный уклад мировоззрения и быта, сопряженный с различными формами мифологии природы и привходящими в нее элементами из мифологии культуры; китаизм — эта совокупность явлений и воздействий материальных и духовных, идущих от соседнего колосса на континенте Азии; буддизм — это коренящееся в Индии и прошедшее через тот же Китай вероучение, которому суждено было стать почти единственной достойной этого имени религией на Востоке. Все эти начала продолжали действовать и в течение четырех веков Хэйана — IX—XII вв., только, пожалуй, не в равной степени, не одинаково по своей силе и по своему значению и — что уж несомненно — не равноценно в отношении сфер своего распространения и приложения. Родной синтоизм принужден был, как отдельный элемент, отступить на задний план; на авансцену культуры выступили иноземные факторы, и в первую очередь китаизм. Китайская цивилизация — вот что стоит ярко освещенным на арене Хэйана, что пронизывает собой большинство из того, что прежде всего бросается в глаза из характерного в этом периоде. За ней следует буддизм, но уже зна-

чительно отошедший от своей первоначальной сущности и содержания, ставший гораздо более «мирским» по своим настроениям и действиям, чем то ему присуще было искони.

И в обратном, пожалуй, отношении было распространение этих трех элементов: отнесенный в сторону синтоизм оставался уделом большинства нации; достаточно прочно укрепившийся в предыдущую эпоху, буддизм захватывал уже довольно значительные круги образованных классов; а тот китаизм, который так ярко просвечивает в культурных памятниках эпохи, принадлежал почти исключительно верхнему сословию, верхушкам общества — аристократии и среди нее даже преимущественно придворным, очень многочисленным, правда, но все же по необходимости очень ограниченным кругам. Из этого следует, что все, что мы называем культурой Хэйана, т. е. то, что прежде всего становится заметным при обзоре ее и что оказывается для нее характерным, является плодом влияния китайской цивилизации, действующей в среде того сословия, которое имеет все основания быть названным аристократическим в том же значении этого слова, которое придается ему в истории развития общественных форм человечества вообще.

Это господство аристократического сословия было и политическим, и экономическим, и культурным. Родовая знать, в течение предыдущего периода начавшая выходить из пределов патриархального строя, его уже изжившая и тогда еще, под воздействием китайской культуры эпохи Танской династии (618—907), выдвинувшая идею организованного государства монархического типа, со столицей и областями, с центральным правительством и его местными органами — эта родовая знать, постепенно превращавшаяся из родовых старейшин в чиновников-бюрократов, получавших назначения и посты из рук правительства в городе Нара, — теперь, в эпоху Хэйан, и особенно в первые века ее, окончательно стала сословием, образовала верхний слой в уже становящемся единым народном организме Японии.

Процесс этнической ассимиляции разнородных элементов населения, процесс изживания и преобразования патриархально-родового строя привел к образованию единого народа; сохранившиеся со времен этого строя и развивающиеся далее экономические и социальные взаимоотношения отдельных групп внутри этих родов привели к созданию различных слоев в этом новом народном организме, и верхним из таких и была аристократия. Экономически она сохранила и в новом положении свое преобладание благодаря владению большими земельными угодьями — родовыми или пожалованными, поддерживая это преобладание использованием на государственной службе казенных средств; политически она главенствовала отчасти по прежней родовой традиции, отчасти с помощью ею же созданного государственного аппарата; культурно же — первенствовала отчасти и в силу естественной преемственности от наиболее развитых и

образованных вершук прежных родов, отчасти же в силу своего политического и экономического могущества, давшего в ее руки все средства для усвоения чужого и развития своего: в ее руках были сношения с Китаем, с Кореей; к ее услугам был весь образовательный аппарат в самой стране, и прежде всего на ее пользу обращались все те заимствования, материальные и духовные, все те достижения на родной почве, которые на этом пути создавались.

Поэтому-то и вся культура эпохи Хэйан принадлежит аристократии и поэтому-то она и носит такой специфически односторонний характер: все культурное творчество, сконцентрировавшееся в одном месте, среди немногочисленных сравнительно кругов населения, и достигшее здесь благодаря этой своей концентрации высокого напряжения, прошло мимо широких масс, не задело их; японский народ в целом оставался им не затронутым, в нем не участвующим и ему пока чуждым. Все то, что создавалось этим сословием, что им так любовно культивировалось, было не для народа, ему неинтересно, бесполезно и непонятно. Он жил своей собственной жизнью, жизнью в значительной степени особой; в его среде накапливались иные силы, которые потом привели к крушению этого «золотого века», к его полному переустройству в смысле как политических, так и социальных взаимоотношений, т. е. к системе так называемого сёгуната, организации господства нового, воинского сословия.

Такое чрезвычайное разобщение общественных вершук, с одной стороны, и народных масс — с другой, выразилось в целом ряде характернейших для Хэйана явлений. Первым из них было необычное и доселе, и для будущих времен противопоставление столицы — города Хэйана (Киото) — и провинции. Строго говоря, во все эти столетия был один только город — именно столица, все же прочее едва ли достойно было называться этим именем. Как вся наиболее яркая и выявляющаяся культура сосредоточилась в среде одной аристократии, так и весь вновь созданный быт собрался, как в фокусе, в одном пункте — в Киото. За счет всей остальной территории развился этот город, как за счет всей прочей массы выступала аристократия. И как в ней, в ее среде эта концентрация действующих сил привела к созданию блестящей культуры, так и соединение всех экономических и новых бытовых потоков в одном месте привело к гипертрофии для этой эпохи роли и значения самого города. Хэйанская столица сверкала яркими переливами на тусклом фоне всей прочей Японии; столица равнялась не по истории и экономике страны, но по Китаю: его столица — знаменитый Чанъань был прообразом для строителей и создателей Хэйана, как таким же прообразом для всей организации государства были учреждения Танской империи. Блестящая, в значительной степени искусственно созданная и потом усиленно поддерживаемая правящим сословием столица, с одной стороны, и медленно, но органически

растущая, идущая во многом по особому пути провинция — с другой, вот очередной контраст Хэйана. И если культура этой эпохи в сущности являлась культурой аристократии, то в ином смысле она была истинным детищем хэйанской столицы, ее взрастившей и ее заботливо хранившей, — даже тогда, когда для ее актуального выявления было все уже кончено, т. е. когда с воцарением нового режима Киото, двор и группирующаяся вокруг него аристократия обречены были на бездеятельное прозябание среди уже отживших или отвергнутых традиций.

Вся культура — в руках одного сословия и в значительной степени в пределах одного города. Каковы же были основной тон ее и характерное содержание? Ответить на этот вопрос нетрудно: вся хэйанская литература — лучший материал для суждений об этом.

Как было уже сказано, китаизм в достаточной степени получил право гражданства на японской почве еще в предыдущую эпоху Нара (VIII в.), когда была произведена попытка перестроить японский государственный и социальный организм по образцу соответствующих институтов Танской империи в Китае. Ведь Хэйан получил в наследство эту организацию; основные положения ее сохранились более или менее неизменно: страна по-прежнему считалась единой, принадлежащей целиком одному монарху, родовых владений феодального типа еще не существовало; был правительственный центр и его органы на местах — словом, вся та своеобразная, чуть ли не бюрократическая система, введенная еще в начале VIII в., худо ли, хорошо ли, но продолжала функционировать в течение всего Хэйана. Не было пока никаких сил, которые могли бы поколебать эту систему. Поэтому политическая сторона дела не стояла в центре внимания хэйанской аристократии. Самое большее, что приходилось делать, — это поддерживать и соблюдать установленную систему, временами вводить в нее легкие улучшения, изменения, и то касающиеся главным образом лишь внешних ее форм; помимо этого, история тогда не ставила никаких очень серьезных политических задач, прежде всего из-за молчания и пассивности провинции, где процесс накопления иных элементов культуры и общественности находился еще лишь в эмбриональной форме.

Ввиду этого внимание высшего сословия оказалось свободным для других целей и других областей. Политико-экономический тыл был пока обеспечен, и можно было безопасно двинуться на завоевание иных сторон культуры. Китай дал и политику, и в значительной мере экономику. Танская эпоха блистала не только совершенной государственной организацией; она являла собою подлинный «золотой век» китайской художественной литературы, особенно в поэзии. В эпоху Танской династии вечную славу Китаю создавали такие колоссы мировой поэзии, как Ли Бо, Ду Фу, Бо Цзюй-и. Термин «танская поэзия» сделался на Востоке синонимом недостижимых высот поэтического творчества и нарица-

тельными для всего наилучшего в этой сфере. И японцы, вернее, хэйанские аристократы, и столицу свою устраивавшие по моделям Чанъаня, и двор свой организовывавшие по образцу двора танских монархов, не могли не воспринять вкусов и нравов этого последнего.

Воинственный Тай-цзун — основатель династии — был еще крупным политическим деятелем, попадались и среди его преемников люди, заботливо относившиеся к политико-экономическим интересам своей эпохи, но длительная полоса затишья, тоже «мира и покоя» в стране, повлекшая за собою подъем цивилизации, скоро превратила танских императоров в людей, искавших в жизни преимущественно ее радостных и красивых сторон. Танский двор — наиболее блестящий и образованный двор, какой существовал когда-либо на Дальнем Востоке, — был в эпоху своего процветания средоточием всего наилучшего, яркого и ценного в области мировой культуры и особенно в сфере искусства и поэзии, с которыми был неразрывно спаян и весь быт, весь обиход и уклад существования. Начала поэзии и искусства были руководящими и для поступков этих насквозь пропитанных эстетизмом людей, и для окружающей их обстановки. Имя Сюань-цзуна, танского императора VIII в., является символом такого утонченного эстета на троне и в жизни.

Вполне естественно, что хэйанцы, эти, в сущности, в недалеком еще прошлом полуварвары, познакомившись с этой стороной китайской цивилизации, с жадностью стали усваивать ее и с настойчивостью, поистине беспримерной, принялись за культивирование тех же начал и у себя на родине. И вследствие наличия большой свободы действий в этом направлении очень скоро (такова уж восприимчивость японского национального характера, тем более в области эстетической) весь этот танский эстетизм был перенесен на Японские острова. Бо Цзюй-и и среди японцев стал окружаться культом и преклонением. Его поэмы стали для них каноном поэтического творчества, эмоциональное содержание поэм — средством для воспитания в себе самих утонченных чувств и душевных движений, а знаменитая «Поэма бесконечного ропота» («Чанхэн-гэ») — источником бесконечных претворений: и поэтических — в стихах, и эмоциональных — в жизни.

Рядом с Бо Цзюй-и по своему влиянию стояла известная китайская антология «Вэнь-сюань» — собрание лучших образцов различных авторов, служившая хэйанцам чем-то вроде художественного евангелия, бывшая для них в значительной своей части и образцом совершенной законченности форм и насыщенности эстетизмом содержания.

Изучение 30 томов этой антологии было обязательно для всех, кто хотел идти в уровень с веком, не отставать от общего направления жизни двора и столичного общества. И воздействие этих двух явлений — поэзии Бо Цзюй-и и сборника «Вэнь-сюань» — на

японскую литературу тех времен поистине не поддается учету. Однако та же аристократия, так жадно впитывавшая в себя элементы китайского эстетизма, одновременно способствовала дальнейшему укреплению буддизма. Буддийское вероучение и его представители встречали радушный прием как при дворе, так и в домах знатных хэйанцев. Литература Хэйана — в своей значительной части — носит на себе следы тех или иных буддийских элементов, то отражая какую-нибудь деталь буддийского умонастроения и мирозерцания, то рисуя картины буддийских священнослужений и обрядов.

Из больших эпических произведений этого периода — романов, повестей, а также из многочисленных дневников — мы знаем, насколько привержены были хэйанцы к буддийской обрядности и рьяно культивировали по крайней мере внешние формы буддийского культа. Буддизм был принят в жизненный обиход, но, конечно, постольку, поскольку это не шло вразрез с общей тенденцией века, поскольку и буддизм мог способствовать укреплению и углублению того мироощущения и мировоззрения, которое было для хэйанцев специфическим. И, несмотря на многие, казалось бы, противоположности, этот хэйанский буддизм мирно ужилсЯ, даже более того — соединился с тем, что шло от чистого китаизма в описанном духе.

Хэйанский буддизм развивался в двух противоположных направлениях: экзотерическом и эзотерическом. И тому и другому начало положили два знаменитых буддийских святителя Японии: Дэнгё-дайси и Кобо-дайси, оба жившие в начале Хэйана. В равной степени значительные фигуры, как деятели и мыслители, они были представителями двух разных типов буддийского мировоззрения; они являлись характерными выразителями тех двух умственных течений в буддийском учении о спасении, которые так или иначе отражаются во всех многочисленных разветвлениях буддизма в Японии. Если конечная цель духовной эволюции состоит в том, чтобы достигнуть приобщения к состоянию Будды, то пути к такому приобщению могут быть различны: или путь умственного подвига, путь неуклонного и старательного изучения закона, овладение все большим и большим знанием, постепенное продвижение до высших степеней умозрения и просветленности; или же путь иной, и более простой, и более трудный одновременно: путь непосредственного постижения, путь прямого восхождения к желанному просветлению через озарение и духовный восторг, для которого изучение и труд оказываются лишь докучливыми и ненужными помехами. В первом духе излагает свое учение секта Тэндай, призывающая верующих к такому постепенному овладению все высшими и высшими ступенями духовного знания, во втором — исповедовала свои доктрины секта Сингон, требовавшая лишь одного: чистоты тела, уст, мысли. И если для первой основным был закон, для второй существеннейшую роль играл праксис — в форме обрядов, формул, магиче-

ских актов и т. п. Чрезвычайно характерно для Хэйана, что в его время методы Сингон пришлось более по душе, к ним прибегали чаще, чем к каким-либо другим, и даже сама секта Тэндай для упрочения своего влияния принуждена была приспособиться к этому требованию жизни и многое перенять у той же Сингон в области обрядности и даже некоторых эзотерических элементов.

Таковы были составные элементы хэйанской культуры. Столь разнообразные по своему содержанию и происхождению, они тем не менее на почве Японии, на почве хэйанской столицы подверглись в значительной мере взаимному ассимилирующему влиянию. Не пестрый агрегат различных элементов в запутанной и беспорядочной их конфигурации, но в результате нечто единое и цельное видим мы в эту эпоху. И это единое и цельное есть именно то, что придает хэйанскому периоду японской истории такую специфическую физиономию.

Основным принципом всех воззрений, жизни и деятельности хэйанцев, проходящим через все здание их культуры сверху донизу, был эстетизм. Культ красоты во всех ее многообразных проявлениях, служение прекрасному — вот что руководило хэйанцами в их действиях и мышлении. В работе над созданием этого принципа соединились все культурные факторы века: и китаизм в лице своей изящной литературы, и буддизм — своим приближением к красотам природы, своими пышными обрядами, торжественными богослужениями, роскошными одеждами священнослужителей и некоторыми сторонами своего учения. К утонченности звала китайская поэзия — сама столь изысканная, к этому же вел и буддизм, во многом требующий от своего адепта такой духовной утонченности. Поэтому вполне понятно, почему хэйанцы достигли совершенства в этом смысле, почему среди них вырабатывались несравненные виртуозы не одной только поэзии и не одной только жизни, но скорей именно их органического соединения, синтеза: не в танка, хоть и ловко сделанной, безукоризненной по форме и смыслу, вершина искусства какого-нибудь кавалера эпохи Хэйан и не в каком-нибудь его поступке, но в том и другом, вместе взятом: опоэтизированный поступок и претворенное в поэзию действие — вот в чем не знали себе равных хэйанцы. И не будет преувеличением сказать, что ценность Хэйана — не в его поэтических антологиях, как бы интересны они ни были, не в его многочисленных романах, иногда монументальных, иногда представляющих ряд отрывков и записок, не в его интимной литературе — дневниках и заметках, но именно в жизни и образе действий его представителей. Художественное произведение эпохи не «Гэндзи», не антология и не «Исэ-моногатари», но проникнутая эстетизмом сама жизнь кавалера или дамы хэйанской столицы.

Наряду с этим эстетизмом в качестве основного признака эпохи следует поставить эмоционализм. Впрочем, этот последний

был теснейшим образом связан с первым, вытекал из того же культа красоты, который составлял суть хэйанского эстетизма. И опять-таки китайская изящная литература, ее утонченность чувств и иногда даже гипертрофированная чувствительность, тот культ чувства, который идет хотя бы от вышеназванной «Поэмы бесконечного ропота»; опять тот же буддизм, и особенно в своем эзотерическом облике, требующем такой эмоциональной напряженности,— все это способствовало этому культу чувства. И сама обстановка двора, общество, весь уклад жизни этих аристократов являли как нельзя лучшую почву для развития эмоционализма, и недаром мы видим во всех литературных памятниках эпохи, и в частности в «Исэ-монологатари», такой пышный его расцвет.

Однако этот эмоционализм был введен в строгие рамки. Преклонение перед чувством вовсе не означало приверженности к бурным страстям и пламенным эффектам, к безудержному сентиментализму или героическому романтизму; от этого всего хэйанцы были так же далеки, как и от ученого резонерства и скучных морализирований. Всякое чувство было введено в рамки эстетизма, подчинено его законам и требованиям. Не сила чувства, но его тонкость, не пламенность, но сконцентрированная сдержанность, не качество даже, а рафинированность — вот что требовал эстетический кодекс Хэйана. И напрасно мы стали бы искать в литературных памятниках эпохи героических подвигов, сильных душевных движений, мощных аффектов — ничего этого нет. Есть лишь прихотливая игра утонченных настроений и сопряженных с ними действий. И это эстетическое исповедание заменяло собою мораль. Отсюда шли задерживающие стимулы поведения: «некрасивое — недопустимо» — так гласил неписанный, но категорический закон, и отступление от него каралось если и не правосудием, то общественным презрением. Допустившие поступки, противоречащие этому закону, переставали быть «своими» для этого общества.

В такой эмоционально насыщенной и эстетически дисциплинированной обстановке не было места для логики, для упражнения интеллекта. Все, что допускалось из рационалистических мотивов, что признавалось и имело право гражданства,— это остроумие, блестящая игра ума, воспитанного на литературных образах и формах, изысканного в своих построениях и терминах. Сложный намек, трудный для расшифровки, проявление литературной эрудиции в смысле заимствования и умелого использования поэтического образа и выражения — вот что доставляло огромное удовольствие хэйанцам и ими высоко ценилось. И многочисленные собрания во дворце, в салонах дам и кавалеров были в значительной степени посвящены таким переживаниям остроумия и эрудиции.

Вполне естественно, что в такой атмосфере весьма значительную роль стали играть женщины. Они были необходимым эле-

ментом всей жизни Хэйана, на них и вокруг них концентрировались тот эстетизм и та эмоциональность, которые были разлиты кругом. Более того, они в большой мере и руководили этой жизнью, давали ей тон и направление. Уже до Хэйана роль женщины в культуре была очень значительна. Женщина не была еще стеснена, как будет впоследствии, в своих проявлениях. И в сфере духовной культуры, в частности в поэзии, еще в эпоху Нара женщины мало чем уступали мужчине: столько стихотворений в поэтической антологии той эпохи «Манъёсю» принадлежит именно женщинам-поэтессам! С наступлением же Хэйана женщина завоевала себе и в жизни, и в литературе первое и никем не оспариваемое место. Появляется ряд выдающихся женщин, одаренных литературным талантом; из-под их кисти, на всякий случай жизни и в соединении со всякой эмоцией, льются бесчисленные танка; они ведут дневники, где отражается так полно и подробно весь строй чувств и мыслей людей того времени; и они же описывают окружающую их действительность и запечатлевают события в романах, повестях и т. д. Державный «Гэндзи, блистательный принц» — крупнейший роман эпохи принадлежит женщине — Мурасаки-но-Сикибу; «Интимные записки» («Макура-но-соби») вышли из-под пера другой женщины — Сэй-сёнагон. А участие их в антологии «Кокинсю» обуславливает наличие в ней множество чудесных танка, считающихся безукоризненными образцами такого рода поэзии. Имя Оно-но-Комати — поэтессы начала X в. — блестит ярким светом в созвездии Шести бессмертных поэтов (Роккасэн) Хэйана.

Однако по одной уже Оно-но-Комати можно составить себе полное представление о всей той роли, которую играла женщина Хэйана. Комати славится не только как поэтесса, она знаменита на все века как образец женской красоты, и о чем вспоминают больше, когда говорят о ней теперь, установить трудно: так слились в ее образе эти два качества — поэтическое искусство и красота. В ту эпоху безобразие так же мало прощалось, как и грубость, невоспитанность, неумение в области изящного обхождения и поэтического искусства. Недаром о другом бессмертном из того же созвездия — Нарихира — молва гласит, что он был образцом мужской красоты. Блистательный принц Гэндзи, герой романа Мурасаки, наделен и тем и другим свойством; и в самом деле, насколько мы знаем из литературных памятников и из других документов эпохи, из самой истории, женская красота оказывалась тогда одним из наиболее могущественных факторов жизни.

Среди утонченных и изощренных хэйанцев, поклоняющихся красоте во всех ее проявлениях и всегда и всюду ищущих стимулы для возбуждения своей эмоциональной природы, женщина с ее красотой и специфическим изяществом должна была играть особую роль. И эта роль была в конце концов столь значительной, что благополучие целых семейств и родов часто ставилось в за-

висимость от женской красоты. Господствующий в эпоху Хэйан аристократический род Фудзивара держал с помощью женщин в своих руках царствующих императоров; с помощью их же многочисленных наложниц во дворце устанавливали и поддерживали свое положение знатные фамилии, и часто буквально все надежды какого-нибудь падающего аристократического семейства сосредоточивались на девушке из их среды, отличавшейся особой красотой.

Таков был Хэйан, таковы были стиль и тон жизни и культуры в течение почти четырех столетий. Естественно, что вся описанная обстановка, с одной стороны, содействовала появлению блестящей литературы, отражающей все специфические уклоны мировоззрения и строя чувствований, литературы, безукоризненной по форме и внутренней художественности, с другой же — создавала ряд невероятных контрастов в общем потоке исторического бытия японского народа. И если в одной стороне была почти гипертрофированная образованность и эстетизм, то в другой — свивали себе гнездо огрубение и невежество. Устойчивых элементов для материальной и идеологической культуры всей страны в целом не было, и вполне понятно, что не по этой дороге в конце концов пошла Япония: самурайство, культ воинского духа и авторитарность гражданского типа — вот что стала культивировать страна в последующие времена. И все же именно от Хэйана идет тот японский эстетизм, который живет в японцах и теперь и который так поддерживается и далее живыми для них литературными произведениями этой эпохи.

II

«ИСЭ-МОНОГАТАРИ»

Когда впервые знакомишься с произведением, носящим название «Исэ-моногатари», то сразу же создается впечатление, что все оно слагается из ряда отрывков, совершенно законченных в своих пределах и друг от друга независимых. Количество их исчисляется в 125, хотя возможно насчитать при иной редакции текста и на один больше. При этом начинает казаться, что и самый порядок этих отрывков, их взаимное расположение также не играет особенной роли: один отрывок как будто может спокойно стать на место другого, без всякого ущерба и главному смыслу произведения, и характеру самой композиции. И японская критика в общем подтверждает и то и другое впечатление: она говорит о возможности — в течение исторического существования повести — различных вставок, перестановок, касающихся не только отдельных фраз, но и самих отрывков в целом. Здесь не место, конечно, обсуждать с русским читателем эти вопросы, почему я и постараюсь подойти к «Исэ-моногатари» с той сто-

роны, которая представляется, как мне кажется, важной для его истинного понимания.

Начнем с анализа структуры каждого отдельного отрывка. Вопрос этот важен именно потому, что отрывок и претендует, и действительно играет самостоятельную в композиционном смысле роль. Каждый из них состоит из двух частей — прозаической и стихотворной. Обычно сначала идет проза — более или менее длительное накопление прозаических фраз, затем — стихотворение и, если отрывок короток, — на этом все кончается, и лишь в более развитых эпизодах вслед за стихотворением идет еще новый прозаический элемент. В особо длинных отрывках после первоначальных фраз прозы идет стихотворение, чередующееся с прозой; их может быть несколько, причем прозаическая часть предшествует и заканчивает собою каждое из этих стихотворений. Таковы три типа отрывков. Самостоятельность их в композиционном смысле достигается различными приемами, из которых наиболее существенны два: в начале каждого отрывка стоит слово *мукáси* — русское «в давние времена», за которым следует обычно главное подлежащее всего последующего — слово *ото́ко* — «кавалер»; получается новый зачин: «в давние времена жил кавалер» — этими словами зачеркивается всякая формальная и реальная связь с предыдущим. Самостоятельность отрывка по отношению к последующему достигается иным приемом: последний раздел отрывка заключает в себе такое выражение сказуемости, которое грамматически и стилистически знаменует собою полную исчерпанность всего содержания, всю возможность такой сказуемости. Этот технический прием проходит сквозь все отрывки и делает их в морфологическом смысле совершенно независимыми друг от друга. Связь, если она и существует, приходится искать уже в ином месте, в смысловых соотношениях.

Очень многие из ученых-японцев — исследователей «Исэ-моногатари» считали и считают, что центр тяжести в каждом отдельном отрывке лежит в его стихотворной части. Ведь стихотворения обязательно входят в состав каждого из них и как будто являются самым значительным элементом всего целого. Если это так, продолжает эта теория, то «Исэ-моногатари» следует считать не «повестью», но книгой стихов, собранием ряда стихотворений, снабженных вводными замечаниями, попутными примечаниями и объяснениями, долженствующими облегчить читателю проникновение в истинный смысл каждого стихотворения, разъяснив, при каких обстоятельствах, по какому поводу, в какой обстановке было оно создано. Вся прозаическая часть «Исэ-моногатари» при таком взгляде не более как пояснительные ремарки. При таком взгляде, конечно, падает вся ценность произведения, так как большинство его стихотворений размещено в различных поэтических антологиях того века, где многие из них также имеют свои, действительно объясняющие ремарки.

Все отличие «Исэ-моноготари» от этих мест заключается, следовательно, только в большем развитии этих пояснительных примечаний. Этим, на мой взгляд, уничтожается всякая художественная самостоятельность «повести» как особого произведения.

Однако великая слава именно «повести», неизменно сопутствовавшая ей за все время ее существования, сама по себе опровергает такое мнение. «Исэ-моноготари» не сборник стихов, но вполне самодовлеющее художественное произведение, как нельзя лучше представляющее собою Хэйан в его подлинной сущности: оно дает нам картину ее быта, уклада, не философию, но является художественным адекватом своей эпохи. И в этом его ценность и непререкаемое значение. Сквозь эту призму может выясниться и композиционная сущность отрывков в отношении их двух составных частей: прозы и стихотворения.

Все 125 отрывков в указанном отношении делятся на два основных типа, с различными модификациями проходящих через все произведение. Первый тип имеет исключительно эмоциональные задачи: в основе его композиции лежит одна определенная эмоция, она — исток целого и его подпочвенный питающий слой. Эта эмоция, просачиваясь понемногу наружу, звучит сначала сдержанно — прозаическими фразами, обозначающими и ее постепенный ход и постепенное нарастание. Прозаическая часть отрывка, эти введения, примечания и т. п. играют только такую роль: это — зачин эмоции и рамки ее разрастания. И когда эмоциональное *crescendo*, все повышаясь, достигает своего порога, своего высшего напряжения, прозаические фразы исчезают, как уже не могущие быть словесным адекватом этой эмоции: они переходят в мерную речь, и начинают звучать слова и размеры стихотворения. Стихотворение — всегда в форме танка — всего только естественный результат эмоционального хода, апогей эмоционального нарастания, и, следовательно, его связь с прозаической частью, прямое вытекание из нее — поистине органическое. Вслед за этим возможны два исхода: либо автор так и оставляет свою эмоцию в доведенной до высших пределов силе, т. е. обрывает ее, чтобы придать ей большую значимость для читателя, либо же ведет свой прием теперь в обратную сторону — в нисходящем порядке. Слышно эмоциональное *diminuendo*, стихи сменяются прозой, мерная речь переходит в простую, эмоция вновь находит свой адекват уже в прозе, и, наконец, она вновь уходит в глубину, скрывается под почву. И все целое отрывка, будут ли здесь две части или больше, представляет собою в этом смысле подлинное органическое единство.

Второй тип отрывков — иного характера. Эмоциональность и в нем — основной элемент всего построения, но она действует иначе. Она не поглощает собою, не впитывает в себя всю морфологию отрывка, она, так сказать, расплывается в этой последней. Отрывок приобретает повествовательное содержание, он

рассказывает — и прозой, и стихами, и соотношение этих двух частей здесь уже иное: стихи могут заменить диалог, монолог, могут служить просто украшением. Конечно, основной закон первого типа и здесь скрыто присутствует, и здесь стихотворение является носителем эмоции по преимуществу, проза также и здесь готовит это стихотворение, к нему подводит, но все же весь композиционный уклад уже иной.

Однако и этим не исчерпываются все составные элементы каждого отрывка. Не только явной или скрытой, все поглощающей или только питающей эмоциональностью достигаются органическое единство обеих частей отрывка и его законченность как целого. «Исэ-моногари» не было бы произведением Хэйана и его автора следовало бы изгнать по крайней мере в последующий период, если бы он не рассчитывал еще на один элемент, в самом произведении отсутствующий, но для него совершенно необходимый. Этот элемент — эмоция читателя, его реакция на прочитанное. Мы знаем по всему укладу Хэйана, по его стихам, хотя бы по тому, как, при каких обстоятельствах они говорились, на что рассчитывались и пр., что эта ответная реакция читающего или слушающего подразумевалась как необходимый и равноправный элемент всякого поэтического творчества. Когда кавалер Хэйана бросал даме при мимолетной встрече во дворце коротенькое стихотворение — танка, то оно было не полно, его смысл — и фактический, и эмоциональный — был совершенно недостаточен, если тут не подразумевать ответное стихотворение дамы, ее соответствующую эмоцию. Поэтому большинство хэйанских стихотворений, и главным образом те, которые более всего построены на эмоциональном начале, — именно любовные, неизбежно требуют и сопровождаются ответами, т. е. дополнительными стихотворениями собеседника. Этот закон можно проследить и на нашей повести, где стихотворение кавалера почти постоянно влечет за собою ответ дамы, на который оно безусловно и рассчитывает. И это не просто ответ — это второй равнозначный элемент единого поэтического организма. И поэтому необходимо утверждать, что любое стихотворение «Исэ-моногари» в композиционном смысле теснейшим образом связано со своим ответом.

Но так внутри отрывка, таково взаимоотношение находящихся в нем стихотворений. И так же все это и в другом аспекте. Все композиционное целое отрывка тоже имеет свой ответ, но уже отыскиваемый не внутри произведения, а вне его: ответ кавалеру дает дама, на что кавалер и рассчитывает, произнося свою танка. Ответить автору должен читатель, на что автор также твердо надеется. Кавалер же заканчивает свою танка так, что больше не остается места для ее дополнения; его эмоция, не замыкаясь, занимает выжидательную позицию; так точно и автор — он, высказавшись, не захлопывает на этом дверей в тайники своего творчества, он ждет, он нуждается в привхождении

туда читателя. И не будет особенно парадоксальным сказать, что, если читатель не сумеет этого сделать — дать такой ответ автору, «Исэ-моногатари» не кончено, его отрывки безжизненно повисают — неудовлетворенные и беспомощные — в воздухе. Лишь при наличии этих двух равнозначных элементов — эмоции автора, вызывающей, и эмоции читателя, отвечающей, — слагается полнота любого отрывка, и он получает свою законченность.

Дальнейший анализ этого произведения ставит следующий очередной вопрос: в каком же отношении друг к другу стоят эти отрывки? Неужели все «Исэ-моногатари» только простая куча этих хоть и художественных, но все же столь ограниченных в своей отдельной значительности кусочков-миниатюр? Так думали очень многие исследователи повести, но не так, думается мне, обстоит дело в действительности. Обратимся к самому тексту. После вступления прозы — рисующего героя на пороге самостоятельной жизни: он только что достиг совершеннолетия — идет ряд эпизодов, связь между которыми и взаимная зависимость вскрываются без особого труда. Отрывок 2-й описывает начало одной — по-видимому, главной — любви героя, начало той интриги, которую можно будет потом найти как связующий цемент среди многих эпизодов. Интрига эта — любовь героя к одной даме, согласно традиционному толкованию, будущей императрице Нидзё. Он — уже в столице, она — еще в безвестности, где-то в уединенном месте, хоть и очень близко от героя: по крайней мере, он с легкостью может ее навещать. Следующий за тем эпизод может быть легко выведен из этого: уже в предыдущем стихотворении героя звучали легкая ревность, легкое опасение и укор по адресу своей возлюбленной. Это было в порядке хэйанского любовного обихода, часто безотносительно к тому, имела ли ревность какое-нибудь реальное основание; любовный укор просто входил как неизбежный элемент в гамму любовных переживаний, которые без него были бы не вполне разработаны. Так и здесь: нет никаких оснований полагать, что эта молодая девушка, пока еще живущая в неизвестности, уже вела себя как многоопытная придворная дама, к тому же чувство легко возникающей ревности так естественно в сердце столь юного героя.

Но вот героиня, как и подобало в те времена девушкам из благородных семейств, переходит из уединения к новой жизни, уже светской. Она также, по-видимому, достигает своего совершеннолетия и должна быть при дворе. Мечта каждого родителей пристроить свою дочь ко двору в надежде, что она, может быть, обратит на себя внимание императора, со всеми вытекающими для ее семейства последствиями. И вот она попадает во фрейлины к вдовствующей императрице, ко двору, конечно второстепенному, более тихому, но все же в столице.

Любовь героя перешла в новую обстановку — из тихого уединения в шумный свет, от идиллии, нарушаемой лишь собствен-

ными измышлениями — укорами и ревностью, к любви, уже могущей встретиться с противодействием этой обстановки: затрудненность свиданий, соблазн окружающего мира в виде хотя бы возможности для нее приобрести иного, более блестящего поклонника. И вот эта юношеская любовь, бывшая доселе скорее просто увлечением, не представлявшая для него еще ничего серьезного, теперь, благодаря всем этим препятствиям, в своем естественном развитии становится все сильнее и сильнее и переходит в настоящую страсть. И тут случается неожиданное: она переезжает в другое место. Во дворце императрицы с нею встречаться еще было возможно — в новом месте это уже очень затруднительно. Не будем гадать, что это за новое местожительство было у нее; ответов и предположений, одинаково вероятных, достаточно много; примем лишь само последствие этого переезда.

Герой не может примириться с этим положением. И его любовь нашла выход, к счастью. Не явно, так тайно: не через вход, так через двор-сад, через ограду, полуразрушенную играющими здесь детьми. Все было бы хорошо, если бы его посещения не были слишком часты; в конце концов его заприметили: к пролому в ограде поставили стража, и возможность свиданий вновь отпала. Не будем опять тратить время на отгадывание, кто был этот хозяин, помешавший скрытой идиллии, обратим внимание лишь на то, что горе и стенания кавалера в конце концов тронули и его сердце: в результате он решил изредка закрывать глаза и ничего не видеть. Поступи он иначе, он не был бы хэянцем.

Однако юношеская страсть не хотела примириться с такою любовью под чужим надзором, к тому же, вероятно, и хозяин стал закрывать глаза все реже и реже, и в результате свидания вновь были очень затруднены. Поэтому герой стал всячески склонять ее на побег с ним, и дама, уже вкусившая всю сладость близости к возлюбленному, не могла на это не согласиться. Отрывок 6-й передает нам в драматических тонах их бегство, погоню, рисует, как их в конце концов настигли и вернули назад так необдуманно поступившую девушку.

На этом заканчивается повесть о первом юношеском романе героя. При таком приведении отрывков 2—6 в связи получается целое повествование: с завязкой — в тихом уединении, на заре юности и того и другой; с развитием драматического положения — переезд в столицу, новое положение дамы, усилия кавалера; с напряжением его до высшей точки — побег, рисуемый в самых выразительных красках; и развязка — возвращение дамы обратно и окончательная разлука. Все пять отрывков составляют, таким образом, небольшой цикл, и таких очевидных циклов много в «Исэ-моногатари».

Начать хзя бы с дальнейшего: если первый отрывок можно было бы обозначить как первую главу романа, под наименованием «Пролог», если составить из пяти следующих главу вторую «Юная любовь», то отрывки 7—14 объединяются в третью главу:

«В изгнании». Причем это не новый зачин, это — только глава, ибо она является логическим развитием ситуации предыдущей. Герой в отчаянии от своей неудачи. Столица ему уже опротивела, да к тому же и опасно немного в ней оставаться: а вдруг последуют какие-нибудь неприятности за похищение благородной девушки. И герой решает бежать «на край света». «Край света» для хэйанцев недалеко: стоит лишь выйти за пределы их города; ведь весь мир сосредоточивался для них в его стенах. А если подумать о где-то там, на Востоке, лежащих провинциях, то это уже подлинно «край света». И кавалер туда направляется. Его путешествие со всеми его эпизодами и настроениями и служит предметом изложения отрывков 7—14. Пусть читатель просмотрит сам и убедится в их очевидной преемственности.

Нет надобности вести такое исследование дальше: простора для разных сближений и догадок здесь слишком много, чтобы быть всегда уверенным в безошибочности своих построений. Укажу только еще на одну большую главу: это новый роман кавалера, героиней которого является принцесса — жрица храмов в провинции Исэ. Перипетии этого романа излагаются на протяжении восьми отрывков — с 67-го по 74-й.

Из всего изложенного явствует только то, что первое впечатление полной разобщенности и независимости отрывков друг от друга в смысловом отношении совершенно неправильно. Более внимательное чтение обнаруживает в произведении отдельные циклы, группы отрывков, объединенных между собою общностью действия, сюжета и героев. Может быть, возможно при достаточно упорном анализе вскрыть циклическое содержание всего произведения полностью, разложить его на отдельные главы и даже больше — поставить и эти главы во взаимную связь, — словом, показать, что «Исэ-моногатари» — действительно повесть, с одним героем, единым планом автора, последовательностью в разворачивании сюжета и даже естественным органическим концом — страстью героя, рисующейся в последнем отрывке с его заключительным, предчувствующим смерть, стихотворением... — если бы это было в центре намерений автора. При несомненной наличности элементов скрытого романа в указанном духе автор не это имел прежде всего в виду: неспроста он так старательно отделял каждый отрывок, стараясь придать ему законченную и самостоятельную форму. Цель автора, как мне думается, заключалась в том, чтобы на почве повествования дать не «книгу стихов», но «книгу эмоций», т. е. то, что в первую очередь ценилось людьми Хэйана. Его главное задание состояло в том, чтобы дать картину эмоций во всем их многообразии и красочности. Поэтому-то для него в каком-нибудь эпизоде из жизни героя важна не его фактическая сторона, не связь с предыдущим и последующим, а его эмоциональная ценность. Важна эмоция, но не содержание; переживание, но не его причина. Поэтому автор вместо деления на главы по содержанию делит на отрывки по эмо-

циональному их характеру: виды и типы эмоций с их многочисленными модификациями и подразделениями — вот принцип его композиционных приемов. И так как каждый отрывок, как я старался показать выше, являет собою такую законченную единицу и так как последующий дает уже иной эмоциональный мотив, то вполне правильно будет поставить после первого морфологическую точку и начать второй обычным зачином: «в давние времена жил кавалер...».

Этим самым путем устанавливается и новое единство всего произведения: «Исэ-моногатари» ни в коем случае не собрание чего бы то ни было — стихов или эмоций. «Исэ-моногатари» — цельное произведение, в основе которого лежит единая творческая личность автора, единый творческий план и которое с точки зрения своей архитектоники являет не что иное, как технически совершенную разработку этого плана. Повесть — музыкальная пьеса, написанная на одну тему, с ее сложной и разнообразной разработкой. Основная тема — любовь с ее неисчерпаемой многогранностью; литературная композиция произведения — словеснообразная разработка этой темы; сюжет, элементы повести — избранная форма, как в музыке, и т. д., т. е. нечто, устанавливающее границы и пределы, а также внешние контуры разработки; и, наконец, побочные темы, иногда контрапунктирующие, иногда звучащие как бы самостоятельно, — темы «природы», «дружбы». Такова канва «Исэ-моногатари».

Очень сложна, как, впрочем, и следовало ожидать в эпоху Хэйана, разработка первой основной темы. Перечитывая все произведение, находишь всевозможные ее модификации. Главнейшими из них приходится считать темы: 1) любовного счастья, 2) разлуки, 3) любовной жалобы, 4) любовной тоски, 5) отчаяния, 6) любовного беспокойства, 7) любовных мечтаний, 8) любовного объяснения, 9) любовного оправдания. Подавляющее большинство отрывков с легкостью распределяется по этим именно рубрикам. Но каждая из них, этих производных тем, в свою очередь может расчлняться на целый ряд оттенков: то это счастье простое и ничем не омраченное, с одним лишь стремлением удержать его как можно долее — первая модификация; то оно сопряжено с легким опасением за судьбу этого переживаемого наслаждения — второе изменение (ср. отрывок 20 и 21). Тема разлуки может быть осложнена мотивами упрека, укора по адресу милой или милого (стр. 12), а то и проникнута какой-то горечью (стр. 53); впрочем, нередко и в разлуке блистает надежда на радостную встречу (стр. 34).

Тема любовной жалобы чаще всего выливается в форме сетований на судьбу, препятствующую достижению или удержанию счастья, а то и прямо упреков по адресу милого друга за жестокость, бесчувственность или измену (стр. 7 и 42). Очень характерно в этом смысле стихотворение (стр. 52), так напоминающее провансальскую «alba».

Переживание любовной тоски фигурирует в двух главных разветвлениях: то это тоска — томление по милому другу, — таково стихотворение 24-го отрывка, выраженное в такой типичной японской образности; то это уныние — скорбь (стр. 44).

Громко и сложно звучит тема отчаяния — из-за любви, конечно. То это отчаяние с некоторым упреком по адресу противной стороны (стр. 8), а чаще всего отчаяние при мысли о себе, о том, что будет или стало с собою самим по случаю неудачи в любви (стр. 4). Это же отчаяние может быть обращено и к свету, к внешним помехам счастью (стр. 58). Тема любовного беспокойства, вообще очень часто встречающаяся, может даже проskalзываться и в самый миг любви (стр. 36).

Мотив любовных мечтаний звучит то в форме общего высказывания своих грез (стр. 31), то — и последнее чаще — в форме грез — обращений к милому образу (стр. 13).

Часто звучит тема любовного оправдания, стремление защититься от несправедливо возводимых обвинений в неверности, жестокосердии и т. д. (ср. стр. 23). И наконец, очень многообразна тема любовного объяснения: ведь так усиленно и с таким успехом практиковались хэйанцы именно в этой области. Объяснение может быть вполне искренним (стр. 9) или же просто проявлением светской любезности (стр. 63).

Нет особой надобности показывать разработку прочих тем произведения; имея критерий, читатель сам легко разберется в этом многообразном мелодическом материале. Остается сказать лишь несколько слов о названии произведения и его авторе.

Слово *моногатари* означает повесть и имеет вышеописанный смысл. Слово же «Исэ», прилагаемое к первому как определение, относится ближайшим образом к тем отрывкам, которые повествуют о приключениях героя с принцессой — жрицей храмов провинции Исэ (стр. 68—74). Существует предположение, что раньше эти отрывки стояли в начале произведения, и оно по ним и получило свое наименование. Автором повести по традиции, идущей почти от самых времен Хэйана, считается знаменитый хэйанский поэт Арива́ра Нарихи́ра. Если нельзя определенно доказать принадлежность произведения именно ему, нельзя и опровергнуть эту традицию, которая — скорее всего — и должна быть хранительницей истины.

Опубликована в кн. Н. И. Конрада «Исэ-моногатари — лирическая повесть древней Японии», Пг., 1921.

НА ПУТЯХ К СОЗДАНИЮ РОМАНА

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

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

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

Что такое прозаические части? Ключ к пониманию их дает антология «Кокинсю»: там прозы достаточно много, многие стихотворения снабжены так называемыми *хасигаки*, т. е. объяснительными предисловиями. Хасигаки поясняют ту обстановку, в которой создалось последующее стихотворение, и тем самым способствуют более полному и лучшему пониманию его во всех смыслах: тематическом, эмоциональном, стилистическом. Возьмем пример:

В «Кокинсю» («Любовь», II, 38):

«В марте месяце автор прослышал, что ту даму, с которой он

вел нежные беседы, пришел навесить другой кавалер; и вот он сложил и послал ей следующую песню:

Сердце — не роса!
Но с тех пор, как отдал я
Сердце все цветку,
Чуть подует ветер, дрожу...
Как бы не сорвался он!

В «Исэ» (отр. 27):

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

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

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

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

Поэт был знаком, хоть и не предавался этому всем сердцем, с одной дамой, жившей в западном флигеле дворца императрицы Годзё. Вдруг десятого числа она скрылась в другое место. Хоть и узнал он, где она теперь находится, но поговорить с ней никак не мог. И вот на следующий год, весной, когда в полном цвету были сливы, в ночь, когда была так красива луна, он, мечтая о прошлой любви, пришел к тому западному флигелю и лежал там на запущенной галерее до самого заката луны; и сложил:

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

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

господствует в «Кокинсю»; ради него же написаны прозаические места в «Исэ».

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

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

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

Вага уэ ни
Цую дзо оки нару...
Ама но кава
Товатару фунэ но
Кадзи но сидзуку ка?
(Отр. 58)

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

Нужен омоним для «поворота» от одной мысли к другой, от метафоры к действительному образу. Вот пример:

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

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

(Отр. 2)

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

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

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

(Отр. 1)

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

Думается мне:
Там, в столице, далеко,
Милая жена...
Грусть на сердце у меня:
Как далеко мы зашли!¹

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

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

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

«Кокинсю» дает образцы стихов на всякие темы. Свыше 1100 стихотворений этой антологии — это по крайней мере несколько сот тематических примеров. Но этого мало. Мало знать, что можно вложить в стихи, нужно знать, когда это «что» можно

¹ Подробное объяснение этого стихотворного трюка см. стр. 231.

вкладывать в строфы из 31 слога. И тут «Исэ» — незаменимо и единственно.

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

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

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

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

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

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

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

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

С тематической точки зрения японские танка лишены какого бы то ни было фабульного элемента. Они все построены на мотивах чисто статического характера, раскрывающихся в цепи эмоциональных рядов. Если в стихотворении и говорится о каком-нибудь событии, действии, поступке самого героя, то мотив этого действия не вплетается в причинно-временную цепь и лишен фабульной напряженности, требующей формального же разрешения. Действия и события фигурируют в танка так же, как и явления природы: не образуя фабульной ситуации. Предисловия не нарушают этого общего характера лирической темы: они так же статичны, как и мотивы самого стихотворения. В самом обычном случае они дают ту обстановку, которая берется как основание для развертывания лирической темы: «песня, сложенная во время стихотворного собрания у принца Корэсада»; «песня, сложенная при посадке хризантем в садике одного человека».

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

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

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

«Ее навещал, не относясь сперва к этому серьезно, кавалер.

И вот: устремления его сердца стали уже глубокими...»²

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

В изложение второго момента автор вносит уже большее дополнение:

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

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

В изложение третьего момента автор вносит уже типично повествовательные строчки.

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

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

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

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

Согласимся, однако, что «Исэ-моногатари», как гласит само наименование,— повесть. Но какая повесть? И, в сущности, где она? Если уж и считать основой «Исэ» повествовательные элементы, то, во всяком случае, они даны в очень своеобразной форме: все произведение разбито на 125 отрывков, ничем не связанных как будто между собою. И если «Исэ» — не книга стихов, то все-таки это и не повесть, скорей всего, пожалуй,— книга рассказов.

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

С первого взгляда «Исэ-моногатари» представляется собра-

² Здесь и далее разрядка автора.

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

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

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

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

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

(Отр. 24)

Иногда — как уныние, тоска...

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

(Отр. 106)

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

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

(Отр. 74)

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

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

(Отр. 23)

Иногда — отчаяние при неудаче в деле любви...

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

(Отр. 58)

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

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

(Отр. 73)

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

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

(Отр. 29)

Если только продолжать приведение образцов и анализ различных вариантов этих тем, придется в конце концов выписать все «Исэ-моногатари»; поэтому читателя, желающего проверить, приходится отсылать к самой повести. Несомненно одно: мнение, будто «Исэ» — «книга любви», приобретает значительную долю правдоподобия.

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

Вмешательство автора иногда бывает явным: в этих случаях оно большей частью принимает форму заключительного замечания, сентенции. Таковы, например, сентенции в рассказе 1-м:

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

или в рассказе 14-м:

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

или в рассказе 33-м:

«Вероятно, это было сказано им после долгого размышления»;

или в рассказе 38-м:

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

или в рассказе 39-м:

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

или в рассказе 74-м:

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

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

Например:

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

Или:

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

Или:

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

«И его даму те демоны одним глотком и проглотили».

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

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

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

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

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

Здесь мы вплотную подходим к очень большой проблеме: к вопросу о морфологии японского романа, как в ее основных видах, так и в ее развитии. Вопрос о морфологической сущности «Исэ» имеет для того и для другого первостепенное значение: ведь «Исэ» наряду с «Такэтори» — первый представитель япон-

ского повествовательного жанра, если не считать, конечно, тех фабульных стихотворений, которые встречаются в «Манъёсю». Надлежащая оценка «Исэ» открывает путь к пониманию и последующих японских *моногатари*.

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

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

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

Конечно, не все в «Исэ» одинаково по своей структуре: существуют рассказы, состоящие, в сущности, из одного стихотворения; прозаическая часть в них, действительно, что-то вроде «предисловия».

Но, во-первых, этот тип встречается довольно редко; во-вторых, он совершенно не характерен для «Исэ». Типичная форма

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

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

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

По мнению одного комментатора (Кэйтю), стихотворение это связано со следующей обстановкой: 7 июля, в день «Ткачихи и Волопаса» — звезд, находящихся по обеим сторонам Млечного Пути, — во дворце происходило празднество, во время которого от лица государя были всем розданы подарки; и вот автор, тронутый до слез милостью императора, в знак признательности выражает свои чувства в вышеприведенных словах, где искусно сочетает образ «слез», т. е. слез благодарности, и образ «брызг» от весла той ладьи, которая плывет по реке небес, иначе — Млечному Пути.

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

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

Что же сделал из этого стихотворения автор «Исэ»? Обратимся к его интерпретации (стр. 58).

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

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

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

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

Так сказал он, и жизнь к нему вернулась».

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

Великолепным примером такого мастерского развития потенциального содержания танка может служить эпизод 59. Для того чтобы это увидеть, следует знать лишь одно: в «Кокинсю» («Лето», 5) помещено только одно стихотворение, даже без надвоящего «предисловия»:

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

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

Эта литературная манера быстро привилась в Японии и быстро нашла себе многочисленных последователей, иногда прямо

подражавших ей, иногда же старавшихся развить ее дальше. Наиболее характерным произведением этого второго типа, восходящим к «Исэ», является «Ямато-моногатари».

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

«Исэ», как это было показано выше, представляет собою, по существу, единое произведение: раскрытую автором повесть изменчивости жизни. Его эпизодическая конструкция — только своеобразно проведенный прием «нанализующего» романа, в котором можно обнаружить и начало и конец (ср. первый эпизод и последний). «Ямато» же — настоящий «сборник рассказов»: ни внешнего, ни внутреннего тематического единства в нем нет. Большинство рассказов «Ямато» могут существовать совершенно самостоятельно, независимо от предыдущих и от последующих. Внешняя форма «Исэ» обманула его последователей: то, что у автора «Исэ» подчинено, у автора «Ямато» стало самостоятельным.

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

Само собою разумеется, что «Исэ» и «Ямато» стилистически не однородны и по характеру своих рассказов. В «Ямато» мы находим целый ряд форм: тут и рассказы — типа «стихотворения с предисловием», т. е. самая элементарная форма «Исэ»; тут и более или менее равноправное сочетание стихов и прозы, т. е. самый характерный тип «Исэ»; тут и большие фабулистические концеп-

ции «Исэ», только с осложнением повествовательного элемента и ослаблением лирического; и наконец, дальнейший шаг: рассказы с доминирующей прозаической формой и с низведением стихотворения до уровня простого украшения рассказа. Надо думать, что рассказы этого последнего типа — стилистически наиболее характерны для «Ямато-моногатари». В них — то новое, что это произведение дало японской повествовательной литературе.

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

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

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

ПРИМЕЧАНИЯ

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

2. Стихотворение, приведенное на стр. 218, взято из 8-го отрывка «Исэ-моногатари». Для понимания его необходимо знать обстановку, в которой оно родилось.

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

Карагоромо
Кищуцу нарэниси
Цума си арэба
Харубару кинуру
Таби-о си дзо омоу³.

Первый смысл этого стихотворения может быть передан приблизительно так:

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

Такие ассоциации мотивированы двояким образом: герой видит, как треплются по ветру полы их «дорогих одежд»; вспоминает о том месте, где все вокруг — в таких одеждах, т. е. о столице, и чувствует грусть: как далеко она осталась позади; как далеко они зашли!

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

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

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

Для надлежащей оценки того, насколько искусно сделано это стихотворение, следует добавить ко всему предыдущему еще не-

³ Слог *ха* читается в середине слова *ва* или *ба*.

сколько особенностей этой танка. Во-первых, расстановка омонимов допускает и иную комбинацию мотивов: автор видит свою одежду, что когда-то там, в столице, вышила и поднесла ему, как обычно делалось, жена, и вспоминает об одежде той, что осталась в столице, т. е. о ней, о жене. Во-вторых, все стихотворение написано на специальное задание: тематическое и формальное. Автору его спутники предложили воспеть их путешествие, с его настроениями, приноровительно к окружающей обстановке: привал для отдыха, развешивающиеся одежды и т. д. Вместе с тем эта связь с обстановкой должна была быть выражена и формально: вокруг отдыхающих по болоту цвели цветы «какицубата»; в этом названии 5 слогов, т. е. ровно столько, сколько строк в танка; следовательно, пусть это стихотворение будет и акростихом! Автор, как это легко увидеть, блестяще справился со всеми этими заданиями.

*Опубликована в кн. Н. И. Конрада
«Японская литература в образцах и
очерках», т. I, Л., 1927.*

«ГЭНДЗИ-МОНОГАТАРИ»

I

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

Можно ли утверждать, что все эти теории или какая-нибудь одна из них неверны? Европейский читатель, хоть немного проникший вообще в японское и, что особенно важно, в хэйанское, может согласиться с каждой из них: роман этот настолько грандиозен по объему, настолько сложен по содержанию, настолько значителен по вложенному в него замыслу, настолько искусен по форме, что любая из указанных теорий, да и, по всей вероятности, многие другие, могут легко найти в его материале себе оправдание. Поэтому лучше попытаться подойти к нему не от какой-либо из этих теорий, но исходя по возможности от тех отправных пунктов, которые дает сама Мурасаки.

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

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

«Повести (моногатари) описывают нам все, что случилось на свете (ё-ни áру котó), начиная с самого века богов. Японские исторические анналы (Нихóнги) касаются только одной стороны вещей (катасоба дзо).

А в повестях содержатся всевозможные подробности.

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

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

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

¹ Т. И г а р а с и, Син-кокубунгаку-си, 1912, стр. 201 и сл.

японцем, чтобы почувствовать всю смелость такого заявления, особенно в те времена.

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

Помимо этого слова Мурасаки свидетельствуют еще об одном: о выросшем самосознании самого писателя. Писатель прекрасно сознает теперь всю значительность своей работы: для Мурасаки писание романа — уже более не создание материала для развлечения скучающих в отдаленных покоях женщин, но работа над воссозданием картин человеческой жизни, и притом во всех ее проявлениях: и хороших и дурных. Это опять ново для японского писателя тех времен: в словах Мурасаки звучит подчеркнутое сознание важности своего дела.

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

Эта реалистическая тенденция Мурасаки целиком подтверждается всей историей повествовательной литературы не только времен Хэйана, но, возможно, даже на всем ее протяжении. «Гэндзи», пожалуй, наиболее чистый и яркий образец подлинного художественно-реалистического романа. Повествовательный жанр до него (Такэтори, Отикубó, Уцубó) строился отчасти на мифологическом, сказочном, легендарном, отчасти на явно вымышленном материале; повествовательная литература после него (*гунки*, *отогидзоси*, всякого рода *сёсэцу* эпохи Токугава) отчасти

основана на сказаниях или особо воспринятой и идеализированной истории, отчасти, впадая в натурализм, переходит в противоположную крайность. Так или иначе, бесспорно одно: большинство произведений японской повествовательной литературы стремится дать что-нибудь особо поражающее, трогательное или забавляющее читателя, в то время как «Гэндзи» к этому решительно не стремится: он дает то, что заполняет повседневную, обычную жизнь известных кругов общества той эпохи; дает почти в тоне хроники, охотно рисуя самые незначительные, ничуть не поражающие воображение читателя факты: никаких особенных событий, подвигов, происшествий, на чем держатся, например, камакурские *гунки*, в «Гэндзи» нет; нет также и того гротеска деталей и незначительных подробностей, гиперболичности построения и стремления к типизации выводимых образов, что так характерно для токугавской прозы. «Гэндзи» рисует обычную жизнь, не выбирая громких событий, показывает действительных людей, не стремясь изображать типы. Это подмечено большинством японских исследователей этого романа, и это сразу же становится очевидным при чтении самого произведения.

Второе заявление Мурасаки, на которое обращает наше внимание Игараси, находится в XXXII главе романа (Умэ-га-э) и заключается в следующих словах:

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

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

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

В самом деле, если обратиться к фактам истории японского языка того времени, то мы увидим перед собою в сущности два процесса: постепенное развитие (в силу внутренних факторов) национального японского языка и постепенное внедрение в него китайского. Разговорный язык того времени (конечно, в среде правящего сословия), по-видимому, в значительной степени уже соединял в себе элементы и того и другого, однако еще не слив-

шиеся в одно органическое целое, как это случилось потом. Что же касается языка литературы, то здесь мы сталкиваемся с двойным явлением: японский язык, как таковой, был еще недостаточно развит, чтобы служить всем задачам словесного искусства; литературным языком по преимуществу был китайский, и вся «высокая» литература эпохи писалась по-китайски. Таким путем получились так называемый *камбун* — японская литература на китайском языке и *вабун* — японская литература на японском языке.

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

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

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

и всеми признаваемого в качестве высокого жанра — истории. Это второе доказательство той сознательности, которая отличает Мурасаки как писательницу: она сознает всю ценность и своего жанра и своего языкового стиля.

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

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

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

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

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

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

Стоит хотя бы бегло ознакомиться с хэйанскими *моногатари*, чтобы убедиться в том, что эта тема — основная для всей повествовательной литературы той эпохи. Начиная с первого произведения по этой линии — «Исэ-моногатари», кавалер и дама господствуют на страницах *моногатари* нераздельно. И этот факт объясняется не только литературными традициями и вкусами: он обусловлен всей окружающей обстановкой. *Моногатари* в огромном большинстве случаев рисуют жизнь и быт господствующего сословия — хэйанской знати. Эта жизнь и быт в те времена, при наличии экономического благополучия и политического могущества, были проникнуты насквозь началами мирной, «гражданской» (как тогда называли) культуры, т. е. фактически началами гедонизма. В этой насыщенной праздностью, чувственностью, изящной образованностью среде женщины, естественно, играли первенствующую роль. Взаимоотношения мужчин и женщин становились в центре всего этого праздничного, беспечального, обеспеченного существования. «Кокинсю» великолепно это отражает: давая образцы танка, т. е. стихотворений, которые только и писа-

лись, что в связи с каким-нибудь моментом или происшествием,— эта антология более чем наполовину состоит прямо или косвенно из любовных стихотворений. Таким образом, это центральное явление хэйанской жизни, ставшее таковым в силу объективных исторических условий, стало и основной темой повествовательной литературы. Поэтому, поскольку Мурасаки стремилась дать изображение жизни, историю, более полную и подробную, чем даже настоящая история — «Нихонги», она должна была отразить прежде всего эту центральную проблему, причем так, как она представлялась ей, как это действительно было: «женщина — в руках мужчины».

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

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

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

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

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

II

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

Самый характер темы требует противопоставления мужчин женщинам, и наоборот. Мурасаки берет по существу лишь одного мужчину; главным героем ее повести является одно лицо: сам Гэндзи. Почему для раскрытия такой темы автор не взял, казалось бы, наиболее естественного: многих героев и героинь? Ответ на это ясен: так нужно во исполнение той своеобразной трактовки темы, которая дана в приведенном выше замечании Мурасаки:

«женщины рождаются на свет лишь для того, чтоб быть обманутыми мужчинами». По ее представлениям, женщина — игрушка в руках мужчин. Для того чтобы ярче выразить именно эту трактовку, Мурасаки взяла одного мужчину и противопоставила ему многих женщин. Отдельные самостоятельные пары могли бы и не дать того характерного во взаимоотношениях мужчин и женщин, что давал этот мотив: одного и многих; мотив, являющийся, таким образом, основным для всей конструкции романа. Это не значит, разумеется, что в повести нет других кавалеров, кроме Гэндзи, и других дам, помимо его возлюбленных, но то, что именуется героем, в романе дано в одном облике, облике Гэндзи. Такова первая конкретизация темы.

Эта конкретизация сейчас же проявляется в мотивах фабулистического порядка; в дальнейшем даются новые, уже подчиненные темы: Гэндзи — и такая-то женщина; герою поодиночке и совместно противопоставляются различные женские фигуры. Этим путем тема конкретизируется еще точнее и обуславливает дальнейшее свое раскрытие: в тему сопоставления героя и какой-нибудь женщины влагается мотив, характеризующий отношение его к ней и при этом осложняемый еще рядом вспомогательных мотивов — особенности нрава данной женщины, характер ее отношения к нему; отношение данной женщины к другим персонажам романа; и наконец, в последнюю очередь мотивы обстановки. Все это образует сложнейшую фабулистическую ткань, основная конструкция которой тем не менее ясна: герой, сопоставляемый со многими женщинами — различных характеров, в различных взаимоотношениях с окружающим миром, связанных с различной жизненной обстановкой и с разным отношением к Гэндзи, с одной стороны, и различным отношением его к себе — с другой. Такова основная формула фабулы Гэндзи.

Из замысла автора находим объяснение и выбора главного персонажа. Для того чтобы показать основную тему, нужно было взять ту среду, где любовь, любовная игра занимала доминирующее место в жизни. Такой средой оказывается, естественно, аристократия Хэйана, и представителем главной тенденции ее должен быть человек из этого же круга. Таким путем создается Хика́ру Гэндзи, принадлежащий по рождению своему (он побочный сын императора) к самым высшим слоям хэйанского общества. Но — и в этом сказывается необычайная тонкость автора — этот Гэндзи, представитель самых верхов знати, в то же время не носит титула принца, на что имел бы право по происхождению; он ставится автором вне императорского дома: в романе император-отец нарочно не дает ему такого титула, а низводит его до положения простого подданного. Можно предполагать, что Мурасаки могла руководствоваться здесь таким соображением: останься Гэндзи принцем, он был бы связан тысячью всевозможных условностей, среди которых протекала жизнь членов царствующей фамилии; этим условностям были бы в значительной

степени подчинены и все его поступки, он прежде всего был бы лишен хотя бы свободы передвижения и, следовательно, знакомства с женщинами вне узкого круга придворных дам. Гэндзи же в том виде, в каком он выведен в романе, сохраняет по своему положению все возможности действий в сфере искусства любви и в то же время ничем не связан внешне: положение сына императора и одновременно свободного подданного, не стесняемого этикетом, — лучшее условие для того, чтобы иллюстрировать замысел Мурасаки: мужчина и — многие женщины.

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

III

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

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

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

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

Прежде всего он воспылал страстно, но тайною любовью не к кому иному, как к наложнице своего же отца — фрейлине Фуд-

зицубо́, той самой, что заступила в сердце императора место его умершей матери. Она была еще совсем юна и необычайно прелестна, но для Гэндзи — недосыгаема... Впрочем, пока.

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

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

В попытках избавиться от чар злого духа Гэндзи предпринимает поездку к одному знаменитому чародею, проживавшему в Китаяма, и там обретает ту, которой суждено было сделаться потом его наиболее глубокой и долгой любовью — Мурасаки. Живя у чародея, он случайно замечает в одном бедном домике девочку лет десяти поразительной красоты и к тому же — что более всего его поражает, — живо напоминающую ему его тайную любовь — фрейлину Фудзицубо. Очень быстро он узнает, что такое сходство вполне естественно: маленькая Мурасаки — племянница Фудзицубо. В силу некоторых обстоятельств ее отдали к бабушке в деревню, где она и воспитывалась до сих пор.

Гэндзи, пораженный красотой ребенка и таким сходством с той, к кому все время стремились тайно его думы, упрощает

старую женщину отдать ему маленькую Мурасаки в качестве воспитанницы.

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

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

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

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

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

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

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

Вскоре после этого одна из принцесс, Сан-но-мия, назначается жрицей главного синтоистского храма. По этому случаю происходят различные полурелигиозные, полуувеселительные церемонии. В одной из них в качестве действующего лица принимает участие и сам Гэндзи. На церемонию съезжается вся знать, в том числе и жена Гэндзи — прекрасная Аои. И здесь автор рисует нам

забавнейшую сцену столкновения двух соперниц: законной жены — Аои и давней любовницы — Рокудзё. Аои едет в экипаже, все почтительно уступают ей путь, и вдруг на дороге — колесница Рокудзё, не желающая ей уступить. Аои приказывает проехать во что бы то ни стало, и колесница Рокудзё разлетается вдребезги.

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

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

Через очень короткое время после смерти Аои Гэндзи делит первое ложе со своей любимицей, воспитываемой им маленькой Мурасаки. Ему в это время 22 года, ей всего 15. С этих пор Мурасаки находится на положении его главной подруги. На следующий год умирает отец Гэндзи — отрекшийся император; вскоре за ним и его наложница Фудзичубо постригается в монахини.

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

Во время его пребывания в Сума (на 26—27-м году жизни) с Гэндзи происходит странный случай: однажды во время сильной бури к нему во сне является покойный отец и повелевает ему отправиться туда, куда укажут боги. Как раз в это время к нему приходит один монах и объявляет, что ему было откровение свыше увести Гэндзи к себе в Акаси. Гэндзи отправляется туда и поселяется у монаха. У того оказывается юная дочь — замечательная красавица, и монах просит Гэндзи почитать ее своей благосклонностью. К его радости, Гэндзи соглашается, и Акаси, как с этих пор зовут эту женщину, становится его возлюбленной.

Тем временем в столице происходят грозные события: страшный ураган, смерть главы враждебного Гэндзи рода, болезнь императрицы-матери, злейшего врага Гэндзи. Заболевает, наконец, и сам император. Все толкуют эти происшествия как кару

богов за изгнание Гэндзи. В довершение всего императору во сне является его покойный отец и приказывает ему вернуть своего единокровного младшего брата из ссылки в столицу.

Двадцати семи лет от роду Гэндзи вновь возвращается с торжеством и почетом в столицу. Император Судзаку отрекается от престола, передавая его своему наследнику — фактическому сыну Гэндзи, Рэйсэн. Гэндзи занимает высокое положение в придворных сферах и начинает пользоваться могуществом. Ко всему этому присоединяется и личная радость: у его возлюбленной Акаси рождается дочь. Таким образом, у него уже трое детей: от Фудзицубо — царствующий император, от умершей жены Аои — сын Югири и от Акаси — дочь, фигурирующая потом под именем Акаси-химэ.

Судьба Акаси-матери кончается очень печально. С отъездом Гэндзи из Акаси, где протекала их любовь, она переезжает после рождения дочери в столицу. Здесь, подчиняясь уговорам Гэндзи, она отдает дочь ему на воспитание, а сама, оставив прощальное письмо, уходит в горы и исчезает бесследно.

Гэндзи строит в столице себе новый пышный дворец, выступающий под названием Рокудзё-ин, и поселяет в нем около себя всех самых любимых и дорогих женщин. На мгновение перед взором его мелькает еще раз старинное юношеское увлечение — Уцусэми; он встречается с ней во время путешествия, обменивается танка, и на этом кончается судьба Уцусэми: она постригается в монахини и уходит от мира.

Во дворце Гэндзи одно празднество сменяется другим. Великолепие достигает своего апогея. Гэндзи под эгидой императорсына возносится на недосягаемую высоту — официального величия и власти. Окруженный же любимыми женщинами, он наслаждается и личным счастьем. Но судьба его подстерегает. Счастье начинает колебаться: печальные происшествия следуют одно за другим. Умирает его любимая жена Мурасаки и, как завершающий удар, его поражает исход его последней, уже закатной (ему теперь 50 лет) любви. Достигнув 52-летнего возраста, он умирает.

Последний период его жизни ознаменовывается тремя происшествиями, составляющими вместе с тем и три знаменитых места в романе.

Первое происшествие — трогательная история с Тамакацура. Так называлась дочь погибшей в объятиях Гэндзи от нападения духа ревности Рокудзё — Югао. Дочь — от ее прежнего любовника, приятеля Гэндзи — Тюдзё. После смерти матери она осталась в руках у своей кормилицы и была увезена ею далеко в провинцию. Там она воспитывалась в полном неведении обо всем случившемся. И вот однажды, во время поездки в один монастырь, эта уже взрослая девушка встретила с бывшей служанкой своей матери — Укён. Та узнает ее, открывает ей тайну ее происхождения и в свою очередь выслушивает всю ее печальную повесть. В результате Укон устраивает девушку воспитанницей

у Гэндзи. Тамакацура оказывается неотразимо очаровательной и быстро покоряет сердца окружающих. Даже сам Гэндзи становится к ней неравнодушным. Вокруг нее завязывается соперничество целой плеяды молодых людей, пока наконец она не попадает в жены к некоему Хигэгурó-Тайсё.

Второе событие, сильно потрясшее Гэндзи,— это открытие императором тайны своего рождения: эту тайну знали до сих пор кроме Гэндзи двое — старая прислужница покойной Фудзицубо и монах, бывший во время родов ночью во дворце. И вот монах рассказывает об этом императору. Император в необычайном волнении едет к Гэндзи и приветствует своего отца. Жалует ему высшие титулы государства и повелевает всем оказывать ему почет как отцу императора. Все это больно ударяет по Гэндзи. Его проступок против отца, его юношеское преступление раскрыто, и он должен ежечасно быть жертвою его последствий.

Третье происшествие, окончательно убившее Гэндзи, тот удар, который нанесла ему последняя любимая им женщина — Сан-но-мия. Сан-но-мия была любимой дочерью предыдущего императора, Судзаку, и когда этот последний постригся в монахи, он передал дочь на попечение и защиту Гэндзи. Гэндзи в последний раз полюбил. И его закатная любовь оказалась настолько могущественной, что перед нею склонилась его старая, испытанная привязанность к Мурасаки. И несмотря на то, что та сильно страдала от охлаждения Гэндзи, он видел это и все же не мог сдерживать себя. Сан-но-мия, конечно, следовала всем желаниям Гэндзи, но ее сердце принадлежало другому: она любила молодого придворного по имени Касиваги. Настойчивости и упорству удалось, наконец, победить все препятствия, и молодая пара стала наслаждаться полным, хотя и запретным счастьем — в доме того же Гэндзи. Но тайна не могла долго оставаться не раскрытой. Однажды Гэндзи нашел под подушкой у своей любимицы любовное послание от Касиваги. И более того: он узнал, что она беременна. И когда появился на свет младенец, он оказался вылитым Касиваги. Это и есть тот Кáору, который является героем последней, дополнительной части романа.

Судьба исполнилась: «причина породила следствия», Карма сказала свое слово. Гэндзи испытал то же, что сам когда-то заставил пережить своего отца. Его постигла та же судьба. Он стал мрачен, стал мучиться угрызениями совести и среди душевных страданий скончался.

IV

Само собой разумеется, что все приведенное выше изложение фабулы является до последней степени упрощенным и сведенным лишь к одному персонажу — Гэндзи. На самом же деле фабульная ткань романа необычайно сложна и запутанна: помимо слож-

нейших ситуационных комбинаций одних действующих лиц в нем не менее 300, из коих до 30 должны быть причислены к главным.

Кроме того, изложенная фабула относится только к основной части романа — к первым 44 главам. Помимо их существуют еще так называемые «10 глав Удзи», составляющие особое продолжение романа, описывающее уже жизнь не Гэндзи, а его названного сына Каору. Свое такое наименование эти главы получили по той причине, что действие в них происходит не в Киото, но в местности Удзи.

Сюжетное оформление фабульного материала отличается многими очень своеобразными чертами, в которых чрезвычайно ярко сказалось литературное искусство Мурасаки. Создавая свою «художественно обработанную историю», т. е. своего рода бытовой и нравоописательный роман, она как будто отчетливо сознавала основное требование, предъявляемое к художественной литературе: превращать фабулу в сюжет.

Построение сюжета у Мурасаки происходит под соединенным воздействием двух основных факторов фабулы: хронологической последовательности действия — во-первых, и последовательности ситуационной — во-вторых. Прежде всего, конечно, дает себя чувствовать хронологическая канва, по которой располагаются отдельные сюжетные конструкции, но не меньшую роль играют и изменения ситуаций.

Основным приемом сюжетосложения, так сказать, главной композиционной единицей сюжета у Мурасаки является глава. Первым признаком, определяющим начало и конец каждой главы, служит как будто бы дата. Существуют попытки определить точно хронологические рамки глав: так, например, первая обнимает период жизни Гэндзи от рождения до 12 лет; IX — охватывает период в один год (18 лет); XXI — обрисовывает события, имевшие место на 33—35-м годах жизни Гэндзи. События каждой главы можно довольно точно приурочить к тому или иному году и даже месяцу жизни Гэндзи, и японскими комментаторами проделана в этом смысле огромная работа, разбивающая «Гэндзи-моногатари» по годам и месяцам.

Но если хронология событий является первым, бросающимся в глаза формальным признаком главы, то она далеко не всегда играет главную роль.

Начать с того, что целый ряд особых глав иногда повествует о событиях, имевших место в одно и то же время. Например, события, описанные в главах II (Хахакиги), III (Уцусэми) и IV (Югао), одинаково приурочиваются к 18-му году жизни Гэндзи. Целых шесть глав (23—28) и отчасти даже седьмая (29) повествуют о событиях, относящихся к 36-му году его жизни. В некоторых главах попадаются описания происшествий, имевших место гораздо раньше: так, например, только впоследствии упоминается о пострижении Уцусэми, совершившемся фактически в главе XIV (Сэкия), когда Гэндзи — 29 лет; только в главе XXII читатель

узнает о судьбе Тамакацура, хотя о ней должно быть сказано гораздо раньше — около главы V.

Из этого всего явствует, что то или иное построение главы диктуется главным образом не этим хронологическим ходом событий. Этот последний дает только общее направление смене глав, не влияя особенно сильно на их внутреннюю конструкцию. Эта последняя целиком подчиняется сюжетным требованиям, используя для этой цели тот элемент фабулы, который именуется ситуацией.

Мурасаки с большим вниманием и заботливостью строит эти ситуации. Она стремится всегда сгруппировать мотивы так, чтобы получилось совершенно своеобразное, отличное от предыдущего положение. Основным ее приемом в этом направлении является введение каждый раз нового мотива, отличающегося чисто динамическим характером. Наиболее типичная конструкция такой ситуации у Мурасаки очень проста по своей фактуре: Гэндзи завязывает союз с новой женщиной. Этот поступок, это действие героя и образуют нужный динамический мотив, вокруг которого концентрируется и все остальное. Основным приемом сюжетосложения является, таким образом, нанизывание ситуаций друг на друга. Правда, иногда ситуация строится и не на поступке героя: динамическим мотивом в таких случаях служит какое-нибудь событие из жизни, происшествие или действия другого персонажа романа: так построена глава XXIII, повествующая о всех перипетиях, выпавших на долю Тамакацура; такова глава XXXV, посвященная главным образом исходу любви Сан-но-мия и Касиваги. Однако все эти главы занимают особое место в общей прямой линии фабульного развертывания романа; они представляют собою своего рода описательные или дополнительные отступления, имеющие не самостоятельное значение, а всего лишь только попутное. С этой точки зрения они сами по себе должны быть целиком отнесены не к ситуационному развитию фабулы, как таковой, но к разряду приемов ее сюжетной обработки. Они укладываются не столько в течение событий, сколько в композицию. Внутри же них самих динамический мотив представляет собою такой же стержень ситуации, как и в других, так сказать, типовых местах романа.

Все прочие мотивы, входящие в ситуацию, группируются вокруг этого динамического стержня. Вокруг действия или самого героя, или же другого персонажа развертывается игра всех прочих элементов ситуации, имеющих уже явно подчиненное или производное значение. Особый характер получает ситуация тогда, когда Мурасаки вводит так называемый свободный мотив. Для нее нередко важны не столько мотивы связанные, сколько именно эти свободные. Превосходнейшим образцом такого искусного введения свободного мотива и подчинения ему всего хода ситуационного развития служит глава, повествующая о связи Гэндзи с Обородзукэ: Мурасаки выдвигает здесь на первый план не мотив

завязывания Гэндзи новой связи, что является, конечно, первенствующим фабульным фактором всей ситуации, но мотив «подернутой облаком луны», т. е. чисто внешней обстановки всего происходящего. В рамки именно этого мотива вложено здесь и все остальное.

Таким образом, можно утверждать, что построение ситуаций у Мурасаки имеет чисто сюжетную окраску; фабулистическими элементами она пользуется лишь для того, чтобы дать какую-нибудь сюжетную конструкцию. Так — в отношении малой единицы, ситуации, так и в отношении крупной — главы, стержнем которой является именно такая, показанная в сюжетном плане, одна основная ситуация.

Сюжетная обработка данных фабулы усматривается еще и из того, что Мурасаки обращается нередко уже прямо к мотивам статического характера, всегда служащим явным признаком именно сюжета, но не фабулы. В таких случаях в основу целой особой главы кладется какой-нибудь чисто статический мотив и на него наслаивается все прочее. Таковы, например, целых шесть глав — Хацунэ, Котё, Хотáру, Токонáцу, Кагарибí, Новáки (XXIII—XXVIII), основным элементом которых является описание картин различных времен года, связанных с ними настроений и рассуждений по этому поводу. Такова глава Мабороси (XI), рисующая скорбь Гэндзи после смерти Мурасаки на фоне смены картин природы от осени к зиме. Введение этих глав показывает огромное сюжетное искусство Мурасаки в связи с общим местом их по линии сюжетного развития (начало славы Гэндзи — первые главы и конец ее — вторая) и по сопоставлению радостного приятия природы — в первых шести — и горькой пессимистической трактовки ее — во второй (LX).

Таким образом, все эти признаки заставляют видеть в распределении автором всего материала фабулы «Гэндзи» на главы прием, имеющий по преимуществу сюжетное значение.

То, что можно сказать о построении отдельных глав, можно сказать и об их связи.

Связь отдельных глав между собой, ясная, за небольшими исключениями, с фабульной стороны (хронологическая последовательность), более или менее ясна и с точки зрения сюжетной. Автор, складывая сюжет какой-нибудь главы, прибегает большей частью к такому приему: он оставляет не законченным окончательно какой-нибудь дополнительный мотив, который и перебрашивает мост к последующему. Так, например, мотив урагана и вешего сна Гэндзи в главе XX (Сума) соединяется с появлением в начале главы XXII (Акаси) отшельника из Акаси, также выполняющего веление выше; это появление, в свою очередь, обуславливает развитие всего дальнейшего содержания данной главы: связи Гэндзи с Акаси. Глава XXXIV (Ваканá) оставляет неразрешенной одну частность в мотиве связи Сан-но-мия с Каси-Ваги: в конце главы читатель узнает, что Сан-но-мия беременна,

причем Гэндзи подозревает, кто виновник этого. Глава XXXV (Касиваги) начинается с рассказа о рождении Каору. Глава II (Хахакиги), повествующая о связи Гэндзи с Уцусэми, оставляет неразрешенным дополнительный мотив: неудовлетворенность Гэндзи. Этим заканчивается глава, причем следующая — глава III (Уцусэми) начинается именно с описания этой неудовлетворенности, явившейся поводом к последующему развитию новой ситуации, характерной именно для данной главы,— мимолетной связи Гэндзи с Новика́-но-оги.

Такой прием связывания глав друг с другом, конечно, далеко не единственный, но все-таки он, по-видимому, главнейший и обуславливающий собой основную картину сюжетной композиции Гэндзи. Однако помимо этого в том же романе можно проследить применение композиционных приемов и в более широких масштабах: Мурасаки, группируя мотивы вокруг какого-нибудь стержня для построения одной главы, группирует в то же время вокруг какого-нибудь тематического центра и целые главы. Таким путем роман разбивается на части.

Известный знаток хэйанской литературы проф. Фудзиока разбирает весь основной роман «Гэндзи», т. е. за исключением 10 глав Удзи, на три больших тома: том I слагается из 20 глав, с Кирицубо по Асагао включительно; II — из 13 глав, с Отомэ по Фудзино-ураба включительно; III — из двух глав, с Вакана по Такэгава включительно.

Первый том повествует о жизни Гэндзи от рождения до 32-летнего возраста. Здесь описываются юность и молодость Гэндзи, его бесчисленные похождения, переходы от одной женщины к другой. В этот период сердце его, по японскому выражению, еще не установилось, и он с беззаботностью и беспечностью завязывает все новые и новые связи: завязывает Карму своего будущего.

Второй том рисует нам зрелые годы Гэндзи — с 32-го по 39-й год. Время его расцвета, кульминационный пункт его жизни, эпоха безмятежного счастья.

Третий же том говорит о закатной поре жизни героя: с 39 лет по самую смерть, наступившую вскоре после достижения им 52-летнего возраста.

Это — время расплаты: Карма, завязанная в период первого тома, должна быть разрешена; наслаждения и беспечность юности должны отозваться скорбью и муками ответственности за содеянное во время старости. Закон «причин и следствий» оказывается неумолимым.

Нетрудно усмотреть в таком распределении Фудзиока влияния упомянутой в самом начале очерка буддийской теории «Гэндзи-моногатари»: исследователь действительно склонен подчеркивать буддийские элементы в «Гэндзи» вообще. Но все-таки это воззрение небезосновательно и по существу: при чтении романа невольно чувствуешь, что в нем три части: «Юность героя»,

«Зрелые годы» его и «Старость», или в иной трактовке — «Годы наслаждений», «Годы славы» и «Годы расплаты».

Анализируя содержание первого тома, Фудзиока находит в нем помимо общей для всего романа центральной фигуры — самого Гэндзи еще один персонаж, имеющий все признаки главной героини в пределах этого тома. Такой героиней, по его мнению, оказывается фрейлина Фудзицубо. Она выступает уже в самой первой главе, где дается, между прочим, и основной мотив для всего целого: влюбленность тогда еще очень юного Гэндзи в прекрасную наложницу своего отца. Далее, на протяжении всего тома ее облик не сходит со страниц, если не всегда выступая явным, то всегда невидимо присутствуя за всем происходящим.

Первая часть этого тома (гл. I—VIII) рисует нам Гэндзи, неустанно стремящегося к этой запретной любви, чему не мешают даже все его многочисленные связи с другими женщинами: Фудзицубо остается его главной любовью. В конце первой части Гэндзи в своей любви добивается успеха: он сближается с любимой женщиной, и у них рождается сын.

Вторая часть первого тома (гл. IX—XIV) дает вторую стадию в развитии отношений Гэндзи с Фудзицубо. Меняется сама обстановка: отец Гэндзи умирает, а сам Гэндзи удаляется в изгнание.

И наконец, третья часть (гл. XV—XX) дает естественное завершение всей интриге: Фудзицубо умирает.

Если подойти к этому расчленению Фудзиока с точки зрения сюжетной композиции романа, то оно окажется совершенно оправданным двумя соображениями: если угодно, мы имеем здесь завязку всего произведения в целом, находящую свое разрешение в однородном объективно и противоположном по субъективному значению для Гэндзи факте рождения у его собственной наложницы сына от другого. Этим создается чрезвычайно любопытное ситуационное обрамление романа, делающее его построение паразитично стройным. Второе соображение заключается в том, что здесь в этой, так сказать, экспозиционной части автор обуславливает появление своей главной женской героини — будущей жены Гэндзи — Мурасаки, причем это появление необычайно искусно поставлено в связь с героиней первого тома романа — Фудзицубо: маленькая Мурасаки, отысканная Гэндзи в глуши провинции, во-первых, очень похожа лицом на Фудзицубо, во-вторых, она приходится ей племянницей. Эта двойная обусловленность представляется очень искусно проведенным и несомненно сознательно подчеркнутым приемом.

Второй том выделяется из общей ткани повести своеобразным обрамлением: Фудзиока указывает на то, что в первой главе этого тома Гэндзи строит себе новый дворец, что символизирует собою как будто начало новой эры в его жизни. Тут же еще раз делается обзор, как бы завершительный, всего прошлого: к Гэндзи приезжает бывший император, и они вместе вспоминают все, что было в их юные годы. В конце тома Гэндзи исполняется 40 лет —

возраст, после которого начинается, по японским понятиям, «первая старость». Происходит целый ряд пиршеств в честь 40-летия, причем так же рисуется высочайшее посещение Гэндзи: к нему приезжает новый император, его сын Рэйсэн. Кроме этого и все содержание второго тома создает картину полного расцвета: ни одно облачко не омрачает сияющую звезду счастья и могущества Гэндзи, достигающего наивысшего блеска в факте провозглашения его государем-отцом.

Героиней второго тома является Тамакацура, дочь Югáо от Тюдзё и новая любимица Гэндзи. Первая часть тома (гл. XXI—XXII) повествует об истории воспитания Тамакацура у кормилицы, нахождения ее служанкой покойной матери девушки и водворения у Гэндзи. Вторая часть (гл. XXIII—XXX) дает общую картину жизни во дворце у Гэндзи и рисует при этом ту всеобщую влюбленность, которую вызывает к себе эта девушка. Последняя часть (гл. XXXI—XXXIII) рассказывает о заключительной судьбе Тамакацура: о выходе замуж ее за Хигэгурó Тáйсё.

Третий том романа, по выражению Фудзиока, целиком покрывается изречениями: «То, что расцветает, непременно увядает», «Те, кто встречаются, неизменно расстаются»; словом, этот том говорит о последнем периоде жизни Гэндзи, о его старости и смерти. Уже в первой части чувствуется накопление мрачных предзнаменований будущего. Перед нами разворачивается печальная история любви Касиваги и Сан-но-мия; рождение ею ребенка; ее страдания и пострижение в монахини, а затем — смерть Касиваги. Средняя часть рисует смерть Мурасаки — любимейшей жены Гэндзи, главной героини всего романа в целом; конец повествует о скорби самого Гэндзи, приводящей и его к могиле.

Третий же том дает основную развязку всему произведению, причем, как уже было указано, действительно близко к духу буддийского воззрения: «Каковы причины, таковы и следствия». Только здесь этот закон дан в необычайно конкретном, буквальном воплощении. Завязка рисует преступление Гэндзи: осквернение им союза отца с его наложницей; как следствие этой греховой связи появляется ребенок, которого отец его сознательно или бессознательно считает своим и который растет потом и царствует на глазах у Гэндзи, как воплощенный укор. Развязка дает ту же картину, Гэндзи переживает участь своего отца: его последняя любовь омрачена; он получает сына и знает, что не он его отец.

Главной героиней третьего тома является, несомненно, Сан-но-мия: она — последняя любовь Гэндзи, ее же история представляет собой самый драматический эпизод всего целого, заполняя своими «отзвуками» все прочее. Фудзиока и здесь находит три части. Первая, по его мнению, охватывает главы XXXV—XXXVIII и целиком посвящена истории любви Сан-но-мия и Касиваги; вторая тянется на протяжении трех глав — XXXIX—XLI и заполнена в первой главе описанием болезни и смерти Мурасаки

(14-й день 8-й луны, осенью на 51-м году жизни Гэндзи), во второй главе — описанием скорби Гэндзи; последняя глава этой второй части говорит о смерти Гэндзи.

В сущности говоря, смертью Гэндзи, казалось бы, роман закончен. Все главные персонажи умерли. Основная тема явлена с достаточной полнотой. Завязка и развязка сопоставлены друг с другом. И тем не менее Мурасаки не кладет кисть: повесть продолжается. Если даже отставить в сторону последние десять глав, всегда отделяемые от основного ядра романа, то все же до этой дополнительной части остается три главы: Нибу-мия, Кобай и Такэгава. Следует думать, что Фудзиока, включая эти главы в состав третьего тома основного романа и не относя их к последующей, дополнительной части, хотя герой как там, так и здесь один и тот же — Каору, следовал главным образом традиции и, кроме того, руководствовался тем соображением, что лишь со следующей главы место действия меняется, переходя в Удзи; в этих же трех главах оно происходит на том же месте.

Это последнее соображение имеет, действительно, очень большое значение, и Фудзиока до известной степени прав. Дело в том, что сохранение места действия играет здесь несомненную сюжетную роль: этими главами завершается все предыдущее, они образуют как бы самостоятельный «малый эпилог» романа. Кроме того, тут можно усматривать и осуществление того композиционного приема, который дает себя чувствовать неизменно на всем протяжении романа. Прием этот носит техническое наименование *ёха* — отзвуки, отголоски, буквально — «последние волны», и заключается в том, что автор, закончив уже все, что хотел сказать, не обрывает на этом, но дает, так сказать, прозвучать и эху тех событий, которые завершили развязку. Произведение, таким образом, приходит к концу совершенно незаметно: напряжение развязки переходит во все более и более ослабевающее по силе повествование. Так и в данном случае: Гэндзи умер, и некоторое время после его смерти все как будто остается по-старому, на арене продолжают в течение известного периода действовать те же, что раньше были с ним; и их действия все еще проходят под знаком жизни и личности исчезнувшего Гэндзи. Так, в этих главах действует его номинальный сын Каору, появляется его любимица Тамакацура. И все дышит и живет атмосферой, полной еще Гэндзи, и на том же самом месте, где столько времени прожил он.

Вместе с тем Мурасаки дает в этом малом эпилоге новое доказательство своего сюжетного искусства: эти три главы повторяют в сущности ту же ситуацию, что уже была дана. Главным героем теперь является Каору, но с ним сопоставлен его друг и соперник — Ниоу-но-мия, сын императора от Акаси-дочери. В самом начале романа (гл. II) было дано автором то же самое: повествование открывается Гэндзи, как главным героем, и То-но-тюдзё, его другом и в то же время соперником, сопоставляемым с Гэндзи.

«Жизнь продолжается, на ее арене произошла только смена лиц, но не отношений», — как бы хочет сказать Мурасаки.

Этой заключительной конструкцией Мурасаки доказывает свою верность провозглашенным ею принципам историчности и реализма. Со смертью героя жизнь не кончается, и Мурасаки послушно продолжает описывать ее и дальше, впрочем, до тех пор, пока еще будут живы и будут слышаться «отзвуки» этого скрывшегося, как «скрывается свет в облаках», Гэндзи.

V

Для довершения такого поверхностного разбора повести о Гэндзи необходимо указать на некоторые особые приемы Мурасаки в области сюжетного оформления фабулы.

Любопытно, что автор дает, строго говоря, две экспозиции: одна из них заключена в первой главе, другая — в первой половине второй. Первая рассказывает об обстоятельствах, предшествующих появлению Гэндзи на свет, т. е. о любви императора и Кирицубо; о годах его детства и отрочества, с намеком на зарождение в нем первой влюбленности в Фудзицубо. Вторая экспозиция — знаменитая «беседа в дождливую ночь» — дает, так сказать, в теоретическом освещении то, что потом будет представлено в конкретных образах: облики разных женщин. Если учесть, что построение сюжета идет под воздействием двух факторов — временного и ситуационного, то первую экспозицию можно было бы назвать более фабулистической по своему характеру, вторую же — более тематической: она излагает в сущности содержание самой основной темы Мурасаки — «женщины в руках мужчины».

Вторая особенность сюжетного построения романа заключается в пропусках, которые имеют, по-видимому, далеко не случайный характер. Один из таких больших пропусков встречается на грани VIII и IX глав романа, т. е. на границе первой и второй части первого тома. В начале главы IX выводится на сцену Рокудзё, причем в такой коллизии, которая никак не мотивирована раньше. Пропуск этот настолько ошутим, что заставил Мотоори Норинага специально восполнить его. Мотоори написал вставную главу (Та-макура), рассказывающую историю этой фрейлины Рокудзё. Однако часть японских критиков, в том числе и проф. Фудзиока, считает, что здесь Мурасаки дает прекрасно обоснованный и проведенный прием композиционного пропуска (*сёхицу*).

Еще более характерен второй большой пропуск в романе, поистине неоценимый по своему неожиданному значению. Глава XLI романа, в которой повествуется о смерти Гэндзи и которая заканчивается, в сущности, повесть о его жизни, т. е., строго говоря, весь роман, — опущена. Ее нет. Есть только одно: заглавие. Оно гласит: «Кумобáкурэ» — буквально «сокрытие в облаках».

Каждая глава романа носит свое особое название, которое служит обычно символом ее содержания, в приложении к личности героя или героини либо в приложении к обстановке, в зависимости от того, где находится центр тяжести. Таким символом должно служить и название этой главы ХLI: прозвище Гэндзи, под которым он постоянно выступает в произведении, — «Хикару», блистательный; и вот теперь этот блеск «скрылся в облаках».

Японские исследователи изощряются в самых различных объяснениях этого пропуска, вплоть до гипотезы о пропаже этой главы. Надо думать, что гораздо более правы будут те, кто станет оценивать этот замечательный факт как своеобразный прием композиции; те, кто подойдет к нему со стилистической (в широком смысле этого слова) точки зрения.

В самом деле: Мурасаки всем ходом своего повествования подготавливает смерть своего героя. Все свидетельствует о близком завершении его судьбы. Все события неуклонно ведут к этому. Последнее событие — смерть Мурасаки (гл. XXXIX) образует последнее звено в этой цепи. Последующая глава вся целиком посвящена скорби Гэндзи. Перед читателем проходит на специально подчеркнутом фоне сменяющихся друг друга времен года — символов преходящего характера всех вообще явлений — облик погруженного в печаль героя. Перед ним еще раз проходят та весна, то лето, та осень, та зима, с каждой из которых у него связано так много в жизни, столько женских образов: ведь любовь у него всегда соединялась со специальным колоритом того времени года, когда она переживалась. Кончается зима, кончается год. Глава кончается. Конец ее ясен. И автор, эта изумительная художница приема — хэйанская дама Мурасаки, ставит после этого всего только одно название главы — «Сокрытие в облаках», с тем чтобы следующую главу начать совершенно просто: «После того, как свет сокрылся в облаках»... Трудно описать совершенно исключительное чувство, которое тебя охватывает, когда доходишь до этого места романа. Трудно себе представить без японского текста и ту эмоцию, с которой воспринимаются эти внешне такие незатейливые слова: «После того, как свет сокрылся в облаках». Для этого нужно прочесть роман².

*Опубликована в кн. Н. И. Конрада
«Японская литература в образцах и
очерках», т. I, Л., 1927.*

² Слово «роман» в настоящем очерке взято в том же общем широком смысле, что и в статье «На путях к созданию романа» (стр. 215—232), т. е. как некое родовое понятие, обнимающее собой все виды повествовательной прозы, в том числе и «роман» в узком, частном смысле этого слова. Большое уточнение этого общего понятия здесь не должно было иметь места. Не уточнено здесь и определение той разновидности общего типа моногатари, которое представлено «Повестью о Гэндзи», т. е. определение специфического жанра этой повести. Отсюда всюду «реалистический роман» вместо «нравоописательной повести».

ЯПОНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIII—XVI ВЕКОВ

1

С конца XII в. положение в литературе стало ощутительно меняться: по дорогам страны бродили «б́ива-хóси», «монахи с бива» — четырех- или пятиструнным инструментом, японской домрой, слепцы, бродячие сказители, домрачи. Они вели сказ для тех, кому было интересно то, о чем они рассказывали: о воинских делах, т. е. о главных событиях эпохи. Особенно интересно это было, конечно, для буси — воинов, прежде всего для верхнего слоя их — для рыцарей, так как речь шла в первую очередь о них, но это было интересно и для крестьян, из рядов которых выходили массовые кадры этих буси. Но какие же воинские дела особенно запечатлелись в народной памяти? Борьба двух лагерей — «восточного» с домом Минамото во главе и «западного» во главе с домом Тайра. Так родился знаменитый сказ о Тайра и Минамото, т. е. о той действительно эпохально-го значения борьбе, которая перевела культуру страны в другое русло. Сказания о Тайра и Минамото — то же, что *chansons de geste* западноевропейского средневековья.

Творчество в этой сфере, однако, не ограничилось лишь формой сказа: из него родилась и литература эпохи, ее главный вид: эпическая поэма. В Японии ее назвали словом *гунки* — «описание войн» или *сэнки* — «описание сражений». Сказания записывались, обрабатывались, соединялись в сюжетные циклы; циклы сцеплялись друг с другом, и в результате получались целые эпопеи. «Хэйкэ-бива» — «Сказ под бива о Хэйкэ», т. е. доме Тайра, превратился в две большие эпопеи: первая, самая знаменитая, стала называться по старому образцу — «Хэйкэ-моногатари», «Повесть о Тайра»; название второй составилось по образцу названия «Кодзики», старой историко-мифологической эпопеи: «Гэмпэй сэйсуйки», «Сказание о расцвете и упадке Минамото и

Тайра». Судя по наиболее древним из сохранившихся спискам, обе эти эпопеи складывались в начале XIII в.

Именно складывались, и притом не в одном варианте. Мы знаем эти обе эпические поэмы по разным спискам, причем списки эти очень отличаются от списков прежних романов. Вообще «список» для того времени — явление естественное: литературные произведения размножались переписыванием. Но различия в списках куртуазных повестей предшествующей эпохи, например «Гэндзи-моноготари», сводятся к отдельным словам, фразам, самое большее — к абзацам, текст в основном был стабилен; списки же, например, «Хэйкэ-моноготари» отличаются друг от друга еще и наличием или отсутствием в них целых частей. Но такими различиями дело не ограничивается. Драматическая борьба Минамото и Тайра служит фабульной основой для обеих упомянутых эпопей, но в наиболее распространенных списках «Хэйкэ-моноготари» — 12 частей, т. е. сюжетных циклов, а в «Гэмпэй сэйсуйки» — 48. Это служит наглядным свидетельством того, как велик и многообразен был фольклорный материал, из которого составлены эти эпопеи. Сравнительная незначительность различий в списках хэйанских романов объясняется тем, что эти романы были произведениями определенных авторов, был, следовательно, авторский текст, который и переписывался; в камакурских же эпопеях единоличного авторского текста не было: авторами были сказители, которые сами меняли от случая к случаю свой рассказ, применяясь к аудитории и к моменту.

Но кто же все-таки эти списки делал? Кто записывал эти сказания? Ответ ясен: монахи. Надо учитывать, что в XII—XIII вв. монахи были уже не те, что их собратья в IX—XI вв. Буддизм за эти века далеко шагнул в «провинцию», в «деревню», т. е. в народную среду, в ту самую среду, из которой вышли массовые кадры буси, воинов. С расширением орбиты буддизма соединялось и расширение его личного состава, массу монашества которого составляли люди гораздо более близкие к народу, чем первоначальные деятели буддизма. Даже те монахи, которые принадлежали по своему происхождению к старой знати, с ослаблением, а затем и упадком аристократии от своей социальной среды сохранили, в сущности, лишь одно: традиционную образованность. И вот эта образованная часть буддийского монашества и составила интеллигенцию правящего слоя воинского дворянства. Они и записывали сказания о сражениях, подвигах, злодействах. Многим из них все это было очень близко, так как в монашество уходили и представители этого слоя дворянства.

Разумеется, попав в руки таких людей, сказания в какой-то мере утрачивали свой первоначальный вид. Прежде всего потому, что они, эти сказания, записывались и переписывались не учеными фольклористами, щепетильно относящимися к малейшей дета-

ли сказа, а людьми, которые хотели изложить этот сказ максимально — на их взгляд, взгляд образованных людей — грамотно, литературно. Трудно было побороть искушение что-то дополнить или «уточнить»: ведь в распоряжении этих же монахов были и старые хроники, дневники, оставшиеся от многих выдающихся деятелей прежней эпохи, а в этих материалах говорилось о тех же людях, о тех же событиях. Поэтому в ряде случаев в тексте эпоей чувствуется не только дыхание «книжности», но и ее прямое присутствие в виде переноса чего-нибудь из таких материалов.

Работа составителей эпоей видна и еще в одном, весьма существенном с точки зрения истории культуры факте: в том, каким языком и каким письмом эти сказания записаны. И тут перед нами нечто совсем иное, чем то, что мы наблюдаем в *моногатари*: нечто, говорящее о наступлении новой эпохи в культуре.

Как известно, язык куртуазной поэзии и прозы по лексике был чисто японским; примесь китайских слов в нем количественно незначительна и притом ограничена определенным кругом: во-первых, это — слова, обозначающие что-либо буддийское, особенно — саны духовенства; во-вторых, названия должностей и чинов. То, что такая лексика была китайской, совершенно естественно: и буддизм, и модель правительственного аппарата была воспринята японцами в китайской языковой оболочке. Однако с течением времени в обиходный язык стали проникать в той же китайской языковой оболочке и понятия буддийского учения, и правовые, социальные, экономические, политические термины, которыми были заполнены тексты составленных уже в Японии кодексов. Тем самым в обычную речь вошел и непрерывно возрастал слой китайской лексики, отражавший усложнившееся содержание сознания и расширяющуюся тематику социального языкового общения. Ученые монахи были особенно близки к этому языку, почему они и не могли его не отразить. Поэтому язык воинских эпоей по лексике — начало того японского языка, который стал впоследствии японским национальным языком, языком, в котором не просто присутствуют, а органически слиты воедино две — по корневому составу и происхождению — системы лексики: своя — японская и чужая — китайская. Надо при этом помнить, что китайская лексика буддизма в известной части — просто фонетически по-китайски отредактированная лексика оригинальных языков буддийского писания — санскрита и пали.

Соответственно изменилось и графическое переложение языка: место канабун, письма знаками каны, заняло *канамадзирибун* — «письмо, смешанное со знаками каны», т. е. частично китайскими иероглифами, частично знаками каны. Но ки-

тайское письмо — письмо, в основе своей идеографическое, японское — фонографическое; следовательно, «канамадзирибун» — соединение двух противоположных по своему качеству систем письма. И такое соединение оказалось практически применимым. В каждом слове есть свое, присущее только ему, смысловое значение, т. е. элемент строго индивидуально-единичный, но в этом же слове может наличествовать и такая часть, которая индивидуальна, но не единична: это знак его категориальной языковой природы, т. е. знак его принадлежности к той или иной из лексико-грамматических групп словаря данного языка; может быть часть, которая определяет ту смысловую и грамматическую форму, в которой данное слово входит в общий состав высказывания. И вот: строго единичное в слове получило на письме свой столь же единичный графический знак, общее же в слове или то, что появилось в нем в данных условиях его применения, стало передаваться на письме общим графическим знаком. А так как единичное в слове — его значение, оно, естественно, получило на письме знак единичный — иероглиф, а не единичное, т. е. относящееся к общим категориям языка, передавалось на письме общими знаками — каню. Разумеется, тогда — в XII—XIII вв. — все это еще имело ограниченный характер, но все-таки это уже было началом нового положения в языке и письменности, а это не только имеет огромное значение для литературы, но и само по себе представляет один из самых важных элементов культуры в целом.

Итак, литература, создаваемая военным дворянством, очень ярко выразилась в *гунки*, военных эпopeях — историко-героических поэмах в прозе. В них мы видим и облик человека эпохи, в первую очередь, конечно, ее героя. Герой этот — буси, воин, «рыцарь», как говорилось на Западе в соответствующую пору европейского средневековья.

Прежде всего учтем, что этот герой — двуликий: господин и слуга, сеньор и вассал. Один и тот же буси был и сеньор, т. е. имел своих вассалов, и вассал, т. е. имел над собой своего сеньора. Но пусть он был и только вассал, все равно в его сознании всегда присутствовала идея взаимосвязанности и взаимозависимости. Вассал исполнял свой долг по отношению к сеньору, но он знал, что у его сеньора есть свой долг по отношению к нему. Долг вассала состоял в *хоси* — «служении»; долг сеньора — в *гоён* — «милости». Реально оба эти долга были необходимы для обеих сторон, так как каждая нуждалась в другой, но такая связь, порожденная жизненной необходимостью вылилась в форму моральной категории — *тю* — «верности». В первую очередь это относилось, конечно, к долгу вассала, но не менее повелительна была идея «верности» и для сеньора. Слово *тю* означало не «верность господину», как стали понимать впоследствии,

а «верность долгу», своему долгу, а свой долг существовал и у господина по отношению к своему слуге. Это обстоятельство имело большое значение для культуры, особенно культуры духовной всего средневековья. Еще в конце древности человечество пришло к осознанию человека человеком, т. е. к основе всех последующих обликов подлинного, а не формального гуманизма. Средневековые с его вселенскими религиями — буддизмом и христианством — мощно утвердило и развило эту идею, соединив ее с идеей братства. Но все это оставалось в пределах морали, с наступлением же рыцарской поры средневековья моральный план гуманистической идеи в принципе соединился с социально-правовым. Гуманистическая идея стала идеей правосознания. И это был большой и совершенно необходимый шаг вперед по пути введения в жизнь великого начала человечности, так как гуманистическая идея осуществляется в обществе, а жизнь общества, пока она осуществляется в категориях государства, нуждается в правовых нормах. Но этим шаг вперед не ограничивается. В рамках указанного правосознания новое развитие получает и человеческая личность. Тогда это выразилось в отчетливом осознании человеком самого себя. Когда мы читаем в «Хэйкэ-моногатари» рассказы о том, как бились тогда рыцари, мы видим, что каждый воин той или другой стороны думал о себе: о своем собственном подвиге. И если для такого подвига надо было устранить конкурента из собственного же стана, это делалось без колебания. Конечно, личный подвиг не только определял *на* — «имя», т. е. славу, его совершившего, но и позволял ему рассчитывать на *гоон* — «милость», т. е. награду господина. И все же идея своего подвига укрепляла самосознание личности.

Но, разумеется, такое осознание своей личности тогда не было и не могло быть индивидуалистическим: отдельный человек мыслит себя прежде всего членом коллектива. Коллективом для того времени была семья, род. Поэтому японский рыцарь, совершивший какой-либо подвиг, издавал победоносный клич, который состоял из *нанóри* — названия своего имени. «Это — я, Сасаки Сирó Такáцуна, четвертый сын Сасаки Сабурó Ёсихидэ из Оми, потомок в десятом поколении императора Уда, я — первый на переправе Удзигáва!» Сражение в то время фактически состояло из поединков отдельных рыцарей, и побеждали они не ради своего лагеря в целом, а прежде всего ради славы своей и своего рода. Ввиду этого так непостоянны были лагери отдельных феодалов: переход воинов из одного лагеря в другой был самым обычным явлением. Хатáкэямá Сигэтáда, прославленный воин, сражался сначала на стороне Тайра, а потом перешел к Минамото. Конечно, теми, от кого кто-либо уходил, подобный поступок определялся как измена, предательство, нарушение долга верности, но верность тогда мыслилась не отвлеченно, а совершенно конкретно. Принцип «сеньор — вассал» продолжал оставаться в полной силе; менялись только участники этого двуединства.

Но еще более важным было следующее: ранее правовые нормы регулировали отношения «правительства» и «народа» — категорий, для сознания людей того времени достаточно отвлеченных; теперь они, эти нормы, регулировали отношения вполне осязаемых субъектов — господина и слуги, сеньора и вассала. И в конкретности такого правосознания, в его чисто человеческом оформлении и состоит важнейший шаг вперед по единственно важному для человечества, по трудному и долгому пути построения общества на гуманистических началах.

Однако в облик буси, война — основного героя эпохи, тогда еще — в силу кровной связи с крестьянской массой — героя народного, входило не только отмеченное выше изменившееся правосознание и сопутствующее ему повышенное представление о значении своего поведения — своей славы, своего позора; для этого героя характерно еще и особое мироощущение.

В наиболее распространенных списках «Хэйкэ-моногатари» всему изложению предшествуют строки буддийского хораля:

«Голос колокола в обители Гион | Звучит непрочною всех человеческих деяний. | Краса цветов 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».

Таков эпитафия к эпопее Тайра-Минамото. И он вполне оправдан ее содержанием: внешне она — героическая повесть о борьбе двух владетельных домов — гордых и могучих, но внутренне — скорбный рассказ о трагической судьбе одного из этих домов — Тайра. И это ясно с самого начала — с первого же эпизода борьбы, когда воины Тайра обратились в паническое бегство при первом же соприкосновении с воинами Минамото, да еще в бегство с перепугу, по ложной тревоге.

Разумеется, приведенный эпитафия — дело рук тех, кто записывал сказание, — монахов, но важно главным образом то, что судьба Тайра преподнесена в обобщенной форме: все в конечном счете обречено на гибель. Борьба Тайра и Минамото происходила во второй половине XII в., но уже за целое столетие до этого в сознание людей вошла навязчивая мысль — о наступлении конца.

В Удзи, неподалеку от столицы, находилось одно из поместий дома Фудзивара — фактических правителей страны. Во второй половине XI в. им владел не кто иной, как сам верховный канцлер, Ёримити, сын и преемник на этом посту Митинага, время правления которого считается зенитом могущества этого дома. При Ёримити это могущество еще держалось.

И вот в 1052 г., в эту блестящую пору Ёримити строит в этом своем поместье «Бёдоин» — «Монастырь Равенства», как он его назвал. Источники того времени рассказывают, что на его постройку были затрачены огромные средства, были привлечены лучшие мастера, выписаны строители, живописцы, скульпторы

из Китая. Все работы были закончены в срок, кроме одной: не был достроен «Хоодо», «Храм Феникса», иначе — «Амидадо́», «Храм Амита́ба». Ёримити же придавал именно этому храму особое значение и готовил пышное торжество его освящения. Оно и произошло, но в следующем — 1053 г., тогда как все усилия были направлены на то, чтобы совершить его еще в 1052 г., в 71 г. Эйсё, как его обозначали по японскому летосчислению.

Вообще говоря, не было ничего необычного в том, что представитель знатного и могущественного рода строил храм; не было ничего особенного в том, что такой храм мог предназначаться для того, чтобы стать потом местом вечного упокоения его строителя. Еще раньше — в 1022 г. — Митинага построил для этой же цели «Мурёдзюин» — «Монастырь Безмерной Жизни»; позднее — в 1137 г. — экс-император Тоба воздвиг «Анракудзюин» — «Монастырь Блаженной Жизни». Храмы-мавзолеи, воздвигаемые при жизни их строителей, весьма обычны для средних веков во многих странах. Но тут следует обратить внимание на то, что подобные храмы посвящались одному и тому же божеству — Амитаба, а в действиях Ёримити — на то, с каким старанием он стремился закончить всю постройку именно к 7-му году Эйсё. При чем тут будда Амитаба? Какое значение имела именно эта дата?

О постройке монастыря Бёдоин рассказывается в хронике «Фусоки». В ней статья «7-й год Эйсё» начинается словами: «В этом году мы вступили в эру „Конца Закона“». В этих «шести словах» (в китайской фразе — именно шесть слов) и заключен весь секрет.

В буддизме есть учение о «Трех эрах», по которым потечет жизнь «Закона», т. е. учения Сакья-муни, после его «вхождения в Нирвану», т. е. после его кончины. Первая эра будет продолжаться 500 лет и, это будет время «Правильного Закона» (кит.— *чжэнфа*, яп.— *сёбо*), т. е. торжества истинной веры. После этого начнется Вторая эра, которая будет временем «Подобия Закона» (кит.— *сянфа*, яп.— *дзобо*), когда вера еще будет держаться, но уже внешне, формально, не одушевляя собой все помыслы и поступки людей. Она будет длиться 1000 лет. После нее, т. е. через 1500 лет после кончины основателя «Закона», наступает Третья эра — время «Конца Закона», когда и подобие его рушится. По подсчетам буддистов, первый год этой последней эры и падает на 7-й год Эйсё (1052 г.).

Эра «Конца Закона», которая должна длиться 500 лет, мыслилась как время зла и бедствий. «Этот год,— сказал Хонён, один из выдающихся буддийских учителей того времени,— есть год „Конца Закона“. Нынешний мир — мир Зла». Ему вторил Синрэн, столь же знаменитый буддийский деятель той поры; он говорил: «Обе эры — „Правильного Закона“ и „Подобия Закона“ — закончились. Осиротевшие младшие братья Светоносного, плачьте!» Фудзивара Сукэфусá, т. е. человек вполне свет-

ский, пишет в своем дневнике: «Пошел 1-й год „Конца Закона“. Страшиться!»

В явных — для верующих того времени — свидетельствах действительного наступления «Эры Зла» недостатка не было. Как раз в первом году этой эры догта сгорел весьма почитаемый монастырь Хасэджи, что было воспринято как возвешение наступления поры всяческих бедствий. Но одна подробность этого события была понята как особое знамение: сгорели все священные изображения, кроме одного — маленькой фигуры Амитаба. Это чудо должно было возвестить людям, что с ними всегда останется Амитаба. Светоносный властитель «Чистой земли», рая. Следовательно, спасение возможно. «Есть только одни Врата, — продолжал приведенные выше слова Хонэн, — „Врата Рая“. Войди в них!» В свете всего этого становится вполне понятным, почему в это время стали строить Амидадó — храмы, посвященные Амиде, т. е. будде Амитаба; почему Ёримити так стремится окончить постройку такого храма именно в момент наступления последней эры. Ведь Амитаба — не только властитель «Чистой земли», но и будда, давший «Великий обет»: ввести в свою обитель всех людей. Таким образом, на первый план в буддизме выступило учение «Дзёдо», «Чистой земли», и наибольшую силу получила та секта, которая именно это учение сделала главным содержанием своей доктрины, — секта Дзёдою.

Для XI в. это учение не было новым. Еще в 985 г. Гэнсин, один из отцов буддийской церкви в Японии, изложил его в своем трактате «Одзё-ёсю». О «рае Амитаба» знали тогда и уже в ту пору говорили, что есть способ, открывающий путь в этот рай: призывание имени Амитаба. Но тогда эта доктрина оставалась в пределах лишь некоторой части общества и не стояла «на очереди дня»: эра Амитаба еще не наступила. С 1052 г. она наступила. Этим и был вызван огромный рост влияния секты Дзёдою. Два выдающихся деятеля японской буддийской церкви упрочили это влияние: упомянутые выше Хонэн (1133—1212) и Синран (1173—1262). С их деятельностью связано наступление новой эры в истории буддизма в Японии.

Учение о том, что призывание имени Будды есть средство «спасения», т. е. возрождения в рай после земной кончины, существовало и до Хонэна, но он свел к этому все в буддизме. Весь буддизм для него заключался в четырех иероглифах — китайских словах; в японском произношении они звучат так: «сюнсю нэмбуцу» — «одно старание — помышлять (о) Будде». Следовательно: никакого монашества, отшельничества, подвижничества! Никаких обрядов! Нужно только одно: взывать к Амитаба. Словом, «Веруйте и спасетесь!»

Японские исследователи буддизма считают, что именно проповедь Хонэна привела к превращению буддийского учения в

Японии в подлинную религию, вывела его из сферы магии, чародейства, т. е. из грубо-материалистических элементов верований оно перешло во внутренний, духовный мир человеческой природы. Отступили те цели, которые в первое время находились на переднем плане: охрана страны, государства. Цель стала чисто человеческой — личной и духовной: спасение мыслилось как духовное возрождение в более высокой сфере бытия. Повышало религиозный характер буддизма и учение о «Великом обете» Амитаба — его клятве ввести всех людей в свою обитель. Такое учение создавало представление о наличии мировой воли, ведущей человечество к высшему благу, т. е. о благе промысле. Вполне вероятно, что в условиях того времени проповедь Хонэна означала именно это — выдвижение в составе верований на первый план духовных ценностей, но своим успехом она обязана другому положению, также выдвинутому им: спастись может всякий человек, кто бы он ни был; войти в обитель «Чистой земли» могут «бедняки и труженики, глупцы и невежды; в деле спасения все люди равны». В этих четырех (в китайской редакции текста) словах заключалась такая сила, которая побудила даже Ёримити, далеко не «бедняка и труженика», совсем не «глупца и невежду», назвать построенный им монастырь «Бёдоин» — «Монастырь [всеобщего] Равенства». Один письменный источник, перечисляя приверженцев Хонэна, называет членов императорской фамилии, представителей знатных семей; называет таких прославленных воинов, как Кумагаи Наодзэнэ, Уцуномия Ёрицуна; называет Катано Сирё, грозного предводителя разбойничьих шаек; упоминает о «гулящих девках» из портовых притонов. Но, конечно, наибольшее значение для судьбы учения имела приверженность к нему буси, т. е. тех, кто тогда был наиболее активным двигателем общественно-исторического процесса и кто тогда еще тесно сливался с народной массой. Таким образом, и в этом случае решающую роль в судьбе нового буддизма сыграл народ.

Но укреплением своего положения секта Дзёдою обязана не столько Хонэну, сколько Синрану, который всю свою деятельность перенес главным образом в «низы». Ведя проповедь среди буси, он стремился иметь дело не с кичливыми вождями и даже не с сеньорами менее высоких рангов, а главным образом с рядовыми воинами, т. е. с теми, кто был тогда еще крепко связан с землей, крестьянским хозяйством; проникнув же в деревню, он повел свою проповедь уже непосредственно среди крестьян. Именно благодаря ему буддизм в Японии впервые по настоящему стал превращаться в массовую религию.

Своим успехом Синран в значительной степени был обязан тому, что внедрял в умы верующих не только веру в «Великий обет» Амитаба, т. е. веру в желание Будды ввести всех в свой рай, но и надежду на это. Синран говорил, что нужна вера, «алмазная вера» (*конгоно син*), как он выражался, т. е. твердая,

как алмаз, и что такая вера есть в то же время и столь же твердая надежда, собственно даже — уверенность в своем спасении, так как оно, это спасение, достигается «силами самого себя» (*дзирики*), а не «силами других» (*тарики*), т. е. Амитаба. Насколько далеко зашел Синран в своей проповеди спасения через веру в одного Амитаба и надежду на него одного, видно из того, что исполнение единственного, что требовалось от человека, — произнесение нэмбуцу, молитвенной формулы — считалось им действием, внушенным человеку тем же Амитаба.

Таков был новый буддизм, установившийся в Японии в XII—XIII вв., в рыцарскую эпоху японского средневековья. Новым он был и по своему общественному результату: Хонэн и Синран освободили буддизм от государственной власти, сделали веру самостоятельной силой общественной жизни, перенесли религию в народную массу, т. е. создали для нее прочную общественную почву, а в связи с этим превратили ее в настоящую общественную силу, способствовали освобождению верований от примитивных представлений о чародействе, магии, чем повысили общий духовный уровень своего общества.

Прочитавший эти строки впервые спросит: а где же мораль, каковы были нравственные начала человеческого поведения? Верь, надейся... И это — все? Да, для Хонэна и Синрана это было все. Мораль они оставили в руках самого человека, а она уже была определена основным законом общественных отношений той эпохи: законом верности долгу. Выше уже было пояснено, что тогда «верность» (*тю*) отнюдь не означала только то, что в это понятие вложили позднее, — верность вассала своему сеньору, а еще позднее — верноподданность; тогда верность означала неукоснительное исполнение долга, а это касалось как вассала, обязанного нести свой долг «служения» сеньору, так и сеньора, несшего обязанность «милости» к своему вассалу, т. е. вознаграждения за его службу. Однако даже такой двусторонний долг тогда еще не был чем-то абсолютным: он был просто договором между двумя сторонами, а всякий договор сообразно обстоятельствам как заключается, так и расторгается. Поэтому история японского рыцарства этих веков демонстрирует картину силы религиозных идей и в то же время причудливую смесь подлинно героических поступков, требующих высокой доблести и чудовищных злодейств, жестокостей, предательств, измен.

И все же изложенным не ограничивается облик героя эпохи. Внешне он двояк: он — буси, воин; он — монах, проповедник. Но это — два лика одного и того же персонажа. Монахи выходили из той же среды, что и воины; воины нередко превращались в монахов. А главное — то, что делали первые и вторые, было лишь разным проявлением одного и того же психического склада, направляющего и интеллект и волю. И, как бывает всегда и во

всем, в этом психическом складе были свои противоречия. Одно из них внес в него тот же буддизм... Впрочем, вернее сказать иначе: буддизм дал удобную, привычную и, что особенно важно, яркую, оболочку идее, рожденной жизнью, историей. Одну оболочку для нее создали Хонэн и Синран, другую — Нитирэн.

Нитирэн (1222—1282) был третьим, младшим по времени из числа крупнейших деятелей японского буддизма XII—XIII вв. Когда он родился, Хонэна уже не было в живых; Синран был его старшим современником. Первые двое считаются главными деятелями секты Дзёдошу, Нитирэн стал основателем новой секты. Ее называют «Хоккэсю» — «Учение о Цветке Закона», но чаще — «Нитирэнсю» — «Учение Нитирэна».

Нитирэн, как и оба его предшественника, также находился во власти эсхатологических настроений, возникших под влиянием пророчества о наступлении эры «Конца Закона». Перед ним поэтому стоял тот же роковой вопрос: что же в пору разливающегося повсюду моря Зла делать тонущему в его пучине простому человеку, «такому, как я», как выразился Нитирэн? Хонэн отвечал на этот вопрос кратко: «Произносить Наму Амида буцу и ждать возрождения в Раю». Синран говорил в общем то же, только немного иначе: «Верить в Великий обет Светоносного и надеяться!». Ответ Нитирэна как будто отличался от ответов его предшественников только тем, что он предложил на место возгласа «Наму Амида буцу» — «Поклоняюсь будде Амитаба» или слов об «Обете Амитаба» поставить другую формулу: «Наму мёхо рэнгэнкё» — «Поклоняюсь сутре Цветка Лотоса Дивного Закона». Иначе говоря, он заменил обращение к Амитаба обращением к одной определенной сутре. На этом и основано наименование его секты «Хоккэсю» — по названию этой сутры «Хоккэкё». Однако, если бы дело ограничивалось только этим, Нитирэн не получил бы того места в истории японского буддизма, какое за ним упрочилось. Главное, что его занимало, была та мысль, которая отчетливо сквозит в его известных словах: «Будда явился в этот мир не ради людей своего времени, не ради людей всех трех эр — „Правильного Закона“, „Подобия Закона“, „Конца Закона“; не ради людей „Правильного Закона“ и „Подобия Закона“, а ради людей начала „Конца Закона“, — таких, как я». Тут звучит голос человека, для которого его эпоха была — все. Нитирэн, конечно, упоминает о всех трех эрах, но это необходимая дань доктрине. Не означает ли его настойчивое подчеркивание именно своего времени то, что оно — не просто одно в ряду трех, а особое? Не вырывает ли он этим свою эру из общего ряда и ставит ли ее на самостоятельное или, во всяком случае, на первое место? Не значит ли это, что мысль Нитирэна была остро направлена на современность, а тем самым — на реальную жизнь, на свое общество, свое государство?

Но если это так, из перенесения внимания на современность в ее реальном содержании само собою вытекает забота о ней.

Хонэн и Синран отделили религию не только от государственной власти, но и от государства, все перенесли на человека. Нитирэн вернул буддизму заботу и об обществе, и о государстве. Хонэн и Синран увели религию в духовный мир человеческой природы, Нитирэн вернул ее к житейской действительности и обрушился на ее непорядки. Хорошо известны его нападки на правителей того времени, критика их действий, а в 1260 г. он даже подал Ходзэ Токиёри, сиккэну, «держателю власти», т. е. главному лицу в правительстве, целый трактат: «Риссэй-Анкоку рон» — «Об установлении правильного устройства и введении спокойствия в государстве». Токиёри реагировал на эту попытку его учить быстро и решительно: сослал автора в места отдаленные... Вообще критика действий правителей не проходила для Нитирэна безнаказанно. «Житие св. Нитирэна», чем впоследствии стала его биография, переполнено сообщениями о преследованиях, которым он подвергался. В 1271 г. правители собирались даже предать его казни, но, опасаясь, видимо, волнений среди многочисленных последователей строптивого проповедника, ограничились ссылкой на о-в Садо. Лишь в 1274 г. он смог вернуться в родные края. Но преследования со стороны властей только повышали авторитет Нитирэна в народной среде. Было, однако, еще одно обстоятельство, которое сближало проповедника с народом, особенно — с вышедшими из его массы рядовыми воинами: он усилил в них чувство своей страны.

Как было сказано, для Нитирэна во всем буддийском святом писании существовала одна книга — сутра Хоккэкё. Он считал, что в ней есть все, что нужно. В ней есть, во-первых, *кё* — «учение», т. е. самая суть доктрины Сакья-муни. В ней есть, во-вторых, *ки* — «пружина»: этим термином механики в буддизме обозначали ту духовную силу, которая появляется в душе человека, воспринявшего «учение»; эта сила приводит к спасению даже самого «тупого» (нибуй). В ней есть, в-третьих, *дзи* — «время», в том смысле, что «Конец Закона» и есть то время, когда на первое место выходит именно эта сутра. В ней есть, в-четвертых, *коку* — «страна»; страна же эта — Япония, так как сутра «Хоккэкё» таинственно связана именно с родиной Нитирэна. В ней есть, в-пятых, *дзё* — «порядок»; в смысле последовательности: раньше было время секты Тэндайсю, теперь же пришел черед секты Хоккэсю, т. е. собственной секты Нитирэна.

Можно, конечно, спросить: при чем тут Япония? И какое отношение к ней могла иметь далеко от нее где-то и когда-то созданная «Саддарма пундарика сутра»? Может быть, проще всего ответить на этот законно поставленный вопрос справкой из «Жития св. Нитирэна».

«Житие» повествует, что в 1242 г. юноша, 20-летний Нитирэн, в котором к этому времени созрело твердое решение ступить на путь поисков истины, отправился в Камакура и стал там учеником Сонкая, мудрейшего из монахов секты Тэндай. Свое уче-

ничество он продолжал далее в монастыре Хиэйдзан, где его учителями были два ученых монаха — Сэнкай и Синда. Но и это не удовлетворило его, и он стал переходить из одного монастыря в другой, стремясь узнать и понять по возможности все аспекты и стороны буддийского учения. И вот в 28-й день 4-го месяца 5-го года Кэйто (1253), к самому рассвету путь его привел на вершину горы Сэйтодзан, и тут перед ним предстал во всем своем ослепительном сиянии восходящий солнечный диск. «Наму мёхо рэнгэкё!» — «Поклоняюсь сутре Цветка Лотоса Дивного Закона!» — воскликнул Нитирэн, поняв, где и в чем истина. Этот момент последователи Нитирэна восприняли и воспринимают до сих пор как рождение их секты. Чтобы понять Нитирэна, следует вспомнить, что Сётоку-тайси, принц-правитель начала VII в., «апостол» буддизма в Японии, как его называют, первый человек, который дал название своей стране в послании к китайскому императору, обозначил ее как страну «Корня Солнца», как страну, где рождается и откуда восходит небесное светило.

В этом и состоит одна из важнейших особенностей учения Нитирэна: он выводил буддизм из универсализма — вселенского во времени и в пространстве и вводил его в локализм — в сферу определенности во времени и в пространстве; переключал его из мира человечества вообще в мир определенного народа. Именно по этой причине за Нитирэном и утвердилась слава создателя «японского буддизма», а его «японские настроения», понятные и нужные в свое время, впоследствии стали одним из источников тех националистических тенденций, которые не раз в последнее столетие прорывались на поверхность общественной жизни Японии и даже определяли ее государственную политику.

* * *

Мы все время говорили о воинах и монахах. Они, действительно, главные деятели создаваемой в XI—XIII вв. литературы. Но были же еще и кугё, потомки старой аристократии, а этот слой японского средневекового общества в течение нескольких столетий был главным создателем литературы, и она, эта литература, еще не ушла.

На первый взгляд могло показаться, будто бы все оставалось по-прежнему. Даже продолжали выходить императорские антологии. И все же в сознании человека этого уходящего мира появились и новые элементы: новая историческая эпоха не могла не захватить его. Остро действовали исторические события — те распри, раздоры, столкновения, в которых уходила одна власть и приходила другая. Но если в кругах воинов и монахов бедствия, которые обрушились на людей, воспринимались как знамения наступившей эры «Конца Закона», т. е. в религиозном плане, в кругах старой аристократии они воспринимались в аспекте философии, как проявление общего закона жизни: все течет, все меняется. «Струи уходящей реки... они непрерывны, но они — все не

те же, не прежние воды. По заводам 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». Этими словами начинается любопытнейший и красноречивейший документ эпохи: «Ходзёки» — «Записки из кельи».

Камо-но Тёмэй, автор этих «Записок», один из тех, кто, не принадлежа к старой знати непосредственно, целиком жил ее культурой, отнюдь не был буддийским монахом. Слово «келья» (ходзё) он взял только потому, что оно выражало то, что ему нужно было сказать: что он живет в «келье», буквально — в жилище «в квадратную сажень» площадью, т. е. в утлой крохотной хижине. Такую он построил себе в горах, вдаль от людей. Несчастья, которым он был свидетелем, убедили его, что единственное, что остается, — уйти от общества. Не в монашество, не для духовного подвига, не для отречения от мира, а для того, чтобы жить вдаль от всех этих бед. Но чем жить? Единственным, что он считал нужным для человека: в свою келью он захватил свои любимые книги, в том числе стихи китайских поэтов, лютню. Он читает и сам пишет стихи, играет на лютне, бродит по горам, наслаждается природой. Да, это — не религия; это — философия, да еще, если угодно, гедонистическая.

Камо-но Тёмэй закончил свои «Записки», свою своеобразную философско-историческую поэму в 1212 г., а в 1220 г. появилось «Гукансё». Если в первом произведении излагается философия жизни, то во втором — философия эпохи.

«Гукансё» — исторический трактат. Его автор — Дзиэн (ум. в 1225 г.), но за этим монашеским именем скрывается один из членов дома Фудзивара, того самого, который с 60-х годов IX в. по 80-е годы XI в. управлял страной. Теперь у власти уже не «регенты» или «канцлеры», а сёгуны. Естественно, захотелось как-то понять происшедшее. «Гукансё» и говорит, как оно было понято; во всяком случае — в кругах, из которых вышел автор.

Японские исследователи обращают особое внимание на то, что в трактате «Гукансё» говорится о дōри — «законе» — в том смысле, в каком мы употребляем это слово, когда говорим о законе природы, законе истории. Сам термин «дори» для китайской философии, откуда он взят, — не нов, но в «Гукансё» он нов в том смысле, что прилагается к историческому процессу и призван объяснить происходящие перемены. Главное же в них — как случилось, что к власти пришли буси? Ответ был простой, но любопытный: потому что так повели историческую жизнь... боги. Только не вообще боги, как таковые, а очень определенные: Касуга Даймёдзин и Хатиман Дайбосацу, и притом боги — свои, а не чужеземные. Правда, второй из них, Хатиман, назван «Дайбосацу», «Великим бодисатвой», но это только один из примеров отождествления синтоистских божеств с буддийскими. Житейски — для того времени и для того общественного круга — это было удобным объяснением происшедшей перемены, но ход мысли Дзиэна означал

нечто более серьезное: главное ведь не в том, что исторические перемены произошли по воле каких-то двух богов, а в том, что их действия были поняты как «дори» — «законы». И что особенно интересно, этот «закон», т. е. ход исторического процесса, мыслился по-своему диалектически: «оторо́этэ ва о́кори, о́коритэ ва оторо́э...» — «павшее восстает, восставшее — падает». Слова эти свидетельствуют, что в умах людей, подобных Дзиэну, гнездились все та же древняя мысль китайской философии, которую в обществе Фудзивара хорошо знали: «то — Инь (Тьма), то — Ян (Свет). Это и есть Путь».

Но все же для Дзиэна это не то, что для древних китайцев: для тех диалектическая смена противоположностей была естественным законом бытия; для Дзиэна — проявлением каких-то сил, скрытых за видимостью; даже не сил, а чего-то вообще таинственного, непонятного. С полной ясностью сказал об этом другой Фудзивара — Садайэ, современник Дзиэна, выдающийся поэт и составитель последней по счету из знаменитых императорских антологий — «Син-Кокинсю» (1205). Само название «Новая Кокинсю», данное составителем, говорит о его претензиях: он считал, что дает нечто столь же замечательное, как и знаменитая «Кокинсю» 905 г., но в то же время и совсем «новое». Новое — в чем? В поэтическом творчестве. В его сути. Когда-то Цураюки, составитель «Кокинсю», говорил, что источник поэзии — человеческое сердце, что поэтическое произведение раскрывает это сердце. Садайэ считал, что суть поэзии — раскрытие *югэн*, содержащегося во всем. А *югэн* — очень сложное и емкое понятие даосской философии в Китае, встречающееся и у буддистов; и значит оно — «таинственное», «сокровенное».

Ход мыслей тут — не столь уж непонятный для нас. Мы тоже иногда говорим о «тайне» поэзии, о «неуловимости» поэтической сущности. Слово *югэн* в обычном же лексическом значении разъясняется как нечто «глубинное — непознаваемое, глубокое — неисчерпаемое» (окубука́кутэ хака́рисирэна́й, омóмуки фука́ку адзива́и-га цукина́й). Гёте говорил о «сокровенном»: «прекрасное — это манифестация сокровенных сил природы». Словом, мысль о том, что прекрасное есть выявление «сокровенного», таящегося во всем, свойственна людям, особенно когда речь идет о том, что делает искусство; и конечно, когда речь заходит об искусстве поэтического слова, «Син-Кокинсю» действительно «Новая Кокинсю».

Но что же было сокровенным — тем, что может быть наилучшим образом раскрыто поэзией? «Блеск людской... Есть рубеж у него. Как в моем саду... слышу я в тоске этот одинокий голос журавля».

Вряд ли можно поэтически выразительнее передать «сокровенное» в эпохе, в жизни, в душах людей, подобных Садайэ, чем это сделал он сам в этом своем стихотворении.

Таковы были настроения людей этой поры японского средневековья. Они определялись религией и философией. Религия тогда

воодушевляла, философия приучала к горестной безотрадности. Воины были религиозны, старые образованные аристократы находили прибежище в философии.

2

В 30-х годах XIV в. порядок, установившийся с конца XII в., стал явно расшатываться. Если взять политическую сторону исторического процесса, изменение тут выразилось в том, что пала Камакурская власть — то правительство, которое было образовано в Камакура после победы Минамото и вошло в историю под названием «Камакура Бакуфу», «Военного правительства в Камакура»; в работах европейских авторов его именуют еще «первым сёгуна-том» в японской истории, т. е. первым по времени правительством, во главе которого стоял сёгун. С падением этого правительства, еще с начала XIII в. возглавлявшегося сёгунами лишь номинально, фактически же управляемого «сиккэнами», «держателями власти» — первыми министрами в правительстве сёгунов, каковой пост стал наследственным в доме Ходзё, рухнул и весь их режим, обеспечивавший известное политическое единство страны. Правительство Ходзё пало потому, что поддержание подобного единства стало делом весьма трудным. «Сюго» — «генерал-протекторы» провинций, поставленные камакурской властью для контроля над страной, превращались в правителей своих областей, обращавших местных сеньоров в своих вассалов и становившихся тем самым местными князьями. Идти дальше по этому пути, т. е. по пути, в сущности, создания самостоятельных владений, им мешало присутствие еще какой-то верховной власти. Естественно, что с ней теперь и повелась борьба. Главную роль в этой борьбе сыграли феодалы Кансая — юго-запада Хонсю — районов, далеких от правительственного центра в Камакура и к тому же гораздо более населенных и экономически и культурно развитых, чем Канто — области восточной части о-ва Хонсю, еще малонаселенной и далекой от старых культурных центров, и прежде всего от Киото — столицы Хэйан, где еще сохранились остатки старой блестящей культуры. Поэтому не было ничего удивительного в том, что вожди кансайских феодалов вошли в соглашение с киотоским лагерем, тем более что он давал им то, что им тогда было необходимо: главу, на котором можно было сойтись всем и которого можно было противопоставить не только сиккэнам, но и самим сёгунам. Найти такого главу было нетрудно: в Киото все еще существовал император. И вот Годэйго, унаследовавший трон в 1318 г. и в марте 1332 г. при первом же подозрении в участии в заговоре против Ходзё низложенный и сосланный на отдаленный островок Оки, уже в феврале следующего, 1333 г. бежал оттуда и открыто примкнул к заговорщикам. С этого момента борьба вступила в решающую фазу. Ее героями стали прославленные

впоследствии полководцы — Нитта Ёсисада и Кусуноки Масасигэ. В апреле этого же года Ёсисада с боем вступил в Камакура, а в июне Годайго был торжественно встречен в Киото. Пал не только дом Ходзэ, но Камакура Бакуфу. Этот момент японской историографией назван «Реставрацией Кэмму», так как Годайго низложил императора Когэн, возведенного на престол камакурскими правителями после удаления Годайго, и снова «вернулся на трон», дав новое название годам своего правления — «Кэмму» — «Возведенная воинская сила». Была придумана и формула вновь установившегося режима: «кобу-гаттай» — «единение кугэ и букэ», т. е. старой аристократии и нового дворянства.

Но это было лишь красочным, но кратковременным эпизодом. Асикага Такаудзи, один из могущественных феодалов Канто, в критический момент изменивший камакурским правителям, своим сюзеренам, и тем самым решивший их судьбу, на этот раз обратился против новоявленного правительства в Киото и в январе 1336 г. занял со своими войсками старую столицу. В ноябре того же года было объявлено возвращение к Бакуфу, т. е. военному управлению страной, и Такаудзи стал его главой, т. е. сёгуном. Так появился в истории Японии второй сёгунат, на этот раз дома Асикага.

Но и на этом события не закончились. Годайго, успевший убежать из Киото и укрывшийся в Ёсино, куда к нему стекались его уцелевшие сторонники, объявил, что он продолжает оставаться законным императором, и попытался создать около себя собственное правительство. Так в стране образовалось два лагеря — «северный» и «южный», как их стали именовать, ибо Ёсино находилось к югу от Киото и в каждом был свой император, а Такаудзи на место убежавшего Годайго сразу же возвел на трон послушного ему принца. Такое положение длилось до октября 1392 г., когда южный лагерь распался и очередной «южный император» в Ёсино вынужден был передать императорские регалии, которые Годайго успел унести с собой при бегстве из столицы, очередному северному императору в Киото. Этим был положен конец эпохе Намбокутё — «Периоду Южного и Северного дворов», под каким названием эти десятилетия вошли в японскую историю. Эти события, охватившие почти весь XIV век, составили политическое содержание того переходного времени, которое подвело культурную историю страны к новой и последней стадии японского средневековья, понимаемого в широком смысле этого исторического обозначения.

Переходная пора означает время, когда продолжается старое и тут же начинается новое; частично — в том же старом, частично — в чем-нибудь вновь народившемся. Подобное переплетение старого с новым и то особенное, что в результате этого получается, становится в дальнейшем исходным пунктом последующего этапа истории. Элементы всего этого мы находим в трех письменных памятниках, возникших именно в эту пору истории.

Первый — «Тайхэйки» — «Повесть о великом мире». Это — также *гунки*, героическая эпопея вроде «Хэйкэ-моногатари». И образовалась она так же, как и та: из устного сказа. Когда-то в конце XII — начале XIII в. по стране бродили бива-хоси, или бива-бодзу — слепые сказители, распевавшие под струны бива о подвигах и злоключениях воинов-рыцарей времен Тайра и Минамото. Теперь такие же сказители распевали о том же, но в приложении к борьбе Юга и Севера. Сказ вообще повествует о событиях с 1318 по 1367 г., но сосредоточивается преимущественно на трех моментах: на гибели дома Ходзэ, на «Реставрации Кэмму» и на последующей трагической судьбе Годайго и всего «Южного двора». Эти события стали вторым после войн между Тайра и Минамото источником историко-героического эпоса. И этот эпос, как и первый, также дал материал для героической эпопеи, т. е. литературного произведения. Слова «Великий мир» в наименовании этого произведения — не ирония, а выражение веры в то, что и в этих тяжелых, трагических событиях есть свое «сокровенное» и это сокровенное — «Великий мир», великое спокойствие, к которому они, эти события, должны привести.

Уже из этого одного видно, что «Тайхэйки» принадлежит не XII, а XIV в.: в «Хэйкэ-моногатари» все подано так, как есть: доблесть и гнусность, верность долгу и предательство. Ясно все. Ясна и общая настроенность сказа: горечь при виде того, что в этом мире ничего постоянного, прочного нет. Но мысли о том, что за всем этим скрывается что-то «сокровенное», в «Повести о Тайра» нет. Как было описано выше, идея «сокровенного» (*югэн*) родилась в ту же пору — в конце XII — начале XIII в., но в другой сфере — в лирико-философской поэзии; в героическом эпосе она появилась только теперь — в середине XIV в.

«Тайхэйки», как и «Хэйкэ-моногатари», дошло до нас в литературной обработке и также во многих редакциях. Первые из них появились в 1344—1346 гг., так что и тут мы имеем дело, в сущности, с целым циклом сказаний, созданных на одном и том же фабульном материале. Но во всех редакциях «Тайхэйки» есть одна сторона, которой нет в «Хэйкэ-моногатари»: отступления от последовательного рассказа о событиях. Вот, например, часть I эпопеи; в ней вообще рассказывается о тех событиях, которые привели сиккэннов Ходзэ к гибели: и вдруг в главе 5 речь заходит о знаменитом «пророчестве Сётоку-тайси». Этому принцу-регенту начала VII в. приписывалось несколько сочинений, и некоторые из них, как, например, известный «Основной закон из 17 статей», до нас дошли. В 1052—1053 гг. вдруг появилось одно из его произведений, считавшихся бесследно исчезнувшими; его нашли, как тогда утверждали, в обнаруженном мавзолее этого древнего правителя. Оно оказалось «Мирайки», т. е. «О будущем». Напомним, что это было в тот момент, когда, по убеждению буддистов, наступала эра «Конца Закона», т. е. время зла и бедствий. Принадлежность этого произведения принцу, конечно, весьма и весьма

ма сомнительна, если и вообще допустима, но факт находки этого сочинения именно в эти годы вполне объясним. В свое время «Мирайки» произвело глубокое впечатление на умы, но оставалось, так сказать, в пределах самого себя, теперь же было пересказано в «Тайхэйки». Почему? Потому что люди того времени увидели в «Мирайки» пророчество о смутах, бедствиях и страданиях своей поры. В главе 9 делается отступление от повествования для изложения буддийского учения о «причино-следствии», карме. В свете этого учения предлагается понимать гибель старой власти аристократии и переход владычества над страной в руки воинского дворянства. Во второй части излагается история страны; рассказывается о возникновении мира, мира «трех сил» — Неба, Земли, Человека; о появлении первой четы — Идзанáги и Идзанáми, о рождении ими всего существующего; о том, как Аматэрасу, «С небес сияющая», происшедшая от Идзанаги, послала своего внука править страной, т. е. Японией. Потом рассказ переходит к другой теме: как небесные маб, «демоны-цари», провидя будущее, обеспокоились, что в эту страну придет чужая вера, буддизм, и стали измышлять, как помешать тому, чтобы это новое учение не разрушило страну, созданную и управляемую родными богами. Аматэрасу успокоила их, передав правителю Японии три «священных сокровища» — зеркало, меч и изогнутую яшму, которые своей божественной силой должны оберегать страну. Эти три предмета, появление которых вполне понятно, так как в древности это были наиболее ценные предметы вооружения, быта, стали регалиями — знаками императорской власти. И пока они, три «священных сокровища», целы, страна не погибнет. «Демоны-цари» после этого поклялись служить потомкам Аматэрасу, т. е. императорам Японии, и карать их врагов. Это — в 16-й главе, часть II, а в 26-й главе, часть III, рассказывается об утрате одной из этих регалий — меча, погибшего в морской пучине во время битвы при Данноурá вместе с затонувшим тогда кораблем, на котором находился увезенный войнами Тайра малолетний император. Вот такое соединение фантастических легенд и преданий с вполне реальным историческим материалом представляет то новое, что появилось в этой области творчества в XIV в. Новым было и явное пристрастие к авантюрной стороне событий и деяний героев: эпизоды, связанные с действиями и судьбами персонажей, нередко трактуются не просто как подвиги, а как своеобразные приключения. Чувствуется и наличие чисто литературного замысла: одни эпизоды как бы призваны показать трагическое, другие — прекрасное; одни — пленительное, другие — тягостное. Понять различие между «Хэйкэ-моногатари» и «Тайхэйки» историку культуры легче всего, вспомнив различие между *chansons de geste* рыцарских времен и поэмами Ариосто и Тассо времен Ренессанса.

Второй памятник, передающий новое в жизни общества Японии XIV в., — это «Дзинно-сётоки» — «История правильной преемственности божественных монархов». Это — произведение дру-

гого плана: оно исходит от историографа, так как в нем излагается течение истории. Однако цель у автора — особая. «Я хочу рассказать о том, что с самого века богов трон у нас передавался от поколения к поколению по правильному закону», — написал автор в самом начале своего произведения. Это означает, что он стремился осмыслить исторический процесс и притом выделить в нем «правильное», т. е. «законное», относя все отклонения от «правильного» хода вещей к временным изгибам пути, который потом неукоснительно опять выправляется.

Автор этого философско-исторического сочинения — Китабатакэ Тикафуса. Он умер в 1354 г., следовательно, видел, как рухнул режим Камакура, как произошла «Рестаурация Кэмму», как затем на его глазах прошла трагическая судьба Годайго, как образовались «два двора». К этому следует добавить, что он сам принадлежал к старинной знатной семье, был одним из выдающихся — из числа уцелевших — представителей старой аристократии; был, естественно, сторонником «Южного двора». Этим и объясняется его желание исторически показать, что законный император — у них, в Ёсино, а не там, в Киото, — в руках узурпатора Такаудзи.

Сводить, однако, все в данном сочинении к одному этому было бы неправильно: в нем есть и то, что свидетельствует о новом подходе к вещам, к новым явлениям в культуре. Доказывая, например, историческую законность власти южного императора, Тикафуса фактически создал новую правовую концепцию: концепцию легитимизма. Но и это не было самым существенным: главным было то, что эта концепция вводила в умы людей идею, что решающая роль принадлежит не оружию, а праву. И это было в те века, когда всем казалось совершенно ясным, что решает сила. И как это отличается от идей упомянутого выше «Гукансё» — также своего рода историко-философского трактата начала эры «Конца Закона»! Дзиэн, его автор, как и Тикафуса, стоял перед загадкой исторического процесса и также старался найти, что этим процессом управляет, но нашел только волю богов. Рассуждениями автора «Дзинно сётоки» руководила не вера во вмешательство богов, а убеждение, что существует «законное» и «незаконное». В этом и заключается то новое, что зародилось в умах людей того времени; и это было не просто ново, но и для той поры исторически прогрессивно.

О необычной для того времени чисто светской трезвости суждений автора этого сочинения говорит одно его замечательное наблюдение. По ходу изложения исторического процесса ему пришлось, естественно, коснуться и перехода власти из рук императоров в руки регентов и канцлеров из дома Фудзивара, а потом — и образования весьма странной ситуации: править страной снова стали императоры, но только не сидящие на престоле, а отрекшиеся от него и даже принявшие монашеский сан. Китабатакэ Тикафуса по этому поводу говорит, что такое положение со-

здалось по той причине, что к тому времени бразды правления стали «принадлежностью должности». Иначе говоря, сначала человек, обладающий действительной властью, оформлял свое положение определенным званием, титулом, должностью. Так поступили Фудзивара, придумав для себя звания «регентов», «канцлеров», но постепенно все пришло к обратному: сама должность стала создавать власть, а это означало, что реальная сила уже переходила и должна была перейти в другие руки. Активные члены императорского дома поняли, что должность «императора» не дает никакой реальной власти; поэтому они и отказались от этой «должности» не для ухода от власти, а именно для того, чтобы захватить ее.

Третье произведение, говорившее о наступающем новом,— знаменитые «Записки» Кэнкó-хóси, «монаха Кэнко», озаглавленные им «Цурэдзурэгусá» — «В часы досуга и пусточасья», как выразительно и по смыслу точно передал по-русски это название А. А. Холодович. По традиционной классификации это произведение принадлежит жанру *дзуйхицу* — «записок», о котором шла речь при описании культуры хэйанского века.

Ёсида Канэёси, кому принадлежат эти «Записки», вовсе не монах. Тогда словом *хóси*, буквально — «монах», обозначали и странствующих сказителей и вообще странников — людей, не имевших ни своего дома, ни определенного положения. Канэёси вышел из семьи синтоистских жрецов, но по прихоти судьбы не смог унаследовать профессию своих предков. Он повел скитальческую жизнь, находя себе временное пристанище на службе то у одного влиятельного лица, то у другого. Так он обошел чуть ли не всю страну. Его «Записки» — то, что он видел, о чем передумал. В них — целиком он, новый человек, нарождавшийся в эту беспокойную эпоху.

Кэнко-хóси (будем называть его этим именем) жил в 1283—1350 гг., т. е. в самые бурные годы этой эпохи. «Записки» его относятся главным образом к событиям 1330—1331 гг.— к моменту кульминации происходившей тогда борьбы. Ему было в ту пору 48 лет, он был вполне зрелым, сложившимся человеком, с большим жизненным опытом. Что в этом опыте было?

Было, во-первых, очень солидное образование. Он хорошо знал старую хэйанскую литературу — поэзию и прозу, хорошо понимал ее эстетическую сущность, и не только понимал, но и высоко ценил ее. Он был знаток «юсёку кодзицу», реалий древности,— должностей, званий, титулов, ведомств; официального быта — церемоний, празднеств, развлечений, религиозных торжеств, обрядов; знал предания, связанные со многими из этих реалий и призванные объяснять их происхождение и смысл. Он знал буддизм — и обрядный, и философский, особенно то, что в нем обозначалось словом *мудзёкан* — «чувство непостоянства

бытия». Но буддийское в его умонастроениях сочеталось с даосским, особенно с тем, что в даосизме скрывается за словами *ко* — «пустота», *му* — «небытие», — понятиями, служившими основами для очень различных направлений философской мысли, в том числе и того, которое ведет к своеобразному нигилизму и анархизму. Имел, конечно, представление и о доктринах конфуцианства. Такой сплав весьма различных идей и настроений уже сам по себе представляет новое явление в умственной культуре японского общества: ничего подобного с такой полнотой и своеобразной законченностью до этого еще не наблюдалось.

Однако главное — не в глубокой и разносторонней эрудиции автора, а в новом духе, которым проникнуты его «Записки». Он преклоняется перед эстетикой хэйанской культуры, восхищается гедонизмом хэйанцев, наслаждается их поэзией и прозой, но он понимает и другое: силу духа, непреклонную волю, суровый быт камакурских воинов. Хорошо понимает религиозный пыл и аскетизм буддийских проповедников. Но мысли его не ограничиваются лишь миром людей, их дел, их жизни; предметом его размышлений является и природа — ее красоты, ее меняющиеся лики, ее жизнь. При этом все у него окрашивается одной постоянной мыслью: «ё ва садамнаки косо имидзикэрэ» — «мир... в нем нет ничего определенного, но именно это и замечательно». Поэтому его *мудзёкан* — «чувство непостоянства бытия» — не горестное раздумье буддиста, а источник своеобразного любования антиномичностью жизни; он умеет находить свою собственную ценность во всем. Тем самым у него создается ощущение равновесия столь различных элементов жизни природы и человека, т. е. по-своему гармоническое, чуть ли не гедонистическое мироощущение. Он даже указывает на то, посредством чего оно достигается: это — *гэдзю* — «освобождение духа». «Освобождение» — но каким путем? Отнюдь не аскезой, не подавлением в себе жизненных устремлений, а путем *сатёри* — «истинного познания». И в этом-то и есть то наиболее существенное, что проскользнуло в столь пестрых, столь разнородных, столь прихотливых по содержанию и форме, но всегда тонких и глубоких по мысли, изящных и точных по языку эссе, из которых состоит его причудливое произведение.

Эти три произведения — явное знамение приближения новой эпохи. Но какой? Японская историография в своих терминах называет ее временем, когда «гунью каккё» — «герои обосновались в отдельных местах!», когда «гэкокудзё» — «низы одолевают верхи».

Это — очень меткое определение и в принципе очень точно передает существо наступающих перемен. Наступала эпоха распада страны на отдельные владения, т. е. пришло к своему результату то движение, которое так явственно обозначилось в переходную пору — в XIV в. Сложились княжества — и крупные, и мелкие,

каждое со своим хозяйством, со своей политикой, и при том не только внутренней, но и внешней. Так, например, князя юго-западных прибрежных районов страны вели самостоятельные сношения с Кореей и Китаем. Внешне сохранялось как будто некоторое единство: сёгуны из дома Асикага формально считались верховными сюзеренами, и при них в Муромати, одном из районов Киото, существовало центральное правительство под старым названием: Бакуфу. Но власть этого правительства фактически распространялась лишь на области, расположенные вокруг столицы. Для прочей страны правительство в Муромати имело значение лишь в той мере, в какой его поддерживали те или иные могущественные князья.

Исторически этот процесс был понятен. Такой порядок установился потому, что он давал возможность развития главному, что тогда было нужно: хозяйству страны. Самостоятельность княжеств требовала своих собственных экономических ресурсов, а это способствовало процессу, вызванному всей жизнью страны: процессу интенсификации сельского хозяйства. Исторические источники отмечают повсеместное распространение в это время более совершенных сельскохозяйственных орудий, развитие оросительных сооружений и в связи с этим — повышение производительности земледельческого труда: две жатвы в год становились уже частым явлением. Такой процесс приводил к усилению крестьянской консолидации: ослаблялась раздробленность крестьянской жизни; на местах изолированных поселков возникали своего рода «волости» как объединения крестьян всей данной округи.

Процесс бурно шел и в других областях: росли города. Ранние поселения городского типа возникали главным образом на местах межселенных рынков, обычно на перекрестках больших дорог, где производился обмен, шла торговля. Городские поселения создавались и при монастырях, около которых появились ремесленные слободы со своими производствами и торговлей. Такими слободами обрastали и административные поселки — там, где в свое время сидели хэйанские губернаторы и уездные начальники, а затем — камакурские генерал-протекторы и поместные комиссары. Когда же местные князья стали строить свои укрепления, появились и приамковые города. Со второй половины XIV в. в хозяйственную, политическую и культурную жизнь страны все ощутительнее входит город со своим ремесленным и торговым населением, и притом уже организованным: ремесленники имели свои «дза» — «цехи», торговцы — объединения «кёгонин» — «поставщиков» определенных видов товаров. «Обоснование героев в отдельных местах», т. е. образование почти полностью самостоятельных владений, было, с одной стороны, следствием идущего в стране социально-экономического процесса широкого развития мест, с другой — фактором, стимулирующим этот процесс. Благополучие и сила князей и их вассалов зависели от степени хозяй-

ственного развития их владений. К этому следует добавить, что хозяйство все в большей степени принимало товарный характер, что в связи с этим росло денежное обращение, а на этой почве появились скупщики-оптовики, ростовщики, банкиры. Словом, картина Японии XV—XVI вв. такова: масса отдельных городов — центров княжеств разной величины и значения со своими сеньорами и их вассалами, т. е. своим дворянством; со своими ремесленниками и купцами; наконец, со своим крестьянским населением. Свое — и очень значительное — место среди них занимали монастыри, многие из которых владели большим и многосторонним хозяйством. Города-центры многих из этих местных владений были при этом и очагами культуры.

Так исторически-конкретно раскрывается первое из приведенных выше определений эпохи, созданных японской историографией. Второе — не менее выразительно: «гэкокудзё» — «низы одолевают верхи»... Что это тогда значило? Посмотрим на то, что произошло с сёгунами из дома Асикага: местные князья почти совершенно перестали считаться с ними, т. е. с центральной властью. Значит: местные власти одолели центральную. А что происходило на местах? Старые князья, вышедшие из слоя генерал-протекторов областей, поставленных правительством в Камакура, почти всюду сошли со сцены: их заменили те сеньоры, которые искони были связаны со своими местами, т. е. представители тех старых местных воинских фамилий, о которых шла речь выше и которые первоначально вышли из крестьянской верхушки. В других случаях старых владетельных князей заменили новые — из числа воинов победившего в междоусобных войнах «Северного и Южного дворов» лагеря. Следовательно, и тут «низы одолевают верхи». Князья на местах целиком зависели от поддержки своих вассалов, интересы и воля которых нередко определяли действия их господ; а те и другие в свою очередь зависели от своих крестьян, которые далеко не были беспомощными объектами эксплуатации: у них были свои организации, с большой легкостью создававшие в случае нужды и свою собственную военную силу, обладавшую настоящим оружием, попавшим в их руки во время бесконечных междоусобиц феодалов. Уж на что «низам» были торговцы, всегда считавшиеся на самой низкой ступени социальной лестницы, но и они оказались силой, да еще весьма серьезной: во-первых, они платили пошлины, а эти пошлины составляли ощутительную часть дохода князей и их вассалов; во-вторых, ростовщики и банкиры, выроставшие из откупщиков и оптовых торговцев, кредитовали своих князей и тем нередко держали их в своих руках. Происходило и еще одно — уж совсем невиданное: в некоторых городах, основное население которых составляли ремесленники и купцы, стало появляться свое самоуправление, создавалась своя городская стража, были выборные старейшины. В разных масштабах и в разных формах. Это имело место главным образом в процветавших заморской торговлей портовых городах, таких, как

Нагасаки и Хаката на о-ве Кюсю, Сакаи и Осака на о-ве Хонсю. В общем, красочным и точным выражением «низы одолевают верхи» обозначалось грандиозное, происходившее по всему фронту японского общества тех веков перемещение социальных слоев, разумеется, еще не затрагивающее само существо господствующего социально-экономического строя, но решительно меняющее конфигурацию составляющих его элементов.

Как и следовало ожидать, описанный процесс происходил в обстановке непрекращающихся волнений. XV и XVI века буквально заполнены борьбой. Как и во времена европейского Ренессанса, это были бесконечные распри владетельных князей, их войны друг с другом; непрестанные восстания отдельных сеньюров против своих господ. Однако главное, что беспокоило тех и других, т. е. господствующий класс, были крестьянские бунты. Они вспыхивали в разных местах, бывали разной силы, но нередко принимали размах, который далеко выводил их за пределы обычной борьбы феодального крестьянства. Особо примечательно восстание 1486 г. в провинции Ямасиро: очистив почти всю провинцию от отрядов местных князей, восставшие собрались на общий сход в городке Удзи, на котором были созданы выборные органы управления и — что особенно важно — выработана своя «конституция». Только в 1490 г. феодалам удалось уничтожить эту своеобразную крестьянскую республику. Подавлялись и другие выступления крестьян; в одних случаях — силой, в других — и это было чаще — уступками: изданием «токусэйрё», указа о снятии налоговой задолженности, всегда особенно тяжелым бременем лежавшей на крестьянах, или возвращением к «справедливому обложению», т. е. прекращением произвольных поборов. Именно в этой борьбе очень явственно отразилось присущее японскому крестьянству правосознание, уже отмеченное выше. Как было сказано, установление феодальных производственных отношений между двумя основными классами феодального общества — крестьянством и земельным дворянством, происшедшее еще на первом этапе феодальной истории японского народа, строилось в условиях режима «рицурё» — «законов», т. е. было до мелочей регламентировано определенными правовыми нормами. Поэтому сознание «норм», которые управляют обеими сторонами и определяют их действия, было привито крестьянам с самого начала. Жизненная практика и обычай превратили правовую норму в моральную: создание представления о «справедливой» эксплуатации и «несправедливой». И эта, крепко утвердившаяся в умах морально-правовая концепция представляла огромную социальную силу: она подымала крестьян на борьбу, не против обложения вообще, а против того, какое они считали несправедливым. Жизненность этой концепции в умах крестьянства объясняется еще и тем, что японский крестьянин никогда не был лично зависим от своего господина. Он никогда не был рабом, и поэтому у него не было рабской психологии.

На таких идейных основах велась борьба между этими двумя антагонистическими классами феодального общества, новые масштабы которой — и реальные, и идейные — начали обозначаться в середине XIV в. Но борьба замка и деревни открывала новый путь и третьему компоненту феодального мира — городу, превращавшемуся в самостоятельную силу. Таков смысл событий XIV в., когда появились первые признаки описанных явлений. Именно поэтому этот век и можно считать переходным к последующему времени, создавшему опять новый — третий по счету, последний лик культуры японского средневековья.

3

События, развернувшиеся в XIV в., были знаменами наступления новой эры не только в политической, социальной и экономической истории страны, но и в ее культурной жизни. В течение двух последующих столетий создался новый лик культуры японского народа за время его средневековья, т. е. до наступления в конце XVI в. Нового времени.

Подойти к этому исторически-третьему облику японской средневековой культуры удобнее всего со стороны искусства. Японские исследователи говорят: Смотрите! Во времена Камаккура все искусство было буддийским: храмы и пагоды — такова была архитектура; статуи будд, бодисатв, святых — вот скульптура; портреты церковных деятелей — живопись; даже «эмáкимонó» — «свитки картин» рассказывали об истории монастырей, о деяниях подвижников и праведников. Теперь же все стало иным! Лучшие произведения архитектуры — не храмы, а жилища, замки. Некоторые постройки по традиции продолжали именоваться храмами, как, например, Кинкакудзи — «Золотой храм» в Киото, но фактически это были павильоны — принадлежности не монастыря, а парка. Что было церковного в картинах Сэсю, в пейзажной живописи? Словом, говорят нам, искусство XI—XIII вв. было церковным, религиозным, искусство XIV—XVI вв. — светским, мирским. И в этом — существо нового облика не только искусства наступившей эры, но и культуры в целом.

Да, с религией, точнее — с церковью, особенно не считались. Феодалы не стеснялись при всяком удобном случае отнимать у монастырей их земли, жестоко расправлялись с монахами, если те уж слишком рьяно сопротивлялись. Крестьяне во время своих восстаний захватывали монастыри — и для того, чтобы укрываться в них, и для того, чтобы овладеть имевшимся там оружием и провиантом; феодалы же, усмирявшие эти восстания, без колебаний жгли такие монастыри. Об уважении к святыни и речи не было. На что уж славен своей историей, своими деятелями был монастырь Хизьдзан, это не помешало тому, что Ода Нобунага в 70-х годах XVI в. предал его огню, как только выяснилось, что

надменные монахи не пожелали смириться пред его волей. А монастырь этот считался «Неугасимым светильником Закона»!

Что же, значит, этот «светильник» погас? Но странное дело: самые крупные и организованные крестьянские восстания именовались «Иккó-йкки» — «Восстания секты Икко»! И вообще, редкое крестьянское восстание не проходило под эгидой той или иной буддийской секты.

Есть и другие — несколько своеобразные — свидетельства силы религии. В буддийском пантеоне есть бодисатва Авалокитешвара, почитаемый в Китае как богиня Гуаньшйинь; в японском произношении — Кандзэон. Имя это составлено из трех слов: *кан* — *дзэ* — *он* — «внимающая мирским звукам». Есть будда Амитаба, Амитофо — в китайской редакции этого санскритского имени, Амидабуцу или просто Амида — в японской. И вот первый из двух прославленных основоположников театрального искусства той эпохи Юсаки Киэцугу назвал себя Канъями — именем, составленным из первых слогов имен Кандзэон и Амида, а сын его Мотокиэ стал дзэами — по второму слогу имени Кандзэон с прибавлением того же *ами*. (В изолированной позиции слог *дзэ* произносится *сэ*, так что имя это в обиходе произносилось Сэами.) Оставался еще *он* — третий слог имени Кандзэон, и в дальнейшем появился Онъями. Имена эти — монашеские. Что же, выходит, что все эти знаменитые деятели японского театра были монахами? И их искусство развивалось под знаком религии?

Эти и многие другие явления в жизни того времени отнюдь не говорят о падении буддизма. В чем же дело? Как согласовать их с теми фактами, говорящими как будто бы об обратном, которые были приведены выше?

Ответ прост: религия, как таковая, не отпала, но ее характер, ее роль резко изменились.

Выше было отмечено, что Хонэн и Синран перенесли свою деятельность в народ — в низшие слои буси, воинов, и в крестьянскую массу, из которой первоначально вышла значительная часть этих воинов. Основой успеха их деятельности послужило то, что они обратились к самому простому и в то же время самому действительному в человеческой душе — к вере и надежде: к вере в спасение, которое человек обретает в обители «Чистой земли»; к надежде, что это обязательно произойдет, поскольку существует «Великий обет» Амитаба. Последователи Синрана продолжали эту линию его деятельности, неуклонно отодвигая на задний план догматическую и обрядовую сторону религии и на первое место выдвигая только одно: «Син» — «Истину». Тем самым от секты «Дзэдосю» — «Учение о Чистой земле» ответвилась новая, получившая название «Дзэдосинсю» — «Учение о Чистой земле — Истине», или просто «Синсю» — «Учение об Истине», или «Иккосю» — «Учение об Одном». Историки японского буддизма, оперируя аналогиями с историей христианства, называют «Синсю»

буддийским протестантизмом. В таком сближении верно то, что, действительно, догматическая сторона религии отошла на второй план, схоластические рассуждения стали ненужными; словом, произошло, как говорят такие исследователи, обмирщение буддизма, своего рода реформация. И вот этот обмирщенный, приблизившийся к простому человеческому сознанию буддизм и стал главной религией крестьянства и низших слоев воинского сословия.

Но буддизм в Японии имел еще одного знаменитого деятеля — Нитирэна, сумевшего еще глубже проникнуть в умы простого народа своим беспощадным обличением неправды сильных мира сего; гонения же, которым он подвергался, только усиливали его авторитет. Его учение распространилось в народной массе, преимущественно среди городского населения — ремесленников и торговцев.

Оставалась еще одна часть общества — его образованные круги, знавшие китайскую науку, литературу, философию, искусство; люди типа автора «Цурэдзурэгуса». Для этого общественного слоя существовал свой буддизм. В современной западной литературе его именуют дзэн-буддизмом, в Японии же его название составлено по обычному типу: «Дзэнсю», «Учение о Дзэн». Слово *дзэн* — звучащее в японском произношении, китайское — *чань*, в старом языке — *дзянь*; само же *дзянь* — сокращение слова *дзяньна*, а так произносили тогда китайцы санскритское *дхьяна*. Таким образом, «Дзэнсю» значит «Учение о Дхьяна». Учение это также перешло в Японию из Китая. Первым его занес Эйсэй (1141—1215), в 1227 г. из Китая вернулся Догэн (1200—1253), положивший в Японии начало секты «Содзю», от которой и пошло главное русло дзэн-буддизма.

Дзэнские монахи, разумеется, соблюдали уставы, вывезенные из дзэнских общин в Китае, но в их жизни не меньшее место занимало и светское просвещение. Они постоянно ездили в Китай и привозили оттуда книги по светской философии; больше всего — сочинения неоконфуцианцев, как называли европейские синологи мыслителей Китая X—XII вв., а точнее — представителей той светской философии, которая произвела в Китае целый переворот в умах: во время своего становления это была философия китайского Ренессанса, историко-культурная миссия которой состояла в том, чтобы освободить человеческую мысль от давящего догматизма, оторвать мышление от схоластики, ввести мысль в русло рационализма — в доступных для того времени пределах. Именно так и воспринял эту философию Гэнгэ (ум. в 1350 г.), побывавший в Китае в 30-х годах XIV в. и первый привезший на свою родину новые для японцев философские сочинения Чжоу Дунь-и, Чэн И, Чэн Хао, Чжу Си. Правда, в Китае XV в. эта философия уже стала официальной доктриной политического режима и ей был придан догматический характер, но для японцев тогда существовала только идейная сторона

этого учения, сама философская мысль, а она была по своей исходной природе именно ренессансной, т. е. высоко вознесшей человека с его рациональной, действенной мыслью.

Мы знаем жизнь дзэнских монастырей. В них, конечно, производились церковные службы, изучалось писание и т. д. Однако это был лишь общий порядок, которому по традиции следовали; гораздо более важным даже в этом общем порядке считался, однако, труд, и притом всякий, даже самый простой: уборка помещений, уход за монастырским парком, приготовление пищи и т. п. Самым же существенным был труд духовный, выражавшийся не во внешних действиях, а во внутренней работе над собой, которая приводила бы к обретению «пустого сердца», т. е. к достижению такого состояния духа, которое было бы свободно от всего житейского, что обычно заполняет сознание человека. Это не было отрицанием бытия, жизни; наоборот, бытие — материальное и духовное — считалось реальностью; отвергалось только отождествление жизненного с житейским, бытия, как высшего состояния, с его модальными проявлениями. Освобождение духа из-под власти этих проявлений и приводило к тому, что дзэнцы называли «пустотой», т. е. абсолютной духовной свободой. Такая же свобода открывала путь к самому главному: к познанию высшей сущности бытия. Сущность эта мыслилась как «природа будды», но «будды» не как лица, а как состояния, как бытия высшего порядка, а такая природа познавалась человеком не где-нибудь вовне, а в себе самом, самоуглублением. Это называлось *сатори* — «истинным познанием» и составляло суть того, что обозначалось словом *дхьяна*.

Существовало, впрочем, и внешнее средство, способствующее такому познанию: *дзадзэн* — «сидение по-дзэнски». Это означало неподвижное сидение в определенной позе с полным отрешением от всего окружающего. Такое состояние часто уподобляют тому, что мы обозначаем словом «медитация». «Дзадзэн» входило в состав духовного праксиса дзэнцев — как в монастырях, так и в миру.

Другим внешним средством подхода к истинному познанию был *мондо*. В буддийских монастырях устраивались диспуты; они характерны для средневекового буддизма в той же мере, как и для средневекового христианства. У дзэнцев они назывались *мондо* — «вопросы — ответы», т. е. «диалоги», и имели лишь одну-единственную цель, сформулированную в четырех словах: «прямо (т. е. непосредственно) показывать человеческое сердце» — «тёкуси дзинсён», а это означало — не спорить, не полемизировать, а соединиться в общем духовном опыте, «совместно сверкать природой Будды», как в этом случае говорили.

Формула «прямо показывать человеческое сердце» передает первое — из двух основных — положение дзэн-буддизма. Вторая формула также выражалась в четырех словах: «не сообразо-

ваться с письменными знаками» («фурю:-мондзи»). Это означало, что *сатóри* — «истинное познание», *дхьяна* не достигается изучением сутр. Почему? Потому что познанное не может быть выражено письменными знаками. Если учесть, что понятие «письменный знак» тогда было эквивалентно понятию «слово», эта формула утверждала, что познание не может быть выражено человеческим языком. Но оно может выражаться действием, и прежде всего творческим. Тем самым на первый план выступил тот вид творческой деятельности, который зовется искусством. Поэтому один из путей к пониманию *дзэн* — изучение искусства, созданного в атмосфере этого учения: живописи, скульптуры, архитектуры, планирования парков.

Однако пределом и, пожалуй, синтезом всего *дзэнского* искусства является Ногаку — театр «Но». Так он называется в настоящее время, но в XIV в., когда он стал формироваться, его называли «Сáругаку», и это название хорошо раскрывает и его первоначальную природу и его историю.

Слово *саругаку* — искажение *сáнгаку* (в современном китайском произношении *саньно*) — значит «разные представления». Так называли в Китае выступления мимов, плясунов, шутов, акробатов, жонглеров, фокусников; им обозначались, следовательно, различные виды массового театрального и циркового мастерства. В Японии, куда такие представления были перенесены еще в VII в. и где они соединились со своим собственным, выросшим на японской почве, но однородным по характеру искусством, притягательность их для народа была оценена духовенством, которое с целью привлечения к монастырям возможно большего числа богомольцев после торжественных церковных служб устраивало представления *саругаку*.

Любопытно, что исполнители этих представлений, весьма различных по характеру, имели общее наименование: «саругакухоси». Тут приходится еще раз напомнить, что наименование *хоси*, собственно — «монах», тогда прилагалось не только к духовным лицам, а, например, к слепым сказителям — таким же странствующим исполнителям своего искусства, какими были и мастера *саругаку*. Не следует также забывать, что всякое празднество стало обозначаться словом *мацури*, что первоначально относилось только к обрядам — и в сфере народных верований, и в синтоизме, и в буддизме.

В XIII в. в этом разнородном искусстве стали формироваться жанры, по своему характеру более близкие к театральным; наиболее определившиеся среди них — *кусэмáи* и *дэнгáку*. Развитие театрального элемента в этих представлениях выразилось во многом: во-первых, в них входил уже более разработанный сюжет и, что еще более важно, выявленный не только средством пантомимы, но и с помощью слова, а это уже вело к зарождению драмы как произведения литературы. Во-вторых, исполнение могло оставаться по-прежнему пантомимой или пляской, но по

своему характеру оно уже становилось «игрой», т. е. должно было представлять сюжет. Сюжетный материал был разный; важнейший его источник составляли крестьянские обрядовые действия. Само слово *дэнгаку* — «полевое представление» — точно указывает, откуда пошли эти действия. И в одном это театральное искусство продолжало оставаться верным своей исконной природе: оно было синтетическим, т. е. в него входило слово — как распеваемое, так и декламируемое; входила музыка — как вокальная, так и инструментальная, причем последняя — не только как аккомпанемент к пению, но и как самостоятельный номер; входило движение — как в виде пляски, так и в форме пантомимы и также под музыку. Во второй половине XIV в. этот процесс пришел к своему завершению: был создан театр «Но». Как было уже упомянуто выше, это сделали два прославленных театральных деятеля — отец и сын: Канъами (Юсаки Киёцугу, 1354—1406) и Сэами (Юсаки Мотокиё, 1375—1455). Они сами были живыми воплощениями синтеза искусства: они были драматургами — авторами пьес; актерами — исполнителями главных ролей; а как исполнители — и драматическими актерами, и танцовщиками; они были хореографами — авторами танцев; режиссерами-постановщиками; учителями своего искусства, наконец — его теоретиками. От Сэами остался ряд трактатов, раскрывающих нам, что видели в своем искусстве его создатели, что хотели им выразить.

Театр «Но» — явление самобытное и законченное.

Его корни, разумеется, те же, что и у всякого театрального искусства: народная обрядовая самодеятельность. Связь его с предшествующими театральными формами, особенно с *дэнгаку*, несомненна. В нем есть стандартный персонаж — Окина — «Старик», а это — обычный участник земледельческой обрядности, связанный с магическими действиями, призванными обеспечить успешность труда земледельца. При Канъами, т. е. на начальной стадии истории этого театра, самыми популярными пьесами были те, героями которых были подобные, хорошо знакомые массовому зрителю персонажи. Наконец, о народных истоках этого театра свидетельствовали и маски, которые носили главные действующие лица: маски были обычным аксессуаром земледельческих магических действий. Но уже Канъами начал, а Сэами закончил введение в драматургию «Но» сюжетов из литературных источников: из хэйанских повестей, из буддийских и синтоистских церковных хроник и житий святых; больше же всего — из того материала, в котором был наиболее силен драматургический элемент: из героических эпопей камакурских времен, в первую очередь, конечно, из «Хэйкэ-моногатари».

Этот материал, с литературной стороны очень высокий, привел к повышению драматургической природы пьес, а это в свою очередь совершенствовало исполнительскую сторону представления. Тем самым театр «Но» стал ориентироваться уже на другого зрителя: на образованную часть общества того времени,

т. е. на средние и высшие слои военного дворянства. Горячими поклонниками театра стали сами сёгуны.

Искусство «Но» дошло до нас, но, насколько мы можем судить по источникам, нынешнее исполнение отличается от того, чем оно было в эпоху первого расцвета этого театра. То, что мы видим в наши дни, сложилось тогда, когда «Но» стало театральным искусством высших сфер феодального общества, а это произошло в XVII—XVIII вв. Сейчас одна из отличительных особенностей исполнения — его медленность, раньше же оно велось в гораздо более быстром темпе. Сейчас исполнение строится на всевозможных условностях: поднесение правой руки к лицу, например, должно означать горестный крик или плач; достаточно чуть-чуть поднять лицо, «подставить его свету», как говорят на техническом жаргоне этого театра, или слегка опустить, «погрузить в тень», чтобы выразить самые сильные эмоции; ранее же игра была *мономанэ* — «подражанием», как говорил Сэами, т. е. стремилась воспроизводить действия и переживания героев так, как если бы они сами были на сцене. Однако, как это ни парадоксально, именно такое стремление к воспроизведению действительности и послужило источником того, что мы сейчас воспринимаем как условность. Вспомним, как Кйёцугу и Мотокиё носили монашеские имена Канъами и Сэами. Но были ли они монахами в действительности? Монашеское имя тогда могли брать миряне, получившие образование в монастырях. Во всяком случае и Канъами и Сэами в жизни были актерами, жили не в монастырях, а при дворах знатных покровителей, устраивали свои представления для светской публики. Но они, особенно второй, Сэами, были по духу последователями дзэнского учения. Сочинения Сэами, трактующие его искусство, полны дзэнскими терминами; многие общие положения прямо заимствованы из дзэнских произведений. Поэтому как пьесы этого театра, так и приемы их исполнения становятся более понятными, если учитывать влияние на все это искусство дзэн-буддизма.

Почему было достаточно лишь «погрузить лицо в тень», чтобы выразить сильную эмоцию? Потому что *мономанэ* («подражание») состоит не в примитивном воспроизведении бытовых жестов и движений, в которых эта эмоция проявляется, а в раскрытии ее глубинной сути. Сэами назвал эту глубинную суть словом *югэн*, введенном в систему эстетики, как было сообщено выше, еще в начале XIII в. поэтом Фудзивара Садайэ. Иначе говоря, считалось, что воспроизведению подлежит подлинное, а подлинное есть «сокровенное». Поэтому именно предельно сжатое движение и жест могут приоткрыть это «сокровенное»; внешняя полнота воспроизведения открывала бы не «сокровенное», а «явное», т. е. неподлинное. Именно этот дзэнский принцип и руководил актерами в их «подражании». Только Сэами перевел его из сферы гносеологии в сферу эстетики: для него «сокровенным» была эстетическая сущность эмоции, переживания, а сущ-

ность эта — «прекрасное». И это «прекрасное» есть и в подвиге, и в злодеянии, в великом и в ничтожном, в величественном и убогом. Показать действительность так может только театральное искусство. Поэтому оно и оказывалось подлинно правдивым. Вот в чем и состояла реалистичность «Но».

Сэами подчинил этому принципу все — и драматическую разработку сюжета, и исполнение, пустив в ход все средства — речь, пение, движение, танец, музыку. Поэтому в спектакле «Но» все соединено друг с другом; искусство «Но» действительно синтетическое.

Но зачем же надевалась маска? Главный персонаж пьесы всегда выступает в маске. И она никогда не меняется: весь ассортимент масок давно стандартизован. Не так трудно объяснить маску историей этого искусства: тем, что маска пришла из народных обрядовых действ. Но Сэами не был бы создателем театра, если бы маска у него была лишь наследием старины. Существуют разные объяснения назначения маски. Одно из них такое: маска — неподвижна, на ней дано застывшее выражение; персонаж же, играющий в маске, обуреваем меняющимися эмоциями. Так в чем же дело? В том, что внутреннее движение надо показать при внешней неподвижности; бушующую страстность — на фоне внешней бесстрастности. И следует сказать, что, действительно, кульминационный момент действия — танец главного героя, лицо которого закрыто маской с застывшим выражением, танец, исполненный движением огромной силы и выразительности, производит на зрителя сильнейшее впечатление именно этой контрастностью.

Значит ли это, что с появлением театра «Но» в Японии зародилась драма? Если называть драмой литературную часть театрального представления, построенного на определенном сюжете с драматическим его развитием, пьесы театра «Но» — драмы. Но в то же время это — далеко не драмы в привычном для нас представлении, созданном драматургией XVIII—XIX вв. Недаром пьесы эти назывались *ёкёку* — «пьесы для пения».

Прежде всего спектакль «Но» — музыкальный: значительная часть текста поется солистами и хором; тут же на сцене — оркестр, состоящий из флейты и двух маленьких барабанов, который то сопровождает пение, то исполняет свои отдельные интермедии. Спектакль «Но» — хореографический: драматическая кульминация выражается в нем танцем главного героя, исполняемым в сопровождении музыки оркестра и пения хора. Словесная ткань пьес — различна: в ней есть обычная разговорная речь, есть проза ритмизованная, есть стихи. Таким образом, с литературной стороны *ёкёку* — драматическая поэма; с театральной стороны — соединение драмы, оперы и балета. Драматический элемент заложен в сюжетной ситуации: пьеса рассказывает о каком-нибудь событии в жизни героя; если герой — воин, главное содержание представления — рассказ о его подвиге

и судьбе; если герой — божество, повествуется о каком-нибудь его деянии; если героиня — красавица, рассказывается о каком-нибудь трогательном — счастливым или горестным — эпизоде ее жизни; если героиня — простая женщина, предметом показа является событие, обычно трагическое, в ее судьбе.

Один из самых любимых драматургических приемов — первоначальное сокрытие героя и последующее внезапное его раскрытие: сначала герой появляется в ложном облике, например в виде крестьянина, а потом оказывается, что это дух знаменитого воина, павшего на этом месте. Таким образом, и с этой стороны пьесы «Но» скорее поэмы, чем драмы в привычном для нас облике. Особое значение имеет и введение в драматургический план буддийских мотивов: дух павшего воина, рассказывающий о своем боевом подвиге, страдает на том свете оттого, что совершил убийство, т. е. действие, запрещенное буддизмом. Так же — в плане греха — трактуются и другие земные подвиги и радости. Тем самым пьеса призывает молиться за этих людей, преступивших заветы буддизма. Следует, однако, сказать, что этот буддийский налет был рассчитан не столько на пробуждение религиозных эмоций зрителя, сколько на своеобразный эстетический эффект: внутреннее столкновение двух противоречивых начал бытия; к тому же зритель любовался тем, о чем рассказывалось и что показывалось на сцене, и особенно не внимал назидательным сентенциям хора.

В заключение — несколько слов об устройстве сцены: она — открытая с трех сторон площадка; никаких декораций; только задник украшен изображением сосны на золотом фоне, т. е. имеет чисто декоративное значение. Но реквизит существует, и вещи на сцене играют вместе с актерами. Актеры выходят на сцену из своих уборных по открытой галерее, соединяющей их помещение со сценой. Хор и оркестр располагаются на самой сцене — сзади и сбоку. Заслуживают особого внимания костюмы: там, где это требуется сюжетом, они исторически точны, но всегда — чрезвычайно декоративны; одежды фантастических существ — причудливо-сказочны, как и сами эти существа; так что с этой стороны спектакль производит впечатление пышного зрелища. Таков облик первой театрально-драматургической формы в Японии.

Описанный вид театрального искусства развивался под знаком дзэн-буддизма. Под этим знаком тогда объединялись те слои общества, которые можно назвать интеллигенцией своего времени. Как это обычно бывает, эта интеллигенция формировалась из различных классов — и из военного дворянства, включая его самые высшие круги, и из духовенства, в которое попадали не только представители того же дворянства, но и выходцы из простого народа той эпохи — горожан и даже крестьян. Характерна

и двойственность социальной ориентации этого слоя: интеллигенция одновременно и примыкала к господствующему классу, и отрывалась от него; примыкала, потому что служила его вкусам и интересам; отрывалась, потому что создавала себе монополию на образованность, просвещенность, ученость, на владение искусством. Характерен и общий гуманистический дух этой интеллигенции, выразившийся не только в прославлении высших качеств человеческой природы, но и в превращении человека в главную ценность бытия.

Однако далеко не все в культуре этого времени развивалось в русле дзэн-буддизма. И прежде всего — литература, вернее, то, что было тогда наиболее существенным в ней; а этим была авантюрно-героическая эпопея.

Провозвестником этого жанра была упомянутая выше эпопея, известная под именем «Тайхэйки» — «Повесть о Великом мире». Уже в этом произведении, относимом тогда к разряду тех же *гунки*, героических эпопей времен Камáкура, обозначались новые черты. Вместо героизма, пусть и художественно-преображенного, но исторически реального, появился героизм гиперболический, легендарный; героическое деяние стало не столько подвигом, сколько приключением, рыцарской авантюрой, в повествование вошли элементы фантастики. Коротко говоря, рыцарский эпос превращался в авантюрно-героическую поэму. Если сопоставить эти произведения с близкими по характеру произведениями европейской литературы, то различия между старыми *гунки* и новыми такое же, как между «Песней о Роланде» и «Неистовым Роландом», между «Поэмой о Сиде» и «Освобожденным Иерусалимом». Первые принадлежат средневековью, вторые — Ренессансу. Наиболее знаменитыми из этих поздних *гунки* являются «Сога-моногатари» — «Повесть о Сога» и «Гикэйки» — «Повесть о Ёсицунэ». Первое произведение относится к концу XIV в., второе — к середине XV в. Иногда их называют авантюрно-героическими романами. Они, действительно, повествуют о героях, но герои эти — иные. Если под героем произведения понимать персонажи, которые особо выделены в повествовании, то свои герои были и в старых *гунки*. В «Хэйкэ-моногатари», например, Тáйра Киёмóри, Минамото Ёсицунэ; в «Тайхэйки» — Нйтта Ёсисáда, Кусúноки Масáсигэ, но эти герои не составляют центр всего эпоса; они — лишь один из его элементов; главное в эпосе — происшествия и деяния. Другое дело — братья Сога: они герои в том смысле, в каком мы говорим о «героях романа», т. е. персонажи, стоящие в центре всего повествования. «Сога-моногатари» — рассказ о мести двух братьев — Сóга Сукэнáри и Сóга Токимунэ за смерть их отца, убитого врагом их рода. «Гикэйки» — настоящая романтическая поэма с героем Минамото Ёсицунэ, образцом мужества, благородства, прославленным еще в «Хэйкэ-моногатари». Тут же на первый план выставлены не столько его подвиги, сколько он сам — плени-

тельный рыцарь; наряду с описанием его воинских подвигов даны рассказы о его романтических приключениях. Между прочим, материал этого романа-поэмы взят не столько из времен его воинских подвигов, сколько из времен его детства и юности, а особенно — из его последующей трагической судьбы: преследуемый отцом, завидовавшим его славе, Ёсцунэ вынужден был бежать, скрываться и в конце концов гибнет.

Вот что создалось в эту эпоху на почве народного героического сказа: к нему прикоснулась рука совсем других литераторов — людей совсем другой эпохи, для которых жестокие и блистательные рыцарские времена были уже отошедшими в глубь столетий; стали предметом не переживания, а любования.

Подлинным шедевром литературы этого времени является знаменитый роман-поэма «12 песен Дзёрури», время возникновения которого в точности не установлено, хотя предполагается, что это было в середине XV в; но хорошо известно, что в первой половине XVI столетия оно уже пользовалось огромной популярностью. Это — повесть о любви все того же любимого героя романтических поэм японского Ренессанса — Минамото Ёсцунэ, тогда еще совсем молодого, и прекрасной Дзёрури. Это одно произведение свидетельствует, как отличается общество и вся культура этой эпохи от рыцарского средневековья.

Начиная с XIV в. появился и до начала XVII в. существовал и другой вид прозаической литературы, стоявшей далеко от идейных течений этого времени. Это были так называемые *отогибанаси* — короткие рассказы, одни из них фольклорного происхождения, со сказочными сюжетами (отчего в гораздо более позднее время слово *отогибанаси* стало значить «сказка»), другие заимствовали сюжеты из японской классической литературы, из буддийских сказаний, из китайских источников — эти, вероятно, сочинялись полупрофессиональными рассказчиками, которые входили в свиту даймё и носили наименование «отогиносю». Отогиносю — это были те же буси, иногда монахи, чьей обязанностью было развлекать даймё своими рассказами в часы бессонницы. Но были ли эти *отогибанаси* фантастическими или юмористическими, служил ли сюжетом эпизод из классического романа или дневника XI в., буддийская легенда или народная сказка, во всех случаях они были художественно довольно примитивны. В XVI в. многие из этих рассказов — их насчитывается около трехсот — стали записываться, частично издаваться ксилографически, иногда с большим числом иллюстраций, так что текст служил уже как бы подписями к ним. В таком виде они стали именоваться *отогидзёси*.

Вне сферы дзэн-буддизма развивалась тогда и поэзия. Прежде всего изменился самый процесс стихотворчества. Если раньше один автор обращался к другому со своей танка, а тот тут

же отвечал таким же стихотворением, то теперь поэтический диалог стал превращаться в то, что мы назвали бы совместным писанием стихов. Собиралось несколько поэтов, и каждый присоединял свое стихотворение к стихотворению, созданному предыдущим. Получалась *рэнга* — «цепное стихотворение», как стали называть подобные циклы, ставшие определенным, особым поэтическим жанром. Жанр этот первоначально был распространен в аристократических кругах — в тех, для которых танка все еще была высшей формой поэтического искусства, но с XIV в. такой вид поэтического творчества начал распространяться и среди буси, воинов, а также монахов; иначе говоря, по понятиям того времени *рэнга* «перешла в низы». Поэтому в первое время различали *рэнга* «дворцовую» (*додзё*) и *рэнга* «простонародную» (*тизэ*). Но там и там появились уже крупные мастера; начали составляться сборники. Самый известный среди них появился в сфере «дворцовых рэнга»: Нидзё Ёсимото, член одного из самых знатных родов старой аристократии, издал сборник «Цукуба-сю», сразу же оцененный настолько высоко, что в 1357 г. он был даже приравнен к императорским антологиям, а о большем вознесении поэтического собрания в этом кругу общества и говорить было нельзя.

Этот новый вид поэтического творчества, новая его форма породили и свои принципы, свои правила. Словом, родилась и теория этого искусства. И тот же Нидзё Ёсимото был первый, кто эту теорию постарался сформулировать в своем трактате «Рэнга синсики» — «Новые правила рэнга», обычно называемом «Оан-синсики» — «Новые правила годов Оан», как именовались годы правления, когда все это происходило (1368—1374).

Однако гораздо большее значение — и для литературы той эпохи, и для всей ее культуры — получила «простонародная рэнга», в сфере которой «цепные стихотворения» стали создаваться даже одним автором. В XV в. появился очень крупный мастер этой поэзии — Соги.

Облик Соги очень типичен для культурных деятелей того времени. Он странствовал по стране, исходил чуть ли не все ее пути — от Канто до Кьюсю. Всюду он пропагандировал свое искусство, вербовал учеников; словом, сыграл огромную роль в его укреплении и развитии. Но вместе с этим произошло и самое важное для него: главной общественной средой, которая эту позицию приняла, стало городское население — ремесленники, цеховые мастера и подмастерья и купцы — члены своих гильдий. В этой среде это искусство получило особое наименование — *хайкай*, буквально — «шутка», «острота», и сначала стихотворения, создаваемые этими авторами, действительно были шуточными: в них находил свое прибежище юмор, столь свойственный именно городским слоям населения. Однако в дальнейшем в них стало входить в силу лирическое начало, что крайне обогатило эту поэзию со стороны содержания и повысило ее художественный

уровень. Понемногу и тут начали возникать свои «сикимóку» — «правила», которые полагалось неуклонно соблюдать, а коль скоро появилось требование соблюдать определенные правила, появилось и судейство. Прежняя форма создания «цепных стихотворений» — совместное творчество еще сохранялось — приобрела несколько другой характер: характер поэтических состязаний. Мастера собирались на такое состязание, и каждый выступал с заготовленным стихотворением, но тут же находился и «тэндзя» — «метчик», следивший за тем, не нарушено ли какое-нибудь правило. Трудно не увидеть в этих состязаниях подобия собраний западноевропейских мастерзингеров с их «метчиками» (Merker). И как у них были свои своды правил, «табулатуры», свои «табулатуры» (*сикимоку*) были и у их японских коллег.

Так в японских торговых и ремесленных городах возникло новое поэтическое искусство, внесшее свою, совсем иную, но исторически вполне понятную черту в общую картину культуры японского Ренессанса, как можно с известным основанием назвать эту замечательную эпоху.

Но было и еще одно крайне примечательное явление в этой культуре, свидетельствующее о выросшем самосознании простонародья — самых плебейских слоев городского населения — всякого мелкого обслуживающего люда. Это явление — *кёгэн*, фарс.

Разумеется, эти фарсы относятся прежде всего к той сфере культуры, которую мы называем зрелищной, театральной, но они входят и в область литературы. Так мы считаем теперь, но для того времени это было чем-то совершенно особым: по своему происхождению эти фарсы были одной из форм театральной самодетельности народных масс, главным образом — низов городского населения, и как представление они были своего рода театральной импровизацией, так как устойчив был только сюжет, а само освещение, в котором он подавался, не говоря уже о словесной стороне и, конечно, о приемах игры, все это зависело от исполнителей, от зрителей, от обстановки. Игались эти фарсы на любой открытой площадке — на городской площади, на территории монастыря, перед воротами замка. Естественно, что в таких условиях актеры играли буквально среди окружающей их толпы зрителей, тут же реагирующих на то, что они видели. Словом, представление фарса было своего рода массовым общественным собранием, собранием низов общества того времени, имевших свои собственные взгляды, вкусы и настроения. Толпа поговата, когда видела блудливого или вороватого монаха, погавшего впросак и выведенного на чистую воду, или знатного сеньора, настолько недалекого или откровенно глупого, что его легко мог водить за нос умный, ловкий простолудин. Спектакль превращался как бы в демонстрацию отношения к господствующему классу со стороны народа, и не только городского населения, но и крестьянства, так как города всегда были полны пришельцами из деревень, приходящими в город и для того, чтобы что-либо продать,

и для того, чтобы купить, да и развлечься. Тем самым фарс становился орудием сатиры, объектом которой было дворянство и духовенство. Другой, не менее заметной сюжетной линией фарсов было осмеяние быта — обычного, повседневного быта самых обыкновенных людей — тех же горожан и крестьян. Зрители потешались, когда видели, как сварливая жена колотит своего не угодившего ей чем-нибудь супруга; как неудачно пытается муж обмануть жену; как дерутся двое приказчиков; как попадает на каждом шагу впросак впервые оказавшийся в городе крестьянин — разиня и простофиля.

Как было сказано, эти представления сначала носили характер театральной импровизации, но постепенно стали появляться тексты их, в первое время — не более чем либретто, но затем уже в литературно обработанном виде. Есть в этих фарсах один неприменный персонаж: слуга. Его всегда зовут Таро, т. е. одним из самых распространенных в народе имен. Как правило, это слуга даймё, т. е. знатного сеньора. Иногда это недалекий, нерасторопный увалень, которого хозяин постоянно лупит за его промахи; большей же частью это ловкач, сообразительный парень, куда умнее своего барина, умеющий использовать глупость последнего в свою пользу, а то и вызволить его из какой-нибудь беды. Этот Таро, Таро-кодзя, как его обычно называют в фарсах, был также одним из героев эпохи, героем низов общества.

Самое любопытное, что в этой области образовалось соединение площадных фарсов с высоким искусством театра «Но». Оно выражалось в том, что представления пьес «Но» перемежались с представлениями фарсов: между двумя пьесами *ёкёку* исполнялся какой-нибудь *кёгэн*. И смотрели на эти представления одни и те же зрители, принадлежавшие, как было сказано, к образованным кругам дворянства того времени и даже к самым его верхам. Обратного не произошло: пьесы театра «Но», вышедшие из народных представлений, чем дальше, тем больше отдалялись от народа и становились искусством высшего уровня; фарсы же, зародившиеся на городской улице и продолжавшие существовать для этой уличной публики, стали проникать и во дворцы: их не гнушались смотреть и сами сёгуны. А если вспомнить, что пьесы «Но» были созданы в атмосфере культуры, овеянной эстетическими представлениями дзэн-буддизма, фарсы же этот дзэн-буддизм, особенно — его медитацию, беспощадно осмеивали, соединение этих двух противоречащих друг другу явлений как нельзя лучше характеризует эту эпоху, когда средние века уже отходили в глубь прошлого, а Новое время еще только маячило где-то впереди; коротко говоря, ту эпоху, которая по-своему была для Японии ренессансной.

1956 г.
Публикуется впервые

О ПРОИЗВЕДЕНИИ ТЁМЭЙЯ

I

Эпоха Хэйан ушла в вечность. Наступали мрачные времена японской истории. Народился и укреплялся феодализм, шедший к цели чрез бурю и грозу гражданских войн, взаимных междоусобиц, бесконечных столкновений. Устанавливалась система военного управления страной: император превратился в затворника своего дворца в Киото, его верховная власть — в один лишь призрак. Его место занял сёгун, военный властелин государства, глава феодалов, могущественный повелитель всех провинций, распределявший их территории между своими вассалами. Император — священная особа, потомок по прямой линии богов, он посредник между нацией и ими, ему все прерогативы священной власти, весь почет и уважение, по крайней мере теоретически; сёгун же не вмешивается в дела богов, он распространяется ниц перед императором, но чтобы дать ему хоть тень влияния на дела — этого сёгун не допустит! Военный режим, длившийся вплоть до второй половины XIX в., господствовал нераздельно над всей жизнью страны, определил ее историю, ее культуру, создал элементы, ставшие наиболее специфическими для Японии, ее общестственности, жизни, культуры и мировоззрения.

В этот отличный от предыдущего век появился автор, имя которого Тёмэй. Он из рода тех, кто группируется вокруг Камо, древнего святилища родной религии — синто. Называли его в просторечии Кику-дайё, но зовут его все Камо-но-Тёмэй.

Кто он — этот автор, создатель интересующего нас произведения? Мраком достаточно плотным покрыта его жизнь. Это понятно: жил он между 1154 и 1216 г., и мало достоверных источников, надежных памятников историко-биографического характера дошло до нас от того времени. А те, которые дошли, говорят о нем глухо, их сведения скупы, отмечают немногое. К тому же многие из показаний современной или ближайшей этому автору

литературы справедливо подвергались и подвергаются сомнению исследователей.

Если свести наиболее надежные свидетельства в одно целое и попытаться воспроизвести жизнь Тёмэя, картина получится и схематическая и довольно невыразительная.

Родился Тёмэй в царствование императора Коноэ, как будто в 1154 г. Принадлежал он, надо думать, к достаточно знатному дому: по крайней мере его бабка со стороны отца имела какое-то место при дворе, полагают — была даже фрейлиной одной из императриц. Сам же отец был наследственным священнослужителем синтоистского святилища Камо, родового храма целой группы, носившей это же, ставшее фамильным, имя.

По-видимому, благодаря стараниям и положению своей бабки, у которой, кстати сказать, он воспитывался с юных лет, он смог уже в раннем возрасте получить доступ ко двору. Проникнув в круг, живший еще хэйанскими традициями, вкусами, желаниями, целями и настроениями, он увлекся тем же, что составляло главное занятие приближенных императора, хоть и лишённого фактической власти, но все же окруженного штатом придворных и связанного с изящными искусствами, особенно поэзией и музыкой. Несомненно, Тёмэй достиг в этих двух областях больших успехов и считался одним из лучших поэтов и музыкантов своего времени. По крайней мере в сборнике под заглавием «Новое собрание стихов прежнего и нового времени» («Син-Кокінсю») помещено немало его произведений, а это при строгости отбора и обилии материала, обычно представляемого на суд, должно почитаться полным признанием поэтических достоинств. За эти свои таланты он попал в число приближенных самого императора и удостоился чести быть принятым в члены Поэтической академии (Вакадзёко), учреждения, стоявшего в центре внимания политической бездельной двора. Там он сам слагает стихи в 31 слог — танка, там он рассуждает о поэзии, критикует, спорит, участвует в поэтических конкурсах. В упомянутом сборнике одно из его стихотворений снабжено таким примечанием: «Написано во время поэтического соревнования, имевшего место в Поэтической академии на тему: „Зоревая луна в глубине гор“».

Достигнув приблизительно 30-летнего возраста, Тёмэй пытается пойти по стезе своих предков, в частности по стопам отца: он старается получить должность настоятеля храма Камо. Но тут судьба, до сих пор, в общем, ему благоприятствовавшая, ему изменяет: по невыясненным причинам он терпит неудачу, получает отказ, и это событие становится поворотным пунктом всей его жизни. Отсюда начинается новая эра его существования, совершенно иная по своему характеру и содержанию.

Начинается с того, что Тёмэй бросает свое жилище,— что это был дом его бабки, переданный ему по наследству, мы знаем из его произведения,— стоявшее, по-видимому, где-нибудь побли-

зости от дворца, решается порвать с прежним образом жизни, а может быть, оказывается вынужденным к этому переменами в своей судьбе и вступает на новый, уже отличный от прежнего, путь скромного обитателя небольшого домика недалеко от реки Камогава в окрестностях Киото. Так живет он — все же с некоторым комфортом — около двадцати лет; за это время не раз он стоит перед искушением вернуться к прежней жизни. Начать с того, что делаются попытки вновь привлечь его ко двору: император Готоба, помня своего прежнего поэта и музыканта, стремится вернуть его в Поэтическую академию, однако Тёмэй непреклонен. Его отказ нашел себе отражение в стихотворении, посланном как будто этому императору и приводимом в сборнике «Син-Кокинсю».

За это время у него постепенно зрело и укреплялось решение совсем порвать с миром, уйти в уединение и отбросить мирскую суету. Что служит тому причиной, мы можем только догадываться, ясных, прямых указаний на это нет ни в одном из наших источников. Так или иначе, он обращается к буддизму, постригается в монахи, получает новое имя — Рэнъин и покидает свое второе жилище, сменив его на новое. Поселился ли он сразу же в той келье — уединенной скромной хижине на горе Тояма, где им будет затем написано произведение, или же нет, — может быть, было еще одно, промежуточное между вторым и последним его обиталищем, жилище — вопрос неясен. Указаний нет. Сами его «Записки» явственно не обозначают этого пункта, комментаторы разделяются на два противоположных лагеря; но в сущности вопрос этот не так уж важен. Мы знаем только еще одно обстоятельство его жизни: ему пришлось столкнуться и даже несколько сблизиться с представителем новой власти в стране — сёгуном Санэтомо. Нам говорят, что Санэтомо не раз приглашал его к себе, что вызывалось, надо думать, славою Тёмэйя как поэта и музыканта. Один источник передает нам не лишенный грустной прелести эпизод из этих посещений Тёмэйем двора сёгуна. 13 октября 1121 г. в траурный день, посвященный памяти умершего сёгуна Йоритомо, основателя первой сёгунской династии, Тёмэй был во дворце и под влиянием зауспокойного богослужения и обрядов настолько расстроился собственными воспоминаниями о невозвратном прошлом, о погибших мечтах, о неисполнившихся надеждах, что не мог удержаться от слез и рыданий. Его чувство вылилось в стихотворении, тут же им составленном и написанном на деревянной колонне зала:

Ведь и иней осенний,
Что гнетет под собою
И траву и деревья,—
И он исчезает...
А ты, горный ветер,
Все сметаешь
Мох бесполезный.

Во всяком случае, последние годы своей жизни он провел в полном уединении, ведя жизнь отшельника в маленькой келье на горе Тояма́, среди гор Хинояма́, в месте, уже гораздо более отдаленном и глухом, чем его предыдущие жилища. Здесь он и пишет свое ставшее знаменитым произведение «Записки из кельи», законченное, по его собственному указанию, 2 мая 1212 г., и больше о нем ничего достоверного мы не знаем. Умер Тёмэй в правление императора Дзюнтоку 8 июня 1216 г. 62 лет от роду.

Почему Тёмэй удалился от мира? Что послужило причиной того, что он, этот придворный, порвал со ставшими уже с малых лет привычными формами жизни, сменил дворец на утлую хижину, роскошь императорского двора — на убогую обстановку, хоть уже и замолкающую, но все еще столицу Киото — на пустынные горы? Почему вместо беззаботных светских удовольствий он обратился к духовным наслаждениям и страданиям, доставляемым буддизмом? Почему он, синтоист, наследственный священнослужитель синтоистского культа, вдруг переходит к другой религии и как будто забывает о родных богах? Ведь ни одного слова о них не слышится в «Записках», все заслоняют Будда, буддийские святые, образы и выражения. Вместо эпикурейца — анахорет, вместо придворного кавалера — монах. Контраст слишком велик, смена картин слишком значительна, чтобы объяснить все это одним и, по существу, вовсе не таким уж решающим фактором: неудачей искательства звания настоятеля храма Камо, как то согласно рисуют наши немногочисленные источники. Несомненно, это событие оказало на него очень сильное влияние, мы имеем ряд свидетельств, говорящих о том, как чутко и с какой болью он отозвался на это жизненное поражение. Его произведение, его «Записки» — прежде всего они сами свидетельствуют об этом: одной из причин, если не самой главной, перемены своей судьбы он считает именно то, что «прервалось течение судьбы», фраза, в которой несомненно содержится прямое указание на эту неудачу: судьба текла до сего времени в определенном направлении, т. е. члены рода Тёмэя из поколения в поколение занимали эту должность в храмах общины Камо, ставшую, таким образом, их наследственной прерогативой. В силу этого все течение жизни уже как бы заранее предопределялось и укладывалось в привычное и надежное во всех смыслах русло, жизнь превращалась в последовательно развертываемую цепь. И вдруг это, казавшееся таким прочным, течение судьбы нарушилось, цепь порвалась, ему не удалось получить желанного звания, он оказался выбитым из колеи со всеми вытекающими отсюда последствиями. «Попал в беду я», говорит он, и весь последующий контекст ясно указывает на то, что это событие стало решающим для него и в дальнейшем.

Но как бы сильно ни расценивал он эту неудачу, как много в своей жизни ни ставил бы в зависимость от нее, как много ни значила бы она и в действительности, реально: может быть, по-

теря устойчивости в социальном положении, лишение некоторых материальных перспектив — и морально: необходимость отказаться от вполне усвоенного мыслью и чувством пути, который считался единственно возможным, необходимым и желательным, — оно никогда не приобрело бы такого значения, не стало бы таким существенным для Тёмэя, если бы не было для этого соответствующей подготовки, если бы не была уготована для такого реагирования надлежащая психологическая обстановка.

Истинные причины отворачивания Тёмэя от мира нужно искать не столько в каком-нибудь реальном факте из его личной жизни, сколько в общем состоянии эпохи. Эпоха бурь и гроз, эпоха военных столкновений, борьбы за власть, эпоха, когда среди крови и насилий устанавливалась военная диктатура, когда выдвигались на арену, опрокидывая многое из установившегося доселе, новые социальные элементы, — эта эпоха слишком отлична была от предыдущей, чтобы не оказать сильнее-шего воздействия на психический уклад представителей старой культуры, старых традиций. Они оказались выбитыми из привычных устоев, лицом к лицу с непредвиденным и им несвойственным; они очутились посреди совершенно новой социальной и политической конъюнктуры. Было повергнуто почти целиком в прах многое из того, что они считали священным, что составляло основные элементы их мировоззрения. Выковывывающееся в борьбе самурайство было проникнуто совершенно иными принципами: их политические взгляды, их социальная и индивидуальная этика, все, что они возводили в культ, было совсем не похоже на то, чем привыкли жить, что привыкли чтить, что исповедовали люди Хэйана. Конечно, преемственность была, она сохранилась, многие элементы последовательно развивались в раз данном направлении, но это было все не так существенно и не так значительно в общем процессе реформирующейся жизни и меняющей свое содержание и облик культуры. Поэтому люди, еще жившие старым, еще не расставшиеся с традиционными формами мировоззрения, вкусов, привычек и быта, никак не могли найти свое место в новой обстановке; они оказывались не принятыми жизнью, ею отвергнутыми; они были теперь не у дел, они становились лишними, они были осуждены или вовсе на исчезновение, или в лучшем случае на тягостное, по существу, прозябание. Для некоторых, неглубоких натур, поверхностно воспринимающих окружающее, не задумывающихся над вопросом отношения своей личности к миру, это, может быть, и ничего особенного не составляло, было даже незаметным; для других же, для натур глубоких, одаренных, чутко реагирующих, это было чрезвычайно чувствительно и часто даже невыносимо. Отсюда особенное состояние психики, гамма особых переживаний, диктующая уклон в пессимизм, в исповедание горестности, скорбности своего существования в этом мире.

Эти настроения находили себе подкрепление и в тех конкретных картинах, которые развертывались перед взором современников. Экономическая разруха, обнищавшее население, общий упадок внешней и внутренней культуры — вот что прежде всего принес за собою новый режим. Жизнь человеческая ставилась в зависимость от стольких факторов, стольких условий, что искать в ней какой-нибудь устойчивости, чего-нибудь надежного не приходилось. Трудно было полагаться на что-либо, трудно строить планы в надежде их осуществить, вся внешняя обстановка толкала на тот же путь безотрадного уныния и пессимизма.

И здесь вступает во всю свою силу буддизм. Пришедшийся некоторыми своими чертами по душе японцам и в предшествующий уже период, теперь он оказался воистину единственным прибежищем, единственным утешением и надеждою для очень многих. Он как нельзя лучше уживался с теми элементами мировоззрения, которые вырабатывались жизнью, диктовались обстановкой. Люди, ставшие лишними, люди, выброшенные жизнью, потерпевшие крушение, отчаявшиеся в своих надеждах и стремлениях, находили в буддизме свое место и свое утешение. Безотрадно их существование — так думали они; безотрадна вся жизнь в этом мире — так говорил буддизм. Непрочны все их предприятия и дела — так убеждал их горький опыт; непрочно и вообще все в этом мире — так утверждал буддизм. И в этом они черпали новую силу, но уже иную, для другого: силу уйти, удалиться от мира. Мир не принял их, они переставали принимать и его.

Тёмэй, несомненно, принадлежал к числу таких не уместившихся в новой обстановке людей. Его происхождение из мирного рода священнослужителей, его воспитание и образ жизни с раннего детства говорят о том, что всем своим существом он принадлежал к миру, отходящему в вечность, был связан с ним всеми своими воззрениями, вкусами и желаниями. Он был слишком наблюдателен и умен, чтобы не замечать развертывающейся перед его глазами картины крушения мира привычного и нарождения мира нового и не понимать ее глубокого значения, слишком чуток, чтобы не чувствовать ложности своего положения запоздалого эпигона, слишком одарен, чтобы мириться с простым прозябанием и довольствоваться остатками более или менее беспечального существования, кое-как сколоченного из остатков прежнего. Это его не прельщало, такой жизнью он жить не желал: он мог пребывать при дворе, заниматься стихами, участвовать в поэтических конкурсах, принимать участие в тысяче мелких дел, составляющих жизнь двора, и тем не менее он бежит, и никакие просьбы и приглашения даже того, чье слово как будто есть уже веление, не в состоянии повлиять на него. Ни император, ни сёгун, с которым он встречался и который, по-видимому, ценил его, не смогли привлечь его к себе. Тёмэй был не пригоден ни там, ни здесь: при старом дворе он не мог ужиться в атмосфере упадка, обстановке, осужденной на исчезновение или, вер-

нее, на беспочвенное, малосодержательное для деятельных натур прозябание; новому был чужд, ибо слишком прочно был связан с уходящим, слишком отрицательно настроен к нарождающемуся, чтобы найти себе в нем место. Ни там, ни здесь. Остается одно, что и сделал Тёмэй: отвергнуть и то, и другое и выбрать самого себя; уйти, удалиться от мира, порвать с суетою, устроить жизнь так, как диктует своя природа, свои вкусы, свои желання, — словом, согласно велениям только своей личности, независимо от того, хорошо ли это или плохо с точки зрения мира, одобряет он или нет, с ним не считаться, считаться лишь с самим собою. Пусть это знаменует, влечет за собою отказ от привычных условий, жизненных удобств, даже от многих потребностей, зато свобода, независимость, отсутствие необходимости или укладываться в общее русло, в общие рамки жизни, или влачить жалкое существование лишнего человека. Свобода и независимость, следование только одному себе!

Все «Записки» Тёмэйя говорят об этом. Вся картина его жизни в уединении, которую он рисует в последней части своего произведения, так и дышит исповеданием этой новой веры. Мы так и видим пред собою облик хэйанца, культивирующего в новой обстановке свой прежний нрав, свои исконные привычки, перенесшего свои пристрастия и отвращения в тишь кельи в глубине гор. Рядом с изображением Будды, священным писанием в его хижине — музыкальные инструменты, стихи, изящные вещицы; не одни только молитвы занимают его, он предается нередко, может быть чаще, чем первым, и поэзии — под рукой у него сборники лучших стихов его любимых авторов; не только покаяние и стенание в грехах — в его келье то и дело слышатся звуки то цитры, то лютни. Не только священные размышления, но и простое любованье природой, ее красотаи занимает его время. А то и просто лежит он в безделье, ведет себя, не стесняясь ни обетами, ни страхом, ни боязнью стыда. Этот хэйанец попытался бороться с жизнью, попытался взять у нее свое, но потерпел крушение и понял, что дело здесь глубже, чем простая неудача, понял трудность и тягостность своего положения и вынес отсюда отвращение к миру и тому, что в нем. И в этом отвращении обрел исход, утешение и возможность дальнейшего существования, возможность оставаться верным самому себе, считаться только с собою и жить.

С этой точки зрения факт неудачи в искательстве должности настоятеля в Камо едва ли мог быть более чем простым только поводом для удаления от мира и обращения в буддизм. Истинной причиной тому было, несомненно, с течением времени все прочнее и прочнее складывающаяся обстановка, возникшая на почве конфликта между исконной сущностью самой личности Тёмэйя и теми требованиями, которые предъявляла к нему жизнь, конфликта, который остро ощущался и с болью переживался чуткой и одаренной, но бессильной активно бороться до

конца, не сдаваясь, душою. Да он в сущности и не сдался: он остался верен себе. В глуши гор, в утлой келье он был все тем же прежним Тёмэйем. И тут, в уединении, Тёмэй написал произведение, которому суждено было обессмертить в японской литературе его имя,— «Ходзёки».

II

Вокруг «Ходзёки» в истории японской литературы накопилось довольно много всяких недоумений. Историко-литературное исследование текста этого произведения, с одной стороны, и теорико-поэтическое его изучение — с другой, приводят к ряду вопросов, образующих совместно то, что можно назвать «проблемой Ходзёки» в японской литературе.

Исследование текста «Записок» Тёмэя открывает нам чрезвычайно любопытный факт: некоторые отделы «Ходзёки» целиком или с очень небольшими изменениями содержатся в другом произведении эпохи Камакура — знаменитой эпосе «Хэйкэ-могатари». Такова, например, вся «историческая» часть «Записок», т. е. те места, где Тёмэй рассказывает о том, что ему довелось фактически увидеть на белом свете. Сюда относится повествование о пожаре в годы Ангэн, об урагане в годы Дзисё, о перенесении столицы в те же годы, о голоде в годы Ёва, о землетрясении в годы Тэнрюку. «Хэйкэ-могатари», охватывающее приблизительно тот же период исторической жизни Японии, рассказывает о всех этих событиях в выражениях, почти буквально совпадающих с текстом «Записок».

Факт такого совпадения побудил знаменитого историка литературы проф. С. Фудзиока поставить вопрос о подлинности самого произведения, приписываемого до сих пор Камо-но-Тёмэю.

Идя вразрез с многовековой традицией, с положениями, ставшими в японской литературе как будто совершенно незыблемыми, Фудзиока рискует утверждать: «Ходзёки» — не подлинное произведение, оно — позднейшая подделка, в некотором роде — сколок с «Хэйкэ-могатари».

Вместе с тем, если мы обратимся к той же литературной традиции, чтобы узнать, к какому литературному жанру следует отнести это предполагаемое произведение Тёмэя, она не обинуясь ответит: «Ходзёки» принадлежит к той категории литературных произведений, которые в японской литературе носят специальное название: *дзуйхицу*.

Смысл термина *дзуйхицу* раскрывается прежде всего из анализа значений тех двух иероглифов, которые его составляют. Буквально они значат: «вслед за кистью». Это значит: писать так, как придется, писать то, что придет на ум. Это означает как будто неустойчивость и тематическую, и стилистическую...

Наряду с этим для понимания истинного смысла термина необходимо привлечь к рассмотрению и те конкретные произведения, которые им обозначаются.

Прообразом и в то же время классическим представителем этого жанра является известное произведение хэйанского периода «Макура-но-соси» — «Интимные записки» Сэй-сёнагон. Такое же название приурочивается и к другому знаменитому произведению, но эпохи уже более поздней сравнительно с временем Тёмэйя — к «Цурэдзурэгусá» Кэнкó-хóси.

Первое произведение есть, действительно, запись всего, что «взбредет в голову»: мыслей, сентенций, воспоминаний, наблюдений, фактов и т. д. По форме это — ряд отрывков, иногда довольно длинных, большей же частью — очень коротеньких, сводящихся порой к одной всего фразе.

Произведение Кэнко-хоси в значительной мере совпадает с «Макура-но-соси» по характеру темы и по форме: точно так же как и Сэй-сёнагон, Кэнко записывает, как попало, все, что приходит в голову: точно так же как и у той, его «Записки» — ряд различной величины отрывков.

Такими двумя путями устанавливается истинный характер того жанра, который обозначается словом *дзуйхицу*.

С. Г. Елисеев дает термин: «записки-наброски». К этому пока можно добавить некоторое пояснение: *дзуйхицу* нельзя относить, строго говоря, ни к одному «чистому» прозаическому жанру; элементы повествования, описания, рассуждения в нем достаточно пестро смешаны. Пожалуй, можно отметить только то, что в некоторых *дзуйхицу* элемент рассуждения начинает играть первенствующую роль: ему подчиняются и повествование, и описание. К тому же это «рассуждение» дается еще и в несколько своеобразной форме: оно бывает нередко посвящено авторским эмоциям чисто лирического порядка.

«Записки» Тёмэйя вся японская литературная традиция причисляет к этому жанру. Но — и это ясно даже при первом взгляде — разве Тёмэй пишет «что попало» и «как попало»? Разве тема его не определённа? И разве форма его произведения не выдержана с начала до конца?

То разнообразие тематическое и отрывочность стилистическая, которые составляют отличительные признаки *дзуйхицу* как жанра, в «Ходзёки» как будто отсутствуют. Это несомненное обстоятельство побуждает другого современного исследователя японской литературы, Т. Игараси, отказаться от включения «Записок» Тёмэйя в общее число *дзуйхицу*. Для него это — своеобразное лирико-повествовательное рассуждение («Иссю-но дзёдзётэки кэн дзёдзитэки-но ромбун») ¹.

Каждый из этих двух японских исследователей в какой-то степени прав, во всяком случае в своих доводах: и то, на чем

¹ И г а р а с и, Син-кокубунгаку-си, Токио, 1911, стр. 284.

основывается Фудзюка, — частичное совпадение текста «Ходзёки» и «Хэйкэ», — и то, из чего исходит в своем выводе Игараси, — особый характер «Ходзёки» сравнительно с другими *дзуйхицу*² — все это существует в действительности. Тем не менее и для того, чтобы решить вопрос о подлинности «Ходзёки» в целом, и для того, чтобы уточнить определение жанра «Записок» Тёмэйя, необходимо с большим вниманием обратиться к самому произведению, рассмотрев его внутреннюю структуру, с привлечением при этом наиболее имманентных ему критериев: положений японской теоретической поэтики.

Первое же прочтение «Записок» Тёмэйя убеждает нас в том, что все произведение написано для раскрытия одной темы; одной теме подчиняется все изложение в целом; соответственно ей располагаются по своим местам отдельные части этого изложения. Одна тема объединяет собой все элементы «Записок», сцепляя их в одно неразрывное целое. Тема эта — буддийское положение «о непрочности этого мира», идея суетности и греховности всего земного существования.

Японские комментаторы «Записок» давно, конечно, заметили, что Тёмэй излагает, в сущности, одно: *мудзёкан*, т. е. исповедание буддийской «идеи непостоянства» всего в этом мире. Только они не совсем доглядели, с какой мыслью у Тёмэйя это исповедание связано, и, главное, недооценили того, какое значение имеет эта единая тема для всей структуры произведения: выбора фабулы, ее значения как сюжета и композиции самого сюжета.

Прежде всего идея непрочности и невечности земного существования соединяется у Тёмэйя с ощущением известного проблематизма жизни. Тёмэй не ограничивается простым изъяснением: «Все в этом мире — сами люди и их жилища — подобны постоянно текущим струям реки, подобны пузырькам пены на воде, то появляющимся, то исчезающим». Ему мало одного утверждения гераклитовского «все течет». В конце концов он приходит уже к другому: «Не видим мы, откуда приходят эти нарождающиеся или уходящие из жизни люди». И не ведаем, что заставляет нас так заботиться о нашем жилище, так много внимания уделять этой земной жизни, несмотря на ее очевидную «временность». Другими словами, Тёмэй не ограничивается простым изложением буддийской формулы «невечности и греховности бытия», но переходит уже к другому вопросу, намечает ту, более глубокую проблему, которая скрыта за этим фактом всеобщей невечности и греховности. Мало того, что мы и все вокруг нас невечно и погрязло в суете; мы даже не знаем, почему это все так, почему мы сами появились на свет, почему мы именно так поступали в жизни, почему нам выпадает на долю именно такая, а не иная судьба... И не только не знаем, но и не сможем никогда узнать. Такова — в развернутом виде — тема Тёмэйя.

² Подмеченный, в сущности, очень многими, только недостаточно отмеченный ими. Ср., например: Хага, Кокубунгаку-сигайрон, Токио, 1913, стр. 82.

Для того чтобы убедиться, что это так, достаточно сравнить только два места «Записок»: начало и конец, часть первую первого раздела и весь раздел третий. Конечно, подобные мысли разбросаны повсюду, на всем протяжении «Записок», но тут они звучат наиболее сконцентрированно, почти декларативно.

Начало утверждает: «И в этом мире живущие люди и их лица... и они — им подобны». Подобны чему? «Струям уходящей реки» и «по заводам плавающим пузырькам пены». То же начало указывает: «По утрам умирают, по вечерам нарождаются...» И далее: «И порядок такой только и схож, что с пеной воды».

Это же начало говорит уже прямо: «Сам хозяин и его лице... оба уходят они, соперничая друг перед другом в непрочности своего бытия».

Вместе с тем в той же первой части раздела первого мы находим красноречиво-пессимистические заявления: «Не ведаем мы... Люди, что нарождаются и умирают, откуда приходят они и куда уходят? И не ведаем мы: временный этот приют — ради кого он сердце заботит, чем радуется глаз?»

«Непрочность бытия» и «проблема бытия» — эти две мысли достаточно явно даны в самом начале.

То же — в конце. Часть первая этого конечного раздела уже на конкретном случае указывает на эту «непрочность». «Лунный диск земной жизни (Тёмэйя.— Н. К.) уже клонится к закату». Часть вторая также на конкретном примере показывает греховность этой человеческой жизни: «Значит, и то, что я теперь люблю эту хижину, есть уже грех. Значит, и то, что я привержен так к уединению, уже преграда на пути...»

И наконец, часть третья прямо ставит ряд вопросов: «Иль в этом сам ты виноват? Иль это — отплата... за прежнюю жизнь? Иль это смущает тебя... твое сердце?» И тут же просто, но категорически утверждает полную невозможность что-либо понять в этой жизни: «И на это в душе нет ответа...» Основная тема Тёмэйя — непрочность, греховность и загадочность нашего существования, всего земного бытия — окончательно подтверждается этим концом его «Записок».

Эта единая по своей концепции и тройственная по содержанию тема обуславливает в свою очередь и единство фабулистического материала.

Что, собственно говоря, может оправдать основное положение Тёмэйя? На чем можно доказать справедливость его утверждения? Ответ на это очень прост: на всем. Все, что мы видим, что слышим, как нельзя лучше оправдывает положение: «все непрочно, все греховно, все непонятно». Следовательно, автору остается только выбрать наиболее подходящее, наиболее хорошо иллюстрирующее его гочку зрения. И он берет, естественно, самое ближайшее: самого себя, свою собственную жизнь. Этим самым создается полнейшее единство и цельность материала фабулы.

В самом деле, «Записки» 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 перевороты и какой вывод принял в связи со всем этим, как стремился устроить свое существование по-новому и что из этого всего вышло. В основе фабулы «Ходзэки» лежит, конечно, автобиография. В связи с тем что мы знаем о Тёмэёе из других источников, эта биографическая канва для нас совершенно очевидна. Зная некоторые факты из жизни Тёмэёя, мы легко уясняем себе те места, где он говорит о событиях своей жизни замаскированно, только намеками. Фабула «Ходзэки» ясна: жизнь и переживания самого Тёмэёя.

И в этой единой фабуле растворяются все прочие, как будто чисто фабулистические элементы, в том числе и в первую очередь спорные «исторические» места его «Записок».

Однако Тёмэёе пишет не просто автобиографию. Он пишет художественное произведение некоего — пока для нас еще не ясного — жанра. Он дает нам не хронику своей жизни, но своеобразно построенное и подчиненное наперед данной теме повествование о всем случившемся и передуманном им. Другими словами, Тёмэёе исходит из определенного художественного замысла и берет свою фабулу как материал для конструкции сюжета. Он оформляет данные фабулы в чисто сюжетном порядке. Этот сюжет «Записок» — жизнь отшельника — данные фабулы определяет так, чтобы показать факты жизни Тёмэёя только в этом одном аспекте.

Сюжетное оформление целиком определяется двумя основными элементами всего произведения: один принадлежит содержанию темы, другой — сущности самого сюжетного замысла. Сюжет строится в строгом соответствии комбинированным требованиям этих двух элементов.

Нетрудно заметить, что все произведение легко разделить на три больших раздела. Первый — с начала до фразы «Где же поселиться, каким делом заняться, чтобы на мгновение обрести покой для своей души?» включительно. Второй раздел — со слов «Вот и я сам...» и до слов «Не прожив так, кто их поймет». И третий — со слов «Но вот лунный диск...» до самого конца.

В соответствии с тематической сущностью произведения и его сюжетным замыслом тему первого раздела можно сформулировать так: «Что приводит к отшельничеству». Тему второго — «Как строится жизнь отшельника». И тему третьего — «К чему она приводит».

В таком тройном облике конкретизируется в сюжетном плане основная тема всего произведения: она разбивается на три производные сюжетные темы.

Весь этот строй целиком укладывается в обычную композиционную схему китайско-японской поэтики: если первый раздел есть *окóри* — зачин, то второй есть *хáри* — изложение и третий — *мусúби* — заключение.

Иными словами, «Ходзэки» укладывается в тройственную схему традиционного членения.

В самом деле, если обратиться к анализу содержания каждого из этих трех разделов, мы всегда сможем обнаружить именно те самые элементы, из которых слагаются сами эти понятия: *окори*, *хари* и *мусуби*.

Согласно общему смыслу *окори* в этой части произведения должна быть дана, так сказать, экспозиция, должен быть дан ввод в самую суть сюжета, дан «зачин» всему целому. О чем говорит первый раздел? Он излагает ни более ни менее как суть дела: самую тему всего произведения — непрочность, греховность и загадочность всего бытия. Эта тема сначала дается в чистом виде, так сказать, в идейном плане, в виде ряда положений, затем в виде иллюстраций, в вещественном плане, в виде ряда конкретных картин, и наконец, — в окончательно развернутом, уточненном и полном виде, соединяющем в себе и чисто конкретные черты, и чисто идеологическую постановку вопроса. Таким путем получается новое композиционное членение. Первый раздел в свою очередь разделяется на три части: *окори*, *хари* и *мусуби*. *Окори* в этом случае будет заключаться в декларативном изложении сущности темы, *хари* — в показании ее же, этой темы, на ряде некоторых картин и *мусуби* — в детальном изъяснении темы. И при этом так, как это полагается: ровный, как и подобает декларации, зачин: «Струи уходящей реки... они непрерывны, но они — все не те же, не прежние воды. По заводям плавающие пузырьки пены... они то исчезнут, то свяжутся вновь; но долго пробыть не дано им. В этом мире живущие люди и их жилища... и они — им подобны».

Обстоятельное, как и нужно для иллюстрирования, изложение; подробное описание ужасов стихийных бедствий; и патетическое, как и подобает заключению, окончание:

«Вот какова горечь жизни в этом мире, вся непрочность и ненадежность нас самих и наших жилищ» — в начале *мусуби*;

«Где же поселиться, каким делом заняться, чтобы хоть на миг найти место своему телу, чтобы хоть на мгновение обрести покой для души?» — в конце *мусуби*.

И опять-таки, как полагается: сравнительно короткое по размерам вступление, достаточно длинное изложение и снова короткое заключение. Соблюдено не только качественное взаимоотношение отдельных частей трехчастного композиционного членения, но и количественное. Этот раздел «Записок» Тёмэйя также полностью укладывается в традиционную композиционную схему, и ни одной части из него выбросить нельзя.

Таким образом, автор достиг своей цели: он ввел свой сюжет, дал тематическую экспозицию всего целого, изложил свою тему, осветил ее примерами, уточнил ее постановку и тем самым обособил переход к последующему. Если первый раздел с точки зрения общей архитектоники сюжета должен ответить на вопрос:

«Что приводит к отшельничеству?», то такой ответ дан как нельзя более полно: «Непрочность, греховность и загадочность бытия». И последние слова этого раздела явно готовят переход к последующему: «Как строится жизнь отшельника?» Тёмэй кончает так: если всякое счастье в мире так эфемерно, если вся жизнь вообще так непрочна, то «где же поселиться, чтобы найти место своему телу, куда уйти, чтобы найти покой своей душе?».

Этим самым готовится ответ: исход, спасение — в отшельничестве. И этому отшельничеству посвящается весь следующий раздел.

Второй раздел «Записок» играет роль *хари* для целого произведения. Это значит, что он должен излагать уже самую сущность сюжета. Если сюжет, как сказано выше, есть отшельничество, то именно в этом разделе по преимуществу и должна идти речь о нем. И на самом деле весь он трактует отшельничество, при этом, конечно, в соответствии с характером фабулы — жизнь Тёмэя, в плане того, что случилось с ним самим на этом пути.

Нетрудно заметить, что и здесь обнаруживается такое же трехчастное построение, что и в *окори*, при этом, как и там, — в строгом соответствии с сущностью изложения, как такового.

Хари подразумевает собою точное и обстоятельное изложение всего содержания сюжета. В согласии с этим второй раздел трактует сначала о самом процессе прихода к отшельничеству: как под влиянием жизненных невзгод и связанных с ними разочарований человек (в данном случае сам Тёмэй) все больше и больше отходит от суетного мира и приходит к необходимости от него уйти совсем; затем этот раздел излагает, как организуется уже сама отшельническая жизнь: как и где, в каких условиях она может протекать (в данном случае — протекала у Тёмэя); и, наконец, в завершение всего преподносится сама философия, по преимуществу эстетика отшельничества: те идеи, к которым оно приводит, и те настроения, которые с ним сопряжены. «Как постепенно отходят от мирской суеты» — так может быть охарактеризовано содержание первой части этого раздела; «Как строится жизнь в уединении» — так может быть обозначена вторая часть; «Что думает и что чувствует отшельник?» — таково содержание третьей части.

Тёмэй дает очень четкие рамки этим составным частям своего второго раздела. Первая часть начинается с указания, так сказать, на исходный пункт своего пути к отшельничеству: «И вот, имея уже за тридцать лет, я сплел себе простую хижину». Рисует первый этап на этом пути: Тёмэю 30 лет, он испытывает большую жизненную неудачу и бросает светскую жизнь — уходит из родного дома подальше, меняет удобные условия столичного существования на скромную обстановку, строит себе подальше от города простую хижину. Вслед за этим идет описание второго шага по этому же пути: ему 50 лет, он испытал и увидел целый ряд превратностей судьбы, его начинающиеся уже слагаться

убеждения, что все в этом мире непрочно, окончательно укрепляются: «Постиг я, как ничтожна вся наша жизнь», — говорит он и уходит от суетного мира совсем — в горы Охараяма. Наконец, третий этап — третий шаг еще дальше, в глубь того же пути: Тёмэйю 60 лет, он уже «на пороге своего исчезновения» и решается уйти еще дальше — в глубь гор, чтобы окончательно отойти от мира, чтобы и самому ничего не видеть и не слышать, чтобы и никто другой не мог его разыскать и помешать его уединению. Таким образом, он «скрывает стопы свои в глуши гор Хинояма»; здесь, на горе Тояма, он строит себе маленькую келью, хижину — «в одну квадратную сажень».

Такова первая часть раздела — картина постепенного отхода от мира и перехода к полному уединению. Далее идет вторая — со слов «Теперь, сокрыв стопы свои в глуши гор Хинояма...». Здесь рисуется уже иная картина: как проходит жизнь в уединении, какова она. Тёмэй развертывает свою картину весьма последовательно: сначала описывает внешнюю обстановку своей новой жизни, потом сам образ жизни и, наконец, наиболее существенное из содержания этой жизни.

Рисуя внешнюю обстановку, он описывает свою келью, рассказывает и об окружающей местности. Говоря об образе жизни, он описывает прежде всего то, как он проводит время в полном одиночестве, а затем, как иногда встречается с малым отроком, живущим у подножия этой горы; рассказывает — в другом аспекте описания, — как он проводит утро и вечер, что делает в ясный день и тихую ночь. И вот, обрисовывая такое существование, Тёмэй находит в нем два главных, существенных признака, составляющих вместе с тем и два преимущества его: одно — порядка внешнего, другое — внутреннего; с одной стороны, налицо возможность постоянно наблюдать калейдоскоп картин природы, с другой — возможность испытывать глубокие переживания, сопряженные с этим. Этим самым заканчивается картина отшельнической жизни, рассказанная последовательно и обстоятельно.

Третья часть второго раздела посвящена философии отшельничества. Автор со всем своим красноречием старается доказать три тезиса этой философии, звучащие отчасти немного парадоксально: жизнь отшельника — самая удобная и надежная, жизнь отшельника — самая спокойная и беззаботная, жизнь отшельника — самая приятная и доставляющая подлинные наслаждения.

В самом деле: келья отшельника — тесна, но в ней совершенно достаточно места, чтобы прожить одному; она — не прочна на вид, но держится дольше, чем роскошные дома в столице. Далее: отшельник — один, вокруг него нет никого — ни друзей, ни слуг; но это и лучше: привязанность первых длится лишь до тех пор, пока это для них выгодно или приятно; услужливость вторых простирается на тебя лишь постольку, поскольку ее покупаешь наградами или вынуждаешь наказаниями; гораздо спокойнее,

когда нет ни тех, ни других; сам себе — друг, сам себе — слуга. И наконец: когда живешь в полном одиночестве, нет никаких желаний, нет ни «зависти и опасений»; начинаешь любить то, что дано самой природой; можешь беспрепятственно предаваться тем глубоким наслаждениям, которые связаны с нею.

Тёмэй как бы понимает, что эта его философия далеко не всеми будет разделяться. Он предчувствует, что многие не поймут его слов. И он заканчивает этот свой раздел эффектным оборотом:

«Если кто-нибудь усомнится в том, что здесь сказал я, пусть он посмотрит на участь рыб и птиц. Рыбе в воде не надоест. Не будучи рыбой, ее сердца — не понять. Птица стремится к лесу. Не будучи птицей, ее сердца — не понять. Совсем так же и с настроениями отшельника: так не пожив, кто их поймет?»

Третий раздел «Записок» составляет *мусуби* — заключение. *Мусуби* должно повернуть сюжетный ход опять к началу: нужно связать конец с началом и тем самым придать всему целому стройный вид единой композиции. Тёмэй строит свое заключение совершенно в духе этого требования.

Рассказав о своей отшельнической жизни, обрисовав ее радости, он простым поворотом мысли сразу же возвращает сюжетное развитие к основной теме. Тема — непрочность, греховность и загадочность всякого бытия, значит, в том числе — и жизни в уединении. И Тёмэй строит свой раздел так, чтобы показать это и на себе самом. «Лунный диск его жизни» также «клонится к закату», смерть грозит ему, отшельнику, точно так же, как и всем прочим людям; его существование непрочно так же, как и всех остальных. Мысль о том, что его келья надежна, — такая же иллюзия, как и все другие надежды.

«То, что он любит эту хижину, есть уже грех... То, что он отвержен к уединению, есть уже преграда на пути...» Существование, действия и поступки его, отшельника, так же греховны, как и поступки всех других людей, живущих в миру; представление, что он чем-то лучше других, — полнейшая иллюзия. И наконец, как неясно для каждого, почему ему суждено было появиться на свет и почему он умирает, так же остается неясным и ему, отшельнику: почему это так? Чем обусловлено и то, что он стал отшельником, и то, что его отшельничество дает лишь одни иллюзии вместо подлинных чистоты и духовной устойчивости? Проблема человеческой жизни и судьбы остается и для него такой же загадочной, как и раньше, до ухода от мира.

Третий раздел «Записок» очень короток по своим размерам, но эта краткость, наоборот, создает впечатление особой яркости и четкости высказываемых положений. К тому же его построение так же последовательно, как и построение всех предыдущих частей: мы здесь находим традиционные три части — первую, утверждающую эфемерность отшельнической жизни; вторую, говорящую о ее греховности; третью, трактующую ее

загадочность. Конец (*мусуби*) связан с началом (*окори*). Все, что было там сказано, показано и раскрыто, здесь окончательно подтверждено. Требования «завязывания узла» (*мусуби*) полностью соблюдены.

Такова композиционная схема всего произведения Тёмэйя. Она целиком держится на трехчастной формуле. В основе — своеобразная триада тезиса (*окори*), антитезиса (*хари*) и синтеза (*мусуби*). «Жизнь в миру — непрочна, греховна и загадочна» — тезис; «настоящая жизнь, спасение от суеты — только в отшельничестве» — антитезис; «и жизнь отшельника также непрочна, греховна и загадочна» — синтез. Отсюда три основных раздела произведения.

В дальнейшем — постепенное разворачивание по такой трехчастной формуле и каждого раздела. Мысль о том, что жизнь в этом мире эфемерна, иллюстрирование этой мысли фактами и, наконец, подробное раскрытие ее на основе всей сложной совокупности жизненных условий — так разворачивается первый раздел.

Как люди приходят к мысли полного ухода от мира, как они строят свою отшельническую жизнь и что она им доставляет — в таком порядке строится второй раздел.

Вывод о том, что и жизнь отшельника эфемерна, во-первых, греховна, во-вторых, загадочна, в-третьих, также конструирует третий раздел.

Можно было бы проследить такую же композиционную стройность и в структуре каждой отдельной части раздела, найти и там свои *окори*, *хари*, *мусуби*, только для наших целей это уже не столь необходимо. Картина общего композиционного членения «Записок» Тёмэйя, показанная выше, с достаточной убедительностью говорит, что в основе произведения лежит определенный сюжетный замысел, развернутый по точному композиционному плану в духе китайско-японской поэтики; и в этом плане каждая часть предусмотрена, каждая часть нужна; в этом плане каждой части уготовано именно ее место, откуда ее уже ни выбросить совсем, ни перенести в другое место никак нельзя. «Записки» Тёмэйя — единое, обдуманное заранее, цельное, законченное и четко сконструированное произведение.

III

Доказываемый тезис единства и цельности «Записок» Тёмэйя подтверждается и еще одним, как мне кажется, решающим фактом, точно так же как и предыдущие, — чисто стилистического (в широком смысле этого слова) порядка. Приведенное членение композиционной схемы «Записок» на *окори*, *хари* и *мусуби* есть только основной первоначальный прием конструкции сюжета. Помимо него китайско-японская поэтика знает бесконечное число

приемов, равным образом характеризующих то или иное расположение и использование фабулистического материала как в узких пределах отдельной композиционной части, так и на широкой арене произведения в целом.

Китайско-японская поэтика знает один своеобразный прием, который носит в японизированной форме название *ко-о*: — буквально «призыв-отклик». Это значит: в одном месте текста дается какой-нибудь абзац, какая-нибудь мысль, выражение, простой образ, наконец, даже слово и где-нибудь в дальнейшем — тут же, сейчас, или немного дальше, или же совсем где-то на конце следует абзац, мысль, выражение, образ или слово, аналогичное прежнему, ему параллельное или даже с ним коллизирующее, так или иначе с ним сопряженное. В одном месте текста, так сказать, аукнулось, в другом — откликнулось. Очень часто именно этот прием обуславливает в чисто синтаксическом плане так называемый конструкционный параллелизм.

Наличность такой «переклички» является всегда верным показателем единства замысла произведения. Ведь такая именно мысль или образ только тогда будут «призывом», когда автор заранее предполагает дать им где-нибудь в дальнейшем «отклик». И когда дается этот отклик, автор всегда этим самым в той или иной степени возвращается к началу, так или иначе связывает вновь один конец с другим; опять вводит свое изложение в какие-то рамки. Поэтому благодаря приему *ко-о*: у читателя всегда поддерживается ощущение единства всего целого.

Эта перекличка как нельзя лучше проводится Тёмэем повсюду. Для наших целей достаточно будет показать ее только в двух случаях, но зато случаях, имеющих решающее значение. Один относится непосредственно к тому разделу, в состав которого входят спорные исторические части «Записок»; другой — к произведению в целом.

Первый раздел построен по трехчастной формуле: декларация темы, иллюстрирование ее примерами и ее полное развитие. И вот между первой — вступительной частью раздела и третьей — заключительной идет самая интенсивная перекличка.

Вступление декларирует непрочность бытия на двух примерах: на примере человеческой жизни и человеческих жилищ.

«В этом мире живущие люди и их жилища — так же непрочны, как струи реки, как пена на воде» — таков «призыв». Заключение дает ту же формулу:

«Вот какова горечь всей жизни в этом миру, вся непрочность и нас самих и наших жилищ...» — таков «отклик».

Вступление говорит о столичном городе, о тех зданиях, что в нем находятся, и о тех людях, что в них живут.

«В перлами устланной столице вышки на кровлях рядят, черепицами спорят жилища людей благородных и низких...

И живущие в них люди — с ними одно...» — так призывает первая часть раздела. Последняя часть — в том же тоне:

«Вот люди... что живут под крылом у домов могущественных людей...»;

«Вот люди... что живут по соседству с домами богатых...»;

«Вот люди... что живут в городской тесноте...»;

«Вот люди... что живут на окраинах...»

Все это — переключка в плане идейном и образном. Она же сохраняется и в плане синтаксическом.

Благодаря последовательному проведению приема *ко-о*: вся «историческая» часть «Записок» оказывается как бы вставленной в строгую рамку, и притом не только формально и механически, но строго органически: «отклик» всегда дает тот же «призыв», только в утонченном и раскрытом виде. А это могло случиться лишь тогда, когда мысли или образы «призыва» прошли через конкретную картину иллюстративного повествования и обогатились благодаря этому новым содержанием; вернее, их наперед данное потенциальное содержание смогло теперь, естественно, развернуться и превратиться в явное. Последняя, заключительная часть первого раздела — «отклик» — не могла бы появиться вообще, не будь этой средней, «исторической» части.

Второе применение приема переключки имеет в виду уже все произведение в целом. На этот раз переключка идет между первым и третьим разделами, в ближайшем смысле — между «вступлением» первого раздела и всем третьим.

Связь между этими двумя частями ясна уже чисто тематически. Вступление говорит о непрочности, греховности и загадочности бытия, о том же с новой силой говорит и заключение. Соответственно этому почти все мысли и даже образы вступления находят свои прямые отклики в заключении. Это ясно при самом поверхностном чтении «Записок». Но переключка эта заходит здесь так далеко, что выражается даже в непосредственно зависящих друг от друга оборотах. «Не ведаем мы...» — двукратно заявляет в заключительном своем абзаце вступление.

«И на это в душе нет ответа...» — пессимистически констатирует в последнем абзаце заключение.

На двух концах, вступительном и завершительном, произведения — полный параллелизм мыслей, образов и даже оборотов. Все произведение — в строгих рамках. Его архитектоника выдержана до конца, все элементы строго связаны друг с другом. Таковы «Записки» Тёмэя.

Но и этого мало. Та же китайско-японская поэтика знает и еще один прием объединения всех элементов произведения в одно неразрывное целое. Прием этот технически именуется *гарю-тэн-сэй*, что значит буквально «поставить зрачок дракону в глаз». Такое образное наименование имеет в виду тот случай, когда автор, заканчивая свое произведение (или его часть, или даже абзац), бросает последний, но уже все освещающий луч на построенное здание. Высказывается последняя яркая мысль, дается последний отчетливый образ, говорится последнее выразительное

слово — и это должно заставить все, бывшее до сих пор неясным и туманным, сразу ярко заблестеть.

Если попробовать насильственно подогнать этот прием к какому-нибудь понятию европейской поэтики, то, по всей вероятности, мы будем иметь здесь тот случай так называемой «регрессивной развязки», когда в этой последней не только содержится часть элементов экспозиции, но эта часть имеет для полноты и ясности экспозиции решающее значение; вместе с тем она имеет такое же значение и для всего произведения в целом.

Тёмэй применяет этот прием «заключительного блика» необычайно искусным образом. Его заключение — третий раздел ставит, так сказать, точку над *i*: та непрочность, греховность и загадочность бытия, которая во вступлении была высказана, но не сформулирована с достаточной полнотой и обстоятельностью, здесь, во-первых, показана в формулировке на самом убедительном материале — даже на жизни отшельника; во-вторых — высказана совершенно отчетливо. В этих целях — именно отчетливости и убедительности — последний раздел, как и подобает «заключительному блику», чрезвычайно сжат и короток, но вместе с тем необычайно выразителен.

* * *

Все вышеизложенное должно показать, что «Записки» Тёмэя никоим образом не могут быть названы каким-то сколком с «Хэйкэ-моноготари» или с «Гэмпэй-сэйсуйки». «Записки» имеют свой собственный замысел, продуманный и осуществленный в строгой последовательности. Автор имеет свою определенную тему, пользуется наилучшим образом выбранной фабулой, знает, как расположить ее в форме сюжета, и определяет, как будет этот сюжет строить. Ни одна часть его произведения не может быть извлечена без того, чтобы не нарушалась архитектура композиции, находящаяся в соответствии с основной композиционной манерой, установленной китайско-японской поэтикой.

Поэтому и те исторические части, на которых строит свое заключение проф. Фудзиока, не могут выпасть из «Записок». Не могут потому, что они играют не фабулистическую, но чисто сюжетную роль. Тёмэй вставляет их вовсе не для рассказа, а в целях развертывания своего сюжета. Без них не могло бы получиться заключения первого раздела, без них нельзя было бы перейти ко второму разделу, который рисует жизнь отшельника именно в противовес показанной жизни в миру, без них были бы необоснованны в полной мере и «заключительные блики» последнего раздела. Фудзиока не учел сюжетного значения этих мест «Записок», и в этом причина недостаточной убедительности его утверждения о подложности произведения Тёмэя и его зависимости от «Хэйкэ-моноготари».

Вместе с тем произведенный анализ может бросить некото-

рый луч света и на вопрос о жанре «Записок». Ясно одно: построение произведения по такому точному схематическому плану — *окори, хари* и *мусуби*, с таким точным внутренним членением и каждой отдельной части не может быть свойственно чистой форме *дзуйхицу*. Сущность *дзуйхицу* — как раз в отсутствии такой архитектоники; композиционный уклад *дзуйхицу* основан на совершенно других принципах. Так по крайней мере явствует из рассмотрения классических *дзуйхицу* — «Макура-но соси» и «Цурэдзурэгусá». Поэтому — одно из двух: или «Записки» Тёмэйя — не *дзуйхицу*, или же этот последний термин нужно переоценить, вкладывая в него уже несколько иное, чем просто «наброски», «отрывочные заметки», и притом более широкое содержание. Но для того, чтобы это сделать, нужно установить сначала точным образом, что собой представляет жанр классических *дзуйхицу*. Для определения же специального жанра «Записок» необходимо не только исходить из сравнения их с произведениями Сэй-сёнагон и Кэнко-хоси, но и идти в том направлении, на которое нам указывает архитектоника «Записок», — к тем произведениям китайской литературы, которые строятся, как правило, по такой композиционной схеме: *окори, хари, мусуби*, откуда этот канон и пошел.

Сомнения Игараси совершенно правильны: «Записки» Тёмэйя никак не могут считаться *дзуйхицу* в обычном смысле этого слова. Игараси прав: «Записки» — своего рода рассуждение, *рёмбун*. И только необходимо это неопределенное с жанровой точки зрения понятие *ромбун* сделать более точным и ясным.

Опубликована в кн. Н. И. Конрада
«Японская литература в образцах и
очерках», т. I, Л., 1927.

ЯПОНСКИЙ ФЕОДАЛЬНЫЙ ЭПОС XII — XIV ВЕКОВ

I

В XII, а может быть и раньше, еще в XI столетии, в Японии начали слагаться героические сказания. Странствующие слепцы, по внешнему облику — монахи, с трехструнной бива в руках ходили от стана к стану и распевали, сказывали под нехитрый аккомпанемент этого незатейливого инструмента повести о кровавых битвах, храбрых воинах, геройских подвигах, верных вассалах, чудесных происшествиях. Рождался и оформлялся фольклор — второй по историческому счету в Японии — фольклор феодальный.

Каждая историческая эпоха в Японии, если только она действительно оказывалась эпохой, т. е. была связана с кардинальными социальными сдвигами, выводила на передний план истории новый общественный слой, влекла за собой новое, качественно иное содержание, — каждая такая эпоха имела и свой собственный фольклор. Всего раньше расцвел фольклор родовой эпохи, выросший в VI—VII столетиях, в обстановке родового общества, — фольклор космогонических мифов, легенд, волшебных сказок. Затем появился фольклор феодальный, сопровождавший выход на арену истории нового общественного класса — феодального дворянства, самурайства, отразивший его становление, его борьбу за власть, — фольклор, запечатлевший в форме «сказаний» весь путь этого класса. Впоследствии, в XVI в., дал себя знать фольклор третьего сословия, предварявший его вступление в активную жизнь, — фольклор дидактической сказки на бытовом или историческом материале. От каждого из этих фольклоров потянулись затем нити в будущее: ни одна из литератур этих трех общественных слоев не смогла бы появиться на свет, не будь предварительной фольклорной стадии в творчестве создавшего ее класса.

Так было и с феодальной литературой, в особенности феодальным эпосом. Он вышел именно из этих фольклорных истоков.

Возникавшие в разных местах сказания принимали постепенно все более устойчивую форму, все более отчетливо и плотно наслаивались на какое-нибудь центральное событие или персонаж, постепенно сцеплялись друг с другом, воздействовали одно на другое, соединялись в циклы и в итоге образовали то, что существует и ныне как «описания войн», *гунки* или *сэнки*, как феодально-героические эпопеи.

Скачок из царства фольклора в сферу литературы, от героического сказания или исторического предания к эпопее был завершен не без мощного толчка извне. Самый могучий толчок был дан, конечно, внелитературным фактором: зрелостью класса. Но не обошлось и без литературно-идеологической прививки. Этим делом занялись там, где велась вся работа по «организации» самурайских умов. Буддийские монастыри — эти крепкие хозяйственные организмы, нередко мощные феодальные гнезда и скопища всякого люда — в феодальные годы, особенно в XIII—XVI вв., явились главными носителями просвещения и гражданской культуры. Ученые монахи — младшие сыновья феодальных домов, а то и знатнейшие их представители — были сведущи не только в священном писании; они с охотой погружались и в мир обширной околобуддийской литературы — светской, художественной; знали и ценили то, что дал по части изящной словесности Китай. Кроме того, многие из них сами были — и часто очень неплохими — поэтами, драматургами, хронистами, историками, философами. Часто облачение монаха было в те времена не более как гражданским платьем, презираемым одеянием купца, ремесленника или мужика и одеждой тех невоинов, кто имел право стоять рядом с воином. Эти монахи и привили литературные соки фольклорному растению и тем помогли его пересадке. Потом пошли всякие влияния: в свое время был усвоен весь арсенал аристократической литературы VIII—XII вв., правда — как всегда бывает в подобных случаях — на свой лад. Были и разные другие влияния. Но, так или иначе, облик получился свой, особый, строго законченный. Получился средневековый японский феодальный эпос, не существовавший ни до того, ни после. Его хронологические рамки — XIII—XVI вв. Его облик — военная эпопея.

Эти эпопеи даже в своем литературно-обработанном виде, т. е. в том, в каком дошли до нас, хранят явные следы фольклорного происхождения. Возникнув из устного сказа, они во многих местах сохраняют его ритм и напевность: во многих пассажах как бы слышатся мерный ритмический аккомпанемент или ритмические сигналы бива́. Очень многие части имеют ряд вариантов. Так, наиболее прославленная из ранних эпопей — «Хэйкэ-моногатари» — имеет целых 88 до сих пор открытых вариантов и открываются всё новые... Авторского права на сюжет или тему тогда не существовало. Поэтому в разных местах, возможно и рядом, в разное время создавали тот или иной вариант сказа, а иногда один и тот же.

Вместе с тем в этих эпопеях обнаруживаются следы литературных влияний: тон хроники, официальной записи, кое-где места, явно идущие из «классического наследия». Но в целом — это произведения со своим неповторимым обликом, своим собственным стилем. В целом перед нами — не старый правоописательный роман, не историческая хроника, не буддийский трактат, не китайское эссе, а японский феодальный эпос.

II

Что питало эту литературу? В основном все главные циклы сказаний, а отсюда и все главные эпопеи группируются вокруг двух исторических эпох, максимально насыщенных драматическим содержанием: вокруг событий, развернувшихся в конце XII в. и в середине XIV в., вокруг двух переломных моментов в развитии феодальной формации, переходов ее с одной ступени на другую.

Первый момент — это крушение одной экономической формы — надельной системы — и построенного на ней политического режима и замена ее новой системой хозяйства — феодально-вотчинной. Второй момент — разрушение вотчинного режима и образование феодального княжества уже на расширенной основе: с городами, торговлей, кораблями, отправляющимися торговать или грабить. Это эпоха кровавой схватки двух соперников в борьбе за власть — могучих домов Тэйра и Минамото, и эпоха не менее ожесточенной борьбы двух феодальных лагерей: одного, представляющего собой уже полуторговый юго-запад, или, как обычно условно говорят в Японии, Юг, и другого, представляющего еще чисто земледельческий северо-восток, или — на языке японских историков — Север; а после победы первого — эпоха уже внутренней борьбы за этот Юг, в которой героями были Асикага Такаүдзи — со стороны Севера и Нйтта Йосисада и Кусүноки Масасигэ — со стороны Юга.

Неукротимый Тэйра Киёмори начал первый: в своем могучем кулаке он крепко сжал дряблый, погрязший в интригах, выродившийся, всецело увлеченный обманчивым блеском чинов и церемоний хэйанский двор, скрутил некогда надменных канцлеров Фудзивара и, беспощадно сметая все со своего пути, готов был дать и однажды — в упоении властью — дал приказ остановиться солнцу. Его фигура — настолько гигантская во всем, что даже одолевший его при недуге жар не мог быть обычным:

«С того дня, как Киёмори занемог, он не мог проглотить и глотка воды, и все тело его горело, как в огне.

Он ничего не говорил — только стонал.

В покое, в котором он лежал, за четыре-пять футов от его ложа невозможно было стоять от нестерпимого жара.

И жар этот был, должно быть, такой ужасный, что, когда с горы Хиэйдзан, из источника, посвященного тысячерукой богине

Каннон, принесли воды, наполнили ею каменный водоем и Киёмори стал охлаждаться в нем, вода забулдила и сейчас же закипела.

Может быть, так будет лучше! — решили тут и стали поливать его водой через бамбуковые трубочки, но вода, попадая на него, как на камень и железо, шипела и испарялась, будто он был раскаленным. Струи воды, стекавшие на Киёмори, полыхали жаром. Весь дворец был наполнен черным дымом, и пламя, крутясь, вздымалось вверх.

В давно прошедшие времена один монах, по имени Ходзо, явился как-то в судилище подземного бога и стал расспрашивать о том, в каком из миров свершилось рождение его матери. Сжалился над ним подземный бог и в сопровождении демонов послал его в ад „Жаркий“. Вступил он через железные ворота и видит: как кометы, взвиваются к небу языки пламени на тысячи и миллионы тысяч локтей.

Но, казалось, этому ничуть не уступало все, что теперь было с Киёмори» («Хэйкэ-моногатари», кн. VI, гл. VII) ¹.

Смерть Киёмори открыла дорогу его сопернику Минамото Ёритомо. Уже с давних пор отряды дружинников Минамото наседали с востока на центр страны, столицу Хэйан, город Киото. Сначала им пришлось уйти: на дороге стояли тогда еще более сильные Тайра. Но гроза с востока продолжала нависать, и поэтому вполне понятны ярость и тревога Киёмори. Перед лицом смерти, когда, по буддийскому вероучению, необходимы смирение и забота о будущей загробной судьбе, этот неукротимый властелин думает совсем не о спасении души:

«После смерти моей не нужно никаких панихид. Не нужно ни храмов строить, ни часовен. Но сейчас же отправьте войска в Камакүра, отрежьте голову у Ёритомо и повесьте ее на моей могиле — вот мое желание».

Киёмори был прав по-своему: смерть Ёритомо, может быть, и спасла бы от гибели его род. Один из трех братьев Минамото, Ёсинака, вскоре после смерти Киёмори выгоняет Тайра из столицы; второй брат, Ёсицунэ, гонит Тайра дальше на юго-запад, бьет их при Итинотани и Ясимá, загоняет в море у нынешнего города Симоносэки и здесь в прославленной битве при Данноурá (1185) уничтожает все вражеские силы.

Такова первая эпоха, этот первый — поистине неиссякаемый — источник бесконечного количества сказаний, легенд, преданий, то ужасных, то трогательных, то мрачных, то поднимающих дух, а в дальнейшем — материал для всевозможных рассказов, пьес, романов, материал, живущий вплоть до настоящего времени. На начальных ступенях новейшей литературы, литературы капиталистической Японии, появляется роман Такаяма Тёгю «Такигути Ньюдо», развивающий эпизод из «Повести о Тайра»:

¹ Перевод выполнен Е. М. Колпакчи. См.: сб. «Восток», т. I, 1934, стр. 314.

трогательную и печальную судьбу двух любящих сердец — одного из воинов Тайра, Такигути, и прекрасной Йокобуэ. И этот роман не одинок. А сцена Кабуки то и дело преподносит образы Тайра и Минамото, нарисованные старыми феодальными драматургами и их новейшими последователями и оживленные виртуозным искусством актеров. Для массового зрителя существует нескончаемая вереница народных рассказчиков — этих сказителей современных городских низов: в дешевых театриках регулярно слышатся рассказы о судьбах Тайра и Минамото. И этот сюжет до сих пор интересуется широкие слои японских зрителей.

Вторая эпоха, давшая пищу для феодальных эпопей, — середина XIV столетия. Тогда борьбу начал Юг: император Годайго восстал против давних узурпаторов, преемников Минамото у власти — сиккэнов Ходзэ, крепко сидевших в Камакура и оттуда командовавших страной, и прежде всего старой столицей, Киото, с продолжавшими там проживать исконными монархами. За Годайго стали все верные слуги трона, особенно два могучих феодала: Кусуноки Масасигэ и Нитта Йосисада — каждый со своими родичами и союзниками. Измена военачальника Ходзэ, хитрого и коварного Асикага Такаудзи, открыла дорогу войскам Нитта на Камакура — этот оплот Ходзэ; он пал, но заявку на власть тут же сделал Асикага Такаудзи. Нитта и Кусуноки, таким образом, пришлось начать новую борьбу, притом с противником посильнее, чем уже раньше ослабленные Ходзэ. Перевес в этой борьбе установился не сразу, и вся Япония на время распалась на два лагеря: северный с Такаудзи во главе и южный, предводимый Йосисада и Масасигэ, выдвинувшими вперед монарха: сначала Годайго, потом — после его кончины — его преемников. До самого конца XIV столетия длилось это разделение, впрочем с весьма неустойчивыми границами. Только в 1396 г. Асикага оказались победителями, и новый порядок вошел в определенную колею.

Эта эпоха отличалась известными особенностями, обусловившими отдельные черты отразившей ее литературы, а также и некоторые черты дальнейшего ее восприятия. Если в первую революционную эпоху, в конце XII в., шла борьба двух соперничавших домов — Тайра и Минамото, то теперь, в ходе борьбы двух феодальных лагерей, на первый план оказался выдвинутым — по крайней мере по видимости — император, до того времени бывший фактически пленником камакурских властителей. Его положение было использовано южным лагерем в качестве аргумента в свою пользу: ореол трона имел известное влияние; ведь пришлось же и северянам завести себе собственных императоров. К тому же, пока шла междоусобная распря, Годайго — несомненно, гибкий и умный политик — сумел этот ореол, хоть на время, сильно подновить. Феодальный склад мышления обозначил эти новые отношения как борьбу верных слуг трона против врагов государевых. Поэтому Нитта Йосисада и Кусуноки Маса-

сигэ для феодальной эпопеи — не просто борющиеся за власть феодалы, но верные вассалы императора, сражающиеся за его погранные права, против узурпаторов Асикага. Это — борьба за государево дело. Отсюда особое значение данной эпохи для всех времен, когда по каким-либо историческим причинам в Японии оживает монархическая идея. Памятник Кусуноки Масасигэ красуется в новом Токио перед императорским дворцом как символ непоколебимой верности народа своему верховному повелителю, живущему там в таинственной тиши раскидистых сосен, за величавыми стенами и рвами старого замка, который высится монументальным феодальным пережитком посреди почтительно отступивших железобетонных небоскребов Мицубиси, Мицуи и прочих членов великой пятерки магнатов финансового капитала... Воздвигнут этот памятник, когда окончательно упрочилось дело реставрации, как называет японская официальная историография свержение феодализма в 1867 г. революцией Мэйдзи, открывшей капитализму дорогу в Японию. О том же Кусуноки уже в наши дни вспоминает и генерал Араки, этот глашатай и толкователь доктрины «монаршего пути», предназначенной, как известно, не только для внутреннего употребления:

«Японцы, родившиеся в такой стране, как наша, неотделимы от японской земли; японская земля и есть Япония, есть сами японцы. Что бы ни случилось, японцы не могут ни на одну пядь отступить со своей японской земли. И в то же время ни на одно мгновение не могут отделиться от императорского дома.

Это потому, что существует верность, свойственная одним японцам. И лучшим, наиболее ярким выразителем ее является Кусуноки Масасигэ.

„Пока я, ваш вассал, жив, не кручиньтесь о том, что мятежники еще не уничтожены!“ — так сказал он изгнанному императору Годайго, явившись к нему в замок Касаги, и в этих словах выразился весь великий дух героя» (Араки, Дзэн-нихон кокумин-ни цугу, 1933, стр. 126—127).

III

Чем заполнены эти годы японской истории? О чем рассказывают нам — конечно, в преображенном виде — феодальные эпопеи? Чем живут самурай — герои этих лет, рыцари японского средневековья? Каковы их дела и думы?

Быть первым — всегда и везде! Для воина и рыцаря, впрочем, «всегда и везде» ограничивалось тогда довольно тесной сферой воинского дела и рыцарского подвига. Быть первым на поле битвы хотел японский самурай, как его рисует и воспекает эпос.

«И вот со стороны Осимагасаки показались два мчавшихся во весь опор воина. Один был Кадзивара Гэнта Кагэсуэ, второй — Сасаки Сирó Такáцуна. Со стороны ничего не было заметно, но каждый в душе своей стремился быть первым. Кадзивара мчался на один шаг впереди Сасаки. Сасаки закричал:

— Эй, Кадзивара-доно! Эта река — самая большая в западных краях. А у тебя, кажется, ослабела подпруга. Подтяни!

„Неужто?“ — подумал, видно, Кадзивара. Бросил поводья на шею лошади, высвободил из стремян ноги, распустил подпругу и подтянул ее. Сасаки же, воспользовавшись этим, в один миг обогнал его и на всем скаку кинулся в реку.

„Не обманешь!“ — подумал, видно, Кадзивара и сейчас же, не медля ни минуты, бросился вслед за ним.

— Эй! Сасаки-доно! — закричал он, — гонишься за славой, так не будь слепым! На дне большая сеть. Берегись!

„Неужто?“ — подумал, видно, Сасаки. Выхватил меч и стал рубить сети, что должны были опутывать ноги его коня.

Быстры волны Удзигава, но Сасаки сидел ведь на Икэдзуки, первом скакуне во всей вселенной. По прямой, как знак, линии он пересек реку и выбрался на противоположный берег. Сурусуми же, коня, на котором сидел Кадзивара, течением отнесло в сторону, и он выбрался гораздо ниже. Тут Сасаки, приподнявшись в стремях, воскликнул громким кличем:

— Я, Сасаки, Сирó Такáцуна, четвертый сын Сасаки Сабурó Иосихидэ из Оми, потомок в десятом поколении императора Ёда, я — первый на переправе Удзигава!» («Хэйкэ — моногатари»; гл. IX, Удзигава).

Да, Сасаки Сиро Такацуна, четвертый сын... и так далее, действительно, оказался первым на переправе Удзигава. Придирчивый читатель скажет: «но благодаря довольно неказистой поделке...» Однако умелая хитрость, к стати пущенная в ход, согласно морали феодальной Японии, несколько не принижает достоинства воина. Другой Сасаки — Сасаки Сабурó Морицунá, — так тот ради того, чтобы быть первым на переправе Фудзито, пошел не только на хитрость, но и на прямое злодейство. Узнав случайно от одного из местных жителей о существовании брода, он сейчас же убил этого человека, чтобы другие ничего не узнали от него, и на следующий день первым перешел реку.

Такие моменты воинского соревнования ярко выдвигает первая из рассматриваемых эпоей: «Повесть о Тайра». В ней речь идет еще о раннем феодализме, о той поре, когда дружинники, пришедшие вместе с Минамото, были суровыми воинами, не

знавшими особых моральных тонкостей. Недаром для утонченных обитателей ниспровергнутого ими киотоского двора они были грубыми мужланами, не имеющими ничего от культуры. На первых порах это приблизительно так и было: воины Минамото и Тайра, рожденные в обстановке борьбы за власть, в массе своей были воспитаны только для этой борьбы. Битва была для них все. В битве наилучшим стимулом являлась надежда на успех, на славу, а за ней — на добычу, хотя бы в форме награды от господина. Кроме того, сама техника боя способствовала культу такого героизма: рыцари сражались один на один; битва состояла в сущности из ряда отдельных поединков. Рыцарь — на коне; вокруг него несколько слуг. О сражении слуг особо не повествуется: время пехоты и боя сомкнутым строем пока еще не наступило. Поэтому на первом месте стоял подвиг отдельных героев. Он должен был порождать стремление быть первым в бою. Это стремление не оставляет и рыцарей XIV столетия.

«Хомма Куро не мог допустить: „Нет, он не будет завтра первым!“ И вот, поднявшись, когда было еще темно, он один на своем коне устремился к Тодзэ. В долине реки Йосикава его застал рассвет. И видит он сквозь разрывы тумана на Юге, что по направлению к замку Акадзака скачет на рыжем коне воин. У него синие узорчатые китайские стремяна, доспехи, поверх наброшен белый плащ...

„Кто бы это мог быть?“ — подумал Хомма, подскочив к нему, посмотрел: это был Хитоми Сиро Нюдэ.

Хитоми, завидев Хомма, проговорил:

— Ага! Оказывается, правда, что ты говорил вчера вечером... Нет, не тебе, мальчишке, обогнать меня! — засмеялся он и стал гнать коня.

Хомма последовал за ним.

— Не стоит нам спорить, кто будет первым! Давай лучше вместе ляжем костью, вместе и пойдем в царство мрака! — проговорил он.

Хитоми же ответил ему только:

— Некогда мне с тобою разговаривать!

И, переговариваясь так, они скакали то впереди, то позади один другого. Когда они стали приближаться к замку, их кони пошли голова в голову. Доскакав до рва, они привстали на стремянах и, выставив вперед луки, воздев копыя, громким голосом бросили клич:

— Это я — Хитоми Сиро, в монашестве — Онъя, из Мусаси. У меня за плечами семьдесят три года!

— Это я — Хомма Куро Сукэсада из Сагами. Моей жизни всего тридцать семь лет! С самой Камáкура мы идем впереди всего войска, чтобы сложить свои кости на поле битвы. Пусть выходит, кто посмеет! Пусть покажет свое искусство!

Так восклицали они и ждали, бросая гневные взоры на замок» («Тайхэйки», гл. VI, Акасака кассэн-но кото).

Старик и юноша бросали гневные взгляды на замок, так как жаждали сразиться. Дело нужно было завершить хорошим поединком. Мысль о поединке никогда не оставляла японских рыцарей. Для самурая тех времен было исключительным позором, если он вдруг оставался без противника. К тому же он хотел иметь противником кого-нибудь познатнее, по возможности — военачальников. Победа над таким соперником умножала славу.

«После поражения Тайра при Йитинотани Кумагая Дзирó Наодзánэ из Мусáси подумал: „Вероятно, все Тайра пробираются теперь к берегу, предполагая сесть там на корабли. Вот сразиться бы с кем-нибудь из их предводителей!“

Разными тропинками он пробирался к берегу и видит: какой-то воин в расшитом цаплями плаще, в желтых доспехах, в серповидном шлеме на голове, при мече с золотой насечкой у пояса, с колчаном из двадцати четырех стрел за спиной, с большим луком в руках верхом на коне — масти цвета побуревшего камыша, сидя в седле, покрытом чепраком из золотых колец, бросился в море, направляясь к кораблю, стоящему на взморье, и проплыл уже пять-шесть тан.

— Эй ты! — крикнул Кумагая. — По виду ты как будто предводитель. Разве показывают врагу спину? Назад, назад! Махая веером, он стал звать его. В ответ на этот зов тот сейчас же повернул обратно и выскочил на берег; здесь, у самого края набегающих волн, они сразились в поединке. В конце концов тот упал. Кумагая, крепко держа его, собирался отрубить ему голову и сорвал с него шлем. Смотрит: слегка набеленное лицо, начерненные зубы². Охватила жалость Кумагая... Он не знал, что ему делать со своим мечом. В глазах у него помутилось, сердце как будто растаяло. Он ничего не мог сообразить. Но, так как оставить дело было нельзя, он — плача и плача — отрезал ему голову» («Хэйкэ-моногатари», гл. IX, Ацумори сайго).

Поединок с Ацумори прославил Кумагая. Прославил не только победой, — впрочем, довольно естественной для старого воина над нежным юношей, — но и тем, как был сделан вызов. В картине этой схватки неизвестно еще, какой из двух моментов кажется японскому читателю красочней: то ли, как из-под боевого шлема показалось нежное лицо изящного юноши, то ли, как суровый воин стоит на берегу и веером зовет на битву плывущего по морю на коне врага. Вызов врага на поединок веером — это

² Признак молодого человека из аристократии.

не менее соединилось с именем Кумагая, чем победа над Ацумори вообще.

«Я — Кумагая Дзиро Наодзанэ из Мусаси», — называет себя победитель в ответ на вопрос Ацумори. Называние себя имело в те времена особое значение: таким путем имя становилось известным соратникам, противникам, а в дальнейшем потомкам. Имя — это было не просто название человека, но его вывеска, его символ и его гордость. Отсюда — особое внимание воинов эпохи Тайра и Минамото к своим именам, а также к тому, что с этим связано, — к генеалогиям. Имя может устрашить противника, может вызвать уважение соратника, оно может зазвучать и в истории. Называние своего имени служило поводом для того, чтобы щегольнуть своим происхождением, напомнить о заслугах своих предков, а также о своих собственных, продемонстрировать славу своего рода на его эмблемах — оружии, знамени, гербе. Поскольку это практиковалось всегда, особенно при вызове на поединок — в своем литературном выражении оно под названием *нанóри* (называние) получало значение особого приема, развившегося впоследствии в драмах XIV—XV столетия в целую поэтическую форму. Так создалась своеобразная поэзия имен и генеалогий.

«Я — Дзирó Такасигé, правнук Нагасáки, в монашестве Энги, из рода Такатóки, бывшего правителя в Сагáми, потомка в тринадцатом поколении Садамóри — вождя рода Тайра, потомка в третьем поколении принца Кацурабáра — пятого сына императора Кáмму. Я, желая ныне почтить воинскую доблесть своих предков, хочу умереть на поле битвы. Кто хочет заслужить славное имя, выходи, сразимся!»

«Со стороны, вы, вероятно, слышали мое имя. Теперь приблизьтесь и узнайте меня самого! Перед вами Синодзукá, князь Ига, потомок в шестом поколении Хатáкэма Дзирó Сигэтáда. Здесь тот, что вырос в Мусáси, о ком его светлость Нйтта сказал, что он один стоит тысячи. Выходите на бой, приобщитесь к бранной славе!»

Мысль о славе имени, оставляемой в веках, по-видимому, не покидала японских рыцарей не только на страницах эпоса, но и в жизни. Слишком уж часто и упорно высказывается забота об этом. Мысль о том, что имя останется, переживет своего носителя и последующие войны будут с уважением вспоминать его, очевидно, служила одним из стимулов к совершению подвига, а также утешением при мысли о смерти в бою. Один эпизод из «Тайхэйки» изображает заботу об этом в очень простой и отчетливой форме:

«Масáкура Масатóки, Вáда Симпáти, его младший брат Симбэй, двое сыновей Ки Рокудзаэмбна, двое сыновей Нóда Сирó, Сокидзй Рёэн и с ним сто сорок

три воина заключили между собой договор: в предстоящем сражении не отступать ни на шаг, умереть всем вместе. Они собрались в мавзолее покойного императора и простились с его духом, заявив ему, что умрут в бою, если понадобится. Уходя, на дощечках, вынутых из стены храма Нёирандо, каждый из них написал свое имя. И была на одной написана песня:

Знаю давно уж,
Что не вернусь я живым.
Адзуса, лук мой!
К тем, кого нет, приобщусь,
Имя ж останется ввек.

Они знали, что так поступать не следует, но все-таки, обрезав себе волосы, бросили эти дощечки на престол и в тот же день выступили из Йосино, направляясь ко вражескому лагерю» («Тайхэйки», гл. XXVI, Масацура Йосино-э маиру кото).

Оставить имя после себя можно различными путями. Если нельзя прославить его победой, можно прославить его смертью храбрых. Однако самурайская мораль этим не ограничивалась. Конечно, умереть в бою почетно, слава при этом обеспечена. Но можно показать и большее: умереть от собственной руки. Самоубийство — вот высший подвиг, высшее выявление личного героизма, демонстрация силы своего самообладания, выдержки и духовной стойкости.

Самурай с детства приучался к мысли, сформулированной когда-то в Китае: «Жизнь — легче лебединого пуха». На воспитание этих свойств была двинута идеология: буддийский фатализм, идея предопределения.

«Повесть о Тайра», относящаяся к более ранней эпохе, еще не так настаивает на самоубийстве. По-видимому, дружинники Тайра и Минамото, схватившиеся в упорном бою, были одушевляемы в первую очередь желанием не столько отвлеченной славы, сколько жизненных благ, стремлением не столько прославить себя уходом из жизни, сколько войти в жизнь. Здоровый, полноценный инстинкт жизни еще руководил ими.

Иначе обстоит дело в «Повести о Великом мире». Время другое: идет главным образом борьба сюзеренов. Доминируют их интересы. Поэтому правящий феодальный слой старательно воспитывает в своем рыцарстве специфическую героинку смерти, в частности этику и эстетику самоубийства, стремясь силою отвлеченного принципа заменить ослабевшее чувство реальной необходимости самопожертвования или возместить его недостаток. Отсюда — огромный синодик самоубийств в этой эпохе. Если в «Повести о Тайра» всего 33 случая самоубийств, то в «Повести о Великом мире» их 2640. Притом ко времени этой последней «Повести», т. е. к XIV в., вырабатывается окончательно и япон-

ский национальный способ самоубийства — наиболее демонстративный и героический: сэппуку, или харакири.

«Йосимицу поднялся на сторожевую вышку и стал всматриваться в даль, — в том направлении, куда уехал принц. Он неясно увидел вдаль его удаляющуюся фигуру. „Ну, теперь за дело!“ — подумал он. Оторвал мечом башенные доски, открыл всего себя стоящим внизу и громким голосом воскликнул:

— Второй сын императора Годайго, государя в девяносто пятом поколении со времени императора Дзимму — августейшего потомка великой богини Аматэрасу, принц первого ранга Такэхито, ныне погиб от руки мятежных вассалов! Сейчас я покажу, как умерщвляет себя воин! Да послужит это образцом для вас, когда кончится ваше воинское счастье и вы будете сами готовиться разрезать себе живот!

Сказав так, он снял доспехи и сбросил их с башни. Спустил с плеч парчовую накидку, бывшую под латами, обнажил верхнюю часть туловища, воткнул меч в белое блестящее тело и сделал слева направо по животу прямой надрез, выхватил оттуда внутренности и бросил их на пол башни, потом взял меч в зубы и упал лицом вниз» («Тайхэйки», гл. VII, Йосино-но сиро икуса-но кото).

Если читателя интересует статистика, ее можно дать: в «Повести о Тайра» в двух третьих всех случаев предпочитают топиться, один раз перерезают себе горло и только в четырех случаях совершают харакири; в XIV столетии делают главным образом последнее — 2159 случаев из 2640! Иначе говоря, харакири торжествует полную победу. Впрочем, вырабатывается еще один способ, тоже достаточно почетный, представленный в «Тайхэйки» 332 случаями: взаимное пронзание друг друга мечами. С этим мы встретимся немного ниже.

Личный героизм, жажда подвига и славы, достигаемой такими разнообразными путями, однако, не является в феодальных условиях самоцелью. Господствующая идеология подчиняет это высшим целям, вернее — одной высшей цели, покрывающей собой, в сущности, все содержание общественной и личной морали самурая, а именно верности. Доктрина верности — альфа и омега всего самурайского поведения.

Само собою разумеется, социальные взаимоотношения тех времен, в особенности отношения вождей и рядового самурайства, целиком строились на этом положении. Весь японский феодализм, как и всякий феодализм, сверху донизу был пронизан идеей безоговорочной преданности вассала своему сюзерену. Господствующие слои феодального общества сделали все, чтобы естественный героизм, энергию, запальчивость, весь избыток сил нового класса направить в надлежащее русло. Для этого были

мобилизованы все средства — от материальных до высокопринципальных, от наград и подарков до конфуцианской философии. Для укрепления этого принципа в умах самураев пригодились и буддийский фатализм, и воспоминания о родной религии предков — синто. Верность эта в наиболее общей форме выступает как верность вассала своему господину:

«Йосисада следовал в арьергарде, прикрывая отступление своих. Ему приходилось при этом вести почти непрерывный бой. К несчастью, одна из стрел, выпущенных в него, попала в коня, на котором он сидел, и ранила его в колено. Конь зашатался и упал. Йосисада слез с Мотомэдзукá и остановился, ожидая, что кто-нибудь подведет ему нового коня. Но его люди, по-видимому, не заметили этого; никто не слез со своего коня и не предложил ему взамен. Враги же сразу, должно быть, заметили это и, окружив его со всех сторон, готовились напасть. Однако, страшась его силы, они не решались подступать близко и только издали стреляли в него со всех сторон. Стрелы летели чаще, чем дождь, чем град, еще чаще. Йосисада в доспехах „Исугана“, имея за поясом два наследственных меча — „Оникáри“ и „Онимáру“ обнажил их оба и стоял держа в каждой руке по мечу. Когда стрелы летели низко, он подпрыгивал кверху; когда высоко, он пригибался книзу; когда же они летели прямо на него, он отбивал их, скрестив мечи, и так отразил их целых шестнадцать. Издали с холма все это увидел наконец Кояма́дá Тарó Такаиэ. Пришпорив лошадь, он кинулся к Йосисада и посадил его на своего коня, а сам пеший стал отражать врагов, бросившихся преследовать Йосисада. Враги окружили Коямада со всех сторон, и в конце концов он пал. А тем временем Йосисада добрался до своих, вырвавшись как будто из пасти тигра» («Тайхэйки», гл. XVI, Нитта-доно, Минато кассэн-но кото).

Коямада не задумался пожертвовать жизнью, чтобы спасти своего господина. Это — обычное проявление верности. Есть другое, считающееся, по «Тайхэйки», гораздо более высоким: проявление верности своему верховному повелителю — императору. Выше уже говорилось о тех специальных причинах, которые обусловили временное укрепление авторитета императора в эти годы. Именно оно и нашло свое выражение в «Тайхэйки» в виде особого прославления верности по отношению к императору. При этом, конечно, образцами такой верности являются воины южного лагеря, в особенности двое Кусуноки: Масáсигэ-отец и Масáцура-сын. Знаменитая клятва двух братьев Кусуноки после битвы при Минатогава вошла в основной фонд национально-монархической идеологии как проявление идеи верности:

«Направившись на север от Минатогава, Масасигэ прибежал в одно селение. Здесь, намереваясь распороть себе живот, он снял доспехи и осмотрел свое тело: оказалось, что на нем было одиннадцать ран. С ним было семьдесят два человека из отряда, и ни у одного из них не было менее трех-пяти ран. Все родичи Кусуноки в количестве тринадцати, их воины в количестве более шестидесяти человек расположились в ряд в зале в шесть кэн и, десятикратно возгласив все в один голос призыв к буддам, все вместе разом распоролли себе животы.

Масасигэ, сидя на возвышении, обратился к своему младшему брату Масасуэ и спросил его: „Последнее желание перед смертью определяет его судьбу в грядущем. Чего же из всего, что есть в десяти мирах, хочешь ты теперь?“ Масасуэ хрипло засмеялся: „Все семь раз родиться на свет снова человеком и каждый раз истреблять государевых врагов“. Масасигэ радостно улыбнулся и сказал ему: „Твое желание недоброе, но и у меня такое же. Итак, родимся снова вместе на свет и добьемся исполнения этого нашего желания“. И, дав друг другу такую клятву, оба брата проткнули друг друга мечами и пали рядом на одно и то же изголовье» («Тайхэйки», гл. XVI, Масасигэ кёдай утидзини-но кото).

Верность своему господину может выражаться не только в постоянном служении ему, не только в готовности в любой момент пасть за него. Как в эпоху Тайра и Минамото, так и в годы Севера и Юга верный вассал проявлял свою верность также тем, что следовал за господином по пути смерти. Самоубийство вслед — распространенная форма исполнения такого долга.

Впрочем, не во все времена. Литературная статистика и здесь говорит, что в XII в. это практиковалось не так уж часто: во всей «Повести о Тайра» случаев самоубийства вслед насчитывается только восемь. Но в «Тайхэйки» — уже 2560.

«Принц спросил: „А как нужно убивать себя?“ Йосиáки, сдерживая хлынувшие слезы, проговорил: „Вот так...“ И, не договорив до конца, выхватил меч, повернул его на себя, вонзил в левый бок и разрезал себе несколько ребер по направлению к правому боку. Затем, вынув меч, положил его перед принцем, упал ниц лицом и умер. Принц тотчас же взял меч и взглянул на него. Так как на рукоять стекала кровь, принц обернул ее рукавом своей одежды, обнажил свое подобное снегу тело и, вонзив себе меч около сердца, пал на то же изголовье, что Йосиáки.

Все бывшие с принцем — То-но тайфу Юкифусá, Сатоми Оикóскэ Токиёси, Такэда Йóбити, Кэй-но Яса-

бурó дайю Удзихáру, Ота Сóцу-но хогэн и прочие,— все воскликнули: „Мы тоже вслед за принцем!“ В один голос возгласили молитву буддам, и все сразу совершили харакири. Видя это, воины числом более трехсот, что стояли во дворе, стали пронзать друг друга мечами и грудой свалились на землю» («Тайхэйки», гл. XVIII, Канэгасаки сиро оцуру кото).

Такие гекатомбы отнюдь не устрашают и современного представителя³ правящих в Японии классов; достаточно вспомнить смерть прославленного победителя Порт-Артура — генерала Ноги, обставленную как типичное «самоубийство вслед» за своим господином — незадолго до того скончавшимся императором Мүцухитó (Мэйдзи). Жизнь и кончина генерала — обычный материал для монархическо-патриотической пропаганды. Так перекликаются в Японии века XIV и XX.

Таков первый цикл образов и идеологических положений феодального эпоса; таковы основные, наиболее характерные черты идеализированного в эпосе японского рыцарства. Но этот идеальный облик содержит не только черты сурового, дикого героизма. Они дополняются другой стороной — так называемой *насáкэ*: добротой, мягкосердечностью. Японский рыцарь должен быть не только *цүэкүтэ исамасий* — «сильным и храбрым», но и *ясáсикутэ насакэбүкай* — «чувствительным и милосердным». Только тогда он будет рыцарем без страха и упрека, «цветком человечества», о котором можно сказать словами известной поговорки: «Среди цветов — вишня, среди людей — самурай».

Доброе сердце война должно быть обращено прежде всего к слабым: к женщинам, детям, старикам. Но не только к ним; и к побежденному врагу, к пленным. Этим особенно славится Кусуноки-младший — сын Масасигэ, Кусуноки Масацура:

«Сражение при Абэно случилось в двадцать шестой день месяца морозов. Пятьсот с лишним воинов из вражеского стана попадали с моста Ватанабэ в воду и тонули. Масацура бросился им на помощь и вытащил всех на берег. Однако осенние заморозки разрывали их тело, утренний холод сковывал их члены. Хотя они и были живыми, но не казались такими. Масацура был исполнен милосердия. Он дал всем по верхней одежде и тем согрел их тело; пожаловал им лекарства и тем утолил боль их ран. Так он держал их у себя четыре-пять дней, потом дал каждому, у кого не было, по коню; снабдил каждого, кто что-нибудь потерял, нужными вещами и приветливо пустил их на свободу. Это были враги, и все же они прониклись к нему милосердием и с этого дня помышляли только о том, чтобы отплатить ему, чтобы как-нибудь выразить ему свою

³ Статья написана в 1934 г.

благодарность. Перейди вскоре на его сторону, они пали за него в битве при Сидзэ Навá-тэ» («Тайхэйки», гл. XXVI, Масацура Йосино-э мэиру котó).

Тот же Масацура был настоящим рыцарем и по отношению к попавшим в беду дамам. Однажды ему случилось отбить у разбойников похищенную ими придворную даму Бэн-но найси. Масацура сейчас же препроводил ее во дворец. Император, восхищенный его поступком, отослал ее обратно к Масацура в качестве подарка. Но тот в ответ сложил стихи:

В этом мире мне
Жить осталось, знаю я,
Уж недолгий срок,
Так могу ль я завязать
Узы мимолетные?

Чем завершается образ самурая тех времен? У каждого такого воина была семья; у него должен быть сын — наследник и продолжатель имени и славы отца. Взоры воина, отягченные мыслью об «истории», бывали с надеждою, но и с опасением обращены на этого будущего носителя его имени, от чьих поступков и нрава зависели дальнейшая судьба и слава рода. Отсюда — необходимость «Поучения детям». В эпопеях эти «Поучения» занимают почетное место и превращены в своего рода литературный жанр:

«Кйкути — отец и сын — с отрядом, воспользовавшись победой, перелезли через палисад, проломив ограду и плотной массой вторглись внутрь замка. Защитник его, Хидэтоки, изнемогая, уже готовился покончить с собой, но в этот миг на нападавших с тыла ударил Сёни Отóмо с шестью тысячами всадников. Кйкути, видя это, призвал своего сына, Такэсигэ, правителя Хйго, и сказал ему: „Я обойден с тылу и иду теперь на ратную смерть. Но так как я исполняю свой долг, я не жалею об этом. Мне предстоит пасть у замка Хидэтоки. Ты же спеши обратно в наш замок, укрепи его, собери войска и хоть после моей смерти, но удовлетвори мою ненависть!“ Сказав так, он отделил более пятидесяти всадников из своего отряда, дал их Такэсигэ и отослал его в Хйго» («Тайхэйки», гл. XI, Цукуси кассэн-но кото).

Однако ни одно из этих «Поучений» не сравнится по славе со знаменитым «Прощанием Кусуноки Масасигэ с сыном на станции Сакураи»:

«Масасигэ знал, что это будет его последний бой. С ним вместе был его одиннадцатилетний сын Масацура. Задумав свое, он со станции Сакураи вернул его обратно в Кавати и, прощаясь, сказал: „Когда у льва рождается ребенок, он ждет три дня и потом бросает

его вниз с высоты в несколько тысяч дзё. Если в его ребенке есть что-нибудь от льва, он — и без обучения — сумеет сам отпрыгнуть и не разобьется. Тем более — ты! Тебе уже более десяти лет. Если в твоих ушах сохранится хоть одно слово, не преступай моих наставлений! Сейчас начнется битва, в которой заключено все благоденствие и несчастье государства. Живым я тебя вижу, вероятно, в последний раз. Если ты услышишь, что Масасигэ, отец твой, пал на поле битвы, знай, что государство в руках узурпатора. И все же не жертвуй долгом для того, чтобы продлить на день свою жизнь, не забывай про долг верности, не сдавайся! Пусть останется в живых из нашего рода хоть один человек, самый младший. Запрись в замке Конгодзан и, если на тебя нападут враги, прикрепи жизнь свою к окончности стрелы! Это будет самое первое, что потребуется от твоего сыновнего долга“. Так говорил он со слезами, и оба они расстались: один отправился на восток, другой — на запад» («Тайхэйки», гл. XV, Масасигэ Хёго-ни гэко-но кото).

От отцов не отстают и матери — достойные подруги своих мужей: «Насу, выступив в поход, послал к своей старой матери на родину человека передать ей: „Если я паду в предстоящей битве, значит, я умру раньше своей родительницы и буду скорбеть об этом даже под могильной землей! Мое сердце в печали!“. Старая мать, плача, написала ему подробный ответ: „С древности и до сего дня те, кто рождается в домах воинов, заботятся о чести и не заботятся о жизни, думают об оставленной жене и детях, скорбят о разлуке с отцом и матерью, но все же не колеблются пожертвовать своей драгоценной жизнью, так как помышляют о своем роде и считают позором, если над ним будут насмехаться. Если ты сохранишь невредимым тело, которое ты получил от меня, — этим проявишь свою сыновнюю любовь; если исполнишь свой долг и прославишь свое имя на все времена, — проявишь эту любовь еще больше! Поэтому в предстоящем бою не думай о своей жизни, не позорь отцовской славы! Когда-то, в годы Гэнрюку, твой прапрадед Насу-но Ёбтти Сукэтакá в битве при Ясимá стрелял в веер и тем прославил свое имя. Вот — покрывало, которое было на нем тогда...“ И она завернула покрывало бледно-красного цвета в парчу и послала ему. Насугоро — и без этого не щадивший в бою своей жизни — теперь, побужденный к исполнению долга своей матерью, проникся еще большим воодушевлением» («Тайхэйки», гл. XXXIII, Кёйкуса-но кото).

Остается сказать о религиозных воззрениях самураев той эпохи. Они верили и ставили свою волю в полную зависимость от «воли богов». В ту бурную эпоху, когда удача и неудача, жизнь и смерть зависели от часто негаданного, но всегда возможного поворота военного счастья, нужно было найти способ осмыслить все это, создать обоснование такой неустойчивости. Это и было сделано в форме положения, что не кто иной, как боги, распоряжаются судьбами человеческими: от них зависит успех или неудача. Особенно много зависит от Удзигами — бога-покровителя рода; ему прежде всего полагается защищать своих родичей. Поэтому перед тем, как приняться за какое-нибудь дело, особенно если это дело ратное, самураи стремились обратиться к Удзигами. Если бог-покровитель был милостив и мольбы до него доходили, он объявлял об этом. Это делалось по-разному: большей частью устами микó — жриц, подвергавшихся наитию божества; иногда посредством вещих снов; нередко и другими знаменами.

«Асика́га Така́удзи Асон, предводительствуя двадцатью пятью тысячами всадников, остановился лагерем в селении Синомура́. Была еще глубокая ночь. Тихонько подстегнув коня, он стал осматривать местность. К югу от Синомура в тени густых ив виднелся какой-то храм, мерцал свет зажженных факелов, неясно доносились шелест одежд жрецов и звон колокольчиков. Такаудзи не знал, что это за храм, но все же — так как ему предстояла битва — он слез с коня, снял шлем, преклонил колена перед храмом и вознес молитву: „Пошли нам, о бог, помощь свою в сегодняшней битве! Дай нам проучить врагов государевых!“ Затем, обратившись к жрице, совершавшей моление, он спросил: „Какого бога чтут в этом храме?“ Та ответила: „С недавних пор сюда перенесен престол бога Хатимана, и с тех пор зовется храм этот „Новый Хатиман в Синомуре“. Тогда Такаудзи воскликнул: „О, это то самое божество, которое чтит наш род! Это — самое лучшее для молитвы. Воспользовавшись благоприятным случаем, я возложу на алтарь его свое моление!“ И, вынув из-под доспехов походную тушечницу, приготовил кисть и стал писать.

Перлы знаков ложились узором; слова моления были ясны; говорили они обо всем. Все, слышавшие их, прониклись верою, что божество, конечно, их услышит. Все воины всецело возложили на Хатимана свои упования.

Такаудзи самолично все написал, приложил свою печать и возложил на алтарь вместе с одной из двух стрел, что прикреплены сбоку колчана. Его младший брат Такаёси и прочие — Кира, Ёсито, Никки, Хосо-

ка́ва, Имага́ва, Арака́ва, Ко, Уэсу́ги и следующие за ними, — все наперебой стали также подносить свои стрелы божеству. Эти стрелы заполнили весь алтарь и взгромозились целым холмом.

Тем временем ночь уже сменилась рассветом. Передовой отряд, продвинувшись вперед, стал поджидать задний отряд. Когда военачальник Оэ переходил горный перевал, прилетела чета голубей и стала виться над белым знаменем. Это был знак того, что великий Хатимаи взял их под свой покров» («Тайхэйки», гл. IX, Асика́га-до́но Синомура́-ни тякугё́ куниудо́ хасэма́иру кото́).

Впрочем, рыцари не были особенно разборчивы в выборе богов. Если дело шло о помощи, годны были не только родные синтоистские боги — можно было привлечь и буддийских. Таким образом, получалось, что буддизм, обычно говорящий об отрешении от мира, о бренности всего существующего, о тщете земных радостей и удач, стал служить земным целям. Впрочем, буддизм, как это показала его история, обладал исключительной гибкостью и умением удовлетворять любым стремлениям и вкусам.

И в данном случае в ходу была не отвлеченная метафизическая догматика, а живая практика. Отсюда — расцвет магических толков буддизма; отсюда — рост значения доморощенных магов — яма́буси.

«Маленький Кумакава весь этот день скрывался в поле; когда же настала ночь, он направился к Минато, к берегу моря. Он шел, совершенно не зная пути. Разве боги и будды могли не тронуться его сыновней любовью и не обратить на него свои защищающие взоры? Так ему встретился один старый яма́буси. Оглядев мальчика, он, видимо, почувствовал к нему жалость и спросил: „Откуда ты и куда бредешь?“ Кумакава рассказал все, как было. Ямабуси, выслушав его, подумал: „Если ему не помочь, с ним, без сомнения, случится беда!“ И сказал ему: „Успокойся! В Минато много кораблей разных купцов. Я посажу тебя на какой-нибудь из них и провожу до Этиго и Эттю“. Так как у мальчика ноги подгибались от усталости, он взял его к себе на плечи и сразу же направился в Минато.

Настало утро, и он стал рассматривать: нет ли здесь подходящего корабля? Но на этот раз у берега не оказалось ни одной лодки. „Как тут быть?“ — подумал он и в этот момент завидел, что вдали на взморье качается большой корабль. Корабельщики, обрадовавшись попутному ветру, ставят мачту и устраивают навес. Ямабуси, подняв руки, стал кричать им: „Подайте корабль сюда! Посадить нужно!“ Но те и не

слышали, а, подняв парус, загребли к выходу из гавани. Тогда ямабуси рассердился. Подобрал длинные рукава своего монашеского одеяния, он обратился в сторону отплывающего корабля и, перебирая четки, запрыгал, заскакал и, раздирая криком все свои внутренности, начал звать:

„Если верен твой обет, о дивный Будда, то пусть Гонгэп Коганэ Аодзи, пусть ночной демон — Небесный Дракон, все восемь великих Драконов-Царей повернут корабль сюда назад!“

Видимо, дошли до богов моления кудесника, и помощь была ниспослана: со взморья вдруг подул злой ветер и готов был уже опрокинуть корабль. Корабельщики в смятении сложили руки, согнули колена и обратились к ямабуси: „Почтенный ямабуси, спаси нас!“ — и загребли назад. Когда корабль был уже близко от берега, старый корабельщик спрыгнул на землю и взял к себе на плечи мальчика, кудесника же взял на руки и понес в каюту на палубе. И ветер опять стал таким же, как сначала, и корабль вышел из гавани» («Тайхэйки», гл. II, Кумакава-дано-но котó).

Раз признавалась магическая сила вообще, она признавалась и за священными предметами. Это может показать случай с тем же Кусуноки Масасигэ:

«Когда Масасигэ проходил около конного двора Нагасаки, неприятели заметили его и окликнули: „Ты кто такой? Как ты смеешь без спросу потихоньку проходить около правительственного места?“ Масасигэ ответил: „Я — из свиты нашего военачальника. Ошибся дорогой...“ И, ответив так, бросился бежать. Остановившие его тогда закричали: „Это подозрительный человек! Наверное, это — конокрад. Стреляй в него!“ И, подбжевав к нему, выстрелили в него. Стрела ударилась об руку Масасигэ и, казалось, должна была с силою вонзиться в тело... Но она не вонзилась, хотя на Масасигэ и не было доспехов, а, обернувшись тупым концом, отлетела прочь. Потом, когда он взглянул на то место, куда ударила стрела, оказалось, что она пришла в священную сутру Каннон, которую Масасигэ в последнее время особо чтит, всегда имея при себе, как амулет. Конец стрелы попал как раз на стих: „Всем сердцем призывая имя...“» («Тайхэйки», гл. III, Акасака сирó йкуса-но котó).

Понятно поэтому, что японские рыцари любили носить при себе всякие амулеты. Понятно также и то, что такие стремления отнюдь не уменьшали престижа и дохода буддийских монастырей...

Невидимый мир для самурая населен, однако, не одними бо-

гами. Рядом с ними обитают и демоны. Это они напускают чары и наваждения на людей; это они стремятся натолкнуть человека на беду, причинить ему зло. Одно их появление уже сулит недоброе. Особенно часто вмешивается не то грозный, не то веселый, не то добрый, не то злой Тэнгу, демон с птичьим клювом:

«Однажды ночью был пир, и Сагами-нюдо, многократно склонив чарку и упившись, поднялся с места и принялся плясать. Это не была пляска, чтобы доставить удовольствие молодежи; это не было и шуточное подражание кружению, неистовству безумных. Это была пляска старого, более чем сорокалетнего Нюдо от чрезмерного опьянения. Поэтому в ней не могло быть ничего привлекательного.

Как вдруг откуда ни возьмись появились более десяти плясунов *дэнгаку*. Они выстроились в ряд в помещении и стали плясать и петь. Их пляс чрезвычайно отличался от обычного. Немного спустя они переменили ритм и запели. Они пели:

„...вот бы посмотреть на зловещую звезду храма Тэннодзи...“

Одна из служительниц, услышав эти голоса, преисполнилась любопытства, заглянула сквозь щелку перегородки и видит: среди этих как будто плясунов *дэнгаку* нет ни одного, кто был бы человеком. Одни с клювами, видом похожи на гарпий на кровлях; другие с крыльями, видом похожи на ямабуси. Это были различные оборотни, принявшие вид людей. Служительница, увидев это, перепугалась и послала людей бегом доложить Сирó-нюдо. Тот немедленно с большим мечом в руке явился на место пиршества. Подходя, он услышал у средних ворот беспорядочный топот ног. Оборотни все исчезли, как будто рассыпались. Сагами-нюдо лежал пьяный, ничего не соображая. Приказав принести светильник, Сиро-нюдо оглядел всю залу пиршества. Несомненно, здесь были Тэнгу. На испуганных и запачканных циновках виднелось множество следов птичьих и звериных ног. Некоторое время Сиро-нюдо стоял и осматривал все вокруг, но ничто не предстало его взору. Лишь по прошествии довольно долгого времени Сагами-нюдо пришел в себя и встал; но он ничего не помнил. Впоследствии некоторый мудрец Наканóри, прослышав про все случившееся, сказал: „Говорят, что, когда в государстве готовятся возникнуть смуты, появляется злая звезда, называемая „зловещей звездой“, и наступают бедствия. Только ведь Тэннодзи — святое место. Там впервые установлен буддийский закон. Там принц Сётоку самолично начал описание будущих судеб Японии. А эти обо-

ротни пели про „зловещую звезду Тэннодзи“. Странно... Выходит, что из Тэннодзи пойдет смута по стране, и государство погибнет. Прискорбно... Нужно, чтобы государь стал соблюдать добродетель, воины — чело- веколюбие; чтобы они подумали о том, как бы рас- сеять эти зловещие предзнаменования!“ Так говорил он, и в конце концов стало так, как он думал» («Тай- хэйки», гл. V, Сагами-нюдó дэнгаку-о мотэасобу котó).

Кроме богов синтоистских и буддийских, демонов всякого рода и нрава в невидимом мире обитают еще духи, особенно — павших воинов. «Тайхэйки» рассказывает, как осажденные в замке Канэгасаки принц Такара и Нйтта Йосиáки со своими вой- нами в конечном результате либо были перебиты, либо сами по- кончили с собой. И вот:

«До сего дня их скорбные души пребывают в этом месте... Когда луна зайдет за облака, когда польет дождь, ночами слышатся их вопли и стоны... И холод охватывает слышащих до самых пор кожи...» («Тай- хэйки», гл. XXV, Канэгасаки сирó оцүру котó).

Именно эти духи бывают часто самыми страшными. Убитый противник может мстить своему погубителю из гроба. Его про- клятие (*tatáru*) может обрушиться всеми ужасами на врага. Такое проклятие всегда повисало над головой самураев, числив- ших в своем списке, конечно, немало убийств.

В этом представлении сказалось то противоречие, которое су- ществовало между догматами буддизма, с одной стороны, и жиз- ненной практикой — с другой. Буддизм категорически запрещал всякое убийство, умерщвление всего живого. Буддийские подвиж- ники бережно обходили всякую букашку, попадавшуюся им на дороге. А феодальная жизнь требовала как раз обратного: по- стоянного нарушения этой заповеди. Отсюда — страх не перед живыми, а перед мертвыми.

Но можно было выйти из положения. Буддизм не без пользы для себя реализовал это противоречие. Он советовал: нужно строить храмы, жертвовать на монастыри, давать средства на пе- реписку священных книг и, конечно, обращаться к духовенству за служением панихид, за исполнением всяких поминальных и умилоствительных треб. Так, Асикага Такаүдзи, глава север- ного лагеря, победитель, чтобы умилоствить дух своего предан- ного им сюзерена Хóдзэ Такатóки, построил храм Хокáйдзи, храму Кобукудзй пожертвовал поместье, а чтобы умилоствить дух погибшего в борьбе с ним императора Годáйго и прочих вой- нов южного лагеря, воздвиг в каждой из шестидесяти шести про- винций Японии по храму с главным из них — храмом Тэнрjóдзи; кроме того, он приказал переписать все сутры Иссайкё... Впро- чем, этим способом он надеялся также наладить отношения с недолюбливавшими его бывшими сторонниками Хóдзэ, а также

обеспечить себе расположение воннов южного лагеря: кто шел в правители всей Японии, должен был уметь, когда нужно — изменять, когда нужно — подавлять мечом, когда нужно — показывать свое стремление к примирению. А разве расположение многочисленного и влиятельного буддийского духовенства ничего не значило?

IV

Облик самурая, даваемый «Повестью о Тайра» и, еще в большей мере, «Повестью о Великом мире», есть в то же время и облик так называемого Бусидо. Все поступки японского феодала идут по этому «Пути война». Это «Путь», как всякий Путь с большой буквы на Востоке (ср. Конфуцианский Путь, Даосский Путь и т. д.), есть целая система взглядов и норм поведения.

В новейшее время Бусидо представляет собою в Японии предмет экспорта. С ним Япония выступает на внешних рынках идеологии. Первым вывоз Бусидо, кажется, проф. Нитобэ — этот заслуженный пропагандист японского национализма и патриотизма на Западе. Война японо-китайская и особенно японо-русская облекли в глазах Запада отвлеченные доктрины Бусидо в осязаемую плоть и кровь. С тех пор Европа и Америка знают и слово «Бусидо» и слово «самурай», совершенно справедливо соединяя их вместе. О Бусидо много написано, даже на европейских языках, — тем же проф. Нитобэ. О нем постоянно пишут и в Японии. Что же такое этот «Путь война»?

Один из японских ученых и идеологических вождей японской буржуазии, проф. Иноуэ Тэцудзиро, говорит следующее:

«На Западе есть учение стоиков; оно несколько напоминает Бусидо, но по сравнению с ним носит пассивный характер; в нем мало элементов активности. Кроме того, стоицизм есть скорее теория, в то время как Бусидо кладет в основу практику и существует как национальная мораль. Поэтому Бусидо не является философским учением, созданным какой-либо школой, но есть практическая мораль неуклонного выполнения.

Западная рыцарская мораль также не то, что Бусидо. Рыцарская мораль требует служения даме, в Бусидо же этого нет. Бусидо говорит о помощи слабым, но это отнюдь не относится только к женщине; никакого культа дамы в Бусидо нет. Есть кое-что, напоминающее Бусидо, и в Германии, и в России, но нигде нет того, что есть в Японии: чтобы эта мораль развивалась систематически в течение более двух столетий. Бусидо развивалось вместе с нашим исконным государственным строем, вместе с патриархальными устоями нашего общества. Поэтому оно неотделимо от

этого — не существующего нигде в другом мире — государственного строя, и в этом его отличительная черта»⁴.

Научный ответ на этот вопрос заключается в том, что Бусидо — система воззрений и норм поведения правящего класса японского феодального общества, суммарно именуемого самурайством. Бусидо — все, что относится к миропониманию и жизненной практике японского рыцарства, что исторически зародилось в эпоху становления феодального класса, раскрылось во всей своей полноте в эпоху его расцвета и было теоретически осмыслено и приведено в систему в те годы, когда этот класс застыл в своем расцвете и окостенел. Иначе говоря, истоки Бусидо — в бурном XII в., когда дрались Тайра и Минамото; расцвет Бусидо — в XIV в., когда Кусуноки, Нитта и им подобные сражались с узурпаторами Асикага Такаудзи; превращение этой совокупности взглядов, возникших из живой практики, в доктрину произошло в XVII—XVIII вв., когда самурайство еще старалось хотя бы наружно поддержать себя как класс и как политико-экономический строй. Нас интересует, однако, не последующее отвлеченное схематизирование ученых-«бусидоведов», а реальное содержание этого любопытного явления. А поскольку сама жизнь XII в. и живые люди XIV в. в художественном преображении даны в «Повести о Тайра» и в «Повести о Великом мире», постольку познать «Путь воина» можно, только обратившись к этим памятникам.

На японском Бусидо можно как нельзя лучше изучить типические черты феодального мировоззрения вообще, особенно той части его, которая характерна для правящего феодального сословия — рыцарства. Характерно уже то, что эта система — в первую очередь система норм поведения; познавательный момент отодвинут на задний план. Бусидо — прежде всего собрание руководящих правил жизненной практики, ежедневных действий самурая. Отсюда — волюнтаристический колорит Бусидо, упор на волевое начало и связанный с этим постоянный акцент на поведение. В связи с этим основное в Бусидо — этика; больше всего оно говорит о морали.

Это находилось в строгом соответствии с жизненно необходимыми задачами восходившего в то время рыцарства и с теми требованиями, которые ежечасно предъявляла к его представителям окружающая действительность. Шла борьба, требовавшая непрерывного напряжения сил, открывавшая доступ к материальным благам, почету, славе; шла борьба, требовавшая постоянной мобилизации всех душевных и физических способностей, стойкости и упорства, мужества и жестокости, ума и хитрости. Лишь с такими качествами можно было преуспеть. Без них ждала гибель.

⁴ Иноуэ Тэцудзиро, Бусидо, — ст. в «Тэцугаку дайджисё», т. III, стр. 2508.

Вместе с тем на формировании самурайских взглядов сказало-сь и воздействие господствующих верхов феодального обще-ства, заинтересованных в том, чтобы эти качества были у их подчиненных, ибо блага сюзеренов и сеньоров добывались при помощи вассалов. Сказалось это воздействие и в том, что весь пыл воинов был направлен по нужному для господствующего слоя руслу: по линии служения господину. Так родилась доктрина верности, облагородившая действия полудиких вначале воинов, снабдившая их буйство и жестокость благородным ярлыком, а главное — поставившая их энергию на службу интересам их господ. Рядом с «верностью» стал принцип «долга», превратив-ший естественную настойчивость и упорство воинов в возвышен-ное начало морального порядка. Храбрость и отвага, свойствен-ные отдельным дружинникам, превратились в «мужество» как некое благороднейшее свойство человеческой природы вообще — по конфуцианской формулировке, равноправное с двумя дру-гими: разумностью и человеколюбием.

Подчиненное положение рядовых воинов, невозможность для них подымать голову перед своим господином выдвинули прин-цип «скромности». Воспоминания прежнего патриархального строя, во многом еще патриархальный уклад жизни самураев, огромное значение понятия «род» обусловили сохранность и стар-ых принципов «сыновней почтительности», «братской привязан-ности». Однако не в них был центр специфической самурайской морали; главное составляли приведенные четыре принципа: вер-ность, чувство долга, мужество и скромность.

Таково это первое осмысление и поднятие на принципиаль-ную высоту «жизненных правил» японских рыцарей. Этим, од-нако, не исчерпывалось самурайское мировоззрение. Во всем этом еще нет элементов познания. Между тем они должны были быть. Самураи находили их в чисто религиозной сфере: в вере в богов — синтоистских или буддийских, своих или чужеземных, в демонов и в духов умерших. Это было необходимо не столько как директива для поведения, сколько как объяснение происхо-дящего. Для мировоззрения самураев характерно приписывание богам способности распоряжаться человеческими судьбами.

Это воззрение развивало известную склонность к фатализму. Но одновременно оно вызывало к жизни естественное желание как-то воздействовать на богов в нужном направлении. Отсюда обращение не к умозрительным сторонам религии, а к ее маги-ческой стороне.

Буддизм как господствующая религия не преминул наложить на всю эту систему свою печать. Феодальные эпопеи, особенно «Повесть о Тайра», несут ее на себе очень отчетливо. Это печать так называемого *мудзёкан* — убеждения в бренности всего зем-ного.

В поэтической форме это лучше всего выражено в строфах, предваряющих всю «Повесть о Тайра»:

Голос колокола в обители Гион
звучит непрочною всех человеческих деяний.
Краса цветков на дереве Сяра
являет лишь закон: «живущее — погибнет».
Гордые — недолговечны:
они подобны сновиденью весенней ночью.
Могучие — в конце концов погибнут:
они подобны лишь пылинке перед ликом ветра.

Тезис непостоянства всего земного вполне согласовался с простыми жизненными наблюдениями: судьба дома Тайра, сперва достигнувшего вершин могущества и власти, а затем низвергнутого в прах, и подобные же судьбы бесконечного числа других феодальных домов достаточно убеждали в его действительности. Вот почему эта наиболее популярная доктрина буддизма вполне пришлась по вкусу самурайству. Однако она не привела в данном случае — как в других подобных — к отрешению от мира, квиетизму. Она оставалась преимущественно в плане теоретико-познавательном, интеллектуальном, нередко служа основой своеобразного эстетического переживания, но не переключаясь в норму поведения. Если идея бренности всего земного и действовала как-нибудь на волю самураев, то главным образом в направлении усиления духа самопожертвования, т. е. в направлении самурайского служения долгу беззаветной верности.

V

Разумеется, не все феодальные эпопеи Японии тождественны. Возникнув в разные эпохи существования породившей их социальной среды, они выражают разные моменты этого существования. Для всех них одинаково основным материалом являются войны, битвы, сражения. Недаром установившееся за ними историко-литературное наименование обозначает их как «описание войн» — *гунки* или *сэнки*. Но по тому, как они подходят к этому материалу, можно наблюдать изменение эпохи, взглядов самого литературного жанра. Для первой из прославленных эпопей, «Хэйкэ-моногатари» («Повесть о Тайра»), война — это борьба двух мощных родов, на фоне которой выступают отдельные герои. Во второй эпопее — «Тайхэйки» («Повесть о Великом мире»), война — главным образом арена действий отдельных вождей, героев. Третья знаменитая эпопея, еще более поздняя, «Гикэйки» («Повесть о Ёсидунэ»), есть уже скорее рыцарский роман с одним главным героем — рыцарем без страха и упрека, его авантюрами, прекрасными героинями и т. д. Жанр эволюционирует вместе с изменением класса. Однако при всем том эпопеи сохраняют все характерные черты феодального эпоса вообще.

Достаточно указать на общий эпический характер трактовки материала. Борьба дается как коллективный акт. Даже самые «индивидуалистические» эпопеи, следящие за действиями отдель-

ных героев, и те всегда рассматривают эти действия в системе им подобных. Сами события и персонажи в достаточной мере типизированы, очень часто трафаретны, повторяются. Рассказ о битвах большею частью строится одинаково: сначала идет описание вооружения, затем схватки со всеми ее перипетиями, далее даются реплики, воздействующие на чувство читателя, наконец, исход. Эта типизация проявляется и в стиле: одни и те же эпитеты, приемы описания, схемы реплик. В качестве основного приема применяется гиперболизм образов и красок в обрисовке как событий, так и героев. Словом, соблюдаются обычные приемы, явственно присутствующие и в эпосе других народов.

В заключение мы позволим себе сказать: Япония имеет свой полноценный феодально-героический эпос, и только отсутствие знания о нем в мировом литературоведении и у западных читателей обуславливает то обстоятельство, что мы не находим «Повести о Тайра», «Повести о Великом мире», а также «Повести о Ёсицунэ» на почетном месте рядом с «Песней о Роланде», «Поэмой о Сиде», «Словом о полку Игореве» и им подобными памятниками словесного творчества минувших феодальных времен.

*Опубликована в сб. «Восток», т. I, М.,
1934.*

КОДАН И РАКУГО В ПЕРИОД ЭДО

1. ОТ ТАЙХЭЙКИ-ЁМИ К КОДАН

В 1881 г. (15 г. Мэйдзи) главное полицейское управление в Токио затребовало от корпорации профессиональных рассказчиков справки об их профессии — об ее происхождении, истории и т. д. В этой справке были даны такие сведения:

«В 74-м поколении „земных властителей“ в царствование императора Тоба в годы Хоан (1120—1124) на 1-м проспекте столицы Ракуё (позднейшее Киото.— *Н. К.*), на берегу речки Хорикава стояли рассказчики и рассказывали о мирных временах и о смутах в Поднебесной, о превратностях этого земного мира... Они стояли на улицах и рассказывали, и людей, желающих послушать, были целые горы».

Вряд ли, однако, сведения этой справки заслуживают доверия. Они скорее свидетельствуют о том, как представляли себе свою профессию рассказчики, в чем видели ее содержание. Вместе с тем в ней проявляется их убеждение в древности их ремесла.

Само собой разумеется, что возведение профессии рассказчиков к временам императора Тоба должно считаться проявлением желания корпорации придать своей профессии авторитет времени. Но все же отрицать наличие рассказчиков — и именно уличных — в хэйанские времена вряд ли вообще возможно.

Тем не менее ныне существующее искусство *кодан* ближайшим образом восходит не к этим хэйанским уличным рассказчикам, а к сказителям «Тайхэйки». «Тайхэйки», как известно, положило начало специальному литературно-исполнительскому жанру — так называемому *Тайхэйки-ёми* — «сказыванию Тайхэйки». Это же название стало впоследствии применяться вообще ко всякому рассказу о битвах, подвигах, приключениях и происшествиях на войне и т. п. Материалом для такого сказа служили как известные военные эпосы, в первую очередь, конечно, «Тайхэйки»,

так и хроники отдельных самурайских фамилий. Вернее, не сами или не столько сами эти хроники и эпопеи, сколько те сказания, которые сложились вокруг каких-либо исторических событий и лиц и легли в основу этих эпопей и хроник. Но во всяком случае в более поздние времена рассказчики, утратив связь с непосредственным фольклором, стали брать свой материал действительно из письменных источников — всевозможных *гунсё* — «описаний войны» и *кироку* — «хроник» как общего порядка, так и излагающих историю отдельных феодальных родов. Рассказчики пересказывали отдельные эпизоды этих хроник, облекая их в форму более понятную и интересную для слушателей. Они считали, что они «излагают и поясняют» свой материал, и поэтому их искусство и получило наименование «популярного пересказа» — *ко:ссяку*, а они сами стали называться *косякуси*. Первое историческое упоминание о таких косякуси относится к годам Кэйтё (1596—1615). В это время жил рассказчик Акамацу Хбиц, пользовавшийся настолько широкой известностью, что его нередко приглашали для рассказов различные князья, даже сам Иэясу, которому он рассказывал «Гэмпэй-сэйсуйки», «Тайхэйки» и разные хроники. Именно с него и ведут рассказчики свою историю.

Как видно из этих черт биографии Хоина, рассказчики его времени не имели, так сказать, постоянной площадки для своих выступлений, а странствовали, переходя с места на место и выступая главным образом перед самурайской аудиторией — в домах самураев. Совершенно иной вид приняла их деятельность в годы Гэнроку (1688—1704).

История сохранила нам сведения о некоем Акамацу Сэйрюкэн, который в 1700 г. подвизался в городе Сакаи под именем Хара Сёгэн. Он построил себе на улице род палатки из камышовых циновок, так называемую ёсидзубари, и рассказывал в ней различные военные истории — *гундан*. Таким образом, это был уже не странствующий рассказчик; у него теперь была постоянная площадка, так сказать стационар, куда и шел слушатель.

В эти же годы — в таком же роде — подвизался и другой рассказчик — Хара Эйтё, работавший в Киото. То же наблюдалось и в Эдо, где действовал некий Нава Сэйдзаёмон — уроженец Киото, по судебному делу приехавший в Эдо и там оставшийся. По сохранившимся сведениям, он выступал на небольшом холмике около ворот Асакуса Мицукэ и привлекал очень много слушателей. Рассказывал он также различные военные истории. Таким образом, в годы Гэнроку, т. е. в конце XVII в., мы встречаем рассказчиков уже в трех крупных городах тогдашней Японии, причем они не только ходят по приглашению, но и организуют свои выступления сами. Считается, что именно к этому времени и восходит искусство городского сказа *мати-косяку*.

Интересно отметить, что двое из прославленных рассказчиков возводят свое происхождение к самураям. Настоящее имя Сэй-

рюкэна — Акамáцу Юскэ, причем он происходил из рода местных самураев (госи) местности Мики провинции Хáрима. Сэйдзаэмон утверждал, что он происходит из рода одного из героев войн Намбóкутё — известного вассала южного двора князя Нáва Нага-тóси. Такое происхождение было вполне возможно: профессия рассказчика требовала наличия известного образования, хотя бы хорошей грамотности, так как рассказчики должны были в поисках материала для своих выступлений обращаться к литературным памятникам, не всегда столь легким для прочтения; кроме того, требовалось умение разобраться в делах войны, в воинском искусстве, иметь понятие о самурайской идеологии и т. п. Таким знанием могли обладать, конечно, в первую очередь самураи. Бурные же события конца XVI в. несомненно лишили очень многих самураев и владений, и имущества, и службы, так что они вполне могли изыскивать средства к существованию на разнообразных путях, и одним из этих путей и могла быть профессия рассказчика, тем более что им приходилось иметь дело с хорошо знакомым и привычным материалом.

О самурайском происхождении этих людей свидетельствует и такой факт, что некоторые из них даже гнушались «черни», не желая выступать перед городскими слушателями. Так, например, об известном рассказчике годов Кёхо (1716—1736) Кáнда Хакурёси рассказывают, что он категорически отказывался выступать в домах горожан, а ходил только по приглашению даймё и хатамóто. Кстати, это свидетельствует еще о том, что прежний тип рассказчика, приглашаемого на дом, еще не исчез, причем такие рассказчики в первую очередь обслуживали самурайские дома. Спрос на них был, очевидно, и среди богатых горожан.

Однако все же основное место к этому времени занимал в данной профессии тип городского рассказчика, работающего на городской площади. Так, одновременно с Хакурёси в Эдо подвизался известный Рэйдзэн. С ним связано первое упоминание о взимании входной платы. Следовательно, это уже не был уличный рассказчик вроде Нава Сэйдзэмона, который собирал по исполнению номера мзду со своих слушателей; это был уже эстражник, имевший свой театрик. Рэйдзэн разбивал свой балаган на территории храма Асакуса-дзи и брал за вход по десять медных монет с человека. Говорят, что в день у него успевало побывать более трехсот человек. С его именем связано и два новых элемента в этом искусстве. Сохранившиеся рассказы о нем передают, что он умел очень хорошо смешить людей, чем и объясняется такой наплыв к нему слушателей. Иначе говоря, в его деятельности проявился новый тип рассказа — комический, игравший потом такую большую роль в данном искусстве. Вместе с тем с именем Рэйдзэна связывают и проповеднические элементы сказа: говорят, что он в шутки и балагурство вставлял буддийские моральные сентенции. Может быть, это объясняется тем, что монахи Асакуса-дзи не мешали ему выступать на территории

храма. Во всяком случае, позднейший мастер такого сказа Фукан Сидокэн в этой области был учеником именно Рэйдзэна. Сидокэн был одним из самых популярных в свое время рассказчиков, пришедший к своей профессии, однако, далеко не сразу. Сначала он был монахом в буддийском монастыре, но занимался там не столько религиозными делами, сколько денежными — по сбору пожертвований — и сумел довольно большую часть их положить себе в карман. Изгнанный из монастыря за это, а также за пристрастие к красивым послушникам, он занялся писательской деятельностью, от которой и перешел потом к работе рассказчика. Но из монастыря он вынес довольно большие знания: ему были известны и светская литература, и буддийские писания. Поэтому о нем рассказывают, что он умел то валить своих слушателей с ног от смеха, то умудрять их необычайно торжественно-серьезным поучением в буддийском духе.

Таким образом, деятельность упомянутых рассказчиков позволяет судить и о направленности их рассказа.

«Героический рассказ», т. е. рассказ о всяких битвах, подвигах и т. д., несомненно служил для возвеличения традиционных самурайских добродетелей — доблести, храбрости, верности и т. д. — и являлся, таким образом, одним из средств пропаганды самурайской идеологии. Такого рода пропаганда была уместна прежде всего среди представителей этого сословия, поскольку она помогала воспитывать в новом поколении и поддерживать в старом те качества, которые самурайское сословие в целом считало наиболее обеспечивающими свои интересы. В период Токугава, когда междоусобные войны прекратились и когда предлогов для выявления самураями их «исторических добродетелей» — в первую очередь воинской доблести — становилось все меньше и меньше, тем более важно было поддержать эту «доблесть». К этому прилагались, как известно, все усилия, и рассказчики со своими военными историями *гундан* также могли содействовать этому делу. Этим и объясняется распространение рассказчиков, особенно тех, кто специально работал в самурайских домах.

Учитывало такое знание рассказчиков и токугавское правительство. Поощряя рассказчиков, оно имело в виду две цели: одну общую — воспитание самурайского духа, поскольку правительство держалось на воинской силе этого сословия; вторую — специальную — оно стремилось привить самурайству культ основателя династии — Иэясу, возведенного, мы знаем, в ранг божества под именем Тосё-дзинкун. Нам известно, что этим рассказчикам препоручалось пропагандирование официальной хроники дома Токугава — «Микава го-фудоки», призванной возвеличить Иэясу. Эту пропаганду в дальнейшем стремились повести и среди широких кругов городского населения: в правление пятого сегуна эту хронику разрешено было рассказывать на улицах в виде «рассказа на перекрестках» (*цүдзи-дэнги*). Правда, в дальнейшем, в 5-м г. Кансэй (1793 г.), это было запрещено: хронику

Микава стали рассказывать только в закрытых помещениях, но все же, следовательно, она осталась и для горожан.

Таков первый элемент этого искусства — политико-идеологическая пропаганда в интересах правящего класса.

О втором элементе дает представление деятельность Рэй-дзэна и Сидокэна. Это — религиозно-нравственная проповедь в интересах буддийской церкви и ее духовенства. Такого рода проповедь была целиком направлена в среду городского населения, составлявшего основную массу прихожан буддийских храмов и паломников различных монастырей.

Третий элемент — *кодан* также представлен в искусстве Рэй-дзэна и Сидокэна. Это — юмор. Рассказчики смешат свою публику и тем привлекают ее к себе.

Однако наряду с этими тремя элементами в *кодан* скоро выявился и четвертый. Нам известно, что один из более поздних рассказчиков — Сигэнбэ Дзуйрюкэн, работавший в годы Кан'ээн и Хоряку (1748—1751 и 1751—1764), начал брать материал для своих выступлений из истории княжеских домов Датэ и Курода; стал рассказывать о «княжеском управлении» (*касэй*). Другой рассказчик этих лет, Мураками Гёэн, также рассказывал об управлении князей Датэ и других феодалов. Что рассказы на эти темы не всегда были безобидны, свидетельствует тот факт, что Дзуйрюкэну, например, было запрещено касаться управления князей Датэ и Курода.

Однако нам известно, что Дзуйрюкэн после этого стал брать материалом для своих рассказов житие св. Нитирэна, т. е. того буддийского проповедника, который был представителем наиболее передового в Японии толка буддизма, возникшего в народной среде и ничего не имевшего общего с самурайским буддизмом — *дзёдо*, *дзэн* и др. Таким образом, Дзуйрюкэн, по-видимому, изменил материал, перестав касаться непосредственно феодалов, но не изменил скрытой тенденции своих рассказов. Эта тенденция — критика правящего класса — самурайства.

Такое направление нашло свое яркое выражение в личности и деятельности знаменитого рассказчика этого первого периода устного сказа — Баба Бунко, или, короче, Бабунко.

Интересна его биография. Подлинное имя его было Накái Самáдзи. Уроженец провинции Иё, он сначала постригся было в монахи, но очень скоро ушел из монастыря, вернулся в свет, переехал в Эдо и стал заниматься извозным промыслом, т. е. превратился в истинного горожанина. Будучи не чужд литературных способностей, он наряду с этим стал работать и пером и издал несколько сочинений. От этих двух профессий и идет его псевдоним Бабун (*ба* — лошадь, *бун* — литература). В последние годы жизни он стал выступать как рассказчик в домах дворянства, причем своею специальностью избрал военные хроники. Уже в этой деятельности он начал проявлять свои наклонности — стал вводить критический элемент в излагаемый сюжет. Он так и

именовал свои рассказы: критическое толкование военных книг (*гунсё хиханко*). В 1757 г. он решил перейти к более обширной аудитории и начал разбивать свою палатку на Унэмэгахара и в других местах старого Эдо. Свое искусство он обозначил на вывеске «Хроника мира и смут в великой Японии» («Дай-Нихонтиран-ки»). Когда эта вывеска была запрещена, он написал другую — «Рассказы о лице и изнанке сингаку» («Сингаку хёрибанаси») ¹.

Основной приманкой его выступлений была та критика действий феодалов, которую он подавал под видом и в оболочке рассказов о различных событиях. Центр своего внимания он перенес теперь на княжеское управление, которое давало больше всего пищи для такой критики. Кроме этого объекта его критика касалась и сильно распространенного тогда — именно в среде горожан — учения *сингаку*. Бабунко так яростно нападал на него, что не раз вызывал протесты среди приверженцев этого учения, являвшихся к нему на его выступления. В таких случаях разгорался настоящий диспут, в котором победителем неизменно оказывался Бабунко, отличавшийся искусным красноречием, соединенным с большой эрудицией. Кроме того, он отличался полемической находчивостью и был крайне зол на язык. Ясно, что такие острые словопрения еще более привлекали к нему слушателей, тем более что они касались широко известной и животрепещущей темы. За вход и свои выступления он не брал определенной платы, а предлагал посетителям платить кто сколько может. Одновременно с устным рассказом он продолжал работать и как писатель, записывал и издавал некоторые из своих рассказов. От него остались десятки рассказов: «Хякка-моногатари» («Рассказ о ста превращениях»), «Бакá сэкай» («Глупый мир») и др.

Дела шли благополучно до 10 сентября 1758 г. В этот день Бабунко выступал в помещении, предоставленном ему одним галантерейным лавочником — Биндзô. В программе, объявленной при входе, значилось, что с этого вечера каждый день рассказчик будет рассказывать следующие два рассказа: «Бутоку Тайхэйки» («Тайхэйки с военными добродетелями») и «Тинсэцу хаяси-но сидзуку» («Капли леса в причудливом рассказе»). Именно эти «капли леса» и оказались для него роковыми.

Дело в том, что как раз в это время весь город взволновало громкое дело, разбиравшееся в Верховном суде, — дело «О беспорядках в доме Канамори» («Канамори-иэ содо»).

Канамори была фамилия крупных феодалов провинции Мино. Главный представитель этой фамилии князь Канамори безвыездно проживал в Эдо, предоставив управление своими владениями вассалам. Эти вассалы, стремясь к личному обогащению

¹ Сингаку называлось популярное в XVII—XVIII вв. учение, соединявшее в себе элементы синтоизма, буддизма и конфуцианства.

и пользуясь полной бесконтрольностью, хищнически повели хозяйство княжества и всячески угнетали крестьян, стараясь извлечь из них как можно больше. Полный произвол царил и в судах княжества. В конце концов крестьяне решились подать жалобу на своих притеснителей в Эдо, несмотря на то что это угрожало подавшим такую жалобу смертью. Тем не менее жалоба была подана и дошла до правительства. Однако вассалы Канамори, пользуясь своими связями, сумели подкупить самых высших сановников правительства — вплоть до рódзю и омэ-цукэ — и добились того, что жалобе не был дан ход. Но все-таки дело раскрылось, и правительство вынуждено было привлечь к ответственности не только самих непосредственных виновников, но и своих сановников. Получился громкий скандал, всколыхнувший общественное мнение всей страны, особенно остро переживавшийся в городе, где шел процесс, т. е. в Эдо. Вокруг этого процесса разгорелись страсти и выявился тот антагонизм, который существовал между самурайством, с одной стороны, и крестьянами и горожанами — с другой. Город волновался и шумел.

И вот как раз в дни судебного разбирательства, когда все ловили каждый слух, доносящийся из Верховного суда, Бабунко выступил с рассказом о «каплях леса». Под этим прозрачным заголовком было ясно, о ком идет речь (в фамилии Канамори, *мори* значит «лес»). В чем заключался этот рассказ? В сущности, это был не рассказ, а скорее политический фельетон на тему о громком процессе. В этом фельетоне Бабунко давал свой приговор всем виновным, тогда еще не осужденным: дело только разбиралось. Но Бабунко этим не удовольствовался: по окончании рассказа он предложил слушателям брошюрку «Хирагана мори-но сидзуку», т. е. написанный им на эту же тему памфлет. Первая брошюрка была отдана одному из слушателей по жребию. Но вслед за этим она уже была пущена в продажу по 300 мон (мелкая монета) за экземпляр.

Так продолжалось ежедневно — до 10-го числа. В этот вечер едва рассказчик успел кончить, как подошел один из слушателей и проговорил: «Слово и дело» (*гоё*). Это был полицейский, смешавшийся со слушателями. Те перепугались, но рассказчик не растерялся. «Какое там слово и дело? А, понимаю! Только — потише. Бунко не убежит и не спрячется. Подожди, пока я поем». И он преспокойно доел свой ужин и только тогда дал себя связать. Стражники, скрутивши ему руки, ругали его: «Это сумасшедший!» («Конó рансінся-мэ!»), на что он спокойно заметил: «Кто сумасшедший? Это вы все сошли с ума!»

Бунко был приговорен к смертной казни. Пострадали и все, кто имел отношение к его выступлениям: хозяин помещения, книгоиздатель и др. С такими жестокими репрессиями обрушивалось правительство на тех, кто осмеливался критиковать правящий класс и его нравы, а также суд. Правда, положение создалось

такое, что Бакуфу ради сохранения престижа справедливого и нелицеприятного суда вынуждено было пойти на наказание виновных сановников и самураев: все они понесли довольно суровую кару. Но одновременно было красноречиво показано и управляемым, что вмешиваться в действия Бакуфу не рекомендуется.

Таким образом в деятельности Бабунко выявилась еще одна — и крайне важная — сторона деятельности рассказчиков. Они брали сюжеты для своих выступлений уже не из книг и старых хроник, а из текущей действительности, и притом самой злободневной. И при этом их выступления принимали характер политического фельетона — именно такую роль играло ежевечернее выступление Бабунко: оно заменяло политический фельетон в те времена, когда не было прессы. Кроме того, из примера Бабунко явствует, что дело одним устным фельетоном могло и не ограничиваться: в ход пускалась и агитационная литература.

В деятельности Бабунко сказался и еще один элемент *кодан*: сатира. Его нападки на сингаку шли по линии безрассудного высмеивания этой мещанской морали и ее последователей. А диспуты, которые он вел с представителями этой морали, показывают всю актуальность такой сатиры.

Таково значение деятельности Бабунко. С ним заканчивается первый период в истории *кодан*. И уже в этот период полностью выявились все элементы этого искусства.

Вместе с тем обрисовался и тип рассказчика. Очень характерно, что Бабунко занимался извозом. Это значит, что он был, так сказать, производственно связан со своим сословием. И в то же время он был литератор. Такое соединение в одном лице трех профессий стало характерной чертой очень многих рассказчиков токугавских времен.

Интересно отметить и то, что Бабунко побывал и в монастыре. Вообще из рассказчиков очень многие вышли из монахов. Таков был, например, упомянутый выше Фукаи Сидокэн. Помимо всяких других причин, побуждавших этих — отнюдь не настроенных религиозно — людей идти в монастырь, была и возможность получить там кое-какое образование. Без такого образования рассказчик был немислим.

2. ОТ РАКУСИО К РАКУГО

Подобно тому как первый из жанров устного рассказа — *кодан* — традицией восходит к очень древнему источнику — к устным рассказчикам времен Хэйана, точно так же и второй жанр — *ракуго* — традицией относится к тому же Хэйану, а именно к известному памятнику хэйанской литературы «Удзи дайнагён-моногатари». Как известно, это произведение представляет сборник коротеньких новелл анекдотического характера, ко-

торые якобы записаны автором — дайнагоном Минамото Такакуни в Удзи в храме Бёдоин, где он ежегодно проводил лето. Предание рассказывает, что этот дайнагон вел себя «на даче» очень просто, любил беседовать со всякими людьми и особенно охотно приглашал к себе приезжих, кто бы они ни были, расспрашивая их о всяких любопытных или необычных историях. Наиболее интересное из услышанного он записывал и таким путем создал сборник, который стал впоследствии известным под указанным выше заглавием.

В определенной степени такое возведение жанра *ракуго* к этому сборнику допустимо. Вернее начало *ракуго* видеть не только в одном «Удзи дайнагон-моноготари», а вообще в жанре короткой новеллы, пышно расцветшей в конце Хэйана и представленной такими сборниками, как «Кондзёку-моноготари», «Удзи сюи моноготари» и др. На то, что последующие представители *ракуго* — уже в эпоху полного оформления этого жанра как особого и самостоятельного вида устного рассказа — всегда имели в виду такое начало своего искусства, указывает тот факт, что для них «Удзи сюи моноготари» был не более чем сборник *ракуго*. Это видно из того, как поступили ракугока в 1694 г., когда последовало запрещение *ракуго*: чтобы обойти запрещение, они переменили вывеску: до тех пор свои выступления они называли *ракугокай*, теперь же — по предложению Татэкава Ёмба — они стали именовать их «Удзи сюи моноготари кокай».

Однако основным источником *ракуго* послужили не эти повеллы-анекдоты, а скорее та форма литературной шутки и остроты, которая проявилась уже в самом начале японской литературы. Известен хотя бы такой пример забавной игры слов, имеющийся в «Такэтори-моноготари»: объяснение слова *кайнаси* — «неудача», «разочарование» — фразой *кай на* («раковины нет»), произнесенной одним из женихов Кагуя-химё, хотевшим достать для нее из гнезда ласточки раковину-жуковинку, а вместо этого нащупавшим там помет. Подобных шуточных этимологий в «Такэтори-моноготари» довольно много. Такая игра слов называлась *кутиаи*.

Уже в хэйанское время появились и шуточные стихотворения (*танка*), так называемые *ракусю*. Первой из известных нам *ракусю* считается то стихотворение, которое было написано кем-то около эшафота, на котором был казнен герой мятежа Тэнкэй-но ран — Масакáдо. Впрочем, само название *ракусю* появилось значительно позже — в период Намбокутё (конец XIV — начало XV в.) оно встречается в 6-й главе «Тайхэйки», где приводится такое шуточное стихотворение, тоже построенное на игре слов. В этом эпизоде речь идет о поражении, нанесенном воинами Кусунокі Масасигэ отрядам Суда и Такахáси, причем воины этого отряда были сброшены с моста Ватанáбэ в воду. Стихотворение высмеивает Суда и Такахáси, играя на фамилиях (Такахáси значит «высокий мост»):

Ватанабэ-но мідзу икабакари хаякэрэба такахаси óтитэ сáда нагаруруан.

«Вероятно, оттого, что вода Ватанабэ очень быстра, падают высокие мосты и плывут накидки» (падает Такахаси и несет течением Суда).

Хэйанская эпоха не ознаменовалась расцветом этого жанра. Обстановка хэйанских дворцов, в которых развивалась японская поэзия тех времен, не допускала особо заметного культивирования такой шуточной поэзии. В конце же эпохи — в годы упадка хэйанской аристократии — им было не до шуток и забав. Поэтому своего подлинного расцвета эта поэзия достигла в период Муромати (XV в.) — во время сильнейшего развития жанра *хайкай*. И именно в те же годы, в которые жил лучший представитель этого жанра — Ямадзáки Сокáн, появился и Сакудэн — истинный основатель этого шуточного жанра в прозе.

Анракуан Сакудэн (1554—1642) был уроженцем и жителем Киото. Формально он числился монахом монастыря Такэбайси-ин, но занимался не столько религиозными делами, сколько изучением и практикованием чайной церемонии (*тя-ноу*), в связи с чем был хорошо известен многим князьям, любителям этого искусства, и даже самому Хидэёси, также отдававшему дань этой изящной моде того времени.

Но известность Сакудэн стяжал не искусством тя-ноу, а остроумным умением вовремя сказать шутку, привести веселый и занимательный анекдот. Он стал как бы присяжным остроумцем и анекдотистом в кругах феодальной знати того времени. Вместе с тем он обладал и известным литературным талантом, так что сумел литературно обработать свои анекдоты и издать их. Сохранились сборники его анекдотов из восьми книжек, изданные им для князя Итáкура под названием «Сэйсуйсё». Начал он работу над составлением этого сборника в 1623 г., издан же он был в 1659 г. Этот сборник и представляет истинное начало *ракуго* как особого прозаического жанра.

Персонажи анекдотов Сакудэна — дураки, провинциалы, неграмотные. Цель анекдотов — только насмешить; никаких элементов сатиры политической или бытовой нет. Вот, например, один очень известный и типичный для Сакудэна анекдот. Один провинциал приезжает в Киото и останавливается в гостинице. Конечно, он идет осматривать город. Боясь потеряться среди множества улиц и домов и не найти свою гостиницу, он предупреждает своего спутника, чтобы тот хорошенько заметил дом этой гостиницы по какой-нибудь особой примете. Оба уходят. Когда приходит время идти назад, оба тщетно разыскивают свою гостиницу: спутник никак не может ее найти. Тогда раздосадованный провинциал спрашивает: «Какую же примету ты заметил?» И тот отвечает: «У ней на крыше сидели три вороны».

Интересна связь *ракуго* и *ракусю*, которая проявилась в деятельности Сакудэна.

В одно время с Сакудэна жил известный представитель комической поэзии (*кёка*) — Сорори Синдзаэмён. Им часто приходилось бывать вместе в одних и тех же домах, причем они вступали в этих случаях в состязание: Синдзаэмён импровизировал стихотворение, а Сакудэн сейчас же рассказывал какой-нибудь анекдот в связи с этим стихотворением. Сохранился сборник такого совместного творчества под названием «Сорорикёкабанаси». Считается возможным, что автором указанного сборника был Сакудэн.

Сорори Синдзаэмён оставил после себя сборник коротеньких рассказов «Сорори-моногатари», но это не столько *ракуго*, сколько род *дзуйхицу* и волшебных рассказов.

Через двадцать лет после Сакудэна, в 70-е и 80-е годы XVII в., в Киото появился знаменитый мастер *ракуго* — Цюю-но Горобэй (1633—1704). Сакудэн общался главным образом с даймё и сёмё, т. е. крупными и мелкими феодалами, Горобэй же имел дело с горожанами. Он вынес *ракуго* на улицу, положив начало *цудзибанаси* — уличному рассказу. Подобно рассказчикам *кодан*, он также разбивал временную палатку где-нибудь на открытом месте в Киото и собирал публику. Популярность его была исключительна. В конце жизни он постригся в монахи с именем Рокю. От него осталось несколько сборников *ракуго*: «Цюю-га ханаси» (пять книжек, издание 1692 г.), «Цюю синкарукутибанаси» (1698), «Цюю ясумиоку мийгэ» (1705).

Горобэй положил начало *ракуго* в Киото. Основоположителем этого жанра в Осака явился живший одновременно с ним Ёндзава Хикохати. Он также вынес это искусство на улицу. После него остался сборник «Карукути-сю». В Киото — Осака был издан и сборник «Кинё кё-но моногатари», который Сёку Сандзин² считал чуть ли не равным сборнику Сакудэна.

Основателем *ракуго* в Эдо был Сиканё Будзаэмён. В противоположность своим братьям в Киото и Осака он имел другую профессию, бывшую его основным родом занятий: он был мастером по лаку. Однако его умение балагурить и рассказывать анекдоты было настолько велико, что приятели уговорили его попробовать выступать для публики. Была сооружена традиционная палатка, и Будзаэмён стал в ней подвизаться как рассказчик. Это было в годы Дзёкё (1684—1688). Новое поприще дало ему большой успех и известность. От него также остались сборники: «Сиканё Будзаэмён кодэнбанаси» (1685) и «Сика-но макифудэ» (1693).

Карьера Будзаэмона закончилась катастрофой: в 1694 г. он был привлечен к суду, осужден на ссылку на о-в Осима (в группе островов Идзу), в которой провел шесть лет и из которой вернулся в 1699 г. уже совершенно больным. В том же году его не стало.

² Сёку Сандзин (1749—1823) — известный писатель.

Причиной его осуждения послужило особое обстоятельство. В 1694 г. в Эдо вспыхнула эпидемия какой-то жестокой болезни, массами уносившей людей. Перепуганное население бросилось искать средства от этой болезни. Такая обстановка создала удобную почву для всяких шарлатанов-лекарей. Был пущен слух, что от болезни можно спастись, связав веревку из плодов нантэн (нандина, китайский «небесный бамбук») и соленых слив. Этот слух сопровождался объяснением, что на такое средство указала будто бы какая-то лошадь, неожиданно заговорившая по-человечески. Все бросились покупать эти плоды, и цена на них быстро возросла в 20—30 раз. В дело вмешалась полиция. Префект города Носэ Ёдзумо-но кáми опубликовал было сначала строгое предостережение населению, но, когда это не подействовало, решил разыскать виновников этого нелепого слуха. Таковые были найдены. Они защищались и показали, что свою идею говорящей лошади и вообще подобные средства они почерпнули в анекдотах Будзаэмона. Тогда был арестован и этот последний. В том же году двое фабрикантов этого слуха были осуждены на смерть, а Будзаэмон — как непосредственно не виновный — на ссылку, экземпляры же сборника его рассказов были собраны и сожжены.

Будзаэмоном завершается первый период истории *ракуго* — период становления и оформления этого жанра. Выявились все характерные черты его: короткая форма и шуточное содержание, иначе говоря — неприятзательный юмористический анекдот.

3. СБОРНИКИ КОДАН И РАКУГО И ИХ РОЛЬ. ПРОЧИЕ ЖАНРЫ УСТНОГО РАССКАЗА

Первый период истории как *кодан*, так и *ракуго* ознаменовался не только оформлением этих двух жанров устного рассказа, но и появлением специальной литературы. Как было указано выше, многие рассказчики записывали свои рассказы и издавали их. И большинство первых сборников *кодан* и *ракуго* превратились в дальнейшем в тот источник, из которого черпали сюжеты для своих выступлений последующие рассказчики. В этом — огромное значение этой ранней литературы.

Само собой разумеется, что последующие рассказчики не повторяли эти ранние рассказы без всяких изменений. Они их перерабатывали очень основательно, дополняя сюжет новыми элементами, вводя новые мотивы, переделывали сам сюжет. Ранние *кодан* и *ракуго* представляли короткие неприятзательные рассказы или анекдоты, но позднейшие мастера рассказа сделали из многих них целые художественные произведения — большой формы, драматически обработанные. Тем не менее связь с первоисточником сохранялась, и очень многие из классических зна-

менитых рассказов, удержавшихся до настоящего времени³; восходят именно к этим ранним произведениям творцов самого жанра.

С этой точки зрения особо большое значение имеют два сборника Бабунко — «Такэно дзокудэн» и «Эдо тёмонсю»: чуть ли не все рассказы этих двух сборников послужили в дальнейшем материалом, канвой для ряда переделок и переработок, а также сюжетом для новых произведений.

Не меньшее значение имеет и еще один сборник, появившийся несколько ранее указанных книжек Бабунко: «Мáдо-но сусáми», принадлежащий некоему Мацудзáки Гёсину — образованному, даже ученому самураю, вассалу Аояма Симодзукэ-но ками. В течение ряда лет автор собирал и записывал все достойное, с его точки зрения, внимания, а именно: выдающиеся случаи проявлений вассальной преданности, служения родителям, верности и добродетельности жен и девушек, доброты и милосердия, мужества и храбрости и т. п. Позднейшие мастера *кодан* очень охотно черпали свой материал именно из этого источника.

В частности, отсюда ведет свое происхождение знаменитый рассказ об о-Кару, вошедший в дальнейшем в состав цикла «47 ронинов».

Особенно много сборников появилось во времена Сиканó Будзаэмóна. Одновременно с ним на поприще *кодан* и *ракуго* подвизались такие известные рассказчики, как Кюкэй Кяра Кодзаэмóн, Кяра Сиросáй. Будзаэмону кроме «Сикá-но макифудэ» принадлежат следующие известные сборники: «Сикатабанáси» (1659), «Карукутибанáси» (1688). Осацкому рассказчику Хикóхáти принадлежат сборники: «Карукути-отóко» (1684), «Годзэн-отóко» (1689), «Ханáси дайкáй» (1692), «Сёдзики ханáси» (1689), «Нитáй ханáси» (1685).

Венцом всей этой литературы был сборник «Кикидзёдзу», принадлежащий Комáцу Хякки (1-я часть — 1772 г., 2-я — 1773, 3-я — 1774).

Крайне характерно, что все эти первые рассказы были написаны не народным языком своего времени и своего города, а литературным языком — со всеми стилистическими особенностями последнего.

Особенно изящной литературной речью — в духе классической литературы — отличались сборники «Сикá-но макифудэ» и «Сэй-суйсё». Не подлежит сомнению, что исполняли свои рассказы коданси и ракугока (рассказчики *кодан* и *ракуго*) на простонародном языке — наречии своего города, иначе говоря, пользовались живым разговорным языком своей эпохи, но, записывая свои рассказы, они переводили их по мере сил и умения в план классического литературного языка. Так было сильно представление, что все, что пишется, должно писаться на письменном — специ-

³ Написано в 1941 г.

ально литературном языке. И тем не менее этот классический язык ранних *кодан* и *ракуго* не помешал им превратиться в материал для произведений, написанных уже живым языком своих авторов и их слушателей. Другими словами, эти произведения, бывшие народными с самого начала по сюжету и по материалу, превратились в дальнейшем в народные и по языку. В этом их огромная литературно-историческая ценность. О том же, как переделывался первоисточник — и по содержанию, и по языку, — может дать хорошее представление известный анекдот о «Невыразимо глупом послушнике» («Ив́ан катана́ки доннару дэйси áри»), помещенный в «Сэйсуйсё», послуживший источником для нынешнего «Тосихómэ».

Переработка, которой подвергались эти первоначальные рассказы, была часто настолько серьезной, что от первоисточника соответственно сохранялся только основной мотив, сама коллизия, как таковая, прочее же — сюжет, лица, обстановка — все менялось. Образцом именно такой переработки может служить нынешний рассказ «О трех братьях — гадателе, воре и портном», источником которому послужил известный рассказ Сакудэна «Об одной невесте и трех женихах», помещенный в его сборнике «Сэйсуйсё». Такова же переделка старого рассказа времен Гэнроку (конца XVII в.) — «Мудрость от слишком большого груза любви» («Кóи-но омóни-ни амáру тйэ»), помещенного в сборнике «Сёонгусá-отóги тайкán», послужившего источником нынешнего «Хоси-ноя» и «Санрёнокоси»; интересна также переделка «Камиё-но дзукín» из этого же сборника; эта переделка идет теперь под названием «Якан».

Особую разновидность *ракуго* представляют загадки-шутки — *надзо-авáсэ*. Они получили большое распространение с годов Эмпо (1673—1681), но их начало восходит к гораздо более раннему времени. Нам известно, что в годы Кэйтё (1596—1615) в Киото появился сборник таких загадок-шуток под названием «Сто загадок» — «Надзо хякку». Его автором был некий Сотэцу Кóдзи. Свидетельствует о раннем происхождении загадок и Сёку Сандзин. Однако эти первоначальные загадки были не более чем простые загадки, которыми развлекались в веселой компании; они еще не служили предметом профессионального применения — такой характер они приняли позднее. Так, например, нам известно, что в 1770 г. на празднике в храме Тэммаку, что в Хосима (в Эдо), один хинин (пария), по имени Ята бодзу, «стоял на дороге храма, колотил в колотушку и разгадывал загадки, собирая за это деньги, т. е. работал уже для публики и за плату. В 1814 г. в Асáкуса (в Эдо) выступил Сюнсэцу. У него была даже вывеска: «Разгадываю загадки».

Также особую разновидность *ракуго* представляют так называемые *сибáйханáси*, т. е. подражание актерам. Сначала это называлось *хитори-кёгэн* (пьеса для одного) или *мибури сикатабанаси* (рассказы с жестикуляцией), сейчас это носит название

коваиро. Наличие профессиональных исполнителей этого жанра в Эдо отмечено уже в годы Камбун (1661—1673) и Эмпо (1673—1681), но подлинным основателем этого типа *ракуго* считается Аямэй Хэйдзи, живший в первой половине XVIII в. Рассказывают, что он работал под трех популярных тогда актеров и за свое искусство даже приглашался на помощь в настоящий театр. Такие исполнители работали то в *йосэ* — маленьких эстрадных театриках, то по приглашению в домах; при этом они разыгрывали целые сценки — в костюмах и с предметами бутафории и реквизита. Это свидетельствует о той огромной популярности, которой пользовались тогда театр Кабуки и его актеры. Искусство этих исполнителей явилось источником театральных рассказов (*сибайбанаси*) знаменитых мастеров рассказа нового времени — Энтё и Энси.

В связи с этим жанром следует упомянуть и так называемые *хатинингэй* — «искусство восьми человек». В годы Мандзи (1658—1661) в Эдо подвизался некий Сюраку. Он выступал по домам с таким номером: развешивалась занавеска, Сюраку скрывался за ней и, оставаясь невидимым зрителям, исполнял различные номера якобы с восемью участниками так искусно, что у зрителей создавалась полная иллюзия, что там, за занавеской, действуют восемь человек. О таком исполнителе упоминает Сайкаку в «Итидай онна». Очень возможно, что этот Сюраку и явился основоположником такого своеобразного исполнительского жанра. Из позднейших представителей его известность получили в годы Хоэй (1704—1711) и Сётоку (1711—1716) — Нагасаки Сэйри, в годы Ангэй (1772—1781) и Тэммэй (1781—1789) — слепец Кавасимá Камэй и превзошедший его ученик Кавасимá Каю. В 1810 г. в Осака подвизался некий Канраку, который исполнял номера, создавая иллюзию, что действует 18 человек! Между прочим, с его именем связано начало особой рекламы, к которой прибегали эти престижитаторы: в сопровождении музыкантов с сямисёном и барабаном они ходили по баням и цирюльням и раздавали иллюстрированные рекламные листовки, зазывающие на их представление. Впрочем, нередко возникновение этого обычая связывают с именами других престижитаторов — Карáку Гили Фудзитá Йосидзё.

4. БАКОКУ И ЭМБА

Второй период *кодан* открывается деятельностью известного Морика́ва Бакóку, положившего начало целой одноименной династии и в качестве основателя таковой получившего наименование Бакóку I. Бакóку I (1713—1791) был вторым сыном городского врача Морика́ва Гэнсё и приходился младшим братом Дзуйрюкэну — одному из вышеупомянутых основоположников *кодан*. Однако учился он не у брата, а у Бабункó. Но, обладая, по-

видимому, ярким и самостоятельным дарованием, он не стал подражателем Бабунко, а вступил на свой собственный путь. Он создал и свой собственный тип *кодан*. Самым важным и ценным в его деятельности было то, что он отчетливо осознал специфику своего искусства, и прежде всего специфику своего материала. До тех пор рассказчики большей частью ограничивались почти дословным пересказом своих источников и сравнительно редко шли на переработку их. Как видно из напечатанных ими книг, возможно, что и язык первых рассказов был не вполне живым разговорным языком той среды, в которой они выступали. Бакоку I решительно вступил на новый путь: он понял, что *кодан* хотя и пользуется военными книгами (*гунсё*), но не является простым изложением, тем более повторением этих книг; *кодан* широко пользуется исторической и семейной хроникой, однако не есть простое изложение хроник — ни по содержанию, ни по характеру, ни по целям, ни по языку. *Кодан* — специфический жанр устного рассказа, пользующийся различными материалами для своих целей: для создания интересного, занимательного, захватывающего повествования, вполне понятного слушателям и по идее, и по языку. Поэтому он и считал совершенно необходимым пользоваться только живым языком, тем самым, на котором говорили его слушатели: «Если к рассказу не будут добавлены различные украшения и если он не будет переделан на простонародный лад, он будет скучен публике, не интересен. Поэтому я и добавляю к тому, что хорошо известно, различные забавные слова. Исторические же события — в такой-то книжке говорится то-то, в такой-то хронике говорится то-то — я так приводить отказываюсь».

Бакоку внес новое и в организацию самого исполнения: он первый стал разделять свое выступление на три отделения: *сё* — *тю*: — *го*, причем каждое отделение посвящалось особому жанру. В первом отделении он рассказывал на сюжеты военных книг, во втором — на сюжеты о волнениях в знатных фамилиях (*о-йё-содó*), в третьем — на бытовые сюжеты (*сёва*). Таким образом, его выступления приобретали характер настоящего эстрадного концерта с разнообразной программой.

Обычной новогодней программой Бакоку, которой он открывал свои выступления, была следующая: «Оока дзинсэй-дан», «Датэ дайхэдзё» и «Рисэй аммин-ки». Помимо прочих соображений в своем выборе именно этих трех вещей он руководствовался еще обычными для тех времен соображениями гадательно-заклинательного характера: если прочесть первые иероглифы (именно иероглифы, а не буквы), которыми пишутся эти три названия, получится слово *оури*, что значит «полный сбор», т. е. такая программа должна была обеспечить ему полные сборы в течение всего года.

Между прочим, второй номер этой программы — «Датэ дайхэдзё» — является и сейчас одним из самых популярных номеров цикла *О-йё содó*, разделяя в этом отношении славу с *Кага содó*

и Курóда содó. Происшествия в фамилиях Дáтэ, Кáга и Курóда — в этих знатнейших и могущественных княжеских домах токугавской Японии — занимали всю Японию и громко обсуждались на улицах токугавских городов, так что вполне естественно, что они стали любимым сюжетом и для городской эстрады. К тому же не следует забывать, что выступления этих эстрадников в те времена заменяли собою политический фельетон, так что рассказы эти шли навстречу общественному мнению, складывающемуся вóкруг событий, и содействовали его оформлению. Хорошим примером того, какой переделке и обработке подвергался материал исторических источников, служит рассказ «Датэ дайхэ-дзё». Его источником служит хроника «Дáтэ кэмпиróку», но из нее взята только одна канва, на которой расписаны всевозможные узоры: многое добавлено, многое присочинено, многое изменено, и все это обработано в специфическом жанре устного рассказа. Таков, например, знаменитый рассказ о Кабáкура Нихэй и прекрасной Тамадзаса, послуживший, кстати сказать, материалом для превосходной повести Сйга Наоя «Акáниси Кáкита-но кóби». В этом рассказе искусно соединены мотивы детективно-авантюрного романа (проникновение Нихэя под чужим именем в дом Датэ Хёбу для шпионских целей) и мотив любовно-психологической новеллы.

В новогодней программе Бакоку следует особо отметить и «Рассказ о добром управлении Оока». Этим лишний раз подтверждается огромная популярность рассказов, сложившихся вóкруг имени и деятельности этого знаменитого эдоского префекта, а также любовь горожан к детективному жанру.

Что касается третьего номера — «Рисэй аммин-ки», то это так называемое *хирабá* — слово, представляющее искаженное *сюрабá*, чем обозначались всякие рассказы о битвах и сражениях.

Таким образом, по программе Бакоку мы можем судить, какие жанры были наиболее популярны у эдоских горожан: авантюрный, детективный и военный. При этом в них обычно вставлялся в большей или меньшей степени развитой любовный элемент.

Новое слово в искусстве *кодан* было сказано еще одним мастером японской эстрады — Тюрюсай Бакином, в качестве основателя династии Бакинов известного под именем Бакина I. Он первый стал рассказывать на разные голоса, т. е. мужскую речь передавал мужским голосом, женскую — женским, подражал голосам стариков, детей и т. д. Кроме того, он ввел и элемент известной игры — жесты, телодвижения, мимику. Это все обеспечило ему такой успех, что одно время он был самым популярным эстрадником в Эдо. У него было множество учеников, из которых многие стяжали себе известность как искусные рассказчики. Из его биографии мы узнаем, что знаменитые эдоские эстрадники не ограничивались в своей деятельности своим городом, а выезжали на гастроли в провинцию. Так, нам известно о гастролях

Бакина I в Мито, где с ним приключился забавный случай: провинциальная публика приняла его за знаменитого писателя Бакина и валом повалила к нему с просьбами об автографах — на веерах и тандзаку⁴. Говорят, он охотно делал и то и другое, и велико было разочарование поклонников писателя, когда открылось, что дававший автограф — тоже знаменитость, да только не та.

Из других рассказчиков следует остановиться на Акамацу Дзуйрю, или на Дзуйрю II, как он именуется в истории японского эстрадного искусства. Он был сыном (в другой версии — приемным) Сигэно Дзуйрю, или Дзуйрю I. Из его биографии мы видим, что рассказчики продолжали выступать и в самурайских домах. Очевидно, этот эстрадный жанр был так популярен, что самураи, которые, конечно, гнушались смешиваться с «чернью» в театриках (кстати, им было официально запрещено посещение театра Кабуки и прочих театральных представлений, предназначенных для горожан), не могли устоять от соблазна и приглашали таких эстрадников к себе.

Любимым номером Дзуйрю II был рассказ о «47 ронинах» — *гэсидэн*. На этом следует несколько остановиться.

Известная история с 47 ронинами уже давно стала служить материалом для эстрадного рассказа. Мы видели, что в одном из ранних сборников — «Мадо-но сусами» — уже помещен рассказ о Йосида Тюдзаэмён и Акасака Китаэмён — двух героях этой самурайской эпопеи долга и мести. Постепенно сложились рассказы о каждом из 47 героев этой эпопеи, далеко отошедшие от фактической основы, но зато разукрашенные всевозможными вставками, эпизодами, делающими повествование исполненным драматизма и захватывающим по фабуле. Необходимо помнить, что популярность 47 ронинов в значительной мере объясняется тем, что в их действиях горожане усмотрели смелый протест против политики правительства, готовность вести решительную борьбу за то, что признается правдой, хотя бы за это и грозили правительственные репрессии — даже казнь; в действиях ронинов увидели образец тактики этой борьбы — искусства конспирации, маскировки как меры борьбы с полицейской слежкой, с одной стороны, и взаимной сплоченности и организованности — с другой. Нетрудно себе представить, что эстрадники не могли упустить этот благодарный и злободневный, политически столь актуальный материал. Естественно, что за него взялся и Дзуйрю II. Из его биографии мы узнаем, что 1 сентября 1816 г. он начал в театрике Котобуки-тэй, что на улице Такасагё, свою программу о 47 ронинах, а 23-го числа того же месяца был арестован и брошен в тюрьму.

Официальной причиной его ареста послужило исполнение им

⁴ Т а н д з а к у — специальная, определенного размера бумага, на которой обычно пишут *танка* или *хокку*.

рассказа «Накаяма-моногатари», который он ввел в программу своих выступлений с 18-го числа. Что же это за рассказ?

Мы не знаем этого рассказа полностью: по распоряжению полиции в годы Кёва (1801—1804) печатные экземпляры его были собраны и сожжены; всякий обнаруженный экземпляр, а также рукописный список подлежал немедленному изъятию и сожжению, а человек, у которого он был обнаружен, облагался денежным штрафом. Однако рукописные копии его, видимо, были распространены довольно широко, и один из таких списков попал в руки Дзуйрю, который и построил на его материале свой рассказ.

Насколько можно судить по разным дошедшим до нас отрывкам, в «Накаяма-моногатари» изображалась жизнь киотоской придворной аристократии, а таким образом, и жизнь двора. По-видимому, эта жизнь освещалась с такой стороны, которая затрагивала политику Бакуфу по отношению к императорскому дому. Как известно, императорская власть, олицетворяемая императором и группирующейся вокруг трона старой придворной знатью, была средоточием политической оппозиции к самурайскому правительству. Двор был источником всевозможных интриг против сёгуна, внутренняя самурайская оппозиция также стремилась — в поисках опоры — к сближению с этим двором, так что вполне естественно, что сёгуны нередко принимали весьма крутые меры против Киото и во всяком случае держали императорский двор со всем его окружением в положении и экономического и политического бессилия. Поэтому одним из проявлений оппозиционных настроений к Бакуфу было сочувственное отношение к Киото. Таким сочувствием, видимо, и была проникнута «Повесть о Накаяма». Весьма возможно, что она содержала и прямые нападки на правительство: иначе незачем было бы применять к ней столь суровые меры.

Как сказано выше, Дзуйрю II успел выступить с этим рассказом только пять дней — с 18 по 23 сентября. Вечером 23 сентября, во время исполнения им этого номера, из публики поднялись несколько полицейских, переодетыми проникших в театр, и арестовали исполнителя.

Интересно дальнейшее течение этого дела. Дзуйрю угрожала ни более ни менее как смертная казнь. Таково было, по крайней мере, намерение городского префекта Ивасэ Кага-но ками. Рассказчик был спасен своей дочерью. Разыгрался трогательный эпизод. Дочь Дзуйрю, 13-летняя о-Таки, бросилась в полицию, к самому префекту, и своими слезами и мольбами, как передают источники, сумела смягчить даже это весьма жестокое сердце. Девушка молила только об одном: чтобы ей разрешили заменить отца в смертной казни. Префект усмотрел в таком поведении девушки яркое проявление любви и преданности — т. е. той добродетели, которая считалась основой всей официальной морали, и счел уместным засвидетельствовать перед всеми, что власть

умеет ценить такую добродетель: Дзуйрю отделался только высылкой из Эдо. Сравнительно небольшие наказания были наложены и на лиц, привлеченных вместе с ним. По токугавским законам ответственности подлежали владелец помещения, в котором происходили криминальные выступления, и очередной старшина — представитель пятидворья (гонингуми), т. е. официальной общины, к которой принадлежал по месту приписки и жительства Дзуйрю; на обоих был наложен денежный штраф по пять каммон. Так 18 октября все дело было закончено. Биографы Дзуйрю передают, что подвиг дочери получил достойную награду: слава о ее добродетели распространилась по всему городу, и она нашла богатого жениха. Во всяком случае, ее отец остальную часть своей жизни уже не знал никаких материальных забот и лишений.

Этот рассказ проливает новый свет на деятельность рассказчиков и является не менее показательным, чем история с Бабунко. Подтверждается еще раз, что токугавская эстрада могла быть не только безобидным развлекательным предприятием, а становилась иногда настоящей политической трибуной, с которой раздавались голоса, смело, хотя и иносказательно, выражавшие думы городского населения о самурайской власти, о ее представителях. Насколько велико было значение этой агитации, свидетельствует и то, что за рассказчиками, очевидно, велось неусыпное наблюдение: на их выступления посылались переодетые агенты полиции.

* * *

Обращаясь к истории *ракуго*, мы сталкиваемся в этом втором периоде с именем Татэкава Эмба (1742—1822). Его роль в этой истории очень значительна и разнообразна.

Эмба выпало на долю восстановить искусство *ракуго*, пришедшее в упадок после смерти Будзаэмона. В течение нескольких десятков лет мы не слышим почти ничего о новых рассказчиках, не встречаем упоминаний о новых сборниках этого жанра. И только с появлением Эмба вновь оживает это искусство.

Эмба по профессии был плотник. Время его деятельности падает на конец XVIII и первые десятилетия XIX в., т. е. на один из самых блестящих периодов токугавской эпохи. В эти годы работали такие писатели, как Кёдэн, Сюнсуй, Икку, Самба, Бакин и десятки менее крупных. В зените своей славы находился театр Кабуки. Большие мастера работали в области живописи и гравюры.

Это все было сопряжено с большим внутренним изменением самого политического режима. С одной стороны, первые сёгуну Токугава еще старались всеми силами поддерживать в самурайстве прежние боевые традиции, воинский дух и т. д. Но отсутствие реальной почвы для проявления этих самурайских качеств и,

наоборот, необходимость других, более приспособленных к новым экономическим и культурным условиям, скоро сделали эти усилия совершенно бесполезными. Пятый сёгун был уже сёгуном-покровителем культуры и образованности; его усилия были направлены на то, чтобы распространить в стране, и прежде всего среди самурайства, просвещение и науку.

С другой стороны, окрепло и третье сословие. Появилось богатство. А с ним обнаружилось стремление к удовольствиям, наслаждениям жизни. Кроме того, горожане стали образованнее, стали много читать. Расцвет литературы и театра во многом объяснен именно такой обстановке.

Эмба представляет типичную фигуру этих лет. Он крепко связан со своим сословием: его основная профессия — плотничество; одновременно он занимался и выделкой таби (японских носков), а также хлопчатобумажной ткани. Но в то же время он был образован — знал литературу, умел сочинять *хайкай*, комическую *танка* — *кёка*, написать эссе изящным стилем — *габун*, т. е. был сведущ как раз в тех искусствах, которым с таким удовольствием предавались эдоские купцы и ремесленники. Это-то и обратило его внимание на полузабытое искусство *ракуго*.

Биография Эмба сохранила точные сведения о его деятельности в этой области. Нам известны и даты его выступлений, и их места, и их программа. Так, например, считается, что в первый раз он выступил как ракугока 25 апреля 1784 г. на собрании Такара-авасэ-кай, происходившем у Каватия, что у моста Янагибаси. Такие собрания тогда устраивались очень часто и играли роль своеобразных состязаний в *кёка* и *габун*, сопровождавшихся веселой беседой и выпивкой. На собрании у Каватия Эмба прочитал свое произведение «Хана-но о-Эдо Тайхэйраку», а затем рассказал два-три анекдота в стиле *ракуго*.

11 августа 1786 г. в ресторане Мусасия был устроен вечер «Отогибанаси-но кай». Это было первое выступление Эмба со специальной программой *ракуго*. Как рассказывают, на это выступление собрался цвет тогдашней литературы в области легких жанров — *кёка* и *габун* — во главе с самим Сёку Сандзином.

Эмба обладал, как сказано выше, не только литературным образованием, но и талантом писателя. Кроме упомянутого выше «Тайхэйраку» ему принадлежит хорошо известное исследование о Кабуки «Кабуки нэндайки». Но главным его произведением является «Ракуго рокуги».

Это произведение особо важно тем, что оно явилось первым теоретическим исследованием жанра *ракуго*. В своем предисловии автор устанавливает шесть типов *ракуго*, которые он называет именами, заимствованными из древней японской и китайской поэтики, и приводит примеры, иллюстрирующие эти типы. Вот один пример его определения типа:

«Кадзэ (ветер). Это соэутá. Ветер глазом не виден, он обнаруживается только при соприкосновении с каким-либо предметом.

В Якумо гоёе говорится, что этот стиль — в составе десяти стилей — соответствует хайкай. Это значит: ясно ничего не видно, а все выявляется на каком-нибудь постороннем предмете. Таков рассказ „Юкисугибанаси“».

Трудно разобраться точно в ходе мыслей Эмба, поскольку они окружены многочисленными и своеобразными ассоциациями из области и классической поэзии, и поэзии *хайкай*, соединенными со специфически литературно-стилистическими понятиями литературной богемы веселого Эдо. Кроме того, вряд ли всегда его определения прямо применимы к материалу. Но, во всяком случае, эта классификация Эмба сохраняет значение первой попытки разобраться в своем искусстве. Кроме того, она указывает на наличие большого разнообразия в *ракуго*, хорошо чувствуемого самим рассказчиком.

Собственные рассказы Эмба отличаются — помимо прочих качеств — языковым стилем: они написаны на народном языке. Многие из них сохранились на японской эстраде до настоящего времени⁵, а еще больше — послужили источником для последующих переделок, давших ряд знаменитых рассказов. Так, например, к нему восходят «Мандзай-но асоби», «Тануки-но сай», «Нэ-добо» и др.

Деятельность рассказчиков *ракуго*, подобно деятельности рассказчиков *кодан*, скоро обратила на себя внимание полиции. Уже в 1794 г., в связи с происшедшими тогда реформами внутреннего управления, рассказчики почувствовали опасность, и Эмба, например, стал устраивать свои выступления под вывеской: «Удзисюи-моногатари хико» и т. п. Опасения рассказчиков оправдались: в октябре 1797 г. последовало запрещение их выступлений как «нарушающих добрые нравы». Искусство *ракуго* от этого не умерло, но ему был, бесспорно, нанесен сильный удар.

Эмба пришлось изыскивать другие способы выступлений. Так, например, нам известно, что 7 января 1803 г. в одном из чайных домов был устроен блестящий вечер литераторов и рассказчиков, специально организованный для выступлений Эмба. В программе кроме его номеров были музыка, шахматы, чайная церемония, книги, рисунки.

Когда Эмба было уже 72 года, его друзья и ученики готовились снова устроить в его честь блестящее празднество (в 1814 г.), но оно было запрещено полицией, которой было ясно, что под прикрытием разнообразной программы в сущности устраивается выступление рассказчика *ракуго*.

Все же празднество было устроено, но в другом месте, и при этом все приготовления были сделаны так быстро, что полиция не успела его запретить. Однако устраивать такие собрания становилось уже нелегко, так как в 1815 г. последовало новое запрещение публичного исполнения *ракуго*. Все же и это не остановило

⁵ Написано в 1941 г.

ни рассказчиков, ни публику: выступления продолжались под разными видами и предлогами. Тогда в 1816 г. последовал новый указ, разрешающий *ракуго*, но при условии, что предметом рассказа будут «древние повести», примеры вассальной верности, сыновнего служения и тому подобные добродетельные темы.

Это смягчение снова открыло дорогу для *ракуго*. 28 января 1820 г. был опять организован блестящий вечер для выступления Эмба — уже только для *ракуго*. Это было чуть ли не последнее народное выступление рассказчика; Эмба было почти 80 лет. 2 июня 1822 г. он умер. Его смерть оплакивалась всеми тогдашними литераторами и артистическим миром — так велика была его популярность. На похоронах Эмба присутствовали все многочисленные эдоские ракугока и коданси, все известные сочинители *кёка*, все писатели; распорядителями были 17 знаменитых актеров с Сансё VII во главе; в полном составе прибыли трупы трех театров; кроме того, собралась масса поклонников и знакомых. По пути траурной процессии толпилась публика, и сама процессия растянулась на длинное расстояние. Интересно отметить, что похороны были устроены цехом плотников и столяров кварталов Хондзё и Фукагава, к которым принадлежал покойный по своей приписке и основному роду занятий; присутствовало 300 мастеров этого цеха, а вообще из этой корпорации за гробом шло свыше 1500 человек. Столпотворение на улицах было таково, что оказались даже пострадавшие в давке.

Чем были вызваны такие строгости против, казалось бы, вполне безобидных рассказчиков и их выступлений? Учитывая характер и направление известных реформ годов Кансэй, предпринятых в целях оздоровления нравов, борьбы с их распушенностью и с роскошью, можно думать, что городские власти руководствовались именно этими соображениями, запрещая собрания *ракуго*, считая, что они содействуют разложению общественной морали и подрывают здоровые общественные устои. Это разложение видели в сюжетах *ракуго*: действительно, очень много популярных *ракуго* было построено на сюжетах всяких происшествий в Йосивара и вообще в увеселительных кварталах; героями рассказов были куртизанки и прочие обитатели веселых домов и тому подобные персонажи. Уже в феврале 1816 г. в призыве к добродетельным темам ссылались на то, что существующие *ракуго* возбуждают только глупый смех у слушателей, не вызывая в них никаких более высоких эмоций.

Конечно, все это было отчасти верно. *Ракуго* имели наибольшее распространение в кругах веселящегося Эдо и особенно в кругах литературно-сценической богемы, тем более не отличавшейся строгостью нравов. Несомненно, что у многих *ракуго* было весьма скользкое содержание и они были далеки от высоких поучений всяким казенным добродетелям. Но главной причиной враждебного отношения самурайских властей была, по-видимому, картина роста богатств и культуры третьего сословия, имевшего

в своем распоряжении и театр, и литературу. Мероприятия против *ракуго* являются одной из мер, направленных к подавлению деятельности горожан.

5. МАСТЕРА КОДАН

Как в области *ракуго*, так и в области *кодан* стали появляться знаменитые мастера. Одним из первых из них был Торинтэй Тогёку, или, как он назывался в первый период своей деятельности, Цукада Тайрю (1785—1849).

В истории кодан с ним связаны некоторые новые явления в этом искусстве.

Характерен прежде всего общий взгляд на основные свойства *кодан*, которого придерживался Тогёку. Уже во второй половине своей деятельности, т. е. будучи зрелым и прославленным мастером, безусловно наиболее знаменитым среди всех своих собратьев по профессии, он говорил своим ученикам: «Среди представителей нашей профессии, нашего ремесла, есть такие, которые говорят, что рассказчик — это не какой-нибудь там лицедей, им кажется, что они на ступень выше. Они ошибаются. Рассказчик — не ученый, и его уборная не есть кабинет. И поскольку у нас тоже уборная, постольку и ракугока и коданси — одно и то же. Искусство у нас — одно, и поэтому необходимо, чтобы наш рассказ был интересен. Если вас начинают хвалить, говоря: „Замечательный мастер! Искусный рассказчик! Здорово!“ — знайте, что у вас публика будет постепенно уменьшаться. Самое важное — заботиться о том, чтобы говорили: „Интересно!“ В наружности следует соблюдать чинность, но внутренне важничать и зазнаваться — не годится!»

Для понимания этих слов следует вспомнить происхождение *кодан*: это ремесло возникло из свободного пересказа с добавлением толкований каких-либо замечательных книг. Иначе говоря, для подобной работы требовались хорошая грамотность, большая начитанность, знание истории, в общем — довольно серьезное образование. Работая над своими источниками, мастера *кодан* должны были наводить исторические справки, привлекать добавочный материал — словом, выполнять какую-то литературно-историческую работу. Ввиду этого они с самого начала отличались от всяких развлекателей толпы — фокусников, акробатов, жонглеров, разного типа эстрадников, актеров. Это был большей частью невежественный и необразованный народ, причислявшийся официально к самым низам тогдашнего общества — вместе с гейшами и ойран⁶. Поэтому, вероятно, многие из рассказчиков *кодан*, работавшие фактически вместе со всеми этими представителями токугавской народной эстрады, старались от-

⁶ Ойран — куртизанка высшего ранга.

городить себя от них, считая, что они «ученые». Против этого взгляда и ополчился Тогёку. Он хорошо понимал, что работа его и его собратьев по профессии есть не наука, а искусство, что они не ученые, а артисты. Он хорошо понимал специфику своего искусства. Он сказал: «И ракугока и коданси — одно и то же!» Этими словами он определил область своего ремесла. Это — «разговорная эстрада». Ракугока — анекдотисты, рассказчики веселых, часто скабрёзных историй — такие же представители разговорного жанра, как и коданси. Различие между ними только в материале да в том, что коданси приходится большей частью пользоваться литературным материалом. Но в конечном счете и коданси, слагая рассказ на основании современного материала, даваемого самой жизнью, нередко приходил в область, близкую к ракугока, и ракугока, заимствуя материал из разных книжек, временами приближался к коданси. Наибольшая разница между ними заключалась только в том, что у коданси был широко представлен исторический и самурайский материал, а у ракугока — современный бытовой материал из жизни третьего сословия. Но это была разница в материале, а не в самом искусстве. Искусство рассказа с экстрады оставалось одно и то же в обоих случаях.

А отсюда и основной принцип этого искусства — занимательность. Очевидно характерно, что Тогёку считает опасным, когда про кого-нибудь из них начинают говорить: замечательный мастер! Искусный рассказчик! Такая слава не погонит к рассказчику слушателей. А вот если скажут, что у него «интересно», «занимательно», дело другое: публика будет валом валить к нему. Тогёку как профессионал ясно сознавал, что он работает для публики и что единственным мерилom его мастерства является степень наполненности зала во время его выступлений. Поэтому рассказ мог быть какой угодно: исторический или злободневно-современный, сентиментальный или героический, авантюрный или бытовой — важно, чтобы он был интересен. И в этом суть всего искусства *кодан* — по убеждению Тогёку.

В связи с этим он со всей решительностью перешел на почву максимальной доступности своих рассказов для самой широкой и простой аудитории. Он стремился, чтобы и по форме изложения, и по языку его рассказы были доступны самому неподготовленному зрителю самого низкого уровня, «чтобы их могли понять женщины и дети», как обычно выражались в таких случаях в феодальной Японии. Он был мастером, стремившимся работать именно для массовой публики. Поэтому и язык его рассказов — самый живой, всем понятный язык городского населения Эдо того времени.

Таковы общие, так сказать, профессиональные установки Тогёку. Наряду с этим ему принадлежит решающее слово в деле создания так называемых *кивамоно* — рассказов на злобу дня, создаваемых буквально на лету, по горячим следам самого со-

бытия, когда оно не только не отзвучало, но у всех на устах и даже, может быть, еще продолжает развиваться.

Об этой стороне деятельности Тогёку красноречиво говорят его осакские гастролы. В 1836 г. осенью Тогёку гастролитировал в Нагая и имел там настолько шумный успех, что тотчас же получил приглашение в Осака. Весной следующего года он был уже в Осака и сумел и там поднять шум вокруг своих выступлений. Своим исключительным успехом он был обязан — помимо общих своих качеств — еще двум специальным причинам.

Первая — это умелая реклама. Как раз в то время в Осака строили укрепление Тэмподзан. Используя местный патриотизм осакских горожан, Тогёку стал распространять рекламные листовки со своим стихотворением: «О Тэмподзан, посмотреть тебя приехал, бросив Фудзи и Цукубá», сильно польстившим самолюбию осакцев. Кроме того, он заготовил массу рекламных норэн (бамбуковых шторок, вешающихся перед входом в лавку и т. п.) с этим же стихотворением и разослал их по всем известным городским цирюльням. Эта реклама сделала свое дело, и народ повалил к появившемуся у них рассказчику из Эдо.

Однако основной шум вокруг его выступлений поднялся в связи с исполнением им рассказа о восстании Осид Хэйхатири. Это — настолько интересный и важный для понимания роли этого эстрадного искусства в токугавской Японии факт, что на нем следует остановиться подробнее.

Как было сказано выше, Тогёку появился в Осака в самом начале 1837 г. Вскоре после его приезда в Осака разразилось знаменитое восстание под предводительством Осидо Хэйхатири.

Осидо Хэйхатири был воином городской стражи отряда, находившегося в подчинении тогдашнего префекта восточной части города — Такái Санэмбри. Хэйхатири был приверженцем учения Ван Ян-мина, от которого воспринял и политические, и моральные принципы. Как раз в эти годы страну, особенно Кансайский район, постигли разные стихийные бедствия, вследствие чего в течение нескольких лет продолжался неурожай. От неурожая сильно страдало и крестьянство, и городское население, особенно низы городского общества. К этому присоединялась и спекуляция продуктами питания, развитая богатыми оптовиками, вошедшими в соглашение с продажными чиновниками префектуры и совместно с ними наживавшимися за счет народного бедствия. Хэйхатири, по долгу службы соприкасавшийся с самыми широкими слоями, а более всего именно с низами городского населения, видел всю эту картину и понимал, где ее виновники. При этом он понимал и то, что в конечном счете виновником является вообще вся система управления страной, сами власти. Пользуясь большим авторитетом среди своих товарищей, он задумал поднять вооруженное народное восстание для свержения этой власти и организовал группу заговорщиков. С сентября 1836 г. заговорщики стали готовить оружие и боевые припасы, вербовали

сторонников, распространяли прокламации среди беднейшего населения и ждали только момента. В это время произошла смена префектов и место Такаи Санэмори занял Абэ Ямасирó-но кáми, человек крутой и не склонный потакать черни. Наконец все было готово, и восстание можно было начинать. На заре 19 февраля 1837 г. жители Осака были разбужены стрельбой на улицах; восстание началось. Городская беднота вся устремилась к Хэйхати́ро, у него быстро образовалась целая армия, но, конечно, сила была не в этой неорганизованной и неустойчивой массе, а в хорошо обученных, дисциплинированных отрядах его товарищей — городской стражи. Несмотря на первоначальную изолированность восстания, дело, может быть, и приняло бы удачный оборот, если бы не нашлись предатели: трое из заговорщиков заблаговременно донесли обо всем префекту, и тот успел принять меры. Повстанцев встретило организованное сопротивление, и к концу дня все было кончено. Сам Хэйхати́ро с приемным сыном успел укрыться в доме некоего Миёсия Горобэйя и скрывался там с 24 февраля по 27 марта. Однако его местопребывание было открыто, и 27 на рассвете его убежище было окружено полицией. Тогда Хэйхати́ро, не желая отдаться в руки врага, поджег дом, а сам он и его сын покончили с собой.

Несмотря на неудачу восстания, впечатление, произведенное им, было огромно. Зашумел и заволновался не только город Осака, но и весь прилегающий район. Заволновались и другие города, вплоть до столицы — Эдо. Встревожились не только осакские власти, но и само центральное правительство. От Бакуфу полетели указы с требованием произвести расследование этого дела и принять все меры предосторожности во избежание повторения восстания в еще более широких масштабах. Короче говоря, восстание Осиро Хэйхати́ро громким эхом отозвалось по всей Японии.

Как известно, расследование продолжалось более полутора лет и закончилось только 18 сентября 1838 г. Главные заговорщики в числе 19 человек и свыше 100 их сторонников были подвергнуты тяжким наказаниям, но наряду с этим властям пришлось обуздать спекулянтов, следить за ценами на продукты питания, облегчить некоторые налоги и подати, короче говоря, постараться продемонстрировать «отеческую заботу» о нуждах бедствующего населения.

Восстание Хэйхати́ро заставило Тогёку прекратить на время свои выступления. Однако он сумел использовать это время, съездив на гастроли в близкий Сакаи, где также имел большой успех. Когда в Осака уже несколько дней водворилось, по крайней мере внешне, спокойствие, Тогёку вернулся с готовым новым номером: рассказом об осакском восстании. Он выступил с новой специальной программой из двух рассказов: о деле Хэйхати́ро и деле Юи Сёсэцу Марубáси Тюя.

Нетрудно себе представить, что творилось в том помещении, где выступал Тогёку с такой программой. Как передают, публика хлынула к нему, стремясь послушать о только что разразившемся событии. Однако полиция не дремала: он успел выступить только три раза: через три дня эта программа была запрещена.

Данный эпизод заслуживает большого внимания. Он рисует рассказчиков в совершенно определенном свете: временами они говорили голосом населения, иногда выступали представителями народа, были выразителями общественного мнения, образовавшегося вокруг какого-нибудь дела или события. Эстрада превращалась в трибуну, откуда звучало смелое слово, а сам рассказчик превращался в агитатора. Таким образом, традиция, установленная еще Бабунко, традиция отзываться на злобу дня своего рода политическим фельетоном с эстрады нашла в Тогёку яркое и самостоятельное воплощение. Вышеописанный случай в его деятельности не единственный. Он вообще, как правило, обязательно откликнулся со своей эстрады на очередную злобу дня — будь то крупное политическое событие, взволновавшее город, будь то уголовное происшествие, возбуждавшее в городе большие толки. И такие его рассказы приняли характер особой разновидности *кодан*, они и стали называться *кивамоно* — «злободневные рассказы».

О деятельности Тогёку по этой линии говорит и его работа в Эдо, куда он вернулся после осакских гастролей. Как раз в момент его возвращения в городе было устроено большое торжество по случаю открытия в Киото святыни Сяка-Нёрай из Сага, перенесенной в монастырь Экоин в Рёгоку. Религиозное празднество привлекло очень большое число паломников, и разговоров о нем было невероятно много. Несомненно, это было злобой эдоского дня. Тогёку немедленно составил подходящую программу с рассказом «Восемь ликов Сакиямуни». И опять в помещении, где он выступал, не хватало места для публики.

Умер Тогёку 64 лет. Его прощание со светом вылилось в стихотворении:

Хито товаба
томодатидомо-га
мукаинитэ
дзёодо-но сэки-о
уцу-то котанё.

«Если кто спросит — отвечай, что он ушел в светлый мир Будды, из которого за ним пришли товарищи».

Пример Тогёку нашел своих подражателей: много *кивамоно* создали Хакуэн I, большой почитатель Тогёку, и Хакуэн II. В более позднее время в этом жанре работал Хакути, вышедший из школы Хакуэна. Хакути постоянно пользовался материалом из текущей газетной хроники.

Есть и другая сторона этих токугавских эстрадников. Очень

многие из них, принадлежа к литературно-артистической богеме, отличались большой распушенностью нравов: кутежи, разврат были в порядке вещей. Это отражалось и на их произведениях; несомненно, что полиция нравов часто имела все основания для запрещения тех или иных выступлений. Сам Тогёку грешил рассказами почти порнографического содержания.

В те же годы, что и Тогёку, работало несколько прославленных рассказчиков. Одним из них был Киндзёсай Тэндзан, также в качестве Тэндзана I положивший начало особой династии. С его именем связывается несколько новых моментов в развитии этого искусства.

Во-первых, он ввел в репертуар так называемые *кёкакумонё*, т. е. рассказы об отокодате. С точки зрения общей направленности искусства *кодан* введение этих рассказов очень примечательно: тема отокодате — этих рыцарей, защитников слабых и угнетенных была очень близка сердцу массового городского слушателя из низов городского населения, видевшего в отокодате своих героев.

Во-вторых, Тэндзану принадлежит разработка внешней стороны выступлений рассказчиков: у него появился прочный изящный столик из дерева дзельквы, а во время исполнения у него в руках был веер и колотушка, употребляемая при отбивании такта. Спорадически и столик, и веер появлялись у рассказчиков и раньше, но Тэндзай превратил это в постоянные атрибуты.

Одновременно с Тогёку и Тэндзаном подвизались еще два рассказчика, оба тоже основавшие свои династии: Танабэ Нанкаку и Ито Энсін (1760—1840). Нанкаку первый ввел рассказы без книги (*мухонъёми*), Энсін же был известен своим очень выдержанным и строгим репертуаром: он рассказывал только «Сёга-моногатари», «Кованакадзима-гунки», «Гэмпэй-сэйсуйки» и «Санкокуси», т. е. серьезный, художественно полноценный и исторически значительный материал. Сведения, сохранившиеся о выступлениях Энсина, передают, что и сами выступления его отличались от выступлений многих других рассказчиков: на эстраде он держался очень чинно и торжественно, не позволяя себе никаких фамильярностей с публикой. Этим он заставлял и публику соблюдать благопристойность и порядок. Очевидно, в силу этих своих качеств он удостоился внимания и высшего сословия: известно, что ему приходилось выступать перед самим сёгуном Иэнари с рассказом «Кованакадзима-гунки» в 1806 г. и рассказом о битве при Сэкигахара в 1807 г.

Между прочим, с его именем связывают окончательное оформление эстрады: вместо временного сооружения, как было до тех пор, при нем была установлена постоянная эстрада строго определенной высоты и размера.

Один из эпизодов его биографии имеет особое значение в том смысле, что хорошо рисует то место в обществе, которое рассказчики тогда занимали.

Энсин работал на территории храма Юсима тэндзин. По существовавшему тогда обычаю все различные лицедеи, травести и т. д., работавшие на территории храмов, числились в корпорации профессиональных нищих или париев (хинин). Ввиду этого старшина корпорации нищих в 1807 г. подал префекту заявление о причислении к их корпорации и Энсина. Лишь с большим трудом удалось Энсину избежать этой участи. Вместе с тем это дело послужило поводом к тому, что в дальнейшем лица всех таких профессий получили официальное право на существование независимо от корпорации нищих и париев.

Таким образом, мы видим, каково было социальное положение рассказчиков по тогдашним законам и обычному праву.

Любопытен тот аргумент, который привел Энсин в защиту достоинства своей профессии. Он заявил префекту: «Да, мы — рассказчики военных историй — люди низкого звания, но — подумайте! — о чем мы рассказываем. Рассказывая „Микава го-фудоки“, мы — я недостойн даже назвать это имя — повествуем о тяжелых боях, которые вел сам повелитель Иэясу, мы излагаем, как он заложил основы великого мира в Поднебесной. Поэтому мы и считаем невозможным рассказывать, помещаясь на тех же местах, что и слушатели: мы устраиваем возвышение — на ступень выше их сидений и ведем повествование с этого возвышения».

Несомненно, что эти слова в известной мере вызваны обстановкой, необходимостью поднять значение своей профессии в глазах властей, и с этой точки зрения аргумент, приведенный Энсином, должен быть признан весьма ловким и безусловно действующим на тех, с кем ему пришлось иметь дело. Но также несомненно, что за этими словами скрывается действительно высокое представление о своей профессии, как о чем-то таком, что ни в коем случае не позволяет помещать рассказчика в один ряд с профессиями нищих и париев.

Стиль, установленный Энсином, по-видимому, строго соблюдался в его школе. Его родственник и ученик Сасаи Эндзё точно так же придерживался только серьезного материала; он рассказывал «Микава го-фудоки» и «Токугава го-дайки». Сохранились сведения, что его постоянно приглашали в знатные дома и что он также имел случай выступить перед Иэнари с рассказом о битве при Митака-го хара.

Из учеников Нанкаку особую известность приобрел Танábэ Нансó (1761—1846). Приняв впоследствии фамилию Сибата; он основал школу Сибата. Он тоже рассказывал без книги, полагаясь только на свою память. По-видимому, он был очень высокого мнения и о своей профессии, и о себе самом. Так по крайней мере явствует из приписываемых ему слов: «Мир — широк, но настоящих рассказчиков в нем — я один. Все прочие — брехуны. Среди них кое-что понимает один только Тогёку».

Нансо с большим успехом рассказывал историю 47 самураев,

так что большая часть ныне существующих текстов этих рассказов пошла от него или его преемников.

Интересен взгляд Нансо на свое искусство. Как-то раз, обращаясь к своему ученику Нанрю, он сказал: «В сношениях с людьми самое важное — правда, но в нашей работе нужно уметь врать. Ввиду того что среди наших слушателей людей особо знающих нет, если не станешь блистательно врать, будет только убыток. Правда — скучна, ложь — весела. Если поймешь это, не ошибешься. Если, желая сделаться таким мастером, как я, ты погрузишься в книги, деньги не наживешь». Другому ученику, Наньо, он сказал: «Рассказчик должен обладать тремя вещами: во-первых — голосом, во-вторых — смелостью, в третьих — памятью». Эти слова Нансо не следует, однако, понимать в таком смысле, что он смотрел на свое искусство как на что-то низкопробное. Наоборот, из других его выступлений явствует, что он был самого высокого мнения о работе рассказчиков. Так, например, когда во время реформ в годы Тэмпо были введены различные ограничения в деятельности коданси, он подал префекту ходатайство о разрешении выступать еще в 11 местах кроме указанных полицией. Чиновник префектуры, ведавший этим делом, отклонил эту просьбу и объяснил мотивы отказа. Тогда Нансо стал спорить: «Наше искусство не то, что другие. Мы толкуем хроники княжеских домов и прежде всего историю самого повелителя, т. е. Ияэсу, и разъясняем гуманность и справедливость всех пяти высших законов. Наши толкования служат поучением для невежественных масс». В ответ на это чиновник возразил: «Болтовня таких, как вы, ничем не отличается от вздора, который несут брехуны. Вместо того чтобы быть благодарным за то, что вам оставляют по старому обычаю вывеску и толкование военных книг, вы тут позволяете себе всякие рассуждения. Знайте поэтому, что в дальнейшем вас будут рассматривать как уличных сумасшедших!» Рассказывают, что негодующий Нансо, вернувшись из префектуры, в тот же вечер демонстративно выставил было перед помещением, где он выступал, новую вывеску: «Уличный сумасшедший — настоящий представитель этой школы — Нансо» — и только по настоянию товарищей снял и заменил старой.

Из этого рассказа можно выделить две вещи: как смотрел на свое искусство сам рассказчик и каких взглядов на него придерживалась полиция. Поэтому, несомненно, что, говоря о необходимости «вранья», Нансо вовсе не хотел тем самым выставить свое искусство в низменном свете. Дело, очевидно, в том, что на первый план у рассказчиков — по их мнению — должна была выступать не историческая точность фактов, а занимательность рассказа, интерес фабулы. В угоду этой занимательности можно было пожертвовать исторической истиной. Такое искажение истины во имя занимательности оправдывалось целью самого рассказа: он призван был не столько сообщать исторические факты,

сколько толковать их. В чем же могло заключаться это толкование, мы знаем по примерам деятельности Бабунко, Тогёку и других.

Коданси, как правило, рассказывали о разных битвах и их героях. Таким образом, главными персонажами, которых они рисовали, были герои и великие люди. Само собой разумеется, что — опять-таки, как правило, — эти прославленные персонажи самурайских хроник и подавались в плане таких людей. Однако надо помнить, что в рассказах о них далеко не всегда на первом плане присутствовал именно этот элемент — воспевание личностей: обычно на первый план выступал авантюрный элемент, приключения из старого повествования. Слушателей занимала больше интересная фабула, чем сам герой. А кроме того, бывали случаи, когда коданси сознательно развенчивали героев самурайских хроник. Об этом мы узнаем из биографии одного из учеников Нансо — Нанрю. Происходя из крестьян, он сначала видел цель своей жизни в том, чтобы прославиться как самурай, однако, испробовав этот путь и потерпев неудачу, обратился к искусству рассказчика, с тем чтобы бранить героев и великих людей древних и новых времен.

В беседе с Нансо чиновник префектуры выразил, вероятно, то мнение о рассказчиках, которого придерживались правительственные круги и полиция того времени. С их точки зрения, коданси или косякуси, как их чаще называли, были не более чем «уличные брехуны», потешавшие публику всяким вздором и только еще более разлагавшие невежественную и распушенную городскую толпу; это — в лучшем случае. А в худшем — еще и опасные смутьяны, которых приходится по временам даже арестовывать. Такой взгляд побудил префектуру Эдо во время реформ годов Тэмпо 12 февраля 1830 г. издать постановление, вводящее ограничение в деятельность рассказчиков, борясь таким образом с широким распространением этого вида эстрадного искусства, снискавшего большую любовь к себе городского населения, борясь вместе с тем и с влиянием рассказчиков на толпу и стремясь не упускать их из-под бдительного надзора полиции. Префектура определяла те места, где разрешались такие выступления, — всего 15 пунктов во всем городе. Таким путем пресекалась возможность выступления вне контроля полиции. Наряду с этим были допущены только четыре темы: синтоизм, сингаку, воинские хроники и старые рассказы. Из этого перечня видно, что более всего не нравилось полиции *кивамоно* — рассказы на злободневные темы, то, что мы называли выше текущим политическим фельетоном.

Насколько сокращение числа площадок ударило по рассказчикам, видно из вышеупомянутого факта подачи Нансо — очевидно, от лица всех своих собратий — ходатайства о дополнительном открытии 11 площадок.

Из многочисленных учеников Нансо многие получили боль-

шую известность — таковы Нанрю, Нанрин. Из них особенно прославился последний, умерший уже в новое время — в 1878 г.

Среди прочих рассказчиков этого периода следует упомянуть троих, составявших, как тогда говорили, «славу своего времени». Это были: Итó Энрё, Сёринтэй Хакуэн и Исикава Итиму́.

Энрё II (1800—1855; об Энрё I, основателе династии, не сохранилось никаких сведений) принадлежал к тому типу рассказчиков, с которым мы уже встретились выше: это был человек, считавший свое искусство делом не только серьезным, но и возвышенным, не только развлечением, но и поучением. О нем рассказывают, что он и на эстраде всем своим видом и манерами старался внушить — и действительно внушал — публике уважение к своему искусству. В связи с этим он получил доступ в дома знати и нередко бывал приглашен даже к князьям.

О степени, а также о характере его искусства можно судить по тому, что у него не стыдились учиться и заимствовать даже прославленные актеры. Так, например, в 1840 г. Итикава Дандзюро VII, ставя на сцене Кабуки известную пьесу «Кандзинтё», окончательно обработанную по его инициативе и его плану, вставил туда из первоисточника этой пьесы — лирической драмы Атака — несколько знаменитых мест, в том числе сцену Бэнкя и Тогаси с Ямабуси. Эта сцена в то время служила материалом для одного из любимых номеров разговорной эстрады. И вот Дандзюро специально пригласил к себе Энрё и Нансо и заставил их исполнить при себе эту сцену. Вариант и исполнение Энрё ему так понравились, что он вставил в пьесу эту сцену в редакции Энрё, в своем же исполнении точно воспроизвел манеру рассказчика.

Этот рассказ свидетельствует о двух вещах: о том, что эстрадный рассказ бывал насыщен таким драматизмом и обработан в такой драматургической форме, что мог быть целиком перенесен в пьесу; кроме того, и само исполнение было постоянно насыщено театральностью и сценической выразительностью, что делало эстрадника почти актером, эстраду — видом театра. Этот рассказ свидетельствует также о том, что эстрадный рассказ проник в литературу того времени, во всяком случае — в драматургию.

Это все объясняется тем, что знаменитые рассказчики, несомненно, много работали над своими номерами — и по части текста, и по части исполнения. Недаром про многих из них сохранились специальные упоминания — об их литературных знаниях и талантах. Многих из них приходится поэтому считать одновременно писателями эдоского периода, и притом наиболее массовыми. Кстати говоря, некоторые из них, по-видимому, прибегали к помощи других лиц, работавших на них, но остававшихся в тени. Так, например, про Энрё известно, что ему при литературной обработке текста очень много помогала одна из его наложниц — Мандзё, отличавшаяся якобы большой литературной об-

разованностью и талантами, в частности обладала большими познаниями в классической поэзии (*вака*) и в классической филологии (*кокугаку*).

Из биографии второго знаменитого рассказчика — Хакуэна (1811—1855) — мы узнаем кое-что о взаимоотношениях представителей этого рода искусства, а также о некоторых подробностях их работы. Хакуэн был большим почитателем упомянутого выше Тогёку. Принимая профессиональное имя Сёринтэй, он явно подражал Тогёку, называвшему себя Торинтэй. Поэтому при своем первом выступлении под этим именем, обычно обставленном весьма торжественно и празднично в ознаменование перемены имени, он пригласил участвовать и Тогёку. Тогёку, зная об отношении к нему Хакуэна, а также польщенный этим приглашением, охотно отозвался на него и принял участие в праздничном вечере. При этом Хакуэн уплатил ему за это участие целое рё, хотя входная плата была обыкновенной, т. е. 36 мон. Это было вполне в характере Хакуэна, вообще державшего себя, так сказать, князем и любившего такие широкие жесты.

Этот рассказ рисует взаимоотношения внутри корпорации рассказчиков, свидетельствует об их взаимной корпоративной солидарности. Но одновременно в этой корпорации была распространена и довольно едкая критика друг друга, причем в нее вовлекалась и публика. Так, например, напротив того помещения, в котором происходило торжество Хакуэна, в этот вечер выступал Энрё. У входа — как всегда — у него висел плакат: «Энрё-сэнсэй го-сюссэки» (*сэнсэй* — очень почтительное обозначение, а *го* — перед словом *сюссэки*, «присутствует» — почтительный префикс), свидетельствующий о высоком мнении о себе рассказчика. И вот выступавший на вечере Хакуэна Тогёку, обращаясь к публике, сказал: «В театре напротив выступает Энрё. Конечно, Энрё — большой мастер, но я ручаюсь и за искусство Хакуэна — хозяина этого театра, хотя он еще молод (Хакуэну было в это время 24—25 лет). Если сравнивать с рыбами, то Энрё — это карп, поэтому и угощение, подаваемое на его концерте, превосходно: карп — рыба хорошая и сверху и снизу. Хакуэн же — это макрель. Рыба эта вкусная, но сорт ее дешевый. Однако эта макрель — свежая, сезонного улова. Это такая макрель, которая не под стать на обед какому-нибудь Цукия-сан!». Таков образец взаимной критики рассказчиков.

Хакуэн умер 44 лет, погибнув при знаменитом землетрясении 2 октября 1855 г. Кстати говоря, из его биографии известно, что он несколько лет работал в Осака и это лишний раз подтверждает, что наречия этих двух городов — центров тогдашней Японии — сблизились настолько, что эдоского рассказчика, очевидно, вполне хорошо понимали и в Осака.

Третий из знаменитых рассказчиков — Итиму (1803—1854) — начал выступать как представитель самостоятельной школы с мая 1832 г. Он первый начал практиковать несколько выступле-

ний в один и тот же вечер, переходя из одного театрала в другой. Вместе с тем с него начинается совместная программа коданси и ракугока. К числу популярнейших номеров Итиму принадлежал рассказ об известном крестьянском герое Сакура Сого. Как передают источники, в такие вечера театр был всегда переполнен, так что приходилось отказывать многим во входе. Кроме того, с одним из таких его выступлений связан следующий любопытный случай.

Повествуя как-то раз о судьбе Сого, рассказчик дошел до описания казни как самого Сого, так и его семьи и упомянул, что смотреть на эту казнь собралось несколько десятков тысяч зрителей. Когда рассказчик закончил свое выступление и сошел с эстрады, к нему подошли несколько человек из публики, которые вежливо поздоровались с ним и попросили позволения сказать ему несколько слов. Удивленный Итиму спросил, в чем дело. Оказалось, что с ним говорили односельчане Сого, прибывшие в Эдо по каким-то делам и пришедшие послушать историю о подвиге их земляка. Они ему сказали: «Каждый раз, слушая ваши выступления, мы поистине полны восхищения, но хотим вам только сказать относительно вашего сегодняшнего рассказа. Вы сказали, что при казни Сого-сама присутствовало несколько десятков тысяч зрителей. Но, как вам известно, Сого-сама пожертвовал и свою жизнь, и жизнь своей семьи ради многих десятков тысяч крестьян. Это — благородный человек, который решил подать жалобу правительству и спасти от бед народ. Кто же мог прийти смотреть на то, как будут предавать ужасной казни и самого благодетеля Сого-сама и его семью? Всякий, у кого есть сердце, должен был запереться в своем доме или же, отдавшись горю, творить молитву за него. Мы не думаем, чтобы могли найтись такие непонимающие люди, которые пошли бы смотреть на казнь. Если же вы прибавляете это от себя для рассказа, то пусть это и будет противоречить истине, говорите все же, что это были не зрители, а провожающие его на смерть. Что вы на это скажете?» Итиму был поражен словами этих крестьян и выразил свое искреннее раскаяние в том, что не подумал об этом сам и допустил такую ошибку, обещав со следующего же раза исправить ее и сделать так, как указали ему крестьяне.

Этот рассказ крайне интересен. Он свидетельствует о том, что в репертуаре рассказчиков были такие острые темы, как крестьянские дела, борьба крестьян с феодалами, и притом материал для них брался не из далеких времен, а из своей же эпохи. Это значит, что рассказчики временами выходили за пределы тем третьего сословия и поднимали общенародные вопросы, и притом самые важные — крестьянские. Таким образом, токугавская эстрада превращалась иногда в общенародную трибуну, агитирующую за значительные массы населения.

Выступление же крестьян свидетельствует о том исключительном уважении, которым пользовались такие крестьянские герои

в глазах своих односельчан, ревниво оберегающих память своих представителей от всякой даже отдаленной профанации.

Известно, что восстание крестьян в Сэнгоку послужило в те же годы темой для рассказа Мацумото Рюкюку. При этом трактовка этой темы была настолько острой, что рассказчик был выслан из Эдо (1846 г.). Репрессии при этом, по-видимому, угрожали и всем тем, кто так или иначе касался этого события. Так, мы знаем, что Дзиппэнся Икку II, обработавший тему этого восстания в виде повести, из страха репрессии сам бежал из Эдо.

Жанр устного рассказа *кодан* после революции 1867 г. заметно расцвел, в период Мэйдзи появились новые известные рассказчики, но со второго десятилетия XX в. этот жанр стал быстро хиреть. Смерть рассказчика Канда Сёри — Хакудзана II — в 1922 г. была как бы символом упадка этого жанра. Газеты, до этого печатавшие *кодан*, заменили их произведениями писателей жанра *тайсю-бунгаку* — «литературы для масс», журнал «Коданкурабу» был переименован в «Тайсю-бунгэй курабу». Что же касается жанра *ракуго*, то он продолжает существовать до настоящего времени, постоянно обновляясь и осовремениваясь в своем репертуаре.

Остается добавить, что японские литературоведы, как правило, относятся к этим жанрам неблагоприятно в том смысле, что в своих трудах по истории японской литературы не уделяют им внимания, а в семитомном японском «Литературном словаре» («Дай-Нихон бунгаку дзитэн») почти нет имен косякуси или ракугока.

1941 г.

Публикуется впервые

ПЕРВЫЙ ЭТАП ЯПОНСКОЙ БУРЖУАЗНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

I

Обстановка, которая сложилась в Японии в первые годы после революции 1867 г., была чрезвычайно сложной и запутанной. Трудности внешнего порядка — наступление западного капитала, хоть и несогласованно, но все же неуклонно пытавшегося закрепиться во вновь открытой стране, сопровождались затруднениями внутри — проявлением новых классовых противоречий, продолжавшейся борьбой. Эта борьба велась между двумя основными лагерями — клановой и городской буржуазией с феодалами, осложняясь при этом внутренней борьбой в каждом из этих лагерей. Внутри кланов продолжалось наступление низшего самурайства, в массе отходившего от феодализма и переходившего на новые буржуазные пути развития, против упорно цеплявшихся за свои привилегии высших феодалов-князей. В лагере победившей буржуазии явственно обозначалось расхождение интересов старого феодального купечества и ростовщиков, стремившихся в какой-то мере сохранять феодальную систему, к которой они привыкли и которая доставила им возможность накопить в своих руках богатства, и образовавшегося еще в условиях феодализма в земледельческих кланах слоя клановых помещиков, нуждавшихся именно в отмене этого феодального порядка, в собственности — кланового строя, препятствовавшего свободному владению землей, т. е. возможности сосредоточения земель в одних руках, мешавшего и распоряжению ее продуктом — праву самому реализовать его, минуя всякие монополистические организации. Наряду с этим начали развиваться и противоречия в лагере городской буржуазии: появившиеся в «конце Бакуфу»¹ кадры новых людей в ее среде — поставщики, нажившиеся на воен-

¹ По-японски «Бакумацу». Так называются обычно последние годы токугавского феодализма: от появления американской эскадры в 1858 г. до свержения Токугава в 1867 г.

ных поставках, новые купцы, сумевшие воспользоваться выгодами от ставшей широко доступной внешней торговли — другими словами, капиталисты нового типа, спекулировавшие на разорительной для одних и обогащающей других обстановке последних лет феодального режима, столкнулись с прежним «именитым» токугавским купечеством, толстосумами феодальных времен. Более подвижные, менее связанные с традициями и условностями феодального быта, выросшие в иных условиях, воспитывающиеся в обстановке, отличной от той, в которой веками воспитывались те, эти новые люди перестраивались гораздо быстрее и решительнее, чем малоповоротливые представители прежнего торгового капитала: именно в их среде получил особое развитие переход к промышленной деятельности, процесс, охвативший потом основную массу городской буржуазии с примкнувшими к ней феодальными слоями и превративший ее в буржуазию уже чисто капиталистического типа, процесс, определивший собою лицо наступившей эпохи — эпохи промышленного капитализма.

Как известно, борьба этих противоречий, проявлявшаяся в разных формах, в разной степени резкости, то затихавшая, то снова вспыхивавшая, приводила к различного рода компромиссам. Компромиссом закончилась борьба буржуазии с феодалами; последние получили единовременные пособия как выкуп своих владений, стали широко пользоваться средствами из государственной казны — всевозможными субсидиями на предмет переключения на промышленно-предпринимательскую деятельность; черпали средства из кредитных учреждений, в массе появившихся в первое десятилетие после революции, и, наконец, получили широкий доступ к государственному аппарату. Клановая буржуазия обрела право собственности на землю, право свободного ею распоряжения, что открывало свободный путь к концентрации земель, право свободы в обращении к любым культурам, в первую очередь к становившимся наиболее выгодным для тех времен промышленным, техническим культурам. Социальным слоем, действовавшим между этими двумя классами, была городская буржуазия, неоднородная, как было только что сказано, в своем составе, боровшаяся между собой, но все-таки уже создающая свой ведущий слой — буржуазию нового промышленно-предпринимательского типа. Она чрезвычайно интенсивно впитывала в себя и феодальные классы: низшее служилое дворянство — уже с давних пор, после же революции — и высшее; она же перевоспитывала в новом духе и старое феодальное купечество. Нуждаясь для своего укрепления, для развертывания своей деятельности в средствах, эта торгово-промышленная буржуазия пыталась сначала извлечь таковые из деревни, на первых порах как будто не вполне разобравшись в наличии там своего собственного эксплуататорского класса — сельской буржуазии, появившейся уже при феодализме, благодаря же революции получившей широкие возможности укрепления. Соглашение между этими двумя слоями,

ставшее в конце концов краеугольным камнем для всех дальнейших их взаимоотношений, было заключено за счет крестьянства: ценою установления для него двойной системы эксплуатации — феодальной и капиталистической — был достигнут *modus vivendi* этих двух основных слоев японской буржуазии. Именно этот момент, т. е. принятие на службу нового капиталистического режима прежних феодальных отношений, в первую очередь в деревне, и определил собою, таким образом, лицо той эпохи промышленного капитализма, которой открывается новейшая история Японии².

1

В таком сложном переплете отношений рождалась новая японская литература. Той средой, в которой она зародилась, вместе с которой она выросла и укрепилась, были наиболее передовые части японской буржуазии. Это были люди, являвшиеся рупорами различных ее групп. Они сыграли решающую роль в идеологическом оформлении антифеодального движения, они выработали лозунги революции, они шли теперь и дальше, формулируя и идеологически обосновывая чаяния выступивших на арену широкой деятельности новых социальных слоев, создавая лозунги их то совпадающих, то сталкивающихся интересов. По своему сословному происхождению эти кадры шли не из кругов той городской и сельской буржуазии, которая образовалась еще при феодализме, но из различных прослоек воинского сословия: основная масса их вышла из рядов низшего самурайства, все явственнее чувствовавшего непригодность феодального режима в условиях развивавшегося товарно-денежного хозяйства. Как известно, очень многие из них еще при феодализме принуждены были, в силу невозможности клана прокормить их, порвать с этим кланом; другие решались, видя рядом обогащающийся класс купцов, порвать эту связь с кланами по собственной инициативе. Укрепившийся, непрерывно богатеющий торгово-ростовщический класс, населяя растущие и процветающие города (Эдо, Киото, Осака и др.), со своей стороны предъявлял большой спрос на кадры, могущие обслуживать его возрастающие культурные потребности. Естественно, что именно эти ищущие нового применения своих сил выходцы, эти деклассированные самураи (рѳинны) и оказались наиболее приспособленными для того, чтобы стать такими кадрами; они были гораздо образованнее, чем городские лавочники и закладчики; они владели китайской наукой — этой базой для всего японского просвещения того

² Об этом подробнее см.: Большая Советская Энциклопедия, т. 65, 1-е изд.; ст. Н. Конрада и Е. Жукова «Новейшая история Японии» (стр. 643 и сл.), а также ст. Ф. Месина «Предпосылка и движущие силы революции Мэйдзи» (стр. 635 и сл.).

времени; они имели прочные культурные навыки и традиции, связывавшие их и с собственно японским просвещением. Отсюда — блестящая культура токугавских городов: искусство, проникшее в гущу купеческого быта; художественная литература — повествовательная, драматическая и поэтическая; религиозно-этические учения (*сингáку*), приспособленные к новым запросам торгово-ремесленной жизни; педагогические теории и даже естествознание в форме врачебной науки, развивавшейся уже не только на базе одной китайской медицины: наличие голландцев в Нагасаки сказывалось достаточно сильно и в этой области. Этот культурный поток, ширясь и распространяясь, захватил и широкие самурайские круги, вызвав в их среде появление ряда социально-политических теорий, экономических учений, философских и исторических концепций,— все это на базе тщательных филологических и исторических исследований (*ва́гаку*).

Таким образом, выступившая в смутное время буржуазия уже имела свою интеллигенцию, выдвинувшую в нужный момент и своих политических писателей: известна огромная памфлетная литература предреволюционной эпохи, неутомимо и крепко бывшая по феодальным порядкам. Именно эти перешедшие в новую эпоху кадры феодальной интеллигенции, подкрепленные новыми радикальными элементами самурайства, освобожденного теперь от клановых пут и бурно устремившегося к новой деятельности, и составили идеологический отряд новой буржуазии, выступившей как закладыватель основ новой буржуазной культуры.

Разумеется, эти кадры были далеко не однородны, в их среде происходила прежде всего непрерывная передвижка: старые уступали место молодым, прежние деятели — новым. Если в 70-х годах на первом плане были еще люди, проделавшие революцию непосредственно, с 80-х годов все отчетливее и отчетливее начинает вступать в жизнь поколение, выросшее уже в обстановке во многом иной, чем их отцы. Кроме того, к моменту их подрастания и эта обстановка успела измениться: начала нового буржуазного порядка уже не только восторжествовали, но и успели в известной мере укрепиться. Отсюда и изменение направления их активности, перемена лозунгов: борьба, развивавшаяся для старого поколения вокруг вопроса — быть или не быть феодализму,— для младшего поколения уже развертывалась вокруг вопроса: как строить новый буржуазный режим, кому играть в нем ведущую роль. Если на первых порах для целей антифеодальной коалиции достаточно была ликвидация главнейших феодальных институтов, теперь новая буржуазия представляла цели своей борьбы дальше, стремясь к расширению своих позиций как в экономической области, так и в политической. Это вылилось в форму так называемого «движения за народные права» («минкэн ундó»), поставившего своим лозунгом введение представительного строя. Как известно, этот этап буржуазного развития Японии закончился в 1889 г. установлением конституции. Хорошо из-

вестно также, что и этот акт отнюдь не изменил самой сущности нового режима — балансирования сил промышленной буржуазии и помещиков на базе двойной эксплуатации крестьянства и постепенно растущих кадров промышленных рабочих: феодальные элементы, оказавшиеся столь полезными для установления нового порядка в деревне, пригодились и для установления новых взаимоотношений с начинающим образовываться городским пролетариатом; они же, эти феодальные элементы, оказались удобны для обуздания в нужный момент слишком радикальных тенденций и в среде самой буржуазии.

Неоднородность этих передовых кадров буржуазии сказывалась и на процессе примыкания их к тем или иным ее группам. Здесь обнаружилось прежде всего столкновение интересов помещиков, ценой некоторого ущемления которых пыталась сначала укрепить свои позиции нарождающаяся промышленная буржуазия; в своей руководящей части она быстро столкнулась с бывшими феодальными верхами и укрепилась в высших правительственных сферах. Отсюда — радикализм помещиков и консервативность промышленной буржуазии, наступательные действия со стороны первых и охранительные тенденции со стороны второй. Возможность договориться за счет третьего — крестьянства — в связи с известной слабостью на первых порах самой промышленной буржуазии обнаружилась в цепи последовательных компромиссов, с одной стороны, и в мобилизации феодальных остатков — с другой. При этом, однако, расхождение интересов этих двух групп буржуазии в первые десятилетия нового режима проявляется в интенсивной борьбе, принимавшей по временам довольно острый характер. В связи с этим и в передовом отряде буржуазии, в ее особо активно выступающих кругах, представляющих в наиболее ярком выражении ее общественность, также достаточно резко обозначились эти противоречия.

Таким образом, анализируя состояние этой японской общественности, а в связи с этим и факты японской культуры в первые два десятилетия нового режима, необходимо учитывать, во-первых, те общие перемещения целей и задач, которые выявлялись одновременно с развитием буржуазного режима, перемещения, совпадавшие отчасти с приходом к активной деятельности новых кадров; во-вторых, те различные, зачастую резко сталкивающиеся течения внутри этой общественности, которые явились выражением общей неурегулированности интересов главных групп буржуазии — аграрной и промышленной. При этом необходимо иметь в виду и третье: факт несомненной ведущей роли групп, связанных с промышленным отрядом буржуазии, непрерывно растущим, укрепляющим свои экономические и политические позиции. Именно эти три момента и определяют картину культурного строительства капиталистической буржуазии, в том числе и ее литературу, в годы зарождения последней, т. е. в первые два десятилетия новой эпохи.

При всей неоднородности этого передового отряда японской буржуазии, при всем изменении его ближайших целей и задач один лозунг являлся для него неизменной основой, содержанием всей его деятельности. Этот лозунг — «Европеизация».

«Европеизация» — именно такова была задача, поставленная в порядок дня нового капиталистического строительства Японии ее ведущим отрядом — зарождающейся промышленной буржуазией. Для нее этот лозунг означал и своего рода промышленный переворот — переход к новой технике производства, и новую, капиталистическую организацию этого производства, и новый социально-политический строй, могущий служить орудием для развития и защиты своего господства. Кроме того, «европеизация» должна была служить и еще одной цели: именно этим орудием новая промышленная буржуазия стремилась защититься от опасностей, угрожающих со стороны западного капитала; она начала по возможности прочное и быстрое перевооружение на западный лад; а такое перевооружение, т. е. укрепление собственного капитализма, должно было способствовать предотвращению опасности для Японии превратиться в полуколонию Запада, пример чего в лице Китая был у японцев перед глазами. Успешность такого перевооружения в дальнейшем могла — что и случилось три десятилетия спустя — послужить основой не только для защиты от Запада, но и для успешной борьбы с ним (китайско-японская и русско-японская войны).

Таким образом, лозунг «Европеизация» был лозунгом прежде всего передового отряда японской буржуазии — ее промышленной части и означал по существу борьбу за скорейшее перенесение в Японию и укрепление в ней капиталистической системы. К этой же системе Японию подвело все предшествующее историческое развитие, к ней же стремился вышедший в годы революции к власти новый класс. И эта система мыслилась во всех ее подробностях: от организации новой экономической структуры общества до изменения форм прически.

Разумеется, лозунг «Европеизация» образовался не сразу; равным образом не сразу же он получил и бесспорное признание. Это случилось только тогда, когда промышленный отряд буржуазии стал занимать доминирующее место, т. е. к 80-м годам. До этого мы имеем лишь постепенную борьбу за него. Годы смуты ознаменовались ожесточенной борьбой сторонников европеизации с ее противниками, явившейся внешним выражением той борьбы, которую вели в то время различные общественные группировки. Необходимо напомнить, что подготовка самой революции 1867 г. была проведена под лозунгом «Долой иностранцев». В первые десятилетия после революции лозунг «Европеизация» также не имел еще того исключительного значения, которое он получил в 80-х годах. Задачи европеизации, разумеется, уже

стояли, как они стояли еще в годы борьбы с феодальным режимом; однако эта европеизация в полной мере занять внимание и силы новой буржуазии пока не могла: слишком много и того и другого пришлось отдать борьбе с не успокоившимися до сих пор феодалами, урегулированию отношений в собственной среде. Лишь тогда, когда почва была окончательно расчищена, когда была ликвидирована и последняя попытка феодалов повлиять на создавшееся положение (Сацумское восстание 1877 г.), когда было достигнуто первое соглашение аграрного и промышленного крыла новой буржуазии, буржуазия смогла все свои силы направить на капиталистическое строительство в широком масштабе. В связи с этим и приходится сказать, что лозунг «Европеизация» во всей своей полноте и силе предстал перед японским обществом только в конце 70-х и начале 80-х годов. Тогда же, в момент своего апогея, он вызвал к жизни и свою противоположность — лозунг «Возвращение к национальному»³.

Развитие процесса европеизации Японии есть развитие так называемого просветительного движения в первую очередь. Просветительная работа — таково было в первое время основное направление деятельности «идеологического отряда» новой буржуазии. Нетрудно, конечно, увидеть, что такая работа отнюдь не ставила перед собой академические цели — так сказать, расширение умственного кругозора японцев того времени. Она имела совершенно четко поставленные, вполне конкретные задачи, вернее — одну двустороннюю задачу: борьбу с феодальными порядками во всех областях, с одной стороны, и агитацию за капиталистический строй во всем его объеме — от технической стороны производства до мировоззренческих вопросов — с другой. Просветительное движение было одним из важнейших орудий в борьбе новой буржуазии за установление своего строя, наилучшим средством самовооружения. И поскольку тот капиталистический строй, который насаждался в эти годы, был в основе своей тем же, на который Европа прочно вступила с конца XVIII в., постольку конкретное свое содержание это просветительное движение, естественно, черпало у Запада.

Однако понятие «Запад» для Японии той эпохи требует уточнения. Для японцев, вышедших после революции к новому порядку, Запад предстал прежде всего в образе Англии, Америки, Франции и отчасти России. Эти государства были теми силами, с которыми Япония столкнулась; именно они могли представлять для нее наибольшую угрозу.

В самом деле: Англия, давно уже продвигавшаяся на Восток и укрепившаяся в Китае, после окончательного упрочения там

³ Несмотря на частичное совпадение во времени этих двух моментов, в данной статье прослеживается лишь первый, как имеющий самостоятельную историю. Анализ второго и рассмотрение его борьбы с первым — задача другой статьи.

своих позиций, в результате «опиумной» войны 1839—1842 гг., пыталась в известной мере распространить свое влияние и на Японию. Отвлеченная событиями в Китае (восстание тайпинов 1850 г., войны 1856—1858 гг.), Англия не могла развить свою экспансию достаточно энергично, не говоря уже о том, что Япония представляла для нее сравнительно с Китаем меньший интерес. Но все же ее участие в смуте, предшествовавшей революции, когда она активно поддерживала юго-западные кланы в их борьбе против эдоского правительства, не подлежит сомнению. Равным образом несколько коснулась Японии и французская экспансия — тоже как известное отражение действий этой державы в Китае. Известна попытка Наполеона III закрепиться в Японии путем соглашения с эдоским лагерем, помощь ему инструкторами, орудиями, боевыми припасами. Про Америку нечего и говорить: за ней прочно установилась репутация «открывшей Японию» (военная экспедиция Перри 1853 г.); равным образом известно ее участие и в дальнейших событиях, например совместное выступление с Англией, Францией и Голландией против клана Тёсю (бомбардировка Симоносеки 1863 г.). Попытки России, в связи с деятельностью Русско-американской компании, проникнуть в Японию также общезвестны: Россия в течение долгого времени считалась в Японии даже самой опасной из всех западных держав. Конечно, соприкасалась Япония — и уже с давних пор — и с Голландией, но с этой стороны ничего особого не грозило. Таким образом, тот Запад, с которым Япония столкнулась наиболее ощутительно для себя, слагался из Америки, Англии, Франции и России.

Такая ситуация, сложившаяся в политической сфере, сразу же отразилась и на культурной. Те самые державы, которые больше всего угрожали Японии, превратились и в ее учителей. Европеизация для Японии означала приближение к тому положению, которое существовало именно в этих странах.

Однако влияние этих западных держав было далеко не однородным ни в смысле сфер воздействия, ни в смысле силы. Не надо забывать, что общий курс, который намечился для Японии, был совершенно ясен: переход к капиталистическому строю. В Японии создавался промышленный капитализм. Поэтому основными странами-образцами были Англия и Америка, в особенности первая, как страна, в ту эпоху, с 50—60-х годов, переживавшая самый блестящий период своего развития, бывшая безусловно наиболее передовой капиталистической страной во всем мире. Молодой японский капитализм видел в английском капитализме наиболее совершенные для себя образцы; английская экономическая система, а за нею и весь социально-политический строй были идеалами для начинающих тот же путь японцев. Отсюда колоссальное влияние именно Англии, ее идей, ее языка. Значение Америки было несколько иное. Оно базировалось прежде всего на сравнительной близости этой страны к Японии: За-

пад открывался для Японии в наиболее доступном виде именно с этой стороны. Поэтому Америка, независимо даже от своей собственной роли, оказалась таким близким путем на Запад и первым ключом к нему. Кроме того, ее демократизм в те времена производил сильнейшее впечатление на радикально настроенных японцев. Известно, например, то исключительное впечатление, которое произвело на привыкших к феодальным понятиям японцев известие о том, что в Америке любой рядовой гражданин может стать во главе государства⁴. Однако строительство японского капитализма нуждалось в этих демократических идеях в достаточно малой степени. Они сыграли известную роль в подготовке революции, они фигурировали некоторое время и после нее, но потом оказались для новой японской буржуазии ненужными; даже то ее течение, которое представляется в те времена наиболее радикальным,— японский либерализм, и оно питалось скорее английскими и французскими идеями, чем американскими, не говоря уже о том, что даже и тут этот японский либерализм существенно отличался от английского: он был движением прежде всего политическим, не имея аналогичных английскому самостоятельных корней в экономических процессах⁵.

Влияние Франции также не пошло далеко вглубь. Идеи Великой французской революции попали в Японию, но действие их едва только обнаруживается на некоторых небольших участках борьбы в предреволюционную эпоху и ближайшие после революции⁶ годы. Правда, в дальнейшем, в начале 80-х годов, мы имеем сильнейший взрыв французского влияния (идеи Руссо); либерализм тех лет чуть ли не выступает прямо с лозунгами естественных прав, но все же особенно прочной связи с действительным содержанием движения это влияние не имело. Россия также вряд ли могла что-нибудь дать новой Японии. Русский капитализм никак не мог служить в те времена для нее образцом. Влияние России сказалось значительно позднее, и притом в ограниченной области.

Таким образом, понятие «Запад» для Японии в первое десятилетие после революции выступало главным образом в лице Англии и Америки. Такое же положение, но уже в основе оставалось неизменным и в 80-х годах, с некоторым присоединением только Франции. Англо-американский капитализм был образцом для Японии в течение долгого времени. Отсюда англо-американская печать на всем в Японии в эти годы, и в первую очередь на процессе европеизации, на всем просветительном движении.

⁴ К. Фудзивара, Мэйдзи Кёйку сисо : си, Токио, 1909, стр. 33.

⁵ Об этом подробнее см. ниже, стр. 392 и сл.

⁶ Ср., между прочим, события в Хакодате. О развитии идей народоприваства вообще в Японии в революционные годы см.: Т. Оса, Дзиссйн дзэнго-ни-окэру риккэн сисё.

В чем заключалась ближайшая задача просветительного движения? Как было уже сказано — в борьбе со старым порядком и в пропаганде нового строя. Наиболее легким способом для этого было простое ознакомление японцев с Западом, с теми порядками, которые там существуют. Поэтому основным орудием, которым пользовалось просветительное движение, была популяризаторская литература, в легкой, доступной форме рассказывавшая о том, что делается на этом пресловутом Западе. Колоссальное развитие именно такой литературы — с одной стороны, общеобразовательной, поскольку она рассказывала о достижениях европейской науки, с другой стороны — политической, поскольку она агитировала за определенный режим, — и составляет содержание эпохи, особенно в первые десятилетия нового режима. Она представляла собой то изложение виденного и слышанного на Западе, то переделку или пересказ какого-нибудь западного автора, то простой перевод. Такие работы, естественно, исходили от людей, в какой-то мере уже знакомых с Западом. Здесь мы встречаемся с именем человека, который может считаться одним из идейных провозвестников всей последующей эпохи, идеологическим основоположником японского промышленного капитализма, — Фукудзава Юкити.

Фукудзава выступил на арену общественной деятельности для того времени во всеоружии: он больше, чем кто-либо, был в курсе западных дел. В молодости, еще при Токугава, он изучал «голландские науки», пользуясь той отдушиной в Нагасаки, через которую проникала в закрытую со всех сторон Японию европейская культура. Он широко воспользовался той свободой, которая появилась в сношениях с внешним миром после открытия портов (1858 г.), тем потоком европейских знаний, который в Японию с этого времени хлынул. Он успел приобрести знание английского языка, доставившее ему возможность попасть на Запад, присоединившись в качестве переводчика к посольству феодального правительства в 1859 г. в Америке. Вместе с таким же посольством в 1861 г. он снова уезжает за границу, на этот раз в Европу. В 1867 г. он опять в Америке, где теперь обстоятельно знакомится с порядками, царившими в этой стране. Естественно, что в те годы, когда все самое передовое в Японии потянулось к Западу, такой человек, как Фукудзава, оказался как нельзя более нужен. Со своей стороны он целиком примкнул к наиболее радикальным кругам новой буржуазии и сделался глашатаем их интересов и чаяний.

Время делало то, что всякое, казалось бы, самое «культурническое» выступление Фукудзава приобретало политическое значение и имело успех, оказывалось нужным именно потому, что вооружало его класс в происходившей борьбе. Фукудзава показал, что самый обыкновенный учебник географии может слу-

жить политическим оружием. В 1869 г. он публикует «Сэйкай кунидзукүси» («Все о государствах мира»), где пересказывает содержание популярных европейских учебников географии. Он прекрасно сознавал, что элементарное ознакомление с тем, что есть за рубежом, с политическим и социальным строем капиталистических государств может сыграть организующую роль, способствовать оформлению устремлений восходящего класса. То, что он это хорошо сознавал, явствует не только из содержания его работы, но и из ее формы: чтобы сделать это содержание более доступным, популярным, чтобы не отпугнуть читателя скоплением непонятных названий и понятий, он придает ему стихотворную форму. Таким образом, старый японский стиховой размер — чередование пяти- и семисложных стихов — служит делу разрушения того строя, которым этот размер был создан и бережно храним. С этой точки зрения Фукудзава как автора такой географии можно, пожалуй, считать провозвестником и будущей японской поэзии, так называемой *синтайси*, т. е. поэзии, использовавшей для новых идей и образов старый японский метр.

Гораздо большее значение из работ Фукудзавы имеет его книга «Сэйёдзидзё» («Описание Запада»), изданная в 1869 г. Она разошлась в небывалом для Японии количестве: первое издание ее вышло в количестве 150 тысяч экземпляров, а вместе с перепечатками достигло 250 тысяч.

О чем сообщал в этой работе Фукудзава? Здесь доминирует уже совершенно определенное содержание: он рассказывает, что такое избирательное право, что такое банки, почтовая система, воинская повинность; говорит о правах и обязанностях человека как гражданина государства, толкует даже о договоре между государственной властью и народом; проповедует систему всеобщего обязательного начального образования и притом равного для всех, «независимо от знатности или незнатности, богатства или бедности, для мальчиков и девочек одинаково». Другими словами, если его первая работа давала сведения по физической и политической географии мира, здесь уже совершенно явственно преобладает общественно-политический материал, излагаются не только конкретно действующие установления капиталистического мира, но и его идеалы, последние — в духе того буржуазного демократизма, который характеризует эпоху расцвета промышленного капитализма в Европе, и в частности в духе той демократии, которая установилась в Америке. Там он агитирует самым материалом, здесь он уже определенно выступает сам как пропагандист определенных политических идей.

Влияние этой небольшой книжки Фукудзавы было огромно. Она послужила как бы учебником для нового поколения общественно-политических деятелей Японии. Этот учебник равным образом был в руках тех, кто действовал на правительственных постах, так и тех, кто предпочитал или был вынужден работать на чисто общественной арене. Можно сказать, что книжка Фу-

кудзава способствовала оформлению многого в строящемся японском капитализме, не говоря уже о той роли, которую она сыграла в деле повышения интересов к Западу и в расширении знаний о нем.

Фукудзава на этом не остановился. В 1872 г. он начинает выпускать серию под названием «Гакумон-но сусумэ» («Призыв к науке»). Издание продолжалось до 1876 г., всего было 17 выпусков. Первый выпуск вместе с перепечатками вышел в количестве 200 тысяч, а общее количество составило около 700 тысяч экземпляров — цифра для Японии тех времен совершенно исключительная. Это отмечается в предисловии к позднему изданию (1880 г.) самим Фукудзава, с гордостью пишущим: «Если считать, что первый выпуск в основном издании и перепечатках разошелся в количестве 220 тысяч экземпляров, то при населении Японии в 35 миллионов человек оказывается, что каждый 160-й японец читал эту мою работу. Такой тираж является небывалым для нашей страны, из чего и можно усмотреть, как стремительно пошло вперед у нас просвещение».

Эта работа Фукудзава является не только, так сказать, общеобразовательной, как первая, не только описательной, какой все-таки, по преимуществу, является вторая, но в известной степени и философской. В ней Фукудзава не просто рассказывает, но и рассуждает по разным принципиальным вопросам — конечно, лишь по таким, которые являлись для того времени наиболее важными. Основное назначение всей работы — призвать поколение к изучению европейских наук, к новому просвещению. Но для того, чтобы свой призыв обосновать, автор пускается в рассуждения и о том, почему нужно всем стремиться к просвещению, и о том, почему нужно изучать именно европейские науки. Эти его принципиальные высказывания настолько характерны, что нельзя не привести их здесь в более или менее обширных выдержках.

Первое основное положение, прочно усвоить которое автор призывает своих современников, — это то, что «все люди — равны»⁷.

«Небо не создает одних людей выше других; оно не создает одних и ниже других. Небо создает людей с тем, чтобы все они были равны между собой, не знали различия между знатностью и незнатностью, высоким положением и низким; с тем, чтобы они жили в этом мире, действуя своим телом и душой — этим наилучшим из всего, что есть в природе; пользовались всем, что существует на земле, обращали его в свою одежду, пищу, жилище; с тем, чтобы каждый свободно и самостоятельно, не мешая другому, жил в этом мире, наслаждаясь».

Нетрудно установить корни той горячности, которую проявляет Фукудзава всякий раз, как заходит речь на эту тему. Проб-

⁷ В дальнейшем цитаты из «Гакумон-но сусумэ».

дема социального неравенства была одной из самых актуальных для того времени. Ее источник — правовой строй эпохи Токугава, сначала закрепившей, а потом старавшейся всякими способами поддержать систему четырех сословий. Феодалное право именно в форме этой системы определило на своем юридическом языке те общественно-производственные отношения, которые создал феодализм. Оно установило четыре сословия: воинов, земледельцев, ремесленников и купцов; поставило на первом месте господствующий класс — феодалное дворянство, на втором — крестьян, т. е. тот класс, на котором держалось все хозяйство страны и который был ближайшим объектом эксплуатации; на третьем месте стояли ремесленники, обслуживавшие это дворянство в другом отношении; наконец, на самом последнем месте стали купцы. Таким образом, юридически наиболее бесправным было сословие купцов; дело доходило до того, что всякий самурай мог безнаказанно убить любого горожанина. Такое их положение ни в какой мере не соответствовало фактическому положению в стране: в руках купцов как скупщиков риса — этой главной ценности страны — скапливались огромные средства, дававшие некоторым из них возможность вести образ жизни настоящих князей; весь пышный расцвет городов эпохи Токугава обусловлен именно этим богатством феодалного купечества. Фактически они держали в своих руках, как ростовщики и банкиры, самих князей, не говоря уже о самураях (хатамото). Поэтому такое юридическое положение этого класса, вышедшего после революции на широкую дорогу, начавшего строить свое государство, делало очень острой проблему социального неравенства. На этой почве и возникло то движение за «уравнение в правах», которое развернулось после революции и привело в 1871 г. к торжественному прокламированию равенства всех четырех сословий (симинбэ:до). В дальнейшем была введена система трех сословий — титулованной аристократии (кадзоку), дворянства (сидзоку) и «простого народа» (хэймин), закреплявшая за бывшим феодалным дворянством некоторые преимущества, главным образом в политической области и в бытовой, но никак не мешавшая хозяйственной деятельности нового господствующего класса.

Прокламирование «равенства четырех сословий», конечно, не разрушило и не могло разрушить веками укрепленное неравенство. Несмотря на видимый радикализм социальных реформ, предоставляющих равноправие даже тем слоям населения, которые до сих пор считались стоящими вне всякого общества, — париям (этá и хиин), фактически за осуществление этого равноправия нужно было еще бороться. Не говоря уже о париях, которым приходится бороться за свои человеческие права вплоть до настоящего времени, и от самой новой буржуазии требовалось еще много усилий для установления фактического равноправия — в государственной службе, политической деятельности, в быту. Юридически введенное равноправие нужно было осущест-

влять, и в первую очередь — его пропагандировать. Вот эту работу и продельвали публицисты того времени, в первую очередь — Фукудзава.

Декларируя принципиальное, естественное равенство всех людей, Фукудзава переходит к рассмотрению фактического положения вещей:

«Если мы теперь взглянем на мир, что мы увидим? Одни — умные, другие — глупые; одни — богатые, другие — бедные; одни — знатные, другие — низкие: эти различия подобны различию неба и земли».

Констатируя факт неравенства, автор сейчас же задает вопрос: «Отчего это так?». И отвечает следующим образом: «Причины этого ясны. У нас говорят: если человек не учится, у него нет знаний; кто же не имеет знаний, тот невежествен. Это значит, что причина различия между разумными и глупыми коренится в том, учился человек или нет. В самом деле: есть на свете дела трудные и легкие; кто делает трудное дело, тот занимает почетное положение; кто делает легкое — низкое. Считается, что трудное дело — это то, что делается разумом; легкое дело — это то, что делается руками и ногами. Поэтому врачи, учителя, чиновники, купцы, ведущие большую торговлю, богатые крестьяне, имеющие многих работников, занимают почетное положение и считаются благородными. Когда же человек занимает почетное положение и считается благородным, то и дом его, естественно, богат, и со стороны стоящих ниже положение его представляется совершенно недостижимым. Но если посмотреть в корень вещей, окажется, что различие это возникло только оттого, есть ли у человека сила знания или нет, а вовсе не оттого, что так положило Небо. Пословица гласит: „Небо не дает знатности и богатства человеку, оно дает их его работе“. Поэтому, как я и сказал, человек от рождения — ни знатен, ни низок, ни богат, ни беден. Если он учится и познает вещи, он становится знатным, если нет — становится бедняком, низким».

Так разрешает вопрос о происхождении неравенства людей Фукудзава, совершенно в духе того просветительства, которое составляет в то время идеологическое содержание эпохи. Просветительство это имело своим назначением скорейшее вооружение буржуазии для борьбы с феодальным наследием, с одной стороны, для построения нового капиталистического строя — с другой. Лучшим и, строго говоря, единственным оружием для этих целей являлась европейская капиталистическая цивилизация, и прежде всего ее наука, указывавшая пути организации новой хозяйственной и политической жизни, в первую очередь — на новой технической базе. Естественно поэтому, что для тех кругов, глашатаем которых был Фукудзава, усвоение европейских наук было действительно средством ликвидации «неравенства», т. е. способом закрепления за собой прочных экономических и политических позиций. Поскольку же эта новая наука, как служащая

капитализму, была враждебна феодальному просвещению, поскольку это феодальное просвещение в свое время довлекло над всем в Японии, в том числе и над новой буржуазией, постольку и пропаганда новой науки была одновременно и борьбой со старой.

«Наука,— говорит Фукудзава,— не заключается в том, чтобы запоминать трудные иероглифы, разбираться в малопонятных старых книгах, наслаждаться старинной поэзией, сочинять китайские стихи, т. е. заниматься бесполезной для жизни литературой. Конечно, и эта литература доставляет людям удовольствие, являясь вещью чрезвычайно достойной. Но все же ее нельзя так возвеличивать, как это делали конфуцианцы и национальные ученые прежних времен. Мало кто из китаеведов тех времен умел жить в этом мире; точно так же редко можно встретить горожанина, умеющего писать стихи и в то же время искусного в торговых делах. Поэтому умные горожане и крестьяне, замечая, что их дети стремятся к учению, приходили в своем родительском сердце в беспокойство, полагая, что их дети этим только погубят себя. И такой взгляд был совершенно правилен. Это только доказывает, что та наука была далека от практической жизни и не отвечала повседневным нуждам. Поэтому такая наука должна быть отставлена на второе место; та же наука, которую только и нужно изучать, есть наука практическая, близкая к повседневным, обычным нуждам людей».

Совершенно ясно, против чего направлена тирада Фукудзава: она бьет по старому феодальному просвещению и притом одинаково — как по так называемой китайской науке (кэнгаку), так и по национальной науке (вагаку). Он протестует как против конфуцианской схоластики, во что вылилась в эпоху Токугава наука господствующего класса — дворянства, так и против того узкофилологического направления, которое приняло другое течение науки того времени — изучение родной старины, бывшее идеологическим знаменем недовольных феодальным режимом. Протест этот вполне обоснован уже тем, что как то, так и другое направление феодальной науки по своему существу было глубоко противоположным европейской системе знаний с ее эмпиризмом, исследовательским духом. Кроме того, старое феодальное просвещение не включало в свой состав естествознания в научном смысле этого слова; оно игнорировало и все те области знания, на которых основаны технические науки. Иными словами, старая наука уже поэтому не была пригодна для новой эпохи. И еще более неприемлемой она была политически. Токугавское конфуцианство обладало строгой социально-политической и этической системой, но эта система была системой феодальной, приспособленной к тем идеям, которые ставила перед собой наиболее консервативная часть господствующего класса. Именно эта система во вторую половину токугавского режима играла серьезную роль в задержке развития тех идеологических тенденций, которые по-

степенно подрывали феодализм и в конце концов его подорвали. Национальная наука токугавской эпохи, отражавшая идеалы радикальной части самурайства и в известной мере городской буржуазии, имела для того времени прогрессивное значение и сыграла, как известно, огромную роль в формировании той идеологии, которая была противопоставлена впоследствии феодальной и явилась идеологическим знаменем всех выступивших против феодализма. И несмотря на это, она была теперь, по крайней мере на первых порах, также не только не нужна непосредственно, но в известной мере и политически опасна, поскольку ее идеалы, как истории, религии, так и литературного исследования, звали назад к идеальному состоянию дофеодальной эпохи, реконструируемой при этом не научно-исторически, а в духе антифеодальной идеологии токугавских времен⁸. В период борьбы с феодализмом такая идеология была полезна, как заключающая в себе огромную взрывчатую силу. После падения феодализма для целей нового капиталистического общества она не давала ничего. Наоборот, призывая назад к исконному национальному строю VII—VIII вв., мешала свободному развитию капиталистического режима. Поэтому протест Фукудзава, направленный против прежней науки за ее схоластический и филологический, далекий от практической жизни характер, связан несомненно и с серьезным политическим основанием.

Но так или иначе, больше всего Фукудзава говорит о старой науке с точки зрения ее непригодности для практических нужд. Крайне характерно, что, говоря о практических нуждах, он касается в сущности двух категорий людей, практические нужды которых не удовлетворялись старой наукой: горожан и крестьян. Если принять во внимание его предыдущую тираду, где он выражается точнее: «купцы, ведущие большую торговлю» и «богатые крестьяне, пользующиеся многими работниками», становится совершенно ясным, что он беспокоится о нуждах тех двух категорий новой буржуазии, которые играли основную роль в революционный период, — о нуждах сельской буржуазии, из которой выросла потом аграрная, и о нуждах городской, в первую очередь торговой, из которой впоследствии выросли и кадры промышленников. Другими словами, речь идет о двух основных крылах нового господствующего класса. И как новой буржуазии в целом, так в особенности ее промышленному отряду действительно была нужна практическая наука, а не утопченная схоластика китаеведов-конфуцианцев или изощренные филологические изыскания или философско-исторические построения историков и богословов токугавской эпохи.

Какую же науку противопоставлял Фукудзава этой старой? Он начинает с очень элементарного: «Прежде всего — это умение

⁸ Впоследствии (в конце 80-х годов) эта идеология была снова оживлена и превратилась с известными приспособлениями и изменениями в официальную.

писать, умение составлять деловые письма, вести счет, обращаться с мерами и весами, а в дальнейшем — и многое другое». Это «многое другое» перечисляется им тут же: «География есть руководство к знанию того, что есть в Японии, затем во всем мире. Естествознание есть наука, обучающая людей наблюдать природу вещей в этом мире и знать их действие. История освещает и подробности хода времен и исследует то, что происходило в различных странах в древние и новые времена. Экономика учит ведению хозяйства отдельного человека и семьи, кончая хозяйством всего мира. Этика учит поведению, излагает естественные законы, которые необходимо соблюдать, живя в этом мире». Другими словами, — особенно если учесть его высказывания в других местах, — Фукудзава агитирует за европейскую науку, особенно в тех ее частях, которые относятся к физике и естествознанию — как базе новой техники, и к экономическим, политическим и этическим доктринам — как выражение нового экономического и социального строя. Однако и тут Фукудзава допускает опасность изучения этих наук академически, самих по себе. В другом месте⁹ он говорит об этом очень красноречиво:

«В школе умеют считать, знают математику, а в магазине свести простой счет не могут. Писать сочинения — мастера, а составить обыкновенное письмо не могут. Физику изучают, а как устроить кухонный очаг, сток для воды — не знают. Химию проходят, а как готовят водку или как делается тофу — и не слышали. Или так: двенадцати-тринадцатилетние девушки поступают в школы, где преподают по-европейски; учатся там у европейцев, научаются петь песни на европейский лад, вышивать на европейский манер, а как сшить обыкновенный мешок — не знают. Или так: читают и по-японски, и по-китайски, и по-европейски, умеют слагать немножко и стихи, а об изучении самих себя забывают, не знают, какие у них кости в теле; простудятся, заболели и не умеют определить свое состояние».

Любопытно, что автор дает и ряд практических советов, как приступать к овладению этой новой наукой¹⁰:

«Для прохождения всех этих наук нужно изучать переводные европейские книги; как правило, пользоваться при этом японским алфавитом — канá, но молодых, тех, кто способен, заставлять писать и по-европейски».

И затем, снова возвращаясь к своей основной теме — пропаганде практических знаний, он говорит: «В каждой области знаний, в каждой науке нужно брать практически нужное; изучая какую-нибудь вещь, какое-нибудь дело, исследуя законы этих вещей и дел, обращать их на нужды сегодняшнего дня. Это и есть повседневная практическая наука, и если люди, независимо от своего положения, уяснят себе, что именно ее-то и сле-

⁹ Цит. по ст.: Х. Такасу, О: касюги-но бунгаку то кокусуйсюги-но бунгаку, — «Нихонбунгаку ко : дза», т. 13.

¹⁰ В дальнейшем снова цитаты в тексте из «Гакумон-но сусумэ».

дует изучать, то, уяснив себе это, смогут потом — кто бы они ни были: воины, земледельцы, ремесленники или купцы — исполнять свое назначение, делать свое дело, быть независимыми. Тогда и государство также будет независимым».

Здесь Фукудзава договаривается до центральной мысли своей социально-политической философии. Как цель овладения практической наукой он выставляет достижение независимости как личной, так и государственной. Если скорейшее овладение европейской наукой было действительно актуальнейшей проблемой строящегося капиталистического режима в Японии, то не менее огромное значение имела и проблема независимости. В устах новой буржуазии она означала свободу инициативы, свободу действий, возможность беспрепятственно строить свое хозяйство, достигать своего классового благополучия без помех с чьей бы то ни было стороны. В общегосударственном масштабе она означала освобождение от угроз со стороны Запада, от наступления европейско-американского капитала, от опасности закабаления с его стороны. Как известно, в течение революционного периода и в последующие годы эта опасность Запада японцами ощущалась непрерывно. Однако в эти годы думать о какой-либо борьбе с Западом было пока немыслимо: слишком еще слаба была новая буржуазия, слишком еще много было дел внутри страны, слишком сложен был переход к новому капиталистическому режиму. Поэтому на данном этапе развития капиталистической Японии думать о прямой борьбе за независимость не приходилось. Лучшим средством в этом направлении для данного этапа являлось именно то, к чему призывал Фукудзава: овладение западной наукой. И Фукудзава так и ставит вопрос, давая отпор всяким тенденциям иного порядка:

«Наша Япония представляет собою далекую островную страну, находящуюся к востоку от материка Азии. В прежние времена она не вступала в сношения с другими государствами. Она питалась и одевалась тогда только тем, что порождала ее земля, и не чувствовала ни в чем недостатка. Но с прибытием в годы Канъэй (1853 г.) американцев началась торговля с иностранными государствами, и дело дошло до того, что мы сейчас видим перед собой. Однако и после открытия портов возникали различные споры, появлялись люди, настаивавшие на закрытии страны и изгнании иностранцев. Но их взгляды очень узки. Эти люди — по пословице — „подобны лягушке на дне колодца“: принимать в расчет их мнений не следует. И наша Япония находится в том же самом мире, освещается тем же солнцем, любитесь той же луной, плавает по тому же морю, дышит тем же воздухом. И чувства людей — одни и те же повсюду. А если так, нужно отдавать другим то, что есть излишнего у тебя; брать от других то, что есть лишнего у них; друг друга учить, друг у друга учиться, не стыдиться, не гордиться, считаться с выгодами каждой страны, стремиться к счастью каждой; общаться друг с

другом, следуя Небесному Закону и Человеческому Пути. Ради этого Закона уступать хотя бы черным африканским рабам; ради этого Пути не пугаться даже военных кораблей Англии и Америки. Если стране грозит унижение, всем без исключения жертвовать своей жизнью, но не допускать ущерба мощи своего государства. Вот что и может быть названо Свободой и Независимостью».

Таким образом, даже из этих отрывков становятся ясными как общие установки самого Фукудзава, так и связь их с задачами нового класса на данном этапе его развития. Фукудзава был представителем наиболее передовых его тенденций, глашатаем целей и интересов тех широких кругов новой буржуазии, которые выходили в то время на арену интенсивной деятельности. Страстность и горячность, с которыми он борется со всем старым, заставляет его иногда впадать даже в чисто эпатирующий тон:

«Кусуноки Масасигэ слывет у нас образцом героя, равного которому нет ни в прошлом, ни в настоящем. Но умереть при Минатогава, когда можно было бы не умирать, это значит уподобиться Гомбэю, повесившемуся на собственном фундоси¹¹».

Такую тираду Фукудзава обращает против самой основы старого феодально-дворянского мировоззрения — против тезиса о необходимости в любую минуту, не вдаваясь в рассуждения о целесообразности этого, пасть за своего сюзерена. Вместо идеи беззаветной вассальной преданности он выдвигает принцип полезности поступка для общего дела. В проповеди приоритета такой целесообразности и в своем стремлении объяснить условности ее в зависимости от исторической обстановки он доходит даже до совершенно необычайно для того времени звучащих утверждений:

«Когда вассал служит сразу двум господам, когда войны из Кбсю служили Токугава и в то же время другим, в тех условиях это не шло вразрез с Небесным Законом и Человеческим Путем. Когда молодая вдова остригает волосы и уходит в монастырь, оплакивает там умершего мужа, это — Небесный Закон и Человеческий Путь; когда она снова выходит замуж, рождает ребенка и воспитывает его, это тоже Небесный Закон и Человеческий Путь. Что, если в наше время брат и сестра поженились бы? Сказали бы, что это идет вразрез с Небесным Законом и Человеческим Путем. Ну, а на ком женились, за кого выходили замуж дети Адама и Евы? И у нас в „Нихонги“ рассказывается, как император Нинтоку взял в жены принцессу Ята. А ведь эта принцесса была его младшей сестрой. С нынешней точки зрения это кажется необычным, для того же времени это был самый настоящий Небесный Закон и Человеческий Путь».

Зависимость воззрения Фукудзава от европейских понятий и

¹¹ Мужская набедренная повязка.

представлений, мне думается, совершенно ясна — как из всей его деятельности, всего его направления, характера его работ, так и из различных его высказываний. Он не только проповедовал европеизацию, не только популяризировал европейские знания, но и сам стоял целиком на позициях европейской буржуазной идеологии. И здесь, несмотря на то что в его высказываниях проглядывают передко самые разнообразные влияния, все-таки мы можем сказать, какая именно европейская идеология отразилась на нем с наибольшей силой. Это — утилитаризм XIX века, в основе своей английский, но с известными добавлениями и со стороны Америки. Англо-американский утилитаризм — так может быть охарактеризована идеологическая установка Фукудзава и его соратников. С этой точки зрения очень характерно одно, и притом наиболее принципиальное высказывание Фукудзава:

«И на Западе и на Востоке,— говорит он,— в равной мере существуют этические учения, экономические учения. И там, и здесь в области гражданского просвещения и военного искусства есть свои достоинства и недостатки. Однако если исходить из общего состояния страны, то как по богатству и военной силе, так и по тому, что там наибольшее счастье дается наибольшему количеству людей, Запад должен быть поставлен выше Востока. Но сила государства зависит от того, каково в нем просвещение. Поэтому и необходимо обратиться к просвещению там и здесь. Если сравнить восточное конфуцианство с западным просвещением, то окажется, что Востоку недостает: в области конкретных знаний — математики и естествознания, в области отвлеченных принципов — чувства независимости. А как то, так и другое человечеству необходимо решительно во всем. Поэтому, если мы хотим, чтобы Япония сравнялась с западными державами, мы должны всеми силами изгонять из нашей страны конфуцианское просвещение»¹².

В этих словах отражена не только общая установка утилитаризма — эмпиризм, ориентация на естественные науки, не только его этический уклон и политическая доктрина, но дана даже и конкретная формула основного принципа его социально-политической философии в том виде, в котором ее выработал Бентам: наибольшее счастье для наибольшего количества людей. И такая зависимость, конечно, не случайна.

Англия Викторианской эпохи представляла собою, несомненно, самую передовую капиталистическую страну в то время. Переход на капиталистические пути был осуществлен полностью; развертывался процесс быстрого обогащения господствующих классов путем интенсивного развития промышленного, торгового-колониального и финансового капитала. Этот капитализм нес с собою и новое политическое устремление — либерализм. Этот

¹² Ср. Тэцугаку дайдзисё, т. III, 2-е изд., стр. 496.

либерализм одерживал один успех за другим: в политической области — расширение конституции в буржуазно-демократическом духе, в области торговой политики — торжество фритреда. Идея свободной торговли соединялась с прочими свободами — личности, слова, собрания, союзов. Естественно, что эта передовая капиталистическая страна оказала сильнейшее влияние на отсталую, но ступившую на тот же путь Японию. Страна, бывшая в расцвете своего капиталистического развития, была образцом для страны, находившейся в начальной его стадии. Естественно, что и господствующая в ней форма идеологии оказалась могущественным фактором, формирующим мировоззрение новой японской буржуазии, при этом не столько той ее части, которая находилась под особым покровительством государства, пользовалась его средствами, сколько тех широких кругов, которые все большими массами подходили к предпринимательской деятельности и стремились обеспечить себе широкий для этого простор. Эти круги и составили одно из наиболее активных звеньев тогдашней японской буржуазии, и естественно, что идеологическим знаменем их и стал английский утилитаризм.

Необходимо, однако, подчеркнуть, что японский либерализм как в этой своей начальной стадии, так и потом, в 80-х годах, когда он развернулся полностью, отнюдь не является простым воспроизведением форм английского. То положение, в котором находился английский капитализм, и то, в котором пребывал в эти годы японский, отличались друг от друга не только количественно, в том смысле, что Англия находилась на высокой ступени капиталистической лестницы, Япония же — на одной из ее первых ступеней. Англия переживала полосу утверждения фритредерства, вызванного к жизни как внутренними условиями развития английского капитализма, так и его внешней обстановкой. Фритредерство и его социально-политическая доктрина — либерализм явились органическим этапом в развитии английского капитализма вообще. Иначе обстояло дело в Японии. В ней еще не было никаких серьезных экономических предпосылок для этого течения. Либерализм для японцев был политической доктриной, орудием политической борьбы, и притом, особенно вначале, — отнюдь не за фритредерские цели¹³. Насколько нам известно из историй японского капитализма, его первый этап, его становление совершилось в известной мере за счет государственного покровительства. Новая буржуазия, появившаяся, как было указано выше, в конце Бакуфу, в особенности та ее часть, которая первые свои шаги по пути обогащения сделала, обратив на свою пользу междоусобные столкновения, и поэтому с самого начала

¹³ Пропаганда идей свободной торговли велась группой Тагүти (Укити); ср. его работу: «Дзию бо : эки» в «Нихон кэйдайрон» (1878); однако эти идеи наткнулись на яростную критику группы Фукудзава: с ними же боролся тогда и недавний председатель Сэйюкай Инукан (см. «Тó : кай кэйдай симпó»).

тесно соприкасалась с правительственными кругами, нуждалась для дальнейшего расширения своей деятельности в средствах. И эти средства она черпала из государственного казначейства, из тех сумм, которые государство выжимало из населения, прежде всего из крестьян, отданных в двойную, феодально-капиталистическую эксплуатацию. В известной мере нуждалось в оборотных средствах и то старое купечество, которое хотя и имело в своем распоряжении крупные накопления, но тем не менее нуждалось для перехода к промышленности в дополнительных средствах. Поэтому в первые десятилетия нового режима развитие японской промышленности идет при интенсивной помощи государства. Сначала, в первое десятилетие, эта связь новой промышленной буржуазии с государством настолько еще тесна, что большинство предприятий, организуемых в то время, выступает прямо в облике государственных. В истории экономической политики Японии эта полоса (1867—1877 гг.) так и называется периодом образцового правительственного предпринимательства. В дальнейшем эта связь уже ослабевает, самостоятельность промышленной буржуазии выступает все отчетливее, она начинает уже понемногу становиться на собственные ноги, отделяться от государства, но все же привычка, да и известная надобность в государственной защите еще ощущаются. Поэтому в этот второй период (1877—1890 гг.) экономическая политика и состоит в поощрении покровительствуемых предпринимателей с предоставлением им уже большей свободы действий.

Таким образом, в рассматриваемое время, особенно в его начальной стадии, цели новой буржуазии были направлены не столько на добывание полной свободы действий, сколько на создание условий, в которых можно было бы потом о добывании этой свободы говорить, а именно на поиски у государства средств для своего укрепления. Отсюда — борьба с теми, кто почти монопольно пользовался государственными субсидиями, с теми буржуазно-клановыми группами, которые засели в правительстве, борьба с их привилегированным положением. На этой почве и был выкинут лозунг либерализма, выросло «движение за народные права», поскольку оно касалось промышленного крыла буржуазии.

Не нужно, однако, забывать о том, что в целом японский радикализм, особенно последующих годов, питался не одними этими корнями: его основой была борьба сельской буржуазии — помещиков против попыток молодой промышленной буржуазии, точнее, той ее части, которая пользовалась правительством для своего укрепления, против попыток этой буржуазии переложить издержки перехода на новые капиталистические рельсы на плечи этих помещиков. На этой почве развернулась, с одной стороны, серия аграрных мероприятий, с другой — оппозиционное движение сельской буржуазии. Если известное недовольство широких кругов промышленной буржуазии впоследствии оформи-

лось в одну из политических партий — Кайсинто, то оппозиционное движение сельской буржуазии потом (1881 г.) организовалось в форму партии, так и называемой либеральной (дэио: то:). Оно и составило центр «движения за народные права» в эти годы.

Отсюда ясно, что японский либерализм при всем кажущемся совпадении лозунгов и форм на самом деле представляет собою явление иного порядка, чем английский. И тем не менее в известной своей части лозунги английского либерализма могли служить целям выходящей к деятельности японской буржуазии и на этом этапе, поскольку они говорили о свободе действий не только для ограниченного круга лиц, но и для всех, поскольку они способствовали развязыванию инициативы. В связи же с тем, что с этим либерализмом у японцев того времени соединялось представление о передовой капиталистической технике и науке, о наилучшем государственном социальном строе, при котором «наибольшее число благ имеет наибольшее число людей», английский утилитаризм и стал на время евангелием молодой японской буржуазии.

Не следует упускать из виду и влияние Америки. Известно то сильнейшее впечатление, которое производил демократический строй тогдашней Америки на передовые буржуазные умы того времени и в Европе. Достаточно вспомнить хотя бы путешествие Токвиля и успех его книги «Демократия в Америке». Такое же глубокое впечатление производила Америка с ее бурно развивавшейся промышленностью и на побывавших в ней японцев. Об усиленном внимании к ней Фукудзава было уже сказано. И помимо Фукудзава много японцев уже успело побывать в этой стране. Влияние Америки ощущалось также достаточно отчетливо. Поэтому тот утилитаризм, который господствовал над умами японцев в первые десять-двадцать лет нового режима, слагался из английских и американских элементов. В частности, тот практицизм науки, к которому призывал Фукудзава, в своей доброй части питался американскими корнями. Поэтому и правильно будет обозначать это время как эпоху англо-американского утилитаризма.

4

Наряду с Фукудзава Юкити другим выдающимся глашатаям новой идеологии был Накамура Кэну. При всей близости исторической роли и значения этих двух деятелей японского просветительного движения между ними были и известные различия. В то время как Фукудзава, по необходимости начав с конфуцианского просвещения, очень быстро отошел от него и с головой погрузился в новую европейскую науку, Накамура прошел курс китайского схоластического образования полностью и выступил

на арену деятельности именно как представитель конфуцианства. Таковым он, строго говоря, остался и до конца, и все, полученное им от Запада, не разрушило в нем эту конфуцианскую основу целиком¹⁴. Однако в противоположность многим другим своим собратьям он сразу стал на позиции принятия и новой науки, не отверг западного просвещения, а, наоборот, постарался его усвоить сам и преподать другим. При этом с Западом он познакомился не только по книгам, но и на месте: в 1866 г. он едет в Англию и проводит там около двух лет; возвращаясь уже после революции, он сразу же обнаруживает понимание новой эры. Занимая до этого официальный конфуцианский пост на службе прежнего феодального правительства, он теперь поворачивает на тот путь, на который стал и Фукудзава: организует в 1873 г. собственную школу — Доинся и привлекает массу учеников. В этой школе Накамура развивает огромную деятельность в духе общего просветительного движения этих лет. Полученная Накамура конфуцианская подготовка сказалась главным образом в том, на какие стороны западного просвещения он обратил особое внимание. Тогда как Фукудзава пропагандировал главным образом социальные и политические науки, а также физику и естествознание, Накамура делал ударение на этике, на религиозно-философских доктринах. В то время как первый лучшим орудием для переустройства общества считал положительную, практически полезную науку, второй рассуждал иначе:

«Время, начиная с года Босин¹⁵, у нас зовут Обновлением. Что значит это Обновление? Говорят: это значит, что старое правление Бакуфу удалено, введено новое — правление монарха. Но если так, то выходит, что говорят только об обновлении формы правления, а не об обновлении людей. Форма правления подобна сосуду, в который наливается вода. Люди подобны воде. Если влить ее в круглый сосуд, она станет круглой; если влить в квадратный, она станет квадратной. Сосуд может быть переменен, его форма изменена, существо воды от этого иным не станет. С года Босин сосуд, в который помещены люди, принял форму лучшую, сравнительно с прежней, но люди остались все теми же, прежними людьми. Рабы по природе. На верхах — высокомерны, в низах — лстивы. Невежественные, неграмотные, ограниченные, мелочные. Отворачивающиеся от труда, не терпящие затруднений. Довольствующиеся своим умом, действующие с малым разумением. Неспособные к стараниям и упорству. Непостоянные, легкомысленные, без господина в голове. Не стремящиеся к самостоятельности, любящие опираться на других. Со слабой способностью к наблюдению, к мысли. Не умеющие поль-

¹⁴ Это обстоятельство характерно не для одного Накамура. Вообще роль конфуцианства в японской буржуазной культуре должна быть изучена особо в свете роли «феодалных остатков» вообще. Проблема эта — большой важности и огромного интереса.

¹⁵ Год Босин — 1868 г., т. е. 1-й год Мэйдзи.

зоваться деньгами. Нарушающие обязательства, не ценящие доверия. С неразвитым чувством дружеской привязанности, с трудом действующие совместно. Не стремящиеся к новому. Конечно, немало людей, уже освободившихся от всех этих пороков, но большинство — таково. Если желать изменить природу людей, обратить их к добрым чувствам, к достойным поступкам, при этом менять одну только форму правления — значит не иметь никаких результатов. Только всего и будет, что круглый сосуд станет шестиугольным или восьмиугольным; природа же той воды, что внутри его, не изменится. Поэтому желательно изменить не столько форму правления, сколько природу людей, улучшить ее, удалить старое, каждый день вносить новое, в каждый новый день вносить новое. Но каковы же способы, которыми можно изменить природу людей? Их — два: наука и моральное учение. Они все равно, что два колеса у колесницы, два крыла у птицы. Взаимно помогая друг другу, они ведут жизнь человеческую к благу. Одни науки, хотя и проникают в сферы чудесного, все же в условиях одного материального развития не могут, как это и случилось в Египте и в Греции, предотвратить порчу нравов; необходимо, чтобы процветало и моральное учение: именно оно действует там, куда влияние науки не проникает. Поэтому они и являются орудиями полного обновления человеческого духа»¹⁶.

Несомненно, таким своим этическим направлением Накамура обязан своей конфуцианской школе. Понятно, что и участие в просветительном движении он принял в этом же направлении. В то время как Фукудзава для своих популяризаторских работ брал сочинения по естественнонаучным, экономическим, социальным и политическим вопросам, Накамура был занят философскими проблемами. Отсюда его интерес к Эмерсону, сочинения которого он переводит. Отсюда его внимание к социально-этическим сочинениям Милля, «Принципы свободы» которого также перекладываются им в 1877 г. на японский язык. Однако больше всего он заимствует от Смайlsa, из работ которого он переводит «Самопомощь» и «Характер». Перевод «Самопомощи» («Сайкёку риссикэй»), выпущенный в 1876 г., имеет успех, чуть ли не граничащий с успехом «Призыва к науке» Фукудзава.

Таким образом, если персонально Фукудзава и Накамура и были людьми различного склада и темперамента, если они работали в разных областях, объективно они делали с разных сторон одно и то же дело. Это обнаруживается при сопоставлении их основных принципов, игравших роль лозунгов всей их деятельности, формул всего их мировоззрения. У Фукудзава такой принцип выражался словами: «Независимость и самоуважение» («Докуруцу-дзисён»), у Накамура он звучал как «Самопомощь и самосовершенствование» («Дзидзё-дзисю»). Первый взывал:

¹⁶ См.: Фудзивара, Мэйдзи Кёнку сисо: си, стр. 50—51.

«Учащийся в наше время ни в коем случае не должен довольствоваться тем образованием, которое он получает в элементарной школе. Он должен простереть свои устремления дальше и проникнуть в самые основы науки. Он должен быть самостоятельным и независимым, не обращаться к другим людям. Если у него даже не оказалось бы единомышленников — друзей, он все равно должен один воспитать в себе силы для поддержания нашей Японии и этим работать для своего поколения»¹⁷.

Второй повторял Смайлса:

«Существует поговорка: „Небо помогает тому, кто сам себе помогает“. Эта поговорка основана на точном опыте. В этой одной короткой фразе заключен опыт всех человеческих поколений, опыт их успехов и неудач. Помогать себе — это значит быть самому себе хозяином, стоять на собственных ногах, не обращаться к силам других людей. Дух самопомощи есть корень, из которого произрастают все человеческие знания и способности. Идя дальше, можно сказать: если людей, помогающих себе, много, то и страна их преисполнена энергии, и дух в ней крепок».

В этих двух формулировках совпадают почти все мысли. Во всяком случае совпадают основные: призыв к энергичной самостоятельной деятельности и связывание конечных целей этой деятельности с интересами общества и государства в целом. Правда, в своей конкретной части пути, указываемые обоими авторами, различны: для Фукудзавы они заключались в усвоении практической науки — физики и естествознания, экономики и политики; для Накамуры они сводились к воспитанию в себе здравого смысла и нравственных добродетелей. Но по существу это были лишь две стороны одного и того же дела: один из них способствовал борьбе своего класса за новый хозяйственный и политический порядок, призывая его к овладению оружием практического знания, другой содействовал этой же борьбе, насаждая соответствующие психологические и моральные предпосылки для такого вооружения. В этом — их индивидуальное различие при общей одинаковости их объективной роли.

5

Фукудзава и Накамура были вождями движения за новое просвещение, но отнюдь не единственными его представителями. Движение это складывалось из работы, из деятельности, из совокупности усилий целой плеяды людей. Питомниками их в ближайшем смысле этого слова были те многочисленные школы, которые массами возникали в эти годы и наперебой стремились преподавать новую европейскую науку, в первую очередь — новые языки. Все сколько-нибудь выдающиеся деятели нового про-

¹⁷ Ср.: Такасу, Нихон гэндай бунгаку дзюнико; Токио, 1928, стр. 4.

свещения стремились основывать такие школы, справедливо усматривая в этом наилучшее средство для распространения нового просвещения, а вместе с этим и для усиления своего личного влияния. Примером таких школ могут служить упомянутые выше школы Фукудзава — Кэйё-гидзюку и Накамура — Донинся.

Что собой представляли эти школы в то время, сказать трудно. Ни определенных уставов, ни программ у них не было. Их нельзя отнести определенно ни к одному из привычных нам теперь типов учебных заведений. С одной стороны, обучение в них сводилось к усвоению самых элементарных с точки зрения европейской науки вещей, с другой — в них же изучались первостепенной важности политические вопросы. Это был тот тип школ переходного времени, который нужен был для того, чтобы пропустить в возможно короткий срок наибольшее число людей, принадлежащих к классу, в данный момент вышедшему к широкой деятельности, для того, чтобы в кратчайший срок вооружить этих людей хоть и не систематическим, не академически полным, но для данного этапа абсолютно необходимым комплексом знаний и идей, комплексом, конкретное содержание которого определялось характером и целями классовой борьбы на данном этапе. В большинстве этих школ господствовала главная тенденция века — утилитаризм, вследствие чего базой преподавания был английский язык; однако в некоторых культивировались те идеи, которые потом обнаружили очень ярко: идеи французского просветительства, отчего и господствующим языком был там французский. Такова, например, школа Тацуридо, или школа Рёссися, кстати сказать, основанная знаменитым впоследствии лидером либерального движения Итагаки Тайскэ.

Вслед за этой общественной инициативой шла инициатива государства. Оно, конечно, старалось насаждать школы более академического типа, но и они превращались в рассадники нового просвещения. Действовали и иностранцы, главным образом миссионеры, воспользовавшиеся общим устремлением к изучению Запада для того, чтобы развить в этих школах пропаганду христианства. Успех христианства в эти годы объясняется как тем, что японцы видели в этом учении идеологию усваиваемой ими новой европейской культуры, лишнее орудие для борьбы со схоластическим конфуцианством и буддизмом, так и тем, что принятие христианства открывало широкие возможности общения с европейцами, а следовательно, и усвоения английского языка. Многие из этих новых христиан сами принимались за организацию школ, соединяя обучение христианским догмам с обучением английскому языку. Примером таких школ может служить знаменитый институт Дёссися в Киото, основанный в 1875 г. Нийдзима. Непосредственно из этих школ вышел целый ряд виднейших впоследствии деятелей буржуазной Японии. Через христианство же в той или иной мере прошли очень многие прославившиеся в дальнейшем писатели: Токутóми Рёка, Токутóми

Сóхо, Симадзáки Тóсон, Бáба Тацуо, Китáмура Токóку, Ётида Роáн, Ямáдзи Айдзáн, Кунíкида Дóппо и другие¹⁸.

Эти, с каждым годом растущие в своем числе кадры новых людей, преисполненные энергией подымающегося класса, скоро нашли и удобные организационные формы для совместной работы. Простейшей из таких форм был кружок, более сложной — общество. Первый период истории новой капиталистической Японии ознаменован расцветом именно таких кружков и обществ. Ввиду же того что главной задачей этих объединений было политическое самообразование, многие из них играли роль своеобразных клубов, где дебатировались очень острые политические вопросы текущего дня. Особо влиятельными из таких объединений, представляющих собою два различных — и притом наиболее характерных для той эпохи — типа, были «Мэйрокуся» и «Кёсондою»¹⁹.

«Мэйрокуся» — буквально «Общество 6-го года Мэйдзи» — основано в 1873 г., т. е. в шестом году новой эры. Это было объединение всех наиболее ярких, наиболее авторитетных деятелей нового общества. Его вдохновителем был Мóри Аринóри (Юрэй), характернейший представитель нового поколения. Он также успел побывать в Англии еще до революции, пробыл там три года и в 1868 г. вернулся обратно, превратившись в ярого апологета западной культуры, человека, целиком пропитанного английскими понятиями того времени: идеями свободы и утилитарной философии вообще. По характеру и содержанию своих взглядов он стоял на крайнем фланге молодой буржуазии того времени, по своему же темпераменту принадлежал к числу наиболее непримиримых борцов за новый режим. Это и привело Мори Аринори к печальному концу: его слишком радикальная деятельность на посту министра народного просвещения, который он занял впоследствии, вызвала острое недовольство консервативных кругов и закончилась покушением на его жизнь и смертью. Мори, таким образом, примыкал к тому течению, идейным вдохновителем коего был Фукудзава, который тоже входил в состав нового общества и сначала даже намечался как его естественный глава, и только потому, что он категорически отказался, Мори пришлось стать во главе общества самому. Однако фактически руководителями всего дела являлись они оба. Это и определило основное направление деятельности «Мэйрокуся».

Помимо Мори и Фукудзава в число членов входил и Накамура, а за ним целая плеяда новых деятелей, уже обладавших крупными именами. Свою деятельность новое общество осуществляло главным образом через свой орган — журнал «Мэйрокусинси», издание которого было начато в 1874 г. и закрыто в

¹⁸ Ср.: Такасау, Нихон гэндай бунгаку дзюнико:, главным образом лекции 2 и 3.

¹⁹ О них, между прочим, есть ряд сведений в упомянутой выше книге Фудзивара «Мэйдзи Кёнку сисо : си» (стр. 48—54).

1876 г. Это был наиболее авторитетный орган своего времени, пользовавшийся исключительной популярностью и влиянием. Основной задачей его была пропаганда западного просвещения, но при этом далекая от простого культурничества: западное просвещение пропагандировалось постольку, поскольку оно соединялось с насущнейшими проблемами современности и способствовало их разрешению. Это явствует хотя бы из перечня тех вопросов, которые освещал журнал на своих страницах. Они касались в равной мере политики и морали, религии и просвещения, быта и языка — любой области, в которой требовались борьба со старым и привитие нового. Так, например, в журнале появились работы Мори, быющие по самым крепко засевшим предрассудкам и обычаям: статья «Об уничтожении пошения мечей», направленная против дворянских предрассудков самураев; статья «О равноправии женщин и мужчин»; не менее боевая статья «О запрещении наложниц» и другие. Кстати сказать, в этом вопросе Мори был поддержан Фукудзава, который прямо заявлял: «Если в доме живут рядом жена и наложница, то этот дом — пусть это будет даже терем из нефрита или палаты из золота — ничем не отличается от скотского сарая». Внимание журнала было направлено и на экономические проблемы того времени: их затрагивали статьи Накасима Ю «О развитии промышленности», Цудá Сэн «О сельском хозяйстве». Много уделялось места политическим вопросам; такова, например, статья Цудá Сапамити «О свободе печати», несколько более общий философский характер имела работа Мамаса́ка Рнсё «О связи между климатом данной местности и человеческой свободой». Интересно отметить, что в этом журнале был впервые в Японии поднят вопрос о латинизации письменности: революционный в первое время пыл молодой буржуазии не мог пройти также мимо иероглифики, с которой, с одной стороны, ассоциировались все старое, подлежащее разрушению, и просвещение, и которая, с другой стороны, стояла на пути демократизации культуры. Правда, этого пыла хватило ненадолго, иероглифы остались, но все же статья Ниси Мэгýру «О латинском алфавите» («Рóмадзирóн») превратилась в отправной пункт последующего движения за латиницу, закончившегося выработкой известной транскрипционной системы *рóмадзи*, существующей до сих пор. С нее же начались и другие попытки реформирования письменности; например, движение за переход на японскую слоговую азбуку (*канá*). Таким образом, общество за латинизацию японской письменности — «Ромадзи-кай», основанное в 1885 г., а также общество по переходу на японскую слоговую азбуку — «Канáно-кай», основанное в 1884 г., имели своего предшественника в лице журнала «Мэйроку-синси».

Радикализм «Мэйрокуся» сказался еще резче в вопросе о языке, как таковом. В журнале «Мэйроку-синси» фигурировала статья Сакатáни Мóто «О необходимости международного языка».

ка». Сам же главный руководитель общества — Мори занял крайнюю позицию: он предложил ни более ни менее как полностью отбросить японский язык и перейти на английский. Разумеется, из этого ничего не вышло, но все эти разговоры превосходно характеризуют как самую группу «Мэйрокуся», так и состояние умов передовой японской буржуазии тех лет.

Второе общество, «Объединение совместного существования» («Кёсон-досю»), возникло в следующем году после «Мэйрокуся» — в 1874 г. Во главе его официально стоял Оно Цукаса, однако, как и в «Мэйрокуся», руководство фактически находилось в руках двух лиц: Оно и Баба Тацуо. Оба они были в одинаковой мере представителями нового поколения. Так же как и основная группа «Мэйрокуся», они принадлежали к поклонникам всего английского, особенно английского политического строя: английский конституционный режим представлялся им высшим достижением государственности. Вокруг них группировалась преимущественно молодежь, так что если это объединение уступало «Мэйрокуся» в смысле имен, то зато оно шло в известной мере даже впереди того по своему передовому характеру. Цели общества, а также основная форма деятельности явствуют из двух первых параграфов его устава:

§ 1. Задача настоящего объединения — содействовать изучению путей совместного существования людей.

§ 2. Для обсуждения и осуществления этой задачи настоящее объединение разделяет все вопросы на отделы: право, воспитание, хозяйство, гигиена и т. д., устраивает собрания, а также организует библиотеку».

Под несколько туманным выражением «изучение путей совместного существования людей» фактически подразумевалось изучение все того же Запада, мировой обстановки, в условиях которой приходилось новой Японии жить и развиваться, завоевывать себе место под солнцем. В качестве же основной формы своей работы объединение избрало собрания, на которых происходили дискуссии по всевозможным вопросам. Эти собрания устраивались два раза в месяц, причем каждому члену полагалось выступать со своими докладами и участвовать в прениях. Фактически наиболее частыми ораторами были Оно и Баба; вслед за ними шли Эги, Тояма, Яно. Эти пятеро составляли основное ядро всей группы. Кроме устройства этих собраний общество занималось изданием своего журнала «Кёсон-дзасси».

Влияние «Объединения совместного существования» было значительно меньшим, чем «Мэйрокуся». Однако члены «Кёсон-досю» выступали всегда с таким воодушевлением, что привлекали к себе массу молодежи, так что в конце концов по количеству группировавшихся вокруг этого объединения лиц оно стало даже превосходить своего более влиятельного собрата. В то же самое время оба общества, делая одно дело, взаимно дополняли друг друга: «Мэйрокуся» действовало преимущественно

печатным словом, своим журналом, «Кёсон-досю» — устным словом, собраниями. С этой точки зрения каждое из них оказалось зачинателем тех форм общественной работы, которые потом так расцвели: от «Мэйрокуся» пошли клубы, от «Кёсон-досю» — публичные лекции.

Примеры этих двух объединений свидетельствуют о том, что молодая японская буржуазия начала уяснять себе ту роль, которую может играть в политической и культурной жизни страны периодическая пресса. Это и положило начало бурному развитию в Японии прессы, явившейся одним из мощных орудий просветительного движения. И учитывать роль прессы в деле создания идеологии новой Японии, а в дальнейшем — в деле создания новой японской литературы совершенно необходимо. Как школы, руководимые новыми людьми, как кружки и общества, объединявшие этих людей, как научно-популярная и политически пропагандистская литература, создаваемая ими, как журналы, выпускаемые ими, так и периодическая пресса в целом — все это было лишь отдельными рычагами в просветительной работе, теми каналами, через которые новая капиталистическая культура просачивалась в массы.

Из журналов кроме упомянутых выше в эти годы необходимо отметить еще «Минкэн-дзасси», одно время издававшийся Фукудзава совместно с его учениками — людьми, вышедшими из его школы Кэйо-гидзюку. Основными вопросами, занимавшими журнал, были вопросы политические, экономические и педагогические, т. е. из областей, наиболее актуальных для того времени. По своей популярности среди новой молодежи этот журнал шел непосредственно вслед за «Мэйроку-синси».

Вслед за «Минкэн-дзасси» появился «Хёрон-симбун», журнал, издаваемый группой «Тосися» — объединением наиболее крайне настроенных представителей тогдашней молодежи. Основная цель его высказывается прямо: это — орган, ставящий перед собой не вопросы просветительства, но чистой политики, конкретно — борьбу за народные права. В связи с такой установкой журнал не только занимался разъяснением и пропагандой идей народопроравства, но и призывал к прямым действиям. Такие устремления членов этой группы привели их в последующее время к участию в антиправительственном движении совместно с реакционными феодальными силами (Сацумское восстание).

Наряду с журналами растет и развивается газетная пресса. После нескольких лет первых попыток, начиная с 1873 г., идет неуклонное ее развитие. Помимо общих причин — развития нового общественного порядка — сильным толчком, способствовавшим оживлению газетного дела, послужил известный политический конфликт, разыгравшийся в 1873—1874 гг. в правящих кругах вокруг корейского вопроса, конфликт, разделивший руководящие круги в правительстве на два лагеря — сторонников активной внешней политики и защитников политики всемерного

внутреннего укрепления — и резко столкнувший их. В этот конфликт были вовлечены и широкие круги нового общества, особенно те, что уже участвовали в политической борьбе последних лет феодализма и событиях переворота. В связи с этим дискуссия по корейскому вопросу прокатилась по всей стране и всколыхнула очень широкие круги. Вместе с тем к этому же времени относится и первое открытое выступление ряда новых деятелей в пользу дальнейшего развития нового режима — перехода к парламентарному строю: в 1874 г. появился известный меморандум о введении представительного строя, составленный учившимися в Англии и яркими англофилами в политических воззрениях Фурусава и Кóмуру и подписанный крупнейшими именами: Итагáки, Готó, Ёто, Создзимá. Характерно, что большинство этих лиц принадлежало к числу сторонников активной внешней политики, и неудача, понесенная ими в этом вопросе, способствовала усилению их оппозиционных настроений. Так соединились в одном клубке и самые реакционные устремления, попытавшиеся потом выступить против нового режима с оружием в руках, и самые радикальные.

Так или иначе, общая сумма вопросов, поднятых дискуссией о внешней политике, а также вызванных ею, сыграла огромную роль в развитии политической литературы. Прежде всего она вызвала поток памфлетов, чрезвычайно резких по тону и радикальных по содержанию. Наряду с этим чрезвычайно оживилась и периодическая пресса. Она увеличилась и в своем числе, укрепилась и в своем значении. На умеренных позициях, на точке зрения постепенности развития стояла газета, связанная с кланом Тёсю, — «Тóкио-нйи-нйи», основанная в 1872 г. деятелями существовавшей одно время до этого газеты «Кокó-симбун» и управляемая известным Фукути Гэньитирó (Оти). На радикальных позициях стояли газета «Юбин-хóти» (основана в 1872 г.), находившаяся в руках учеников Фукудзава, газета «Тёя-симбун» (основана в 1874 г.), в Токио — «Акэбóно-симбун» (основана в 1875 г.). Они приняли горячее участие в политической борьбе, что определило и их облик: на первом месте стояла не информация о новостях, а политические статьи. Авторами последних были «ёгáкуся» — европейские ученые, т. е. люди, уже в той или иной мере усвоившие понятия и взгляды европейской буржуазии, знающие Запад, иначе говоря, все те же деятели японского просветительного движения. Для них газеты были одной из арен деятельности, отчего печать эпохи лежит и на прессе. Причем газеты эти были наиболее боевыми, наиболее политически заостренными орудиями в руках таких людей. Это и привело к тому, что репрессии правительства прежде всего обрушились на них: в 1875 г. выходит газетный устав, юридически закрепивший за правительством ряд способов всяческого ущемления прессы (штрафы и аресты за критику правительства) и повлекший за собой закрытие ряда журналов и газет, аресты виднейших жур-

налистов и т. д. Это, однако, не остановило развития газетного дела, а, наоборот, стимулировало его, усилив при этом оппозиционность. Издательства вступили на обычный путь: возобновления дела под другим названием. Так, особо рьяно нападавший на правительство журнал «Хёрон-симбун», закрытый правительством, продолжал выходить сначала под названием «Тюгай-хёрон», потом — «Буммэй-сінси».

6

Из этого одного можно усмотреть, что обстановка, в которой развивалось просветительное движение, была достаточно сложной. В силу того, что просветительное движение было никак не отделимо от политического, в силу того, что его деятели были в то же время политиками, с головой ушедшими в практическую борьбу, и все движение проходило те же этапы, что и политическая борьба. К концу первого десятилетия нового режима обстановка оказалась настолько насыщенной противоречиями, что привела к ряду острых столкновений, а затем в 1877 г. и к вооруженной борьбе. К этому времени определились три основных лагеря: правительственный, руководимый Окубо, и два ему оппозиционных — радикальный, во главе которого стояли деятели движения за народные права, и реакционный — из части прежних феодалов, главным образом из не сумевших перевооружиться и перейти на новые рельсы самураев. Этот реакционный лагерь сначала проявлял себя отдельными вспышками (восстание Хаги-но-ран, выступление Симпурэн), пока, наконец, не сосредоточил все силы в Сацума, найдя общепризнанного вождя в лице Сайго Такамори.

Сацумское восстание в 1877 г., потрясшее всю страну, имело огромное значение для всего хода дальнейшего развития Японии. Строго говоря, разгром сацумского лагеря и явился окончательной победой нового режима. Это была последняя схватка растущего капитализма с реакционными феодальными силами, схватка, окончательно расчистившая для капитализма пути развития, с одной стороны, и решившая судьбу феодализма, сочетав его уцелевшие элементы с капитализмом, — с другой. В связи с этим и для новой культуры открылся широкий простор. Радикализм молодой буржуазии после Сацумского восстания проходит уже под несколько иным лозунгом. На первых порах ее знаменем было преимущественно просветительство, ставящее своей задачей перенесение в Японию европейских знаний, науки вообще, пропаганду новых экономических форм и политического режима. Поскольку классовые цели этой буржуазии направлялись тогда главным образом на укрепление достигнутых позиций, постольку и знамени просветительства для нее поначалу было в общем достаточно. И только постепенно, с укреплением

экономических позиций новой буржуазии, оно уже не вполне отвечало новым целям, которые оказались теперь более далекими; так называемое «движение за народные права», в зародышевой форме существовавшее уже в самые первые годы нового режима и возникшее в среде того же просветительства, постепенно крепло и развивалось. Сацумская война, уничтожившая противников справа — лагерь феодальной реакции, в то же время не только не уничтожила, но еще более взбудоражила противников слева — лагерь радикальной буржуазии. Он слагался, как сказано было выше, частично из перестраивающихся на капиталистический лад помещиков, борющихся против стремления зацепившихся за правительство и покровительствуемых им новых промышленников развернуть свою деятельность за счет средств, извлекаемых из сельского хозяйства; он слагался также из той части промышленной буржуазии, которая, не занимая такого привилегированного положения, как первая, стремилась к установлению порядков, могущих помочь и ей развернуть свою предпринимательскую деятельность в широком масштабе; он слагался, наконец, и из тех бывших самураев, которые после переворота стали ориентироваться главным образом на правительственную службу, на обслуживание всего государственного аппарата; с одной стороны, недовольство среди них питалось отсутствием простора и размаха для этой деятельности, так как государственный режим ставил их в определенные рамки, с другой — и самый доступ к такой деятельности был достаточно ограничен. Среди этих недовольных необходимо отметить еще одну особую группу: самураев бывших кланов Тóса и Хидзэн, проделавших вместе с кланами Тёсю и Сацума всю революцию, теперь же — особенно после Сацумского восстания — оттесненных этими последними кланами, главным образом Тёсю, занявшим преобладающие позиции в правительстве.

Эта разнородная масса с самыми разными стремлениями и целями объединялась, однако, в одном: в оппозиционности к правительству. Разнородность эта обуславливала различные формы выступлений, различие характера и интенсивности борьбы; она же приводила и к взаимным столкновениям внутри всего лагеря. Общая же оппозиционность приводила к сотрудничеству, к взаимным компромиссам. Второе десятилетие нового режима (конец 70-х годов и все 80-е годы) поэтому и явилось временем сильнейшего развития японского либерализма. Первое внешнее его проявление — петиции о введении представительного строя 1879 г. — означало, что процесс консолидации сил оппозиционной буржуазии шел уже полным ходом и что она стала находить организационные формы для своих выступлений. С этой точки зрения характерна не столько сама петиция, сколько та обстановка, в которой она появилась: ей предшествовала полоса сильнейшего развития политических кружков (в Кóти, Кумамóто, Идзумо, Нáгоя, Мацуямá и других местах), крупнейшим моментом

которой было образование в 1879 г. Союза борьбы за установление срока созыва парламента (Коккай кйсэй до: мэйкай), от лица которого эта петиция и была подана. Как известно, формально эта попытка ни к чему не привела: петиция даже не была принята. Но именно эта неудача в соединении с агитацией делегатов, отвозивших петицию, еще более разогрела оппозиционное настроение этого лагеря буржуазии. Его самоорганизация принимает все более и более отчетливую форму, пока наконец не выливается в обычную для капиталистического строя форму — в форму политических партий: в 1880 г. образуется первая такая партия — Дзиюто (Партия свободы), во главе которой становится Итагаки Тайскэ — человек, создавший себе крупнейшее имя своим участием в политическом движении радикальной буржуазии до этого; в 1882 г. появляется партия Кайсинто (Партия реформ) с вышедшим из состава правительства Окума Сигэнбу во главе. Появление этих двух партий обусловливается обрисованной выше неоднородностью оппозиционного лагеря: в Дзиюто преобладали слои новой буржуазии, связанные с сельским хозяйством, — помещики, водочники, в Кайсинто — торгово-промышленная буржуазия, главным образом те ее широкие круги, которые выходили теперь на арену широкой деятельности и наталкивались на закрепившиеся в правительстве и с его помощью усилившиеся группы промышленников. Кроме того, в ту и другую партию входили и элементы мелкой буржуазии — бывшие самураи: в Дзиюто — не успевшие еще приспособиться к капиталистическому режиму или жаждавшие доступа к политической деятельности; в Кайсинто — члены вытесняемых кланов, особенно те, которые вынуждены были уйти из правительства в связи с борьбой, происходившей в 1881 г., отсюда связи каждой из этих партий с двумя оттесненными кланами: Дзиюто — с Тоса, Кайсинто — с Хидзэн. Так даже в первый момент политической борьбы японской буржуазии в одно целое соединились самые разнородные и, казалось, самые противоречивые элементы. Поэтому уже в эту эпоху собственная физиономия каждой из этих партий была далеко не отчетлива.

В том же, 1882 г. была сделана попытка образования и третьей партии — Тэйсэйто (Партия монархического правления), организации чисто бюрократической, долженствующей противостоять первым двум. Во главе ее было поставлено также крупное имя — один из деятелей просветительного движения, редактор «Нити-нити» Фүкути Гэнъитирó. Однако отсутствие подлинно острых классовых противоречий между правительственным и радикальным лагерем, особенно с партией Кайсинто, единство их буржуазно-капиталистических целей, с одной стороны, сделали эту оппозиционность условной и легко ликвидируемой известными уступками, к тому же predeterminedенными общим ходом капиталистического развития Японии; с другой — они делали условным и сопротивление правительства, что выразилось, кстати

сказать, и в скором понимании ненужности специальной правительственной партии — Тэйсэйто, быстро распавшейся. Борьба внутри буржуазии развивалась отнюдь не по линии столкновения правительства и радикальной буржуазии, а по линии пока еще не вполне урегулированных интересов аграриев и промышленников. Разумеется, что ни по своему характеру, ни по интенсивности столкновения внутри лагеря промышленной буржуазии никак не могли идти в сравнение с борьбой аграрной и промышленной буржуазии. Поэтому максимум буржуазной оппозиционности представляла собою тогда партия Дзюто, Кайсинто же с самого начала заняла позицию не только умеренную, но временами и прямо охранительную.

Как известно, это либеральное движение прошло два этапа: первый (1879—1882), ознаменовавшийся образованием Дзюто и Кайсинто, закончился двояким результатом — прокламированием введения представительного строя (манифест 1881 г.), что означало известную уступку требованиям оппозиции, и одновременно опубликованием закона о печати и публичных собраниях 1882 г., дающим новое оружие в руки правительства для расправы с наиболее «горячими головами» из оппозиции. Второй этап (1882—1889), ознаменовавшийся усиленной деятельностью Дзюто, выставившей лозунги борьбы за отмену неравноправных договоров, снижения налогов на землю, свободы слова и собраний, закончился также двояким результатом: с одной стороны, уступкой — введением конституции в 1889 г., с другой — изданием закона об «Охране общественного спокойствия» в 1887 г. Как сама половинчатость японской конституции, лишенной всякого оттенка даже буржуазной демократии, так и содержание этого закона, давшего в руки власти ряд полномочий в подавлении всякого мало-мальского действительно радикального движения, достаточно говорят о характере этого компромисса.

Так или иначе — по крайней мере внешне — это либеральное движение протекало под чрезвычайно радикальными лозунгами. Причем, в соответствии с новым этапом развития буржуазии, эти лозунги оформлялись уже не с помощью идеологического аппарата английского фритредерства, но при содействии гораздо более революционно звучащих идей, идей французского просветительства предреволюционной эпохи. Таким образом, англо-американский утилитаризм, это одеяние японского радикализма в первую эпоху его развития, сменился французским просветительством. Вместо Бентама и Д. С. Милля духовными вождями этого второго — либерального этапа в развитии японской буржуазии стали Руссо и Монтескье.

Идеи «естественных прав» человека были известны японцам уже давно. В сущности говоря, во всех рассуждениях о свободе и равноправии, которые постоянно фигурировали до этого, звучали не только мысли Милля (о принципах свободы) или Спенсера (о социальном равенстве), но и мелкобуржуазные по суще-

ству отголоски идей французских просветителей. Следы их заметны даже у Фукудзава, невзирая на его основную ориентацию на Бентама и Милля: приведенная выше его тирада о всеобщем равенстве — целиком в духе «естественных прав». В 1875 г. появляется перевод «Духа законов» Монтескье («Бампó-сэйри»), в 1877 г. — в самый год Сацумского восстания — первый, еще неполный перевод (Хаттори Току) «Общественного договора» («Миньякурон»). Таким образом, почва для руссоизма была в известной мере подготовлена, а изменившаяся общая подготовка, стимулировавшая и обострявшая борьбу за народные права, обуславливала его расцвет. Главными деятелями на этом пути, глашатаями «естественных прав» на японской почве были Накаэ Тёмин и Баба Тацуо.

Накаэ Тёмин был человеком в такой же мере нового типа, как и деятели просветительного движения. Самурай клана Тоса в прошлом, еще в годы феодализма он ушел из клана в Нагасаки, где стал изучать французский язык. С помощью известного Готó Сёдзиро он едет через два года в Эдо и здесь поступает в одну из частных школ, где продолжает работать над французским языком и изучением французских авторов. В 1871 г., т. е. в год ликвидации кланов, он едет (вместе с посольством Ивákура) в Европу и живет три года во Франции. По возвращении сначала поступает на правительственную службу, делается даже директором Института иностранных языков, но скоро порывает с казенной службой и основывает свою собственную школу, в которой и преподает «французскую науку», всячески пропагандируя идеи свободы и равенства во французской их интерпретации. Короче говоря, он проделывает путь, характерный для большинства деятелей новой культуры.

Тёмин работал широко и многосторонне. Основной труд его — полный перевод «Общественного договора» Руссо, выполненный в 1882 г., в самый разгар либерального движения. Этим, однако, Накаэ Тёмин не ограничивался: идеи Руссо он обставляет обстоятельным комментарием. Это он делает в виде специального исторического исследования, посвященного падению старого порядка во Франции, — «Два века перед французской революцией» («Фурáнсу какумэйдзэн-нисэйки котó»), подводящего, так сказать, историческую базу под идеи Руссо, а также в виде «Основы естественных наук» («Ригáку-кóгэн») и «Краткой истории европейского естествознания» («Тайсэй ригáку сёси»), пропагандировавших материалистически ориентированные естественные науки Запада, иначе говоря, излагающих научно-философские основы французской идеологии того времени. Впоследствии он главное внимание свое перенес именно на эту область и в конце концов сделался ярким пропагандистом позитивной философии в духе Конта. Изложение доктрин этой философии, сделанное им в 1900 г. (в работе под названием «Полтора года»), имело тогда огромный успех. Конечно, это относится

к значительно более позднему периоду, но в известной мере характеризует его идейные устремления и вкусы и в разбираемое нами время. Тёмин высказывает свои идеи с таким же темпераментом, как другие деятели просветительного движения. Например, в работе «Беседы о законах правления» («Сэйри со:дан»), изданной в 1881 г., он выражается так:

«Права народа — это есть высший Закон; свобода и равенство есть верховная Справедливость. Всякий, противящийся этому Закону и Справедливости, неизбежно несет кару. Пусть будут сотни монархий, все равно они не смогут уничтожить эти Закон и Справедливость. Как бы ни был монарх велик, все равно он должен чтить эти Закон и Справедливость, и в этом он сможет обрести защиту своего величия. Закон этот существует даже в Китае: Мэн-цзы и Лю Цзун-юань уже давно усмотрели его. Он отнюдь не является достоянием одного Запада».

Идеи «естественных прав» при всей своей популярности в кругах японской буржуазии, преисполненных мелкобуржуазного радикализма, вызвали в других кругах, более консервативных, резкие возражения. Эти возражения исходили главным образом из кругов, связанных с правительством, стремившихся противопоставить «деструктивным», по их мнению, идеям радикалов «конструктивные» идеи умеренно мыслящих. Представителем и вождем этих кругов был Катô Хираюки.

Като сначала был также увлечен общим течением и настроен весьма радикально. На первых порах в своей работе, изданной в 1874 г., — «Новое учение о государственном строе» («Кокутай синрон») он, подобно всем в это время, говорит о свободе, подходит близко к идеям «естественных прав». Впоследствии, ступив на путь государственной службы, сделавшись профессором, а затем и ректором Императорского университета в Токио, он меняет курс. Оформлению его взглядов на этом этапе сначала содействовали Бокль и особенно Дарвин; затем шли немецкие государственоведы Штейн, Бидерман, социолог Гумплович. Основной его идеей был своеобразный этатизм, заимствованный им главным образом у немцев. Насколько эти идеи вообще соответствовали его образу мыслей, можно усмотреть уже из того, что он их высказывал еще тогда, когда принадлежал к радикалам. Так, в своей книге 1872 г. «Общее учение о государственном праве» он говорит:

«Государство есть как бы большой человек и, как таковое, должно быть независимым. Должно обладать всей полнотой власти. Должно занимать наивысшее положение. И должно быть единственным. Должно обязательно иметь в своих руках суверенитет. Поэтому государство — суверенно. Право суверенитета не есть нечто, появившееся до образования государства. Оно не существует и вне государства. Не находится и над государством. Сила государства, его величие и заключены в этой суверенности. Поэтому право суверенитета и есть право государства в целом».

Течение, представляемое Като, было одним из вариантов того движения, которое развертывалось в некоторых кругах японского общества с самого начала переворота. Не надо забывать, что в идеологической подготовке революции сыграла огромную роль «национальная наука» — совокупность исторических, филологических и теологических исследований, вызвавших к жизни философско-историческую концепцию монархизма — «Соннорбн», доказывающую исторически и теоретически незаконность власти сёгуна и необходимость передачи верховных прав императору. Самый переворот Мэйдзи также проходил под двойным лозунгом: «Да здравствует император!» и «Долой иностранцев!». Если для всего антифеодального движения в целом эти лозунги и были лишь орудием для ниспровержения феодализма и были тотчас же отброшены, как только этот феодализм был свергнут, то для известных кругов японского общества, принимавших участие в перевороте, они — особенно первые — звучали как настоящие. Эти круги вошли частично в новое правительство; вместе с тем и другие его представители, легко расставшись с лозунгом «Долой иностранцев!», продолжали держаться за знамя монархизма, особенно видя перед собою внушающее им опасение бурное развитие европейского просвещения, говорившее о свободе и равенстве. В этих монархических идеях они видели известное контрорудие против опасного либерализма. Отсюда попытки мобилизовать и старый синтоизм и старую «национальную науку». Так, например, в первом же году нового режима, 1868 г., от имени императора было торжественно прокламировано восходящее еще к эпохе древнего абсолютизма положение: «Единство культа и правления»; в 1870 г. издан манифест о почитании синтоистских божеств, об учении Синто вообще, основано учреждение для разработки и пропаганды этих идей — словом, призван к жизни аппарат идеологического воздействия, пытающийся использовать традиционные верования и воззрения, глубоко вкоренившиеся в толщу населения. В 1872 г. было обнаружено так называемое «учение о трех положениях», призывавшее к почитанию родных богов и любви к родине, к соблюдению «Небесного Закона» и «Человеческого Пути», к преклонению перед императором и повиновению распоряжениям правительства. Рядом с этими попытками призвать к охранительным задачам подновленный синтоизм идут нападки на буддизм, развивающиеся в целом антибуддийское движение, с другого конца подогреваемое христианской пропагандой. Издаются и сочинения, развивающие эти национальные идеи, как, например: «Единственность монархического пути» («Кó:до-юицурбн») Фудзивара Сюкуйн, «Основы учения Великой Японии» («Дай-Нихбн коккё: но ё:си») Танака Тихо и ряд других. Иначе говоря, закладываются основы будущего национального движения, сильнейшее развитие которого намечается в середине 80-х годов и которое предваряет собою японо-китайскую войну. Конечно, ни по своей

силе, ни по своему влиянию это движение никак не могло сравниться ни с просветительством — в первом десятилетии нового режима, ни с либерализмом — во втором. Как то, так и другое толкали Японию по тому пути, который был необходим для насаждения и укрепления в ней капиталистических начал. Национальное движение занимает в эти годы второстепенное место; но тем не менее первые ростки его появились тут же, не могли не появиться в условиях сильнейшей борьбы тех лет, и учитывать его необходимо.

Като Хираюки является в известной степени представителем этого охранительного течения. В известной степени потому, что в противоположность попыткам противопоставить разрушительным тенденциям сторонников европейского просвещения явно реакционные, старозаветные идеи синтоизма он старался действовать орудием, созвучным новой эпохе, орудием европейского же просвещения. Иначе говоря, если он и был представителем охранительных тенденций, то в их модернизированном виде. Характерно и то, что он не избежал общей участи и в начале своей деятельности в книге «Новое учение о государственном строе» отдал дань основным идеям века — учению о свободе и человеческих правах. Поэтому и в своей последующей полемике против «естественных прав» он исходил не из положений старой национальной науки, а из европейских учений. Его главное сочинение в этом направлении, носящее название «Новое учение о правах человека» («Дзинкэн синрôn»), обнаруживает, что автор в своей критике теории «естественных прав» исходит из позиции эволюционизма. Права человека, по его утверждению, отнюдь не являются прирожденными, данными a priori, они появились потом — в процессе развития человеческого общества. Сочинение это состоит из трех частей, носящих название, ясно выдающее точку зрения автора: глава 1 — «О том, что учение о „естественных правах“ основано на заблуждении», глава 2 — «О зарождении прав и их развитии», глава 3 — «О том, на что следует обращать внимание в заботе о развитии человеческих прав». Некоторое представление о характере его рассуждений может дать следующий отрывок:

«Необходимо признать, что наши права рождаются в тот момент, когда образуется государство, рождаются под эгидой сильнейшего, т. е. правителя, обладающего неограниченной верховной властью. Пока нет такого сильнейшего, обладающего неограниченной верховной властью, нет и государства; наши же права самостоятельно, отдельно от государства появиться не могут. Поэтому как государство, так и наши права устанавливаются неограниченным правителем в тот момент, когда это неизбежно для того, чтобы достичь безопасности как всех вместе, так и каждого в отдельности».

Като продолжал свою полемику и в дальнейшем, выпустив в 1893—1896 гг. ряд работ по этому вопросу.

Выступления Като и его сторонников вызвали горячие споры вокруг вопроса о «естественных правах». Японский руссоизм не остался в долгу и постарался дать Като надлежащий ответ. Это было сделано рядом авторов: Ёно Фумио (Рюкэй), Тояма Масакэдзу и прежде всего крупнейшим глашатаем «естественных прав» в Японии — Баба Тацуо.

Баба Тацуо вышел из недр одного из самых передовых объединений того времени — из упомянутого выше «Кёсон-досю». Он вынес оттуда присущий всей группе радикализм, который полностью отразился в его работе, изданной в 1883 г. под названием «О естественных правах человека» («Тэмпу дзинкэнрôn»). Работа эта — отчасти теоретическая, поскольку он излагает это учение, отчасти полемическая, поскольку в ней он сражается с критикой Като.

Основная мысль Баба: права человека есть его прирожденное достояние, они коренятся в самой природе, каждый должен всемерно их выявлять. Он задается вопросом: «Кто попирает эти права силою?» — и берет два исторических примера: «Веспасиан в древнем Риме, Людовик XVI в новое время». — «Кто с ними (правами) боролся идейно?» — Макьявелли, Гоббс, Бентам. Но, по мнению автора, это ни к чему не привело: усилия этих людей либо закончились неудачей, либо обнаружили их идейные заблуждения. Теперь, говорит он, против этих прав выступает Като, и он тоже заблуждается. И в дальнейшем пытается опровергнуть возражения Като, делаемые последним, как было сказано, с точки зрения эволюционной теории. Свои рассуждения он ведет по следующим тезисам:

- 1) Люди, как и все прочие вещи вселенной, порождаются силами вечной природы.
- 2) Люди, как и все животные и растения, представляют собою явления, порождаемые способностью к метаморфозам, присущей природе.
- 3) Поскольку в результате таких метаморфоз появился человек, постольку его стремление к достижению своих целей ничем не отличается от такого же у животных и растений.
- 4) В таком законе достижения целей одинаковы все люди, к каким бы странам они ни принадлежали.
- 5) Для достижения целей всегда выбирается пункт, на котором меньше всего препятствий.

Вот образчик его рассуждений:

«Предположим, что в мире появляется человек. Этот человек обязательно стремится к тому, чтобы поддержать свое существование. Поскольку же он хочет поддержать свое существование, постольку он стремится к счастью. Если же он стремится к счастью, то должен прибегать в своем стремлении к счастью к тем путям, где меньше всего препятствий. Совершенно так же люди, организующие государство и общество. Без всякого сомнения, они стремятся к тому, чтобы поддержать существование этого общества, организованного ими. Если же они хотят поддержать существование этого общества, они обязательно должны

стремиться к его счастью. А если они стремятся к его счастью, они должны выбирать те пути, на которых для существования этого общества находится меньше всего препятствий. А где же этот путь, на котором меньше всего препятствий? Этот путь — свобода и равенство людей. Если у людей нет свободы и равенства, на пути существования человеческого общества и достижения им счастья постепенно появляется множество препятствий».

В конце автор дает резюме своих основных положений. Одно из них (8) категорически утверждает: «Естественные права человека порождены самой вечной природой вместе со всеми предметами вселенной». Другое (10) гласит: «Вторая глава „Нового учения“ (имеется в виду вышеуказанное сочинение Като) говорит о том, что права человека развились в борьбе за существование; в третьей же главе автор хочет подавить эти права. Таким образом, одно противоречит другому».

7

Таким образом, в Японии в течение первых двух десятилетий нового режима, эпохи оформления и первого этапа укрепления нового класса идейное развитие этого класса шло под тройным западным влиянием. Сильнее всего, а в первое десятилетие почти всепоглощающе, сказывалось влияние Англии — в образе английской утилитарной философии, подкрепленной американским практицизмом. На втором месте, а во второе десятилетие почти наравне с первым, стояло влияние французской просветительской философии предреволюционной эпохи. На третьем месте стояло влияние Германии, главным образом влияние германских государственных учений. В известных кругах делалась попытка создания и национальной идеологии на базе Синто, но сама по себе эта попытка в те годы особой роли сыграть не могла и оставалась пока в тени, готовясь развернуться в середине 80-х годов. Каждое из этих влияний было сопряжено с тем или иным общественным движением, способствуя его оформлению, создавая его лозунги. Англо-американский утилитаризм был в первую очередь знаменем просветительского движения, французское просветительство стало доктриной японского либерализма, немецкий же этатизм служил целям охранительного движения, что так характерно для поздно развивающейся буржуазии. Все же эти движения, в свою очередь, были либо выявлением отдельных стадий борьбы новой буржуазии в целом, либо отражением внутренних столкновений в ее среде. Так, просветительство служило целям первоначального вооружения буржуазии и являлось орудием в ее первоначальной борьбе за укрепление своих позиций; под лозунгами просветительства шло главным образом становление нового промышленного отряда буржуазии. Либерализм был вывеской скорее мелкобуржуазных кругов, преимуществен-

но оппозиционно настроенной аграрной части новой буржуазии, стремившейся обеспечить себе возможности обогащения, обеспечить свои позиции от посползновения промышленников переложить издержки капиталистического становления на плечи сельского хозяйства. Национализм старались насадить правительственные круги, многочисленная бюрократия и примыкающая к ним прежняя феодальная аристократия, а также известная часть промышленной буржуазии, обогащающаяся с помощью правительства. Однако эта расстановка сил в буржуазном лагере сильнейшим образом спутывалась и усложнялась как наличием в каждой группировке старых феодальных связей, так и взаимным переплетением этих группировок друг с другом. Кроме того, нельзя говорить и о строгой последовательности в этапах общественного развития Японии. То же просветительное движение в своей большей части на первых порах сливалось с либеральным, поскольку и то и другое имело в виду борьбу за народные права. В общее русло просветительства вливалась даже наиболее характерная часть националистического движения, пример — деятельность Като. С этой точки зрения правильнее будет сказать, что на первоначальном этапе общественного развития Японии под общим названием правительства фигурировали все эти три главных идеологических течения; поскольку в эти годы главной задачей буржуазии была консолидация сил для окончательного преодоления феодальных элементов, постольку и умственное движение ее было более или менее единым. И только потом, когда, с одной стороны, на очереди стали другие общие цели, а с другой стороны, явственно обнаружилось внутренние противоречия в самом буржуазном лагере, все движение в целом приняло несколько иные формы и в то же время распалось на ряд течений. Эти течения оказались соединены и с политическими группировками буржуазии. Либерализм — главная струя 80-х годов — был связан с партией Дзюто, просветительство — с партией Кайсинто. Национализм, только понемногу укреплявший свои позиции, тогда был связан главным образом с некоторой частью правительственных кругов.

Кроме того, необходимо отметить и еще одно обстоятельство. Развитие японского капитализма, становление и укрепление буржуазии, классовая борьба в эти годы — в своем идеологическом облике — проходили под знаком сильнейшего влияния Запада, социально-политических доктрин, развивавшихся в Англии и Франции. Социально-политическая философия Запада играла огромную роль в оформлении идеологии буржуазного движения, содействуя выработке и определению лозунгов классовой борьбы. Однако было бы неправильным искать в японском утилитаризме соответствующий вариант английского или в японском руссоизме — какую-то часть в развитии идей Руссо вообще. Выше на примере либерализма, уже было показано, что классовые движения в Японии принимали внешним образом черты, сходные с

соответствующими движениями на Западе, и назывались их именами. Фактически же, если проанализировать экономические основы этих движений, они окажутся во многом иными, чем как будто совпадающие с ними западные. Ввиду этого и утилитаризм, и руссоизм были не столько действительным мировоззрением соответствующих кругов японской буржуазии на данном этапе ее развития, сколько чисто политическим орудием, очень удобным, сильно действующим и способствующим как консолидации сил в определенном лагере буржуазии, так и повышению его энергии. Этим и объясняется та путаница, которая царит, например, у многих японских утилитаристов, допускающих в своих работах одновременно и отзвуки конфуцианских доктрин, и идеи Милля и Спенсера, и отголоски учения о «естественных правах»; или же такие переходы, как, например, у Като, исповедовавшего то «естественные права», то эволюционную теорию, то немецкий этатизм, то идею абсолютной власти монарха. Японский промышленный капитализм, эра которого наступала, нуждался прежде всего в насаждении новой техники, новой науки и в создании общей социально-политической обстановки, при которой новый класс мог этим пользоваться свободно и широко. Отсюда обращение к англо-американскому утилитаризму, от которого фактически бралось только то, что могло содействовать этим целям, но который внешне фигурировал чуть ли не во всей своей полноте. Борьба японских аграриев, этого в те времена наиболее революционного отряда буржуазии, была направлена на заключение компромисса с промышленной частью этой буржуазии, на установление взаимного *modus vivendi*, который и был потом найден. Но в пылу этой борьбы, доходившей иногда до большой остроты, оказались весьма пригодны лозунги французской просветительной философии, несмотря на отсутствие предпосылок для их органического появления; прельщали внешний их радикализм и разрушительная сила. И свое дело они сделали; на этом этапе они оказались полезны.

Потом, когда японский либерализм достиг своих действительных целей, эти лозунги отпали сами собой. Поэтому, если вообще влияние какой-либо идеологии, выросшей в одной стране, должно учитываться в другой стране, принимая во внимание особенности исторической обстановки и конфигурации борющихся сил, тем более это должно делаться в приложении к Японии.

II

При всех различных оттенках своих воззрений и взглядов новая японская буржуазия была на этом этапе своего развития согласна в одном: в отрицательном отношении к старому режиму. Это направлялось в первую очередь, конечно, на экономический и социально-политический строй, но распространялось и на про-

чие области. По одной из вышеприведенных тирад Фукудзава мы уже видели, как относились передовые японцы того времени к старому феодальному просвещению, как призывали они к борьбе с ним, к ниспровержению его. Такое же отрицательное отношение обнаружилось и к старой литературе.

Эта старая литература, конечно, не умерла в 1867 г. Переворот Мэйдзи, не сразу покончивший с феодализмом даже политическим, тем более не означал конца и феодальной литературы). Как и многие феодальные институты, как целый ряд феодальных традиций, феодальная литература продолжала оставаться и жить своей жизнью. Слагалась она из многих потоков. В области поэзии продолжали существовать старинные *танка*, восходящие еще к самым отдаленным временам японской истории; сочинялись *хокку* — трехстишия, главный расцвет которых связан с городами XVII—XVIII вв.; производились и китайские стихи — этот удел феодально-дворянского сословия прежних времен. Но все это никак не выходило за рамки простого эпитонства: *танка* оставались в основе придворной поэзии, культивируемой дворцовой Академией поэзии (О-утá-дóкоро) и свято соблюдающей традиции, установленные еще школой Кагáва Кагэки (Кэйдзю) — Кэйэнха; *хокку*, хотя и имели ряд крупных представителей, точно так же шли по путям, проложенным еще Кикаку и Хакую. Не вступали на новый путь, конечно, и поэты, пишущие по-китайски, хотя среди них было немало крупных имен. И в так называемом *вábун'е* Фúкути Оти, Нарусимá Рюхоку и другие не шли дальше своих предшественников. Одни из этих отраслей — как, например, *танка* и китайская поэзия — пока не обнаруживали никаких признаков обновления, оставаясь уделом либо узких слоев общества, либо уходящего класса. Другие, вроде *хокку*, были слишком связаны с традициями и, главное, слишком глубоко уходили в быт широких масс городского населения, чтобы суметь быстро перестроиться: революция быта, решительные сдвиги в обиходе, привычках и воззрениях этих широких масс, теперь средней и мелкой буржуазии, произошли значительно позже.

Наибольшее распространение имели другие отрасли феодальной литературы — различные виды художественной прозы, расцветшие в токугавскую эпоху²⁰. Они почти все перешли и в новое время. Продолжали писаться так называемые *ёмихон* — дидактические романы, идущие от Бáкина; *ниндзёбон* — сентиментальные романы в духе Тамэнáга Сюнсúя, *кусадзóси* — бытовые повести типа, установленного Рютэя Танэхико, *коккэйбон* — комические романы, восходящие к Дзиппэнся Ёкку. Продолжала развиваться драматургия Кабуки — пьесы *кякухон* в духе произведений Цúруя и Намбóку. Масса городского населения, все эти потомки лавочников, ремесленников бывших феодальных

²⁰ Об этом см.: Ивáки Дзюнтарё, Мэйдзи бунгáкуси, 1909, стр. 26—42.

городов, представители старозаветного купечества, иногда даже ведущие дела по-новому, но сохраняющие старый уклад жизни, — вся эта публика продолжала сохранять вкус и интерес к своей исконной литературе, особенно к этим пяти ее отраслям. Поэтому она продолжала существовать и находить читателей.

Эта феодальная литература, проникшая в первые десятилетия нового режима, имела и своих крупных представителей: романиста Канагаки Робуна, драматурга Каватакэ Мокуами и рассказчика Саньютэя Энтё. Первый создал получивший огромную популярность комический роман «Сэйё-хидзакуригэ», второй — ряд прославленных пьес, третий — целый жанр устного рассказа. В творчестве именно этих главнейших вождей старой литературы и лучше всего обнаруживаются как направление этой литературы, так и ее роль в новых условиях.

Как видно из самого заглавия произведения Робуна — «Сэйё-хидзакуригэ» («На своих двоих по Западному миру»), автор хотел повторить на ином материале знаменитый роман Дзиппэнся Йкку — «Токкайдё-тю хидза-куригэ» («На своих двоих по Токкайдоской дороге»). Прообраз представлял собою рассказ о пешем путешествии двух эдоских парней — Ядзиробэя и Китахати — по знаменитому почтовому тракту старой Японии — Токкайдо, соединяющему феодальную столицу Эдо с местопребыванием императора — древним Киото. Эти двое — один ловкий и пронырливый, другой менее поворотливый — переживают всяческие приключения, встречаются с различными людьми, наблюдают самые разнообразные картины и на все это реагируют в духе типично эдоского остроумия, отпуская характерные словечки, давая меткие характеристики, высказывая неожиданно острые суждения. Иначе говоря, это — комико-сатирический роман, в котором автор, пользуясь путешествием по самому оживленному тракту Японии, показывает чуть ли не все слои феодального общества, дает типичнейшие оценки из жизни наиболее характерных его представителей, преломляя это все в свете острословия и остроумия как будто простоватых, на деле же хитрых и разбитных парней, представителей низов городского населения. Подражание Робуна оживляет этих парней, только заставляет их пропутешествовать уже не по старому феодальному тракту, а по Европе. Новые Ядзиробэй и Китахати ухитряются присоединиться к богатому иокогамскому купцу и едут с ним в Лондон. Повторяется все то, что было в романе Йкку: они наблюдают, попадают в различные переделки и на все реагируют острым словечком и метким суждением. Автор сам не был за границей, и Европа им взята из рассказов его приятеля Тóмида Сяэна, из сочинений Фукудзава (главным образом из «Сэйё-дзидзё:» и переводов). Но, конечно, не в Европе было дело. Объектом сатирического воспроизведения и насмешливой оценки была та Европа, которая воспроизводилась в Японии. В ней на первых порах действительно было очень много нелепого, смеш-

ного. Хорошее символическое представление о ней в те времена в этом отношении дают дошедшие до нас рисунки, на которых можно видеть «эмансипированного» японца, костюм которого состоит из полуцилиндра на голове, японской накидки — х́оори в качестве одеяния верхней части туловища, европейских брюк и японской деревянной обуви на босых ногах. Поэтому для желающих открылось обширное поле для всевозможных насмешек и сатирических выпадов — от добродушных до враждебных. Сатира Робуна принадлежит скорее к первому роду, причем известную роль в ней играет и простое желание воспользоваться новым материалом. Но так или иначе, она является реакцией феодального человека на то новое, что разворачивается перед его глазами; видит он, даже в самом лучшем случае, взором представителя старого поколения и притом, конечно, никак не пытается выйти за пределы установленной его прообразом формы. Его произведение, несмотря на несколько новый материал, — явное эпигонство как по своим устремлениям, так и по распоряжению литературным материалом.

Если Робун все-таки хоть как-нибудь реагировал на новое, что стало проявляться в Японии, то второй крупный представитель феодальной литературы — Мокуами — и не пытался выходить из рамок, установленных традициями прежней драматургии. Благодаря своему крупному таланту он смог, несмотря на положение эпигона, даже занять видное место в истории этой драматургии и по справедливости слывет последним ее классиком. Обусловлено это в большой степени тем, что Мокуами работал для той среды, которая оказалась одним из наиболее устойчивых институтов феодальной культуры в Японии, — для театра Кабуки. Во всяком случае, несмотря на то что в последующее время в театре произошел целый ряд пертурбаций, он до наших дней сохраняет незыблемо свои феодальные основы как в отношении актерства, так в известной мере и организационной структуры. Естественно, что и драматургия не могла идти вразрез с этим заведенным порядком, особенно при подчиненном положении автора в театре, и поэтому пьесы Мокуами как по форме и материалу, так и по тематике не отходят от установленных канонов. Основным его устремлением остается дидактизм в духе традиционной феодальной идеологии с ее конфуцианской закваской и доктринами Бусидо («Пути воина»), самурайской этики. Он сам всегда считался как бы живым воплощением феодальных идей, старинных добродетелей, и та среда, для которой он работал, в которой жил, с которой был связан всеми нитями своего существования, среда театра Кабуки, только усиливала и укрепляла эти его традиции. Поэтому даже те его пьесы, в которых он как будто берется за новый материал, как, например, пьеса на тему Сацумского восстания, написанная в самый год восстания, отнюдь не означают какого-либо поворота в его творчестве: это такая же типично-феодальная драма театра Кабу-

ки, как и любое из многочисленных его произведений. В этом смысле Мокуами — фигура цельная, законченная и, благодаря своему недюжинному таланту, очень крупная.

Итак, одна часть феодальной литературы, если брать наиболее крупнейшие ее проявления, отражала критически-насмешливое отношение к новому, к европейскому, отношению, господствующее в некоторых кругах общества; другая часть говорила о гордом стоянии на прежних позициях, о нежелании сдвигаться с испытанных, проверенных веками, оправданных блестящей плеядой полноценных художественных произведений позиций. Новый материал, если и попадал в эту литературу без насмешливого или враждебного к себе отношения, касался только внешней, поверхностной стороны новой культуры; деятели старой литературы и не пытались продумать его глубоко, до конца: к этому не приучала их старая литература, к этому они не были приспособлены и сами по всему складу своей личности. Для надлежащего понимания и оценки того нового, что появлялось вокруг них, нужно было иметь иные критерии. Система феодальных понятий для этого не годилась.

Третье ответвление феодальной литературы, пользовавшееся исключительной популярностью среди мелкого городского населения, был устный рассказ. Однако и это искусство, как связанное с наиболее отсталой средой, тем более не обнаруживало никаких признаков обновления. Его темы, его форма, его идеологический склад продолжали оставаться на уровне его потребителей. О нем в это время можно говорить только в связи с искусством прославленного рассказчика Санъютэя Энтё, автора действительного шедевра такой сказовой литературы — «Чудесно-го рассказа о пионовом фонаре» — «Кайдан ботандорё».

Все эти отрасли феодальной литературы могут изучаться и должны изучаться в связи с общим вопросом о судьбах феодальных институтов в новой Японии, об их роли в дальнейшем развитии буржуазно-капиталистического строя. Вместе с тем они получают особое значение тогда, когда перед новым классом, создающим свою собственную литературу, ставится во весь рост проблема так называемого феодального наследия, проблема, с одной стороны, критического пересмотра, с другой стороны, обращения в свою пользу того, что было раньше. Это и случилось в 80-х годах, когда начала формироваться самостоятельная литература нового класса как обособленная отрасль специально литературного, художественного творчества, деятелями которого были уже писатели-профессионалы. Тогда и произошло включение ее в арсенал средств для формирования этой литературы. Однако и тогда включена была собственно не эта литература эпигонов, о которой сейчас идет речь, но классическая литература эпохи расцвета феодальных городов, т. е. конца XVII и XVIII в. Иначе говоря, не Кангáки Рóбун и не Мокуáми помогли созреванию новой литературы, но старые классики — Сай-

каку и Тикамацу. То же, что имелось теперь, эти протянувшиеся в новую эпоху отростки феодальной литературы, никакой положительной роли в формировании новой литературы не имело. На этом этапе пути новой зарождающейся литературы и старой еще никак не сходились. Литература феодальных эпитонов могла играть роль только отрицательную, поскольку она заставляла новых людей искать произведений, созвучных им, где-то в другом месте.

1

Нечего и говорить, что тем местом, где находили на первых порах удовлетворение не только своих политических, но и художественных запросов ведущие слои новой буржуазии, был тот же Запад. Вся политическая мысль заимствовалась оттуда, оттуда же заимствовалась и художественная литература. Строго говоря, другой литературы на первых порах для новой буржуазии не было. Так же как для политической борьбы было более чем достаточно социально-политической философии Запада, так же вполне хватало для начала и европейского художественного творчества. В связи с этим и происходит перенесение художественной литературы Запада, призванной служить таким образом на время заместительницей своей собственной. Первые годы первоначального формирования буржуазии характерны именно полным отсутствием самостоятельной литературы; ее роль исполняет переводная. И в этом — характернейшая особенность истории литературы японской капиталистической буржуазии.

Несомненно также, что эта переводная художественная литература Запада служила прежде всего тем же целям, которые преследовались буржуазией вообще и которые ставились развитием ее общественно-политических взглядов в частности. Иначе говоря, основные устремления проводников этой литературы были совершенно аналогичны устремлениям деятелей японского просветительного движения. Переводчик первого нашумевшего европейского произведения — романа Бульвера Литтона «Эрнест Мальтраверс» — так прямо и говорит в своем предисловии (ко второму изданию): «Целей у меня было две: одна — познакомить японцев с нравами и чувствами людей Запада; другая — с помощью этого знания дать возможность понять историю Англии за последние годы. Я говорю раздельно о двух целях, но вторая не является самостоятельной, она возникает как естественный вывод из первой. Поэтому можно обе эти цели свести в одну. И это будет: через жизнь чувства представить Запад, как он есть». Таким образом, переводчик стремился к тому же, к чему стремился и Фукудзава, публикуя свое «Описание Запада», стремились и все прочие деятели просветительного движения: давать знание Запада, пропагандировать это знание. Этого требовала полити-

ческая необходимость, отчего этой основной цели было посвящено все действительно прогрессивное, актуальное в Японии. В таком служении общей задаче оно и получало свою актуальность.

Однако на этом пути были возможны всякие оттенки и модификации. С одной стороны, этим характеризуется сложность общественных запросов того времени, с другой — это объясняет появление тех или иных произведений Запада на японской почве. Как выбор произведений для переводов, так и манера перевода, само восприятие переводимых произведений — все это дает обширный материал для суждения о состоянии японского общества в эти годы ²¹.

Какие европейские авторы попали в Японию в годы становления и первоначального укрепления новой буржуазии, т. е. в 70-е и 80-е годы прошлого века? Их было довольно много: тут и англичане Бульвер Литтон, Дизраэли, Вальтер Скотт, Свифт, Шекспир, Дефо; и французы — А. Дюма-отец, Жюль Верн, Поль Вернье, Фенелон, отчасти Гюго; русские — Толстой и Пушкин; немцы — Гёте и Шиллер; испанцы — Сервантес; итальянцы — Боккаччо, и даже «Тысяча и одна ночь». Состав, таким образом, был весьма пестрый, и подбор самих произведений иногда достаточно странный. Однако если присмотреться ближе, проследить степень влияния и известности каждого из указанных авторов, то картина получится уже более определенной. Как и следовало ожидать, на первом месте как по количеству выпускаемых переводов, так и по влиянию стояла литература английская и рядом с ней французская. Имена Бульвера Литтона и Дизраэли, В. Скотта и Шекспира представляли первую; Жюль Верна и А. Дюма — вторую. Гораздо меньшее значение имели Шиллер, Боккаччо, Поль Вернье, Дефо. И наконец, совершенно случайный характер имело появление Л. Толстого (отрывки из «Войны и мира»), Пушкина («Капитанская дочка»), Сервантеса (отдельные новеллы из «Дон Кихота»), Гёте (части «Рейнеке-Лиса»), Свифта («Путешествие Гулливера к лилипутам» из книги о Гулливере). Нужно помнить, что какой-нибудь системы и плановости в переводной деятельности японцев не было, так что наряду с действительно созвучными и нужными для той эпохи произведениями появлялось и много чисто случайных вещей.

Таким образом, и в области социально-политической идеологии, в публицистике, и в области художественной литературы царил гегемония Англии и Франции. Это становится понятным при свете как общих причин, так и социальных.

Общие причины в основном были изложены выше. Англия являлась для Японии тех лет ведущей страной. Страна развитого и крепкого промышленного капитализма была образцом для страны, начинающей путь промышленно-капиталистического раз-

²¹ Подробный перечень и краткие описания переводной литературы в этот период дает работа Янагита «Мэйдзи ханъяку бунгаку кэнкю» («Нихон бунгаку ко : дза», тт. 1, 5, 7, 8, 9).

вития. Япония стремилась насадить ту же капиталистическую экономику, которую выработала и развила у себя Англия. Известное отражение, пусть и внешнее, получило в Японии и английское либеральное движение. При всем несовпадении этих явлений в их экономической основе, а отсюда и в целях чисто политической стороны, японцы во многом пользовались идеями английского либерализма. Это было обусловлено совпадением в ряде формальных моментов. Большую роль в развитии английского либерализма сыграла Июльская революция 1848 г. От революции Мэйдзи 1867 г. отталкивался и японский либерализм. Английские либералы боролись за овладение парламентом; отсюда реформы 1834, 1867 и 1884 гг., демократизировавшие английский представительный строй. О том же представительном строе все время твердили и японские либералы, добившиеся в 1889 г. конституции. Несомненно, японский вариант буржуазного либерализма не только отличен, как разъяснено выше, от своего английского подобия по своей экономической основе, но отличается от него и своими конечными целями; поэтому он приводит и к иным результатам. Но тем не менее известные элементы сходства и совпадения были.

Точно так же были эти черты сходства и в общественной психологии страны влияющей и страны, подвергающейся влиянию. Утилитаризм, позитивизм, эволюционизм были исповеданием передовой английской буржуазии тех времен. Эти же умственные течения соответствовали и интересам новой японской буржуазии. Но, конечно, здесь, как и во всех прочих областях, необходимо самым серьезным образом учитывать не только сходства, но и различия, и в первую очередь различие этапов в развитии капиталистического режима в одной стране и другой. Различием этапов обуславливается подпадение Японии под влияние Англии, различие процесса обуславливает своеобразие этого влияния. Эти два момента и определяют, какие именно авторы влияли, какими своими произведениями, какими именно сторонами этих произведений, как это влияние проявлялось и к чему приводило. Таким путем обрисовываются контуры двух специальных задач, могущих быть выведенными из изучения этого материала: установление японского варианта общей проблемы литературного влияния и прослеживания судеб литературного произведения за пределами той среды, в которой оно выросло и для которой в первую очередь существует.

Помимо этих общих факторов, открывших возможность проникновения в Японию и закрепления за ней европейской художественной литературы, были факторы и специального порядка, прежде всего вызвавшие это проникновение и утверждение. Таким фактором было в первую очередь непосредственное соприкосновение Японии с англосаксонским миром. Исторические причины такого соприкосновения были вкратце изложены выше. Общая политическая ситуация на Дальнем Востоке вызыва-

ла это соприкосновение и расширяло его сферы. Мы уже знаем также, что большинство деятелей просветительного движения побывали за границей, причем главным образом в Англии. За границу неустанно направлялись все наиболее передовые, наиболее активные представители нового режима — как члены правительства, так и общественные деятели. Известную роль играли и сами европейцы, в довольно большом числе начинавшие проникать в Японию. Открытые порты — Иокогама, Кобэ — сделались ареной непосредственного соприкосновения японцев и европейцев на самой японской почве. Именно эта политическая обстановка на Дальнем Востоке, поставившая Японию лицом к лицу с Англией, Америкой, Францией и Россией, а из этих стран более всего с первыми двумя, и была основной базой влияния этих стран на Японию. Известное же сходство в процессе социально-экономического развития этих стран сделали влияние конкретно возможным. Различия же в стадиях этого процесса, положение Японии как начинающей тот путь, на котором так далеко уже ушла Англия, обусловили то, что это влияние было односторонним, т. е. со стороны Англии, те же различия, которые были в самом процессе и в его целях — при известном их совпадении, — сделали то, что это влияние было крайне своеобразно.

2

Кто был конкретным проводником европейской художественной литературы в Японию? Для кого она переносилась? Ответы на эти вопросы ясны из всего предыдущего изложения: как проводниками, так и потребителями переводной европейской литературы были те общественные круги, которые, кроме этой литературы, другой не имели. Это были прежде всего передовая молодежь того времени; студенты многочисленных школ, появившихся в те годы; работники нового государственного аппарата; выросшие в новых условиях общественные деятели — политики и публицисты; нарождающиеся представители новой науки — преподаватели новых школ; принимавшие европейский облик промышленные деятели. Иначе говоря, это были передовые слои новой буржуазии — в первую очередь промышленной, с прилегающими к ней кадрами новой бюрократии, а затем и аграрной, главным образом в лице своих представителей из числа политических деятелей. Старая феодальная литература, проникшая и в новую эпоху, их удовлетворять уже не могла; она ни в какой мере не соответствовала ни их умонастроениям, ни их целям. В сущности, выйдя к новой жизни, эта часть буржуазии оказалась на первых порах без художественной литературы. Правда, потребность в ней в первые годы особенно резко не ощущалась. В годы борьбы с феодализмом, в годы собст-

венной перестройки, в годы закладывания основ капиталистического режима ведущая часть буржуазии нуждалась не столько в художественной литературе, сколько в литературе чисто политической и популярно-научной. Отсюда тот несомненный факт, что в первое десятилетие нового режима такого рода литература как переводная, так и оригинальная не только доминирует, но и представляется почти единственной. Строго говоря, своей новой художественной литературы у ведущего отряда буржуазии не было²². Так что вполне правильно будет констатировать, что на первых порах, в первые годы борьбы, литература нового класса во всем своем объеме исчерпывалась и покрывалась общественно-политической публицистикой и популярно-научной литературой; эти отрасли вполне заменяли собою недостающую литературу, художественную в ближайшем смысле этого слова. И только тогда, когда первый этап в развитии новой буржуазии был пройден, когда она почувствовала под собою уже вполне прочную почву, наступил черед и художественной литературы.

Перенесение европейской художественной литературы на японскую почву — не в качестве единичных эпизодов, а как целого потока, начинается в годы, следующие за Сацумским восстанием 1877 г., т. е. вскоре после окончательной победы нового строя. Переводы до этого носили случайный характер и проходили малозаметно. Кроме того, и число их было крайне незначительно. Современные историки японской литературы в эту раннюю эпоху разыскали пока не более пяти названий, в том числе части «Робинзона Крузо» (1872), басни Эзопа (1873)²³, некоторые сказки из сборника «Тысяча и одна ночь» (1875). Появление переводной литературы, значительной и по числу, и по своей роли, должно быть отнесено именно к рубежу 80-х годов. В это время появились: Жюль Верн («Вокруг света в 80 дней», 1877; «Путешествие на луну», 1880), Бульвер Литтон («Последний день Помпеи», 1879; «Эрнест Мальтраверс», 1878; «Strange story», 1880), В. Скотт («Ламермурская невеста», 1880), Свифт («Путешествие Гулливера к лилипутам», 1880), Фенелон («Телемак», 1879). Как самый выбор этих произведений, так и их судьбы указывают на те задачи, которые при их помощи могли быть как-то осуществлены. Похоже на то, что в эти годы, непосредственно следующие за сильнейшим напряжением Сацумской войны, события, чрезвычайно остро пережитого всей Японией, победившая буржуазия на некоторое время как бы дала себе некую передышку. Разумеется, передышка была весьма относительной как по своей продолжительности, так и по своему содержанию: движение за народные права продолжало развиваться дальше, очень скоро приняв оригинальные политические формы (образование Союза

²² О существовании в это время сильно развитой феодальной художественной литературы говорилось выше.

²³ Басни Эзопа были частично известны и раньше («Исப்பு-моногатари»).

борьбы за установление срока конституции в 1879 г., образование первой партии — Дзюто в 1880 г.). Но так или иначе, некоторая возможность обратить внимание и на те потребности, которые удовлетворены до сих пор не были, несомненно появилась. Отсюда и обращение к западной художественной литературе.

В эти немногие годы появилась, по-видимому, жажда занимательного, развлекательного чтения. Необходимо учитывать, что последний период феодальной литературы приучил японцев именно к такого рода чтению: ко всякого рода приключениям (*кидэн*) или чувствительным повествованиям, (*ниндзёбон*). Горожане недавних времен любили волновать себя необычайными судьбами какого-нибудь феодального героя или же лили слезы над несчастной судьбой двух влюбленных, любили они при этом и поморализовать в духе традиционных добродетелей — сыновней почитательности, преданности господину, женской верности и т. п. Нынешние потомки этих горожан, по крайней мере передовые из них, не могли уже читать ни старой литературы такого сорта, ни новых подражаний ей. Поэтому они и обратились к Западу. Стремление к занимательному чтению удовлетворяли Жюль Верн, Свифт, в известной мере Бульвер Литтон, особенно своей фантастической «*Strange story*» и историческим «*Последним днем Помпеи*». Тяготение к чувствительному чтению удовлетворяли Вальтер Скотт одним из самых сентиментальных своих романов — «*Ламермурская невеста*», тот же Бульвер Литтон — романом «*Эрнест Мальтраверс*». Однако, если присмотреться ближе к судьбам этих произведений на японской почве, обнаружится, что наряду с этими поводами их появление имеет глубокие, более мощные корни. В основном дело, конечно, не в стремлении разрядить напряжение предыдущих лет, особенно сацумских годов (конфликт назревал постепенно и все время держал Японию в большом напряжении), но в расширении процесса перевооружения нового класса. Это расширение происходило за счет увеличения кадров, приходящих к новому строительству, с одной стороны, за счет охвата новой капиталистической культурой все больших и больших сторон их жизни — с другой. Новое мироощущение, сопровождающее укрепление капиталистического строя в формах хозяйства и политической жизни, проникло постепенно не только в узкие круги пионеров нового режима, но уже в более или менее широкие массы новой буржуазии; в то же время оно стало охватывать теперь уже не одну какую-либо сторону идеологии, но и общественную психологию в целом. Иначе говоря, началась и была нужна переделка и социально-политических воззрений, и одновременно всего строя чувствований и эмоций. Если европейская социально-политическая философия помогла первому, то художественная литература Запада должна была способствовать второму. Отсюда ее появление, отсюда ее роль как заместителя пока отсутствующей своей литературы. Вследствие же того что эпоха перестройки общественной психо-

логии в целом в духе капиталистической культуры, естественно, наступила не сразу после политического переворота, то и художественная литература появилась тоже не сразу, а после известного промежутка — в данном случае приблизительно через десять лет.

В свете высказанных соображений проясняется и роль переведенных автором произведений на этом этапе развития японской буржуазии. Уже выше были приведены слова переводчика «Эрнеста Мальтраверса», характеризующие цели его работы. Они прекрасно отражают именно эту новую установку японской буржуазии. Его слова о том, что он хочет познакомить японцев с нравами и чувствами людей Запада, а затем с помощью этого знания дать возможность понять историю Англии за последние годы, свидетельствуют, во-первых, о расширении круга людей, подходящих к европеизации, во-вторых, о наступлении эпохи начала переделки всего психологического строя. Для этих более широких кругов буржуазии подходить к познанию западной науки было гораздо легче через научную фантастику Жюль Верна, чем через переведенный трактат по физике; приобретать познания о мире оказывалось проще через описание кругосветного путешествия, чем через учебник географии. Кроме того, необходимо учитывать и еще один дополнительный момент: первоначальное ознакомление воочию с завоеваниями науки и техники на Западе, всю силу которых японцы глубоко почувствовали хотя бы по пушкам Перри, вызвало после первых минут подавленности взрыв энтузиазма, весьма понятный для класса, желающего жить и начинающего жить по-новому. Об этом энтузиазме выразительно говорит то воодушевление, с которым работали представители просветительного движения. И на этой почве возникла своеобразная романтика техники и науки — как один из возбудителей этого энтузиазма, в свою очередь явившийся необходимостью психологической предпосылкой быстрейшего перевооружения на капиталистический лад. В связи с этим и появился в те годы Жюль Верн, на этом основан его успех и в дальнейшем.

Одновременно европейский роман — тот же «Эрнест Мальтраверс» — как произведение, построенное на романтической интриге, рисующее душевный мир героев, демонстрирующее их переживания, способствовал и второму — переделке психологии. Не нужно упускать из виду, что в очень многих случаях психологические реакции японцев прежних времен на какие-либо явления совершенно не совпадали с теми чувствами, какие в этих случаях испытывал европеец. Поэтому с невыкорчеванной, хотя бы в основном, феодальной психологией работать в новых условиях было трудно. Таким образом, эти европейские романы стали играть роль своеобразных учебников того, как мыслить и чувствовать вообще, и влияние их на общественную психологию несомненно.

Такую роль переводная литература исполняла, конечно, не

только на рубеже 80-х годов. И в дальнейшем мы имеем ряд произведений, которые продолжают эту двойную линию: линию романтики техники и географических знаний и линию новой психологии. Выходят новые переводы Ж. Верна: «Пять недель на воздушном шаре» (1883), «60 000 лье под водой» (1884), «Приключения капитана Гаттераса» (1886), «Счастье Бегумы» (1887), «Михаил Строгов» (1888). Появляются также «Леди с озера» В. Скотта (1884), сентиментальная переделка «Ромео и Джульетты» Шекспира (1885), последняя даже два раза. Жажда занимательного чтения породила интерес к произведениям, построенным на приключении: так, оказались переведенными ряд новелл «Декамерона» Боккаччо (1882), «Сорок пять» А. Дюма (1881); переделан как «Повесть о привидении» («Ю:рэй-моногатáри») «Гамлет» Шекспира, вышла «Капитанская дочка» Пушкина (1883, 1886), появился отрывок из «Войны и мира» Толстого (1886). Однако в установках новых читателей начинает все с большей и большей явственностью проглядывать и иной политический интерес. Развертывание либерального движения, происходящее именно в начале 80-х годов, определенно стимулирует этот интерес. Разумеется, от этого другие задачи новой литературы не исчезают, точно так же как и до сих пор несомненно существовала линия политического интереса. Но, как можно думать, с новым оживлением классово-политические запросы, предъявляемые к художественной литературе, начинают выступать с большей отчетливостью.

Где отыскивалось это политически насыщенное чтение? Отчасти — в той же авантюрной и сентиментальной литературе, которая стала проникать первой. Именно как политический романист проложил себе дорогу в Японию А. Дюма. Его «Сорок пять» прошли без особого успеха. Это показательно в том смысле, что простой интерес фабулы, насыщенной всяческими приключениями, для нового японского читателя не играл главной роли. Успех Дюма начался с «Графини Шарни» (1882) и «Иосифа Бальзамо» (1882), т. е. романов, где затрагивается французская революция. Что искали и находили японцы у Дюма, видно хотя бы из того, под каким заглавием его романы выходили: так, например, «Графиня Шарни» была для японцев «Триумфальной песней свободы» («Дзию:-но гáйка»). Здесь фигурирует даже наиболее жгучее в это время словечко «свобода» (дзию:), вошедшее в название первой партии — Дзиюто. Для японского либерализма, пользовавшегося, как было объяснено выше, многими идеями и лозунгами французской революции, романы из эпохи этой революции были кстати, как делающие то же дело, что и переводы французских политических мыслителей. И крайне характерно, что при этом как-то ступшевались собственные политические позиции автора, его отношение к этой революции; само произведение и его герои воспринимались так, как их хотели воспринимать читатели. Так, например, «Иосиф Бальзамо», вышедший в

самый разгар деятельности политических кружков (1882) и первых партийных объединений, явился для японцев как бы учебником конспирации — он учил, как организовать политические союзы, как вести в них работу; Калиостро же воспринимался как борец за свободу. Политические элементы находились и у Ж. Верна: в качестве революционного пошел его роман «Мартин Посс» (1884), где описана перувианская революция. Это произведение Ж. Верна было снабжено даже специальным подзаголовком: «Политический роман». С таким же подзаголовком вышел «Айвенго» В. Скотта (1886). Переводчик «Юлия Цезаря» Шекспира (Цубоути Юдзо, 1884) также открыл в нем что-то созвучное движению за свободу своей эпохи, охарактеризовав содержание произведения заглавием: «Меч свободы».

Наряду с обращением к уже более или менее известным писателям в поисках политически насыщенной литературы обращались и к новым. И здесь проявились общие тенденции эпохи: главными авторами, оказавшими наибольшее влияние на японцев в эти годы, были англичане Бульвер Литтон и Дизраэли. Почва для Бульвера Литтона была подготовлена его «Эрнестом Мальтраверсом» и «Последним днем Помпеи». Однако не эти романы сделали имя Литтона популярным. Он обязан главным образом своим двум романам: «Кенельм Чилингли» (1885) и «Кола ди-Риенци» (1885). Что касается Дизраэли, то за ним место в Японии было закреплено романами «Конингсби» (1884) и «Эндимион» (1886). В дальнейшем появились и другие произведения этих писателей: Литтона — «Гарольд», «Царедворец Кальдерон»; Дизраэли — «Генриэтта Темпль», «Контарини Флеминг».

Проникновение этих двух писателей в Японию обусловлено в первую очередь непосредственными причинами: для Англии тех лет они были писателями современными и чрезвычайно влиятельными. Попадая в эту страну или знакомясь с ней у себя на родине, новые японцы в области литературы наталкивались прежде всего на то, что имело тогда наибольшее хождение. Отсюда, естественно, их знакомство с этими авторами. Во-первых, сыграла большую роль и личность самих авторов, их общественно-политический вес. Про Дизраэли, лорда Биконсфильда, и говорить нечего; даже Литтон как парламентский деятель мог привлечь внимание. Но, конечно, основной причиной перехода их в Японию послужило содержание их произведений, их темы и идеология. Как известно, основными политическими установками Дизраэли, литература для которого как политического деятеля прежде всего была одним из средств пропаганды этих установок, являлись: идея союза земельной аристократии с промышленной буржуазией под эгидой монарха («Конингсби»), идея союза двух классов — правящего и производящего («Сибилла») и, наконец, утверждение английского империализма («Танкред»). Постоянным героем его является политический деятель — энергичный и предприимчивый, обладающий практическим чуть-

ем и преисполненный честолюбия. В таком же духе и герои Литтона: это тоже сильные личности, одушевленные большими целями и преисполненные жажды возвышения. Таков, например, «Кола ди-Риенци», последний римский трибун, борец за единство и свободу Италии. Литтон касался также и вопроса о приспособлении старого английского дворянства к условиям капиталистического производства и быту буржуазного общества. Он показывает его метание на этой почве, власть денег в новом капиталистическом обществе. Словом, и тот и другой, пусть каждый по-своему, ставят проблемы, которые в какой-то мере ставили и в Японии. Что такое по существу либеральное движение? В основном — это поиски *modus vivendi* между аграриями и промышленниками. Большинство этих аграриев вышло из недр феодального клана, принадлежало к числу прежнего дворянства. Процесс приспособления их к новым условиям капиталистического хозяйства происходил с большими трудностями; к тому же рядом возрастали противоречия между их интересами и требованиями промышленной буржуазии. Поэтому и темы, освещаемые в творчестве Литтона и Дизраэли, не могли не звучать для японцев в эпоху подъема либерального движения. Затем и Литтон, и особенно Дизраэли рисовали мир политической борьбы, развешивали картины политических столкновений, причем в большинстве случаев в обстановке современности. И это одно должно было вызывать у японцев повышенный интерес к их творчеству, поскольку элементы политической борьбы в те годы стояли, безусловно, в центре внимания. Литтон и Дизраэли говорили о парламенте, были сами парламентскими деятелями, а темы «конституция», «парламент», «представительный строй» не сходили тогда с уст японцев. Английские авторы рисовали героев, сильных личностей, а каждый японский студент обязательно представлял себя будущим политическим деятелем. Индивидуалистические тенденции английских авторов находили живой отклик у представителей новой японской буржуазии. Именно эти элементы творчества Литтона и Дизраэли и оказались выдвинутыми на первый план, заслонив прочие черты их творчества. Различия в общественно-политических установках обоих авторов, представление ими разных слоев английского общества, отличие общественно-экономической подоплеки их творчества от того, что было в Японии, — все это не воспринималось с такой отчетливостью, как первое. Иначе говоря, повторилась история, наблюдавшаяся в Японии, с социально-политической философией Запада: как от этой последней было взято то, что находило отклик в современной японской обстановке, независимо, а часто даже вразрез с целым, точно так же и в произведениях художественной литературы Запада для японцев звучало только то, что в какой-то мере совпадало с актуальным для них, опять-таки часто без учета органической связи выделяемого с общим целым всей общественно-политической позиции автора.

Такой подход к произведениям Литтона и Дизраэли просвечивает сквозь заявления переводчиков. Так, например, переводчики «Кенельм Чилингли» (Фудзитá Мэйкаку и Одзáки Йбфу) рекомендуют переводимый роман так: «Внимание автора направлено исключительно на обрисовку современного состояния общественной жизни Англии; он смеется над ее недостатками и бичует свое поколение. Больше всего внимания он уделяет исправлению дурных сторон представительной системы». Переводчик «Конингсби» так излагает содержание романа: «Герой романа вырастает среди чужих людей; сначала делается наследником аристократического дома, затем теряет свои права, терпит всевозможные невзгоды, но в конце концов добивается успеха, становится членом парламента». В этом же смысле характерны и заглавия, даваемые переводчиками своим работам. Так, например, «Кола ди-Риенци» идет под заглавием «Биография мужа, волнующегося за свое поколение», «Кенельм Чилингли» — как «Рассказ о Кэйси (начальные слоги имени «Кенельм» и фамилии «Чилингли» в японском произношении.— Н. К.), бичующем его поколение и обличающем нравы». Заглавие «Эндимион» переведено как «Три героя и две красавицы, или Волны чувства на политическом море». «Конингсби» снабжен подзаголовком «Политический роман» с специальным дополнением к заглавию: «Новый рассказ о политических партиях». Все это явно отражает все устремления читателей — переводчики учитывали эти устремления или хотели пробудить их.

Наряду с произведениями Литтона и Дизраэли под флагом политической литературы проникли и другие, не оставившие длительного следа, но одно время имевшие большой успех. Таков был, например, «Вильгельм Телль» Шиллера, появившийся в первый раз в 1886 г. под заглавием «Телль, или Стрела свободы», во второй — в 1887 г. под заглавием «Телль, или Повесть о свободе». Далее идут романы из русской жизни. Один из них принадлежал перу француза Поля Вернье и вышел в японском переводе в 1882 г. под заглавием «Удивительная повесть о преследовании партии нигилистов» («Ке: мутó тайджи кидáн»); содержание его переводчиком (Кавасимá Тюноскэ) излагается так: «Повесть представляет собою историческое повествование и политическое рассуждение. Она излагает события, предшествовавшие убийству предыдущего императора (Александра II). В ней раскрываются причины, по которым возникла в России эта партия, рассказывает, как она разрослась и достигла нынешней силы; какие меры принимало против нее правительство, а также как оно ее разгромило и как смута снова сменилась спокойствием». Героями повести являются: сын некоего сановника Борис Никитин, его друг — француз Альбер, прекрасная нигилистка Анна, нигилист Степан. В том же, 1882 г. вышла в свет книжка под заглавием «Удивительное происшествие в России, или Дело доблестной девушки» («Рокóку кибún рэцудзё-но ги-

гбоку»), в которой рассказывается о деле Веры Засулич. Сохранились сведения еще о двух книжках на русские темы (1882, 1883), опять-таки, по-видимому, о нигилистах. Одна из них фигурирует как «Политический роман» и издана под заглавием «О ниспровержении деспотического правительства». Прием, оказанный этим вещам, свидетельствует о большой путанице, царившей в оценках европейских произведений вообще, а также о различном восприятии их в одной и той же Японии. Так, успех «Вильгельма Телля» в известных кругах, вероятно, был обусловлен возможностью извлечь из него националистические нотки; повести о русских нигилистах интересовали и с точки зрения борьбы за свободу, и как рассказы о подавлении крайних элементов. Единообразного восприятия при сложности тогдашних общественных отношений не было. В одном, однако, сходилось большинство: в стремлении отыскивать в переводимых произведениях в первую очередь политическую сторону.

Крайне интересной и важной для понимания роли этой переводной литературы представляется и та форма, в которой она представала перед японским читателем. Здесь для начала необходимо остановиться на заглавиях. Заглавие книги есть первое, с чем знакомится читатель, первое, чем привлекает его внимание. Вместе с тем оно дает некий ключ к произведению. Эти два момента, очевидно, хорошо учитывались японскими переводчиками того времени, и именно благодаря этому заглавия и могут служить для нас одним из показателей того, как сами переводчики понимали переводимую ими вещь и какую сторону ее они считали для читателя наиболее завлекательной.

Как видно уже из приведенных выше примеров, в большинстве случаев переводчики не оставляли оригинальных заглавий, но создавали свои собственные. Причины этого, вероятно, различны. С одной стороны, говорила привычка к типу названий, которые были распространены в прежнее время: в сравнении с длинными, обстоятельными, красочными названиями токугавских романов и пьес европейские наименования могли казаться неэффективными, лишеными всякой притягательной силы. Что может говорить уму и сердцу заглавие «Июсиф Бальзамо»? Гораздо более может подействовать на читателя другое: «Кровавые потоки и бурные вихри на Западном море». С другой стороны, японские переводчики стремились к тому, чтобы заглавие сразу говорило о предлагаемой вещи; оригинальные же заглавия, европейцу, может быть, что-нибудь и говорящие, для японца тех времен часто оставались пустыми звуками. «Мария Стюарт» как название пьесы Шиллера для японцев, пока не очень сведущих в истории Запада, ничего не означало. Поэтому переводчику пришлось переименовать его на «Снег весною, или конец Мэри» — «Хáру-ноюки, Мэри-но го-сайгó». Словом, по этим или другим причинам переводчики заглавия предлагаемых произведений обычно переделывали, а рассмотрение того, как именно они переделывали, дает

много интересного для понимания роли этих произведений в Японии.

В некоторых заглавиях мы видим явное отражение прежних феодальных образцов. Так, например, в манере пьес Кабуки сделаны заглавия многих шекспировских драм: «Юлий Цезарь» озаглавлен как «Последний удар меча свободы» («Дзию-но тати нагори-но кирээдзи»), с добавлением — очевидно, для того, чтобы европейское содержание было бы совершенно ясно — «Удивительный рассказ про Цезаря»; в таком же роде озаглавлена «Ромео и Джульетта» — «Таинственная нить страсти, связавшая врагов («Ада мусуби фусигино иронава») также с добавлением: «Поучительная история о девушке Запада» («Сэйкё мусумэ сэцуё»); «Перикл» озаглавлен: «Печальная разлука и удивительная встреча, или Зерцало Истины» («Айбэцу кигу. Мокото-но кагами») и т. д. Несколько в духе прежней феодальной беллетристики озаглавливаются и те произведения, которые в известной мере относятся к чувствительному чтению. Первое такое заглавие дал переводчик «Эрнеста Мальтраверса», представивший этот роман как «Весенний рассказ о цветах и ивах» («Карю сёнва»). Оно имело настолько большой успех, что многие переводчики стали всячески ему подражать. Так появились «весенние рассказы» (*сюнва*), «чувствительные рассказы» (*дзёва*) и т. п. «Ламермурская невеста» называлась «Чувствительный рассказ о весеннем ветерке» («Сюмпү дзёва»). Напоминали старинные названия и такие заголовки, как «удивительный рассказ» (*кидэн*) и «прекрасный рассказ» (*кива*). Например, «Удивительный рассказ о мести на Западе» («Сэйё: фукусю кидэн) — «Граф Монте Кристо» А. Дюма; «Прекрасный рассказ о весеннем озере» («Сюнко-кива») — «Леди с озера» В. Скотта. Однако большей частью заглавия должны были указывать на политический интерес произведения, причем в том направлении, к которому призывала читателя передовая японская общественность того времени. Поскольку осью всех политических споров тогда была «свобода», поскольку это словечко было, по-видимому, у всех на устах. Его мы встречаем буквально всюду: в названиях печатных органов — газета «Свобода» («Дзию: симбун); различных организаций — издательство «Свобода» («Дзию: сюппанся»); общество «Свобода» («Дзию: консинкай»); предприятий — бани «Свобода» («Дзию: ю»), горячие источники «Свобода» («Дзию: онсэн»); существовали пирожные «Да здравствует Свобода» («Дзию: бандзай каси»), пилюли «Свобода» («Дзию: ган»), ресторан «Свобода» («Дзию: тэй»), танец «Свобода» («Дзию: одори») полотенца «Свобода» («Дзию: тэнугуи») и т. д.

Естественно, что слово «свобода» было пущено в ход и в заглавиях переводимых произведений. Его мы находим в таких названиях, как «Триумфальная песнь свободы» («Дзию: но гайка») — «Графиня Шарни», «Стрела свободы» («Дзию: но исэн») — «Вильгельм Телль»; оно проникло даже в такие, состав-

ленные в общем в духе старинных, названия, как «Последний удар меча свободы».

Однако такой обработкой заглавий дело не ограничивалось. Желая как можно сильнее задеть в читателе те стороны, на которые в это время можно было больше всего рассчитывать, переводчики снабжали свои заглавия особыми подзаголовками, скорее «шапками», поскольку они ставились на первом месте²⁴. Эти подзаголовки были двух родов: одни старались заинтриговать читателя, другие — дать ему предварительное разъяснение. Так, например, «Риенци» был снабжен подзаголовком: «Раскрыть книгу — опечалиться и вознегодовать» («Кайкэн-кифун»). Разъяснительный характер имеют подзаголовки вроде: «Удивительные события в Европе» («О:сю-кидзи») — подзаголовок к «Эрнесту Мальтраверсу»; «Удивительные вести из России» («Рокюку кибун») — подзаголовок к «Капитанской дочке»; «Политический роман» («Сэйдзи сё:сэцу») — подзаголовок к «Айвенго» и т. д.

Создание новых заглавий было лишь первой работой, которую проделывали переводчики над переводимыми произведениями. Наряду с этим обработке подвергался и самый материал. Здесь мы находим ряд вариантов.

Прежде всего мог быть различным самый перевод. Ода Дзюньитиро «Эрнестом Мальтраверсом» положил начало свободному переводу. Фудзита Мэйкаку и Одзаки Йофу в своем «Кенельме Чилингли» показали образец точного смыслового перевода. До переводов полноценных во всех отношениях, т. е. соблюдающих в точности и смысловую сторону и форму оригинала, переводчики этого типа еще не дошли. Почин такого перевода был положен Хасэгава Фтабатэй в его работе над переводом «Свидания» Тургенева. Но Фтабатэй был представителем иной полосы в развитии новой японской литературы. Поэтому то, что сделали переводчики «Кенельма Чилингли», для той поры было максимальным достижением.

Гораздо чаще переводчики не просто переводили, но обрабатывали свои оригиналы. О характере такой обработки могут дать представление следующие их заявления.

Переводчик 8-й новеллы 3-го дня «Декамерона» (1885) заявил: «Я выбрал для перевода рассказ о Ферондо и, дополнив его, сделал из него повесть о человеческих чувствах. Я воспользовался при этом многими другими рассказами и писал так, чтобы все повествование могли с легкостью понимать даже женщины и девушки».

О переводе 3-й новеллы 3-го дня (1887) переводчик заявляет: «Оригинал представляет собою не более одного листика текста. Поэтому я дополнил его и превратил в повесть. В оригинале, кроме того, не дано ни имен, ни фамилий героев. Это неудобно, почему я и дал им имена и фамилии. Чтобы сделать все понятным даже женщинам, я написал нарочно самыми легкими словами».

²⁴ Прием, также заимствованный от прежней литературы.

Переводчик «Войны и мира» Толстого (23-я глава 1-го тома английского издания того времени), кстати сказать, преподнесенной японской публике под заглавием «Плачущие цветы и скорбящие ивы. Последний прах кровавых битв в Северной Европе», так говорит о своей работе: «Ввиду того, что в оригинале места очень длинно и растянута, я там, где нужно, сокращал».

Переводчик «Вильгельма Телля» (1887), рекомендуя свое произведение как политический роман, как картину движения за народные права, говорит: «Хотя я и не изменил общего содержания произведения, но много отдельных мест и выражений заменил другими».

Очевидно, такого рода работа переводчика была сильно распространена. Отголоски этого мы находим в одном замечании переводчика «Эндимиона» «Есть два способа перевода,— говорит он,— один — переводить, следуя оригиналу, второй — переделывать оригинал, объясняя его и вставляя свои замечания. Я избрал третий способ. В наше время, к счастью, появилась наука стенография, и вот я пригласил одного ученого этой науки и, имея перед собою книгу, рассказывал ему по-японски, что написано, а он записывал за мною. Таким образом мои мысли, мои слова целиком перешли на бумагу».

Нужно заметить, что со многими произведениями европейской литературы японцы на первых порах познакомились не по оригиналам, а тоже по переделкам. Так было, например, с Шекспиром, который попал в Японию сначала главным образом в прозаическом изложении. «Капитанская дочка», в первый раз (1883 г.) попавшая в Японию в сокращенном переводе с английского, под цветистым заглавием «Сердце цветка и думы бабочки. Удивительные вести из России», во второй раз (1886 г.) была совершенно англоязычена: Гринев превратился в Смита, Маша — в Мэри. Одна новелла из «Дон Кихота», переведенная под заглавием «Новый рассказ из Европы — соловей в долине», переведенная с французского, предстала пред японским читателем в исключительно переработанном виде: герой попадает в Италию в момент образования там итальянского королевства, так что в рассказе Сервантеса фигурируют сардинский король Карл-Альберт, Мадзини, Гарибальди. В другой новелле из того же «Дон Кихота» упоминается о телеграмме, полученной героем от своих родителей. Кто повинен во всем этом, французский ли переводчик или японский, не имея под рукой французского издания,— сказать трудно. Характерно лишь то, что добавления идут как раз по тем линиям, которые интересовали японцев того времени, в первую очередь по линии политического интереса и европейской техники.

Таким образом, подвергались обработке не только заглавия, но и самый материал. Работа переводчика иногда заключалась в более или менее точном пересказе, прибегать к которому взамен перевода заставляло переводчика желание выделить нужные ему элементы. Так, например, в сущности пересказанным

оказался «Эндимион» Дизраэли, в котором сюжет построен на элементах политического романа. В других случаях роль переводчика сводилась к обработке произведения с теми же целями. Это делалось либо путем сокращения, как, например, в «Капитанской дочке» Пушкина или «Гарольде» Литтона, где оставлены главным образом романические элементы, либо путем восполнения, как, например, в «Декамероне», где таким образом была усилена приключенческая сторона фабулы; делалось это иногда и тем и другим способом одновременно: так, например, Цубоути в предисловии к переводу «Юлия Цезаря» говорит: «Ввиду отличия многих идей и положений в пьесе от наших, я многое изменил: часть выбросил, часть вставил».

Все это говорит лишний раз только о том, что над всем доминировали цели иного порядка, чем художественные. Переводимая литература была интересна, была нужна в первую голову своим содержанием, идеологией, но не формой, не внешним обликом. И далее: это содержание воспринималось опять-таки не в чисто литературном плане, а в плане жизненно-практическом. Отсюда вольное обращение с материалом. И в этом органическая связь этой литературы с научной и политической переводной публицистикой того времени: и та и другая лишь две стороны одного и того же явления.

3

При всем таком особом характере переводной беллетристики она, несомненно, на первых порах в известной мере заменяла собою пока отсутствующую свою собственную художественную литературу. Это положение, однако, не было абсолютным: очень скоро появляется и эта последняя. Японские авторы начинают не только переводить, но и писать.

Оригинальная художественная литература этих лет — если отбросить феодальных эпигонов — исчерпывается одним типом: это так называемый политический роман (сэйдзи сё:сэцу)²⁵. Первые признаки формирования такого жанра появляются в 1879—1880 гг., когда этикетка политического романа приклеивается к произведениям Рюсуйтэй Танэкиё и Тода Киндó. Одно время эта оригинальная беллетристика существует как бы в тени переводной, однако с 1883—1884 гг. она начинает занимать все более и более видное место. Расцвет ее относится к 1885—1888 гг., после чего значение ее идет на убыль.

К этой литературе можно подходить с разных сторон. В современном японском литературоведении широко распространен взгляд на политические романы 80-х годов как на литературу не только второсортную, но даже просто выходящую за пределы

²⁵ Подробный список произведений, примыкающих к этому жанру, дается в ст. С. Сайто «Сэйдзи сё:сэцу кэнкю» («Нихон бунгаку ко : дза», т. 8).

собственно художественного творчества. Такой взгляд основан на том, что к этой литературе стремятся подойти со стороны тех ее качеств, которые, так сказать, принято считать главными показателями художественной ценности. В самом деле: темы этих произведений почти всегда одни и те же: свобода, народные права, политическая борьба; сюжеты — однотипны, постоянно повторяются: герой, охваченный политическим энтузиазмом, героиня — обладательница выдающихся талантов и красоты, их любовь. Над большинством произведений несомненно довлеет как тематический и идеологический, так и сюжетный штамп. Но если не отрывать эти произведения от той исторической обстановки, в которой они появились, получится оценка несколько иная.

Органическая связь этой политической беллетристики со своей эпохой выясняется прежде всего из ее тем. О чем говорит большинство произведений этого типа? Целый ряд их посвящен вопросам представительного строя. Как сказано было выше, манифестом 1881 г. был обещан созыв в 1890 г. (23-й год Мэйдзи) парламента. И вот авторы начинают излагать свои суждения по вопросам народного представительства, связывая их с этим будущим парламентом. Таковы, например: «Будущее в 23 г.» («Нидзюсаннэн мирайки», 1886), «Будущее парламента в 23 г.» («Нидзюсаннэн коккай мирайки», 1886), «Колокол видений 23 г.» («Нидзюсаннэн мугэнно канэ», 1887), «Организация парламента. Великое народное собрание» («Коккай сёсики», 1888). Другие авторы берут своим материалом Новую Японию. Например «Новая Япония» («Син-Нихон», 1886), «Новый мир в Японии» («Нихон синсэкай», 1887). Многие гадают о будущем: «Япония после введения парламентского строя» («Коккайго-но-Нихон», 1887), «После 23 г.» («Нидзюсаннэн-го», 1887), «Облики будущего» («Мирайно омокэгэ», 1887), «Будущее Японии» («Нихон-но мирай», 1887), «Политическое положение и состояние общества в будущем» («Сёрайн сэйдзи сякай», 1888). Думы о будущем иногда касаются даже не одной Японии: «Новая Азия в XX веке» («Нидзюсо-сэйки син-Адзия», 1888). Фигурируют и темы свободы: «Заря свободы на Востоке» («То:ё: дзю: -но акэбоно», 1882), «Светильник свободы» («Дзю:то», 1883), «Зерцало свободы» («Дзю:но кагами», 1888) и т. д. Иначе говоря, налицо вся основная тематика эпохи, хорошо знакомая по публицистике тех лет. Авторы, впрочем, не только не стараются как-либо затушевать свою близость к этой публицистике, но, наоборот, прямо о ней заявляют. Суэхирё Тэттё, автор очень популярного романа «Сэттюбай», в предисловии заявляет: «В настоящее время в мире есть многое, что заставляет волноваться и негодовать. Поэтому в форме любовного повествования я и обрисовал современное политическое положение». Другой автор, Одзаки Юкио, ставит вопрос даже на принципиальную почву: «Превратить себя в беллетриста, раскрывать свое сердце и душу в цветах, в воде, луне и таким образом заставить свой голос с легкостью дойти до ушей всех —

такова в настоящее время обязанность наших политических деятелей».

Крайне знаменательно, что Одзакі говорит не о писателях, а о политических деятелях. Этим он и указывает на тот действительно примечательный факт, что в те времена, по-видимому, понятие «писателя-художника» как некоей особой личности, представителя самостоятельной профессии не существовало. Уже из истории переводной литературы мы видим, что профессионалов-переводчиков, как таковых, в сущности не было: переводили все те же «европейские ученые» (ё:гакуся) — по образованию, политические и общественные деятели — по характеру своей деятельности. При этом нередко один и тот же человек занимался переводом европейского политического сочинения и тут же романа. Цель у них была одна, и только пути ее достижения менялись и разнообразились. Точно так же обстояло и с оригинальной политической беллетристикой. За нее брались такие же политические деятели, видя в ней средство для достижения целей, поставленных в порядок дня классово-борьбой в данный момент.

Важно отметить, что обращение к художественным средствам пропаганды политических задач обозначилось после Сацумского восстания. Восстание это — крайне сложное по тем общественным силам, которые в нем участвовали или его поддерживали, — закончилось разгромом мятежников. Однако борьба после этого не утихла: она только перешла в другую фазу и приняла другие формы. Оппозиционно настроенная часть буржуазии — из помещичьих и мелкобуржуазных кругов, бывшая готовой чуть ли не примкнуть к мятежникам, после неудачи восстания более уже не помышляла о выступлении против правительства с оружием в руках и перешла к политической борьбе. Как известно, эту борьбу повела в первую очередь пресса, памфлетная литература, что вызвало ответные репрессии правительства, направленные на политическую печать. Поэтому приходилось думать о других орудиях борьбы. Отсюда — обращение к художественным произведениям, принимавшим таким образом, иногда характер чисто аллегорических сочинений в духе высказываний Суэхиро Тэттё. Некоторые романы так прямо и имеют подзаголовки «Аллегорическая повесть». Именно в этой необходимости обращаться к иным путям пропаганды своих идей и заключается одна из причин появления политической беллетристики.

Наряду с этим слова Одзакі говорят и о другом: он указывает, что посредством художественного произведения можно довести свои политические идеи до слуха широких масс, или, как он говорит буквально, «вульгарных ушей». Такое его заявление становится понятным, если сопоставить его с тем, что было изложено выше при объяснении появления переводной литературы. Это значит, что европеизация Японии, т. е. капиталистический режим, понемногу захватывала все более и более широкие круги населения, не только перестраивая их деятельность, но и меняя их пси-

хологию. Если для одних — ведущих слоев японской буржуазии — нужна была социально-политическая доктрина в ее чистом виде — в форме политического трактата, если она могла интенсивно перестраивать свои воззрения и чувства именно на такой основе, то для другой части японской буржуазии для этих целей были более удобны, по крайней мере для начала, эти же доктрины, облеченные в доступную, художественную форму. Кроме того, фраза Одзаки указывает и еще на одно обстоятельство: помимо всего прочего обращение политических деятелей к роману мотивировалось также необходимостью расширить общественную базу тех групп, выразителями стремлений которых они были. В той борьбе, которая велась между различными лагерями буржуазии, штаб каждого лагеря старался привлечь на свою сторону как можно больше сторонников. Учитывая же уровень и особенности склада широких кругов буржуазии, которые и были непосредственным объектом такого привлечения, приходилось прибегать и к средствам политически насыщенной беллетристики. В этом — вторая причина появления политического романа в это время.

Однако этим двойным объяснением ограничиться нельзя. Обе приведенные причины, конечно, имели свое значение и очень большое, но кроме них можно указать и еще на одну. Новая японская буржуазия начинала нуждаться в новой художественной литературе, адекватной ей, созданной ею, для нее существующей всеми элементами своего бытия: идеологией, темпами, материалом. Творчество феодальных эпитонов дать что-либо в этом отношении, разумеется, не могло. В известной мере эту потребность удовлетворяла переводная литература, но так могло продолжаться только короткое время. Как бы ни была интересна и полезна эта литература, она не могла стать близкой, ощущаться как кровно связанная с жизнью и думами своих читателей: при всей обработке, коей она подвергалась, все же слишком было велико расстояние между той стадией, которой она достигла у себя на родине, и той стадией, на которой пребывали ее новые читатели. Действительно близкой этим читателям могла быть только собственная оригинальная литература. И к созданию таковой японская буржуазия постепенно подходила. Ее начало, ее первичные шаги — политическая беллетристика 80-х годов. Потребность же в своей собственной художественной литературе — как естественное следствие роста нового класса, возможность ее создания — как результат укрепления его сил, необходимость этой литературы — как орудие дальнейшей переделки человеческого материала этого класса для получения нового оружия в классовой борьбе — таковы основные причины появления политического романа.

Эта беллетристика недаром носит название политической. Название это не придумано позднейшими историками литературы. Оно родилось вместе с нею самой. Мы уже видели, что даже

часть переводных произведений фигурировала под названием «политическая повесть». Этот же термин стал прикрепляться в виде подзаголовков к большинству вновь выходящих оригинальных произведений. По-видимому, он был настолько распространен в то время, что мы обнаруживаем даже известную спекуляцию им. Учитывая, что читатель стремится только к одному — чтению политическому, предприимчивые авторы, заботясь о сбыте своих произведений, часто снабжали их таким подзаголовком, невзирая на весьма отдаленное его отношение к содержанию. К этому прибегали иногда даже писатели феодального лагеря. Это означает только то, что данный термин действительно отмечал главное, что в первую очередь интересовало читателей и характеризовало содержание большинства таких произведений. Это мы видим хотя бы по перечню тех тем, которые в них преобладали.

Такое лицо беллетристики этого времени обусловило и еще одну характерную особенность ее. Очень часто провести границы между тем, что здесь художественное творчество, что публицистика, очень трудно. Достаточно взять хотя бы несколько названий из числа вышеприведенных, чтобы увидеть, насколько «публицистичны» эти названия. Тем более это становится ясным при ознакомлении с содержанием самих произведений. Иногда они почти целиком представляют собою политический трактат, отличающийся от обычных только более популярным, так сказать беллетристическим, изложением; иногда они — что-то вроде истории, также общедоступно изложенной. Даже там, где налицо романическая интрига, и то повествование заполняется всяческими рассуждениями, отступлениями и т. п. В этой близости к публицистике — вторая особенность этого первого шага новой японской художественной литературы.

Наиболее крупными по значению памятниками этой литературы являются три произведения: «Прекрасное повествование об управлении государством» (Кэйкёку-бидан», 1883), «Удивительные встречи красавицы» («Кадзин-но кйгу», 1887), «История проникновения цивилизации на Восток» («Буммэй то-дзэнси», 1884).

Первое произведение принадлежит перу Яно Фумид (Рюкэй), известнейшему политическому деятелю новой Японии, занимавшему одно время видные правительственные посты, крупному публицисту, игравшему большую роль в общественном движении. Такая фигура характерна для новой литературы, которая и создавалась как одно из орудий политической борьбы ее участниками. Материалы романа взяты не из японской жизни. Для того чтобы высказать свои политические взгляды, для того чтобы указать те пути, по которым, по мнению автора, следует вести Японию, автор берет древних фиванских греков. Герои его — Эпаминон и Пелопид. Они скорбят о том, что их государство находится в трудном положении, что ему со всех сторон грозят опасности, что оно раздираемо смутами; вместе с этим они рассуждают о тех

средствах, которыми можно государство из такого состояния вывести. Эти средства — воинская сила и ораторское искусство, т. е. политическая деятельность. Этими путями они и спасают свое государство.

Нетрудно видеть, что древняя Греция здесь ни при чем: греческая обстановка служит лишь для маскировки японской. Пути, которые намечают два древних героя, — те же самые, о которых помышляли руководящие деятели новой Японии. Все это было совершенно ясно для читателя тех лет, и потому понятно, как тогдашняя молодежь восприняла произведение.

Второе произведение — «Удивительные встречи красавицы» — также принадлежит яркой политической фигуре новой Японии — Сйба Сирó (Токáй Сánси). Сйба совершенно новый человек. Мало того, что он в Японии изучал английский и французский языки, знакомился с европейской наукой; он долго прожил и в Америке, где сначала учился в коммерческом училище, а затем окончил Филадельфийский университет. По возвращении в Японию он весь отдался политической деятельности, являясь почти бессменным членом парламента. Побывал он и в правительстве, занимая в нем одно время высокие посты: товарища министра земледелия и торговли, члена Совета министерства иностранных дел.

Роман его по своему материалу тоже не японский. Действие в нем происходит в Америке во время борьбы за независимость. Героиня — некая красавица ирландка. Она — политическая эмигрантка, покинувшая свою родину — порабощенную Англией. Вокруг нее группируются такие же эмигранты из всех стран. Их среда и описывается автором. В повествование включены длинные описания разных стран, экскурсии в их историю, введены китайские стихотворения. Все излагается временами очень цветистым языком, уснащенным всевозможными гиперболизациями. По своей популярности это произведение стоит не только не ниже, но, может быть, даже и выше предыдущего.

Третий из наиболее известных политических романов — «История проникновения цивилизации на Восток» Фудзитá Мóкити (Мэйкáку) — принадлежит, как и показывает его заглавие, скорее к истории. Оно состоит из двух частей. В первой автор рассказывает о появлении европейской культуры в Японии еще в XVI в. и доводит рассказ о ее судьбах до середины XIX в., т. е. до самого преддверия новой эры. Во второй части он повествует о двух проводниках этой культуры, действовавших в 30-х годах прошлого столетия, — Ватанáбэ Кадзán и Такáно Тёэй, бывших представителями так называемой голландской науки (рáнгаку), как называлось тогда в Японии всякое европейское знание. В этой части приводятся и подлинные документы — сочинения этих лиц.

Эти три произведения хорошо освещают ту картину, которая развертывалась в Японии в то время. Трудности внешние — начинающаяся борьба с западным капиталом, сумевшим навязать Японии неравноправные договоры, трудности внутренние — острая

борьба, приведшая даже к гражданской войне, антагонизм отдельных групп буржуазии — все это ставило новое японское государство временами в очень трудное положение. Отсюда — поиски выходов. Их намечает с помощью греческих образов Яно Фумио: создание крепкой военной силы и авторитетного политического руководства.

Вопросом жизни и смерти новой буржуазии в условиях международного капиталистического окружения было, возможно, быстрое перевооружение на новый европейский лад, приближение к уровню передовых капиталистических стран. Отсюда — стремительное обращение к европейской культуре. Историческое повествование Сиба разъясняет значение этой культуры, рассказывая о процессе проникновения ее в Японию и рисуя его героев.

Сложная внешняя обстановка, постоянная угроза со стороны Запада вызывали стремление к консолидации сил внутри страны, с одной стороны, и затаенную враждебность к наиболее сильным представителям Запада — с другой. Одним из таких была Англия. Отсюда — роман, где говорится о борьбе с этой поработительницей Англией, где выведены все ею обиженные и угнетенные политические эмигранты. Так эти произведения политической беллетристики уходили своими корнями в живую действительность того времени. И в этом — основная причина их успеха.

Необходимо отметить, что под флагом политического романа появлялись далеко не однородные вещи. Из только что описанного уже явствует, что наряду с произведениями, к которым может быть с некоторыми оговорками приложено название романа, под таким же названием фигурировали и произведения в сущности скорее исторического характера. Кроме того, эти же названия давались нередко и сочинениям публицистическим, только в более популярном изложении. Выступала под этим именем иногда и политико-просветительная литература. Кроме того, название «политический роман» часто приклеивалось к произведениям, приближающимся скорее к типу уголовных романов, основным содержанием которых были рассказы об убийствах, преступлениях, впрочем, большей частью в угоду требованиям времени, имевших политическую подоплеку. Иными словами, этикетку «политический роман» можно было встретить на самых разнообразных произведениях.

Рядом с этим отличался большим разнообразием и их материал. В большинстве случаев авторы пользовались, конечно, материалом своим, японским; однако пример вышеприведенных произведений, притом наиболее популярных, обнаруживает, как охотно авторы брались и за европейский материал. Ввиду же этого при таком обращении к иностранным источникам степень его использования, т. е. граница, где кончается простой перевод или пересказ и где начинается оригинальное творчество, часто оказывалась весьма неясной.

Все эти обстоятельства очень усложняют литературный ана-

лиз того явления, с которого начинается история новой японской литературы и которое фигурирует в Японии под наименованием политического романа. Но все же основное содержание его, т. е. то, что возможно назвать политическим романом в ближайшем смысле этого слова, может быть охарактеризовано следующим образом: японский политический роман 80-х годов как самостоятельное явление художественной литературы есть особый вид произведений, построенных на материале, заимствуемом из японской (непосредственно или иносказательно — через европейскую) политической действительности, классовой борьбы тех лет, развивавшейся, по крайней мере внешним образом, вокруг вопроса о представительном строе, а также вокруг проблемы внешней опасности; это есть вид произведений, по обработке этого материала представляющий смесь беллетристических и публицистических элементов в зависимости от преобладания какого-либо из них — то сентиментальных по стилистическому облику, то риторических; вид произведений, авторами которых являются политические деятели, сознательно относящиеся к своей работе как к одному из орудий в происходящей борьбе.

С известными модификациями произведения, подпадающие под такое определение, составляют основное ядро того, что называется политическим романом этих лет. Вокруг же этого ядра группируется ряд инородных и разнородных литературных явлений, тяготеющих к другим жанрам: одни — к политической публицистике, другие — к агитационно-просветительной литературе, третьи — к уголовному роману.

4

Все изложенное выше позволяет сделать некоторые историко-литературные выводы.

Литература нового класса, в данном случае промышленной буржуазии, поднимающегося в условиях внешнего капиталистического окружения, в известной мере в условиях наступления, в условиях борьбы со старым режимом — в данном случае с феодализмом, класса, вынужденного силою исторической обстановки быстро и решительно перестраиваться, чтобы догнать те страны, которые могут ему угрожать, — на первых порах почти полностью сводится к литературе научно- и политико-просветительной, от научного трактата до газетной прессы включительно; сводится к литературе, целиком построенной на заимствованном или в известной мере приспособляемом классово-родственном и в этом смысле идущем впереди, иностранном, в данном случае западном, материале; сводится к литературе, находящейся в полном соответствии с теми задачами, которые ставит перед собой на данном этапе ее класс и почти всегда осознаваемыми ее создателями — передовыми представителями этого класса — как од-

но из мощных орудий вооружения и переделки своего класса, в первую очередь — его социально-политического мировоззрения.

В дальнейшем, с развитием классовой борьбы, с одной стороны, с расширением социальной базы нового режима, с приходом к новой хозяйственной и политической деятельности новых, более широких слоев буржуазии, в борьбе за эти новые слои, которую вела передовая часть этой буржуазии, с другой стороны, в связи с появлением новой очередной задачи роста класса — переделки его психологии в широком смысле этого слова — вводится литература художественная, точно так же как и научно- и политико-просветительная, в первую очередь заимствованная, т. е. переводная, но тем не менее на некотором этапе заменяющая собою отсутствующую пока свою собственную; вслед за тем появляется и оригинальная, но также создаваемая по образцам и частично даже прямо по материалу иностранному, в данном случае — западному. Насадителями первой и создателями второй при этом являются не писатели-профессионалы, но те же политические деятели, относящиеся к своей работе как к одному из средств активного воздействия на читателя в соответствии с теми задачами, которые ставил перед собой на данном этапе класс. Ввиду этого и отбор произведений для переводов и выбор иностранного материала для создания собственных произведений, выбор собственного материала обусловлен в первую очередь целями и задачами классовой и внешнеполитической борьбы. Точно так же выбор тем и приемов обработки сюжета в литературе оригинальной диктуется стремлением довести до читателя нужную на данном этапе идеологию и при этом наиболее действенными средствами. Ввиду же того что в условиях классовой борьбы над всем доминируют политические факторы, и темы для этой оригинальной беллетристики выбираются почти исключительно из арсенала основных политических идей данного этапа. Этим определяется и жанр новой литературы: политический роман.

В связи с такой полнотой включения как политико-просветительной литературы, так и художественной в общую борьбу класса наблюдается отсутствие резкой грани между той и другой: с одной стороны, первая при условиях популяризации иногда близко подходит к беллетристике; с другой стороны, вторая иногда граничит с просветительной литературой. Поэтому для первой и для второй характерен общий политико-публицистический, в известной мере агитационный колорит. В то же самое время благодаря обработке переводимых вещей часто стирается и резкая грань между переводными произведениями и оригинальными.

Помимо того, что оригинальной эта художественная литература может быть названа только условно, на невысоком уровне стоит и ее художественность, если исходить в оценке таковой из критериев оригинальности темы, самостоятельности в выборе и разработке сюжета, целостности и яркости стиля, гибкости и вы-

разительности языка, общей творческой талантливости авторов. Все эти качества в ней выражены слабо. Художественная литература, в этом отношении полноценная, появляется лишь на следующем этапе ее развития.

Подобно тому как борьба вновь поднимающегося класса происходила в обстановке постепенно изживаемого или трансформируемого феодального окружения, и литература этого класса существует в окружении проникших в новую эпоху ответвлений прежней феодальной литературы. При этом на данном этапе соотношение этих двух линий является отрицательным, поскольку новая литература исходит либо от заимствованных иностранных материалов, либо от тех сторон окружающей действительности, которые представляются новыми, принадлежат уже к капиталистическому пути развития. Проблема феодального наследия на данном этапе если и ставится новым классом, то с точки зрения отрицания его, но не усвоения, хотя бы и критического. Это происходит на следующем этапе развития нового класса, когда создается действительно оригинальная и художественно полноценная литература нового класса.

Но вместе с тем по той огромной роли, которую именно эта литература играла в жизни своего класса в очень ответственный ее момент — в эпоху его становления и первоначального укрепления, по той исключительности, с которой она была слита с борьбой этого класса, — этот подготовительный этап истории новой японской литературы имеет и свое собственное яркое лицо, и свое крупнейшее значение. Наряду с этим именно на подготовительном этапе вскрывается особый характер влияния иностранной литературы, входящей в данную страну не в своем самодовлеющем облике, но в облике, приспособленном и видоизмененном часто до неузнаваемости, и в таком именно виде играющей роль не просто переводной, но в известной мере и оригинальной. На данном этапе эта иностранная литература не столько влияет в точном смысле этого слова на литературу свою, независимо от нее развивающуюся, сколько входит в ее состав как неотъемлемая часть.

Опубликована в кн. «Труды Института востоковедения АН СССР» (Проблемы литературы Востока. I), М., 1932, № 1.

ЧЕХОВ В ЯПОНИИ

Всякому, знакомому с историей японской литературы, хорошо известно, что Чехов входит в число тех русских писателей, произведения которых вызвали в Японии очень большой интерес и произвели глубокое впечатление. Хорошо известно, что Чехов — один из тех представителей русской классической литературы, творчество которого сильнее всего способствовало определению творческих и идейных позиций многих крупнейших мастеров новой японской литературы. Мы знаем, что русские классики сыграли немалую роль в оформлении целых литературных направлений, и притом важнейших в истории этой литературы. На первом месте среди этих русских классиков стоят Тургенев и Гончаров, Толстой и Достоевский. К ним примыкает Чехов, позднее — Горький. Таким образом, Чехов входит в историю духовной жизни японской интеллигенции и в историю новой японской литературы.

* * *

Впервые имя Чехова громко зазвучало в Японии во второй половине первого десятилетия нашего века. И до этого Чехов понемногу пробивал себе дорогу в японский читательский мир, но в первое время появление его произведений в японских переводах имело случайный и эпизодический характер. Лишь после русско-японской войны настало время Чехова.

Как известно, русско-японская война чрезвычайно усилила в Японии интерес к русской литературе. После войны на японский книжный рынок хлынул широкий поток переводов произведений самых различных русских писателей — от старых классиков до текущей литературы тех лет. Русская литература настолько захватила японского читателя, что один из иностранных журналистов, наблюдавший Японию в те годы, воскликнул: «Япония победила Россию в войне, но полностью побеждена в литературе»¹.

¹ См. «Ниппон бунгаку дзитэн», т. VII (ст. «Росиа бунгаку-но эйкё»).

По глубине впечатления, произведенного на читателей, и по серьезности влияния, оказанного на писателей тех лет, из всех переводимых тогда русских авторов первое место занимал Тургенев; непосредственно за ним шел Чехов. Этот факт удостоверен всеми исследователями новой японской литературы.

Само собой разумеется, что Тургенев и Чехов приобрели в те годы такое значение не случайно. Оглядываясь на это не столь уже далекое прошлое, мы явственно видим, что именно влекло тогда японского читателя и писателя к этим русским авторам.

Мы знаем, что в ту пору в японской литературе завершалось оформление художественной реалистической прозы, превращавшейся в основную линию всей литературы. Этот процесс вполне понятен и закономерен. В свое время мы видели его во Франции, когда там появились Бальзак и Стендаль, видели в России, когда в ней начинали действовать Тургенев и Гончаров. В Японии сходная историческая обстановка создалась в начале XX в., почему именно тогда и должна была возникнуть большая реалистическая литература. И мы теперь знаем, что Тургенев и Чехов сыграли огромную роль в окончательном оформлении и упрочении этого литературного направления. Именно они по своему духу, по своей проблематике, по своей творческой манере оказались многим японским писателям ближе, чем кто-либо другой из западных авторов. Именно у них многие японцы учились творческому методу реализма, научились ставить большие общественные проблемы, у них воспринимали присущий русской литературе гуманистический пафос. Достаточно указать лишь на таких крупнейших представителей японского реалистического романа, как Хасэгава Фтабатэй, Куникида Доппо и Симадзаки Тосон, чтобы понять, как много значило для них знакомство с Тургеневым и Чеховым. Таким образом, первая роль Чехова в Японии оказалась исторической: вместе с Тургеневым он способствовал выработке творческого метода и идейных установок японского реализма той эпохи.

* * *

Историку и японской литературы и русской литературы надлежит назвать имя того переводчика, который проделал основную работу по внедрению Чехова на японскую почву. Это — Сэнума Каё. У нее были все данные, чтобы результаты ее работы получились наилучшие. Она превосходно знала русский язык и русскую жизнь того времени и вместе с тем сама была писательницей, прошедшей хорошую школу у одного из признанных мастеров более раннего периода японской литературы — Одзаки Коё. Занятия с Одзаки не только помогли ей овладеть литературным мастерством, но и развили в ней большой литературный вкус и любовь к литературе. Однако в выборе объектов своих литературных пристрастий она сумела сохранить полную самостоятельность: ее учитель не любил русской литературы, предпочитая ей фран-

цузскую. Ему принадлежит изречение, которое японские историки литературы часто цитируют: «Русская литература — это сочащийся кровью бифштекс, а мы, японцы, едим постную рыбу». Несмотря на это, Сэнума Каё всю свою литературную деятельность в основном посвятила переводам Чехова. Благодаря ей уже тогда на японском языке появился почти весь Чехов.

Чехова, конечно, переводили и другие, например Хасэгава Фтабатэй, крупнейший в Японии тех лет знаток русской литературы, переводчик Тургенева и других русских авторов; из позднейших переводчиков следует назвать М. Ёнэкава, компетентного знатока русского языка и русской литературы и одного из самых квалифицированных переводчиков ее на японский язык; между прочим, ему принадлежит прекрасный перевод «Вишневого сада». Работал над переводами Чехова и известный русовед Японии проф. С. Нобори. Но именно Сэнума Каё принадлежит историческая заслуга — дать японской литературе Чехова в тот момент, когда это было для нее особенно нужно.

* * *

Во второй раз Чехов предстал перед японским читателем в ином аспекте. Это было в годы первой мировой войны. В это время обстановка в Японии была уже во многом другой. К этой поре развитие японского капитализма успело произвести большие потрясения в положении мелкой буржуазии. Эти потрясения, затронувшие в первую очередь экономические основы ее бытия, сказались и на политических позициях, и на умонастроении. Особенно болезненно переживала эту эпоху интеллигенция, значительная часть которой была вполне европеизирована, т. е. не только имела широкое европейское образование, но и жила общими с интеллигенцией Запада интересами. Об идейном состоянии японской интеллигенции к середине второго десятилетия нашего века красноречиво говорит один простой перечень тех течений, которые появились в эти годы в ее умственном мире. Тут были: эмоционализм и эстетизм, гедонизм и сатанизм, гуманизм и идеализм, пессимизм и скептицизм. Все это возникло на почве своеобразного мироощущения, которое один из наиболее чутких и тонких писателей 10-х и 20-х годов — Акутагава — назвал чувством «fin de siècle».

Нечто похожее переживала интеллигенция Запада на более или менее аналогичном этапе развития своих стран. В Западной Европе подобное мироощущение появилось действительно в «конце века», т. е. в конце XIX в., в России — в первом десятилетии XX в., в Японии — десятилетием позже.

Такое умонастроение нашло свое яркое отражение в литературе. Точнее говоря, оно породило новые литературные течения: неоидеализм, неогуманизм, неоромантизм, неореализм. Действительно, тут было много различного, но в то же время многое,

выступавшее под разными наименованиями, в действительности было очень близко друг другу. Один из новейших историков новой японской литературы, Миядзима, считает, что во всех этих течениях можно открыть две главные линии по их эмоциональной доминанте. Доминантой первой линии была, по его выражению, «тоска», доминантой второй — «декаданс»². При этом Миядзима указывает, что первое направление идет от русской литературы, второе — от французской.

Не касаясь вопроса о правильности такого противопоставления вообще, можно только удостовериться, что мотив «тоски» действительно составлял доминанту творчества многих писателей тех лет. Правильно и то, что этот мотив окреп под прямым влиянием русской литературы. И здесь мы опять сталкиваемся с Чеховым.

В эти годы получила особое значение драматургия Чехова, а в ней — «Вишневый сад», ставший одно время одной из самых волнующих пьес японского театра. В 1915 г. в Токио образовалась труппа «Современного театра» («Киндай-гэки Кёкай») во главе с Камияма Содзином, впоследствии популярным артистом Голливуда. Эта труппа, в состав которой входили такие крупные артисты, как Ямакава Урадзи и Кинугава Кудзюку, для своего первого «большого спектакля» выбрала именно «Вишневый сад». В течение месяца изо дня в день этот спектакль шел на сцене одного из двух самых больших тогда в Токио, а по европейскому оборудованию первого театра — «Тэйкоку гэкидзё» (Imperial theatre).

Чем привлекал «Вишневый сад» японского зрителя из описанного выше слоя японской интеллигенции, которая заполняла тогда этот театр? Что составляло доминанту всей постановки? Об этом пишущему эти строки говорил сам постановщик — Камияма Содзин.

Конечно, существенную роль играл стук топоров в вишневом саду. Этот тон чеховской пьесы нашел себе достаточный резонанс в настроениях многих японцев тех лет. Но еще больший резонанс имела последняя сцена — сцена Фирса. «Человека забыли» — эта фраза одновременно ударяла тогда по сердцам многих. Роль Фирса исполнял в ту пору сам Камияма, и исполнял превосходно; можно было наблюдать, какими сумрачными делались лица зрителей после этой финальной сцены. Многим казалось: это — о них. Кто-то старый уходит, кто-то новый приходит, о них же забыли и те и другие. Такие мысли как нельзя лучше укладывались в то чувство тоски, которое гнездилось в их сердцах. Любопытно, что японцы не могли найти в своем языке подходящего слова для передачи русского понятия «тоска» и, испробовав несколько вариантов, в конце концов предпочли просто усвоить его в русском облике. И слово «тоска» на некоторое

² О. Миядзима, Мэйдзи бунгаку дзюнико, Тайсё, 14-й год, приложение второе.

время прочно утвердилось в лексиконе японской интеллигенции. Таким образом, Чехов стал для японцев писателем той душевной тоски, которая многих из них обуревала. Таков второй аспект Чехова в Японии.

Однако история Чехова в Японии на этом не закончилась. Через некоторое время пришло новое понимание русского писателя. Пришло оно после того, как в России прогремели громы Октября; пришло оно с широким развитием в Японии нового по качеству движения рабочего класса и крестьянства; пришло в пору появления в Японии марксистской литературы; пришло оно вместе с новым, исключительным по размаху и интенсивности изучением всего, что шло из Советской России.

О том, каково было это новое понимание Чехова, свидетельствует характеристика творчества этого русского писателя, данная известным критиком Баба Котё: «Чехов — представитель русской интеллигенции 80—90-х годов. Как известно, русская интеллигенция с конца 70-х и в начале 80-х годов переживала кризис. Демократизм, бывший до сих пор мировоззрением русской интеллигенции, с отрывом ее от крестьянства потерял свою революционность. В связи с этим лучшая часть интеллигенции стала переходить к марксизму, худшая — скатываться в обывательщину. Но между этими двумя группами оставался многочисленный слой интеллигенции, не сумевшей подняться до марксизма, но и не бывшей в состоянии пасть до обывательщины. В этой-то среде и не могли не развиваться чувство тоски, ощущение пессимизма. Чехов принадлежал именно к этой третьей группе интеллигенции. Но реализм — художественный метод этого писателя — спас его. Пойдя дорогой реализма, он избежал ухода в мистику и смог активно бороться с тоской и пессимизмом. Он глубоко страдает от того, что пошлость захлестывала его поколение, он ненавидел ее, но, зная, что ее невозможно уничтожить, не впал от этого в гнев, а избрал путь юмора, т. е. путь преодоления этой пошлости смехом. Доведя юмор до художественной полноты, он стремился преодолеть им пошлость и внутренне, и внешне»³.

Из этих слов видно, что японцы 30-х годов увидели в Чехове не только певца тоски, но и писателя, указывающего путь к ее преодолению. И в этом свете по-новому был оценен чеховский реализм.

В каком новом аспекте предстал Чехов в эти годы перед японцами, можно судить по одному примечательному факту.

13 июня 1924 г. в Токио произошло открытие нового театрального предприятия — «Малого театра Цукидзи» («Цукидзи сэгэкидзё»). Его создали два крупнейших деятеля нового японского театра — Осанай и Хидзиката. Старший из них — известный писатель, драматург и режиссер, незадолго до этого был в

³ «Ниппон хякка дзитэн», т. 28 (ст. «Чехов»).

Советском Союзе и вернулся на родину под могучим обаянием Художественного театра.

В 1923 г. проехал через Москву из Парижа и Хидзиката. Содружеству этих двух — во многом несходных — просвещенных и передовых деятелей обязан своим возникновением и дальнейшим расцветом новый театр. Это было место, где увидели свет многие произведения советской драматургии; это была трибуна и для новой японской революционной драматургии.

И вот «Малый театр Цукидзе» для своего открытия счел наиболее подходящим выбрать «Песнь белой птицы», т. е. «Чайку».

Нам теперь такой выбор может показаться несколько неожиданным. Но из этого следует одно: Чехов снова оказался созвучен японской общественности, и созвучен по-новому.

Именно у него новая японская интеллигенция нашла тот образ-символ, который был тогда ей близок: образ стремящейся к новой, чудесной жизни души. Таков был третий Чехов, представший перед японцами.

Последующие бурные годы японской истории во многом изменили обстановку в стране. В литературе эта эпоха ознаменовалась сильнейшим влиянием советской литературы, но она не заслонила Чехова.

Исполнившееся в 1960 г. столетие со дня рождения А. П. Чехова было отмечено во всех культурных странах мира. В Японии эту дату отметили не только речами и статьями, но и новым изданием собрания сочинений русского писателя в новых переводах. Издание было начато и закончено в юбилейном 1960 году.

Собрание сочинений состоит из 16 томов. В томах I—X помещены рассказы; в XI томе — рассказы и мелкие пьесы — «Медведь» и др.; в XII — пьесы «Иванов», «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад», «Леший»; в XIII — «Остров Сахалин», «Из Сибири»; в XIV — незаконченные пьесы, записные книжки, «Дневник»; в XV — письма к жене; в XVI — прочие письма писателя, а также его биография и хронология жизни и деятельности. В каждом томе около 500 страниц, что в русском издании составляет около 70 печатных листов по 40 тысяч знаков; тонкая, но прочная бумага, мелкий, но четкий шрифт позволили каждый такой том превратить в небольшую изящную книжку формата 17×11 см при толщине 2 см. Переплет оформлен в виде комбинации алого и черного цветов: корешок — алый, с мелкой надписью внизу черными литерами «Чехов»; обе крышки насыщенно-черного цвета с алой каймой у корешка; на передней крышке в левом нижнем углу алого цвета автограф Чехова — факсимиле; после черного фона разворота — алый титульный лист. Такое оформление было особо отмечено в прессе как образец искусного баланса черного и красного. В каждом томике — портрет Чехова, относящийся ко времени создания им произведений, вошедших в данную книжку; в томике с письмами к же-

не — портреты А. П. Чехова и О. Л. Книппер; в томике с библиографией — портреты писателя и его родных; в конце каждого томика даются общие сведения о произведениях, помещенных в нем.

Материал распределен по томам в хронологическом порядке, равномерно — в соответствии с размерами книжек.

В издание вошли как произведения, включенные Чеховым в собрание своих сочинений, так и не включенные.

Собрание это — четвертое со времени появления в Японии произведений Чехова: первый его рассказ в переводе не с английского, как было прежде, а непосредственно с русского оригинала появился в 1903 г. в 8-й книжке журнала «Синсёсэцу». Первое «Полное собрание сочинений Чехова» вышло в 1919—1928 гг., второе — в 1928—1935 гг., третье — в 1931 г. Отличие нынешнего издания от предшествующих не только в большей полноте, но и в том, что произведения русского писателя даны в новых переводах.

Основной переводчик — Дзиндзай Киёси, известный в Японии знаток Чехова, получивший в 1951 г. за перевод «Дяди Вани» премию Министерства просвещения. Преждевременная кончина помешала ему самому довести дело, о котором он мечтал всю жизнь, до конца. К счастью, сотрудник Дзиндзай Киёси — Икэда Кэнтаро, разделявший его любовь к Чехову, а также Хара Такуя завершили всю работу, осуществив ее соответственно замыслу вдохновителя.

Собрание сочинений выпущено издательством, организованным при журнале «Тюёкёрон» (Central review — как переведено на обложке журнала это японское название), — одним из самых распространенных толстых ежемесячников политики, общественной жизни, культуры и литературы. Это означает, что предполагается большой читательский интерес к данному изданию. Надо думать, что издательство, обычно хорошо учитывающее читательский спрос, не ошибется. Известный современный прозаик С. Кимура в аннотации к одному из томов чеховского собрания пишет, что «Чехов из всех русских писателей XIX в. — самый любимый». Хино Асихэй, один из известнейших японских писателей последних десятилетий, во втором номере редакционного бюллетеня, приложенного к данному изданию, сообщает, что в краткой беседе с А. В. Солодовниковым и В. И. Станицыным, происходившей во время одного из антрактов спектакля Московского Художественного театра, гастролировавшего в Японии в 1959 г., он успел сказать, «как любят японцы Чехова», что он сам — «один из тех, которые из многих русских писателей особенно любят Чехова». Эти заявления подтверждаются не только огромным числом изданий произведений Чехова, не только частой постановкой его пьес на сцене, но и фактом издания в японском переводе многих работ о А. П. Чехове наших критиков-литературоведов. Так, если брать только самые последние годы,

японские читатели могли прочитать работы о Чехове Ермилова, Семановой, Паперного, Бялого, Строевой, Бердникова, К. Чуковского, Дермана, Роскина, Эренбурга. Переведены и статьи, напечатанные в связи с юбилейным годом Чехова в журналах «Новый мир», «Знамя», «Октябрь», «Театр».

Знакомство с советской литературой о Чехове несомненно укрепило то понимание творчества этого русского писателя, к которому пришел как сам Дзиндзай, так и два других автора новых переводов — Икэда и Хара. Чехов для них — не «певец безвременья», а основатель нового реализма. Такое отношение к Чехову, по-видимому, в настоящее время является в Японии самым распространенным. Известный знаток русской и советской литературы, литературовед и критик Ёкэмура Ёситаро в пятом номере упомянутого редакционного бюллетеня пишет, что в настоящее время в оценке творчества Чехова японские критики в общем следуют по пути, давно намеченному Горьким и Воронским, сказавшими, что главное в творчестве Чехова — «энергия и любовь к жизни».

К 16 томам «Полного собрания» приложены два дополнительных тома, заслуживающих особого упоминания. Первый из них посвящен воспоминаниям о Чехове. Издательство сочло необходимым дать такое приложение для того, чтобы осветить Чехова как человека и как писателя свидетельствами о нем его современников. Материал заимствован из нашего издания «Чехов в воспоминаниях современников» (М., 1952). Из этого сборника переведены статьи Короленко, Авиловой, Бунина, Куприна, Горького, Станиславского, Александра Чехова, Михаила Чехова, Марии Чеховой и Ольги Книппер. Второй дополнительный том носит название «Изучение Чехова». В нем помещены статьи о Чехове, дающие возможность японскому читателю познакомиться с теми оценками его творчества, которые, по мнению издательства, характерны именно для нашего времени. В томе три раздела: в первом разделе даны статьи русских авторов, во втором — японских, в третьем — западноевропейских и американских.

Русский раздел открывается статьей Л. Шестова. Видимо, понимая, что помещение этой старой работы Шестова может вызвать недоумение читателя, редакция во вступительной статье дает объяснение. Подавляющее большинство писавших о Чехове в последние десятилетия, как считает редакция, так или иначе, в той или иной мере не согласны с трактовкой образа Чехова-писателя, данной в свое время в этой прогрессивной статье Шестова, а нередко прямо отталкиваются от нее. Именно для того, чтобы читатель мог лучше понять авторов других статей, редакция и сочла необходимым начать с работы Шестова. Далее следуют статьи К. Чуковского, Богословского, Роскина и Дермана.

В японском разделе представлены критики Кобаяси Хидэо и Фукудэ Цунэари, поэт и критик Ито Сэй и сам переводчик Дзин-

дзай Киёси. В разделе западноевропейских и американских авторов представлены: Эдмонд Уильсон, Причетт, Томас Манн, Андре Моруа, Альфред Кэр, Дезмонд Макаси, Эрик Бентли и Пьер Абрахам.

Подбор статей определялся, как указывает редакция, стремлением составителей показать читателям, как может быть различно понимание Чехова и даже одних и тех же произведений; как, следовательно, богато и многогранно творчество русского писателя, если оно затрагивает умы столь многих и столь различных людей. О том, что произведения Чехова всегда могут раскрываться по-новому, свидетельствует и опыт переводчика: редакция сообщает, что Дзиндзай, работая более двух лет над составлением этого собрания сочинений Чехова, по многу раз прочитывал произведения русского писателя и всегда находил в них что-нибудь новое.

Так отметила японская литературная общественность столетие со дня рождения А. П. Чехова. Насколько нам известно, ни в одной стране эта дата так не была ознаменована. Это объясняется прежде всего той любовью к Чехову, о которой всегда говорят японские критики и писатели, а также и постоянным наличием квалифицированных переводчиков с русского, любящих русскую литературу и стремящихся в новых переводах раскрывать ее все полнее и ярче; объясняется это и наличием издательств, умеющих организовать дело и энергично доводить его до конца.

В 1941 г., т. е. в год самой напряженной обстановки, в Японии вышла в свет «Жизнь Чехова», составленная Накадзима по русским материалам. Мы знаем, что в эти годы издательское дело в Японии сильно сократилось, выход новых книг был довольно затруднен. Тем более показательно, что для издания биографии Чехова нашлись и средства и возможности. Издательское объявление проливает некоторый свет на причины этого⁴. Издательство называет Чехова писателем, «чрезвычайно близким» японскому читателю. Чем же Чехов оказался близок японцам в 1941 г.? «Художественным ароматом» и «острой психологической выразительностью», которыми наполнены и его творчество и его жизнь,

Но эти две стороны жизни и творчества Чехова обусловлены тем свойством его, которое и составитель книги и издательство считают главным: «Чехов всю свою жизнь отдал исканию художественной правды». Именно таким Чехов навсегда останется в истории не только русской, но и японской литературы.

Опубликована в кн. «Известия АН СССР. Отделение литературы и языка», т. 3, вып. 5, М.—Л., 1944.

⁴ См. «Гэккон Росиа», 1941, октябрь.

ТОЛСТОЙ В ЯПОНИИ

Тема «Толстой в Японии» одновременно и проста и сложна. Проста в том смысле, что присутствие Толстого в сфере литературы Японии столь же естественно, как и в литературе любой другой культурной страны современного мира; в Японии Толстой только появился несколько позднее, чем на Западе. Тема эта сложна потому, что затронул Толстой в Японии, как и всюду, отнюдь не одну литературу: различными сторонами своей творческой личности он вошел в духовную жизнь японского общества, на многое в этой жизни повлиял — в Японии в некоторых отношениях даже больше, чем на Западе.

Сразу же предупредим читателя: о переводах произведений Толстого на японский язык мы скажем очень коротко. Дело тут обстоит в высшей степени просто: все, что вышло из-под пера великого русского писателя, японскому читателю известно хорошо и давно. Переводы Толстого начали появляться в 80-х годах XIX в. и с той поры выходили один за другим. Существует бесконечное число изданий отдельных произведений; многократно выходили и выходят разного объема собрания сочинений; издавались и «полные собрания». Появились переводчики, специализировавшиеся на Толстом. Так, Енэкава Масáo перевел его многие художественные произведения. Хара Кюитирó — «всего Толстого»; сейчас том за томом выпускает полное собрание сочинений Толстого в своих переводах Накамура Хакуё. Это последнее издание служит свидетельством того, что интерес к Толстому сохраняется в японском обществе и в наши дни.

Именно этот поистине живой общественный интерес к Толстому и заслуживает особого внимания: Толстой никогда не был для японцев только писателем-художником; многих из них он учил тому, как надо жить. Они его так и называли: «Учитель».

В 1895 г. в августовском номере популярнейшего и в те годы

еще передового общественного журнала «Кокумин-но томо» («Друг народа») появилась «Крейцера соната». Перевод был подписан двумя именами: Кóниси Масутарó и Одзáки Коё. Первое имя тогда никому не было известно; второе, наоборот, гремело: это был один из наиболее известных писателей — вождей новой литературы. Но перевел, конечно, первый: Одзакки русского языка не знал, Конииси же не только знал русский язык, выучившись ему в православной семинарии, учрежденной для японцев при русской духовной миссии в Токио, но уже тогда начал увлекаться моральными концепциями русского писателя; впоследствии он, как известно, долгое время лично общался с Толстым и даже перевел для него трактат Лао-цзы — одного из тех древних китайских мудрецов, которого Толстой особенно чтит. Видимо, Одзакки Коё, опытный литератор, читавший «Крейцерову сонату» в английском переводе, только литературно отшлифовал работу тогда еще неопытного переводчика. Но его участие в этом деле само по себе показательно: Одзакки всегда стремился быть на уровне запросов своего века и, видимо, считал, что тема, с такой силой разработанная в «Крейцеровой сонате», именно этим запросам японского общества в те годы и отвечает.

Так оно было и в действительности. 80—90-е годы — время всестороннего преобразования жизни Японии. Страна переходила на путь капитализма. Переходила не только экономически и политически, но и социально. И социально не только в смысле классовой перестройки, но и с точки зрения пересмотра самих основ общественной жизни, особенно моральных. Разумеется, одним из острых вопросов, вставших перед японским обществом, во всяком случае перед его передовой интеллигенцией, был вопрос о любви — плотской и духовной, о браке, о семье. Прежние, державшиеся столько веков положения морали, сложившиеся в условиях феодального общества, не могли удовлетворять поколение, которое выросло в менявшемся социальном строе. Понятно, что «Крейцера соната» не могла не оказать самое сильное действие на многих японцев, наиболее чутких к проблемам морали. Остался вполне видимый след появления этого произведения русского писателя в Японии: трактат «Киндай-но рэнъайкан» («Любовь в современную эпоху»). Его автор — Куриягáва Хакусóн, профессор университета в Киото, специалист по английской литературе, один из тех японских ученых-литераторов, которые были в своей стране проводниками литературы Западного мира и которые вместе с тем выступали по вопросам «современных идей», как тогда говорили, т. е. по актуальным проблемам общественной жизни. Об умонастроении этого японского автора можно судить хотя бы по тому, как он озаглавил одну из своих очень известных тогда статей: «Покинув башню из слоновой кости».

«Крейцера соната» познакомила с русским писателем так называемого широкого читателя; среди же тех, кто по возможности следил за всем, что было в литературе и в общественной жизни

ни передовых тогда стран мира — а таких людей в Японии в ту пору уже было много, — произведения Толстого были не только известны главным образом благодаря английским переводам, но и достаточно оценены. В этих кругах Толстой был безоговорочно причислен к великим писателям. Деятели общества «Минъюся» («Друзья народа»), издававшего журнал «Кокумин-но томо», в котором был помещен перевод «Крейцеровой сонаты», выделили тогда из числа литературных деятелей разных стран и эпох двенадцать таких писателей и пропагандировали их творчество путем издания серии очерков, им посвященных¹. В 1897 г. в составе этой серии вышел и очерк о Толстом. Автором его был Токутоми Кэндзиро, по литературному имени Рёка, — тот самый, воспоминания которого о встрече с Толстым в Ясной Поляне напечатаны в русском переводе в 75-м томе «Литературного наследства». Это была вторая его публикация, посвященная русскому писателю. Еще в 1890 г., в первые годы своей деятельности, он поместил в журнале «Кокумин-но томо» статью «Великое светило русской литературы — Толстой».

Содержание новой работы Токутоми о Толстом — первого в Японии обстоятельного очерка жизни и деятельности великого русского писателя — открывает, что именно привлекало тогда в Толстом японцев, во всяком случае таких, как Токутоми.

В 1897 г. он был еще молод. Это был представитель одного из национальных вариантов мирового типа молодого человека буржуазного века, первой поры истории этого века. Для Франции, где этот тип особенно ярко запечатлен в литературных образах, это была первая половина XIX столетия; для Японии, почти на восемь десятилетий позднее вступившей на буржуазный путь, это был конец XIX — начало XX столетия, т. е. пора, которая для буржуазной Франции была уже «концом века». Поэтому в японском типе «молодого человека», формировавшегося под влиянием особенностей запоздалого общественного развития Японии, с одной стороны, и веяний, шедших из передовых стран Запада, — с другой, причудливо скрещивались черты плохо преодолеваемой отсталости с безудержной жадью нового, обязательно самого нового, откуда бы оно ни шло.

Токутоми вырастал в атмосфере общества «Минъюся», главным вождем которого был его старший брат — Токутоми Сёхо. В 80-е годы это общество было средоточием пылкой молодежи, увлеченной тогда еще новыми для Японии идеями буржуазной демократии, образцы которой она видела в общественном строе Англии и Соединенных Штатов Америки середины XIX в. На страницах своего журнала молодежь вела борьбу с остатками феодальных порядков, с косностью в политике, общественной жизни, морали, нравах. Впоследствии, с укреплением буржуазных порядков, этот пыл стал, естественно, остывать, а когда в

¹ Это были: Карлейль, Маколей, Оню Сорай, Гёте, Эмерсон, Тикамацу Мондзаэмон, Аран Хакусэки, Гюго, Толстой, Рай Сантьё и Такидзава Бакин.

условиях того же буржуазного режима стали обнаруживаться излишние, с точки зрения добропорядочного буржуа, радикальные устремления, многие из деятелей «Минъюся», в том числе и сам Токутоми Сохо, превратились в охранителей буржуазных устоев. Но в 90-е годы известный радикализм в них самих еще держался, особенно среди более молодых членов. К ним-то и принадлежал Токутоми Рока, впоследствии даже порвавший со своим старшим братом из-за расхождения с ним именно на почве общественно-политических взглядов.

Токутоми Рока, с юности проявлявший особый интерес к вопросам морали, нашел у Толстого то, что было близко ему самому: призыв ко всеобщему братству, к безграничной духовной свободе, высокой нравственности, действительному, не скованному догматизмом религиозному сознанию. Эти призывы казались ему особенно острыми потому, что они звучали в России 90-х годов, когда в нашей стране господствовали политическая реакция и догматизм официальной религии, губительно действовавшие на общество, разлагавшие его интеллектуальные и моральные основы. Несомненно, что на эти стороны русской действительности тех лет Токутоми обратил особое внимание потому, что симптомы надвигающейся политической реакции со всеми ее общественными последствиями он, как и многие из его поколения, видел в своей собственной стране. Поэтому-то он так остро воспринял обличение Толстым пороков государственного и общественного строя России и так горячо откликнулся на призывы русского писателя бороться с этим злом. Отзвуками этих настроений полон его роман «Куросио» (иначе: «Кокутё»), первая часть которого первоначально печаталась в 1901—1902 гг.² Обличительный пафос этого произведения Токутоми направлен против реакционного режима, продажности и нравственного разложения правящих кругов Японии 80—90-х годов.

Но Толстой увлек Токутоми и другой, автобиографической стороной своего творчества. Молодому японскому писателю важно узнать, каким путем шел молодой Толстой: он сам только что пережил свою юность, бурную, исполненную всяких исканий, и жаждал как-то осмыслить пережитое. Он и сделал это в своем замечательном автобиографическом романе «Омоидэ-но ки» («Летопись воспоминаний», 1900—1901); в этом произведении можно без труда заметить явную печать знакомства автора с «Детством», «Отрочеством» и «Юностью» русского писателя.

Не у одного Токутоми можно было в это время обнаружить повышенный интерес к Толстому. В Японии последние годы XIX и первые годы XX в.— пора всевозможных исканий, «исканий истины», как часто тогда говорили. Одним из «искателей истины» был Накадзава Ринсэи. Он посвятил Толстому работу, в которой назвал жизнь русского писателя «последовательным

² Токутоми Рока, Куросиво, пер. И. Львовой, М., 1957; там же статья И. Львовой об этом романе и о творчестве Токутоми.

проявлением Великой Истины» и поставил Толстого в ряд с великими гуманистами нового времени, к числу которых он — наряду с Бетховеном и Ролланом — относил и Ницше в средний период его жизни³. Позднее Накадзава в своих гуманистических воззрениях опирался главным образом на Толстого, Роллана и Гюго. В последний период жизни этот японский литератор проявил большой интерес к марксизму. О его отношении к марксизму говорит заглавие, данное им сборнику статей, посвященных этому учению: «Синсякэй-но кисо» («Основа нового общества», 1920).

Таким представляла себе Толстого Япония в первую пору его проникновения в умы передовой японской интеллигенции. В русско-японскую войну 1904—1905 гг. Толстой предстал перед японским обществом в другом свете.

Война застала японское общество на новом рубеже его новейшей истории. Закончился период переустройства страны на капиталистических началах. За это время были введены основные буржуазно-демократические институты: конституция, двухпалатный парламент, местное общественное самоуправление; были юридически уравнены в правах сословия; обеспечена свобода совести — религиозных убеждений; установлено всеобщее обязательное начальное (шестилетнее) образование. Вместе с тем в деревне крепко держалось помещичье землевладение, обрекавшее значительную часть крестьянства на положение арендаторов; в промышленности сохранились элементы патернализма, влиявшие на положение с наймом рабочей силы, на формы эксплуатации. Развитие капитализма ставило под угрозу существование средних и мелких предпринимателей и торговцев, многочисленных ремесленников и кустарей. Молодой японский капитализм перекладывал издержки своего роста на плечи трудящихся и готовился уже к захвату соседних стран — Кореи и Китая. На этой почве сошлись интересы новой капиталистической буржуазии и старого феодального дворянства, обеспечивавшего складывавшемуся монополистическому капиталу право на безраздельное управление и военную силу.

Эти противоречивые тенденции с приближением войны не только с полной ясностью проявились, но и усилились. Именно в годы, непосредственно предшествовавшие войне, начало складываться рабочее движение современного типа. Как наблюдалось всюду в других отстававших молодых капиталистических странах, в нем сочетались элементы и социал-демократизма и анархосиндикализма. Вокруг этого начального и пока еще очень ограниченного по размаху действий этапа активности рабочего класса стало развиваться более широкое демократическое движение, получившее наименование «Движения простых людей» («Хэймин

³ См. его рассказ «Араси-но маэ» («Перед бурей», 1918), где выведен Ницше средней поры жизни и деятельности.

ундо») ⁴. В него влились довольно широкие слои мелкой буржуазии, в частности мелкобуржуазная интеллигенция и даже некоторые категории крестьянства. Коротко говоря, японское общество стояло на пороге борьбы за расширение демократии. Наиболее прозорливые деятели этого движения хорошо понимали, что война помимо своей главной цели — колониальных захватов — служит реакционной буржуазно-помещичьей власти и для подавления начинающегося в стране широкого демократического движения. Именно поэтому главные деятели «Движения простых людей» выступили против войны и в своей антивоенной борьбе нашли мощную опору у Толстого.

Эту опору им дали известные статьи Толстого, направленные против войны. Напечатанные за пределами России, они немедленно стали известны в Японии. Котóку Сюсуй, один из деятелей «Движения простых людей», тут же перевел их с английского перевода на японский язык и опубликовал в газете «Хэймин симбун» — органе этого движения. Таким образом, сближение передового слоя японского общества с Толстым произошло на почве протеста против войны.

Котóку Дэндзиро, по литературному имени Сюсуй, не только опубликовал антивоенное выступление Толстого, но и напечатал свою статью. В ней он восторженно оценил выступление Толстого и целиком солидаризировался с ним, однако решительно не согласился с Толстым в объяснении причины войны. Он отверг положение Толстого, что войны порождаются нравственным упадком людей, и заявил, что войны возникают в силу экономических противоречий классового общества. Котоку Сюсуй тогда уже достаточно хорошо знал Маркса. Ему принадлежит первый в Японии перевод «Коммунистического Манифеста»; он первый в Японии дал общедоступное, написанное в превосходной литературной форме изложение основ социализма в большой работе «Сякайсюги синдзуй» («Сущность социализма»). Уже из этого одного ясно, что Котоку Сюсуй был человеком иного склада, чем Толстой; человеком иных представлений о борьбе, о демократии, о прогрессе. Ему, в частности, были совершенно чужды религиозные идеи Толстого. Но при всем этом смелость и острота обличения Толстым зол буржуазного общественного устройства, гуманистический пафос русского писателя вызывали в нем восхищение ⁵. Так к Толстому стало подходить уже другое поколение передовой части японского общества, поколение второго, более высокого по уровню этапа борьбы за демократизацию своей родины.

⁴ См. ст.: Е. Жуков, Первый этап социалистического движения в Японии и марксизм, — сб. «Памяти Карла Маркса», Л., 1933, стр. 759—779. См. также: Г. Д. Иванова, Котоку — революционер и литератор, М., 1959.

⁵ См.: Г. Д. Иванова, Котоку — революционер и литератор; Деятельность газеты «Хэймин симбун» и ее редактора Котоку Дэндзиро, — «Ученые записки ЛГУ», серия исторических наук, 1956, № 220, вып. 26, стр. 142—155.

Война не только не отделила Японию от России, но, наоборот, вызвала большой общественный интерес к нашей стране, особенно к русской общественной мысли, воплощенной в русской литературе. Усилился интерес и к Толстому, подогретый его антивоенными статьями. Стало появляться в переводах все больше и больше произведений русского писателя, увеличилось число читателей.

Еще сильнее потянулся к Толстому Токутоми. Тотчас же по окончании войны, в апреле 1906 г., он направился в заграничное путешествие, которое назвал «паломничеством»: как пилигрим, он направился к «святым местам». Такими «святыми местами» были для него, как он сам говорил, Иерусалим и Ясная Поляна. Это путешествие описано им в книге «Записки пилигрима» (1906), часть которой, относящаяся к пребыванию в Ясной Поляне, напечатана в уже упоминавшемся томе «Литературного наследия».

О том, как Токутоми оценивал свою встречу с Толстым, читатель может судить по опубликованному переводу; здесь же добавим только то, что он написал в 1918 г. в автобиографическом очерке «Весть весны». Он вспомнил, как, приехав в Ясную Поляну рано утром, вышел прогуляться и дошел до скамейки в лесу. Он прилег на нее и задремал. Вдруг он услышал голос, окликнувший его: к нему подходил сам Толстой с протянутой для рукопожатия рукой. Рука Толстого в этом рукопожатии коснулась руки Токутоми. Через много лет Токутоми понял, что это означало. Он вспомнил, как на фреске, украшающей потолок Сикстинской капеллы, Микеланджело изобразил беспомощно лежащего гиганта Адама и как мимо него пронесится в могучем движении величественный старец Саваоф; как он одним легким прикосновением руки делает эту грудю человеком. Фреска так и именуется: «Сотворение человека». Токутоми понял: с ним тогда произошло то же самое — прикосновением руки Толстой превратил его в человека ⁶.

О том, что означало это «сотворение человека» в данном случае, можно увидеть из действий Токутоми по возвращении из Ясной Поляны: он решил порвать со своим прежним буржуазным существованием, отказаться от писательской деятельности и жить трудом своих рук. В феврале 1907 г. он приобрел в одной деревушке неподалеку от Токио маленький участок, который мог обрабатывать сам, собственными силами, и поселился там в крохотном крестьянском, покрытом соломенной кровлей домике вместе с женой, приписавшись к местной деревенской общине, т. е. став и формально крестьянином. Его идеалом было возвращение к единственно достойной, по его мнению, человеческой жизни — к жизни земледельца, мотыга которого, как он писал, поднималась над матерью-землей, сверкая в лучах солнца, на заре чело-

⁶ Токутоми Кэндзио, Синсюн (Весть весны), Токио, 1918, стр. 37—39.

веческой истории и будет сверкать «над тучной равниной Сахары» и тогда, когда «Лондон, Париж, Берлин, Нью-Йорк, Токио станут норами лисиц и зайцев»⁷. Короче говоря, он хотел в осуществлении своих принципов пойти не только по пути, указанному его русским учителем, но и дальше того. Заметим, что у Токутоми детей не было, жена же его полностью разделяла убеждения мужа и на протяжении всей своей жизни была ему верной спутницей.

Как и следовало ожидать, из всего этого ничего не вышло: Токутоми скоро понял вопиющую фальшивость своего «опрощения» и возвращения к «праведной крестьянской жизни» и, будучи всегда непримиримым ко всякой жизненной фальши, кончил тем, что порвал с этим искусственным существованием и вернулся к писательскому труду. Но об этом следует говорить особо. Здесь же мы упомянули об эпизоде из жизни японского ученика Толстого для того, чтобы сделать еще более ясным, насколько далеко зашло влияние Толстого на одного из крупнейших японских писателей нового времени. Остается только добавить, что литература от этого выиграла: «Бормотанье земляного червя» — книга, излагающая всю историю этого «ухода» Токутоми из буржуазного мира, описывающая его жизнь в деревне с беспощадной откровенностью, раскрывающая, как постепенно и незаметно он стал обрастать собственностью, как ничего не вышло из его «крестьянства», осталась замечательным документом и одним из лучших произведений японской литературы. Все в ней так и дышит Толстым, конечно преломленным через японскую обстановку и индивидуальность автора.

О возвращении писателя к реальной жизни и к общественной деятельности и вместе с тем о сохраняющейся верности идеям своего русского учителя красноречиво говорит следующий эпизод. В июне 1910 г. японская полиция неожиданно произвела ряд политических арестов. Официальная версия объясняла эти аресты раскрытием подпольной группы революционеров-социалистов, замысливших убийство императора. Главным руководителем этой группы был объявлен Котоку Сюсуй.

Поскольку арестованные были названы тяжкими государственными преступниками, суд был негласный. В январе 1911 г. был объявлен приговор, по которому двадцать четыре обвиненных подлежали смертной казни через повешение. Разумеется, в их числе был и Котоку Сюсуй.

В этих условиях Токутоми, воодушевляемый идеями своего русского учителя, не мог молчать. Он решил протестовать против такого приговора. Сначала он обратился к Кацура Таро, тогдашнему премьер-министру, с ходатайством об отмене смертного приговора. Когда из этого ничего не получилось, он поместил в газете «Асахи» открытое письмо к императору Муцухито с прось-

⁷ См. поэму Токутоми в прозе «Но» («Земледелец») в сб. «Мимидзу-но тавагото», Токио, 1913.

бой о спасении жизни осужденных. Между прочим, самый факт помещения письма в одной из самых распространенных японских газет говорит о вызванных этим приговором настроениях в японском обществе. Под влиянием ли этих общественных настроений или по каким-либо своим соображениям правительство изменило приговор: для половины осужденных смертная казнь была заменена пожизненной каторгой, но двенадцать человек, в их числе Котоку Сюсуй и его жена Канно Суга, были повешены. Эти казни произвели на японское общество удручающее впечатление.

Как реагировал на них Токутоми? Вскоре после этого ему пришлось выступить с лекцией в Первой высшей общеобразовательной школе в Токио: у студентов этой школы было обыкновение приглашать к себе известных литераторов. Токутоми прочитал им лекцию «Мухонрон» («О восстании»). В ней он резко нападал на правительство, требовал свободы мысли, убеждений, говорил о необходимости революции человеческого сознания, духовной революции — важнейшей, по его мысли, вообще. Сохранились свидетельства, что его выступление произвело на слушателей очень сильное впечатление.

«Тайгяку-дзикэн» («Дело о великом преступлении»), как официально именуется процесс Котоку, было не только одним из крупнейших по значению событий внутренней истории Японии; оно сыграло роль пробного камня для определения гражданских позиций японских писателей. С протестами выступили многие крупные и передовые в то время писатели: Ёсано Тэkkан, Сатô Харуô, Хирадэ Осáму, Исикава Такубôку, Акита Удзяку и некоторые другие. Но они протестовали в своих произведениях — рассказах, стихах — нередко в завуалированной форме, иносказательно. Нагаи Кафу, влиятельнейший уже тогда представитель молодой литературы, хорошо знал, как он сам признавался, что Золя в деле Дрейфуса счел своим долгом протестовать (именно как писатель) против судебного приговора, бороться за справедливость и гуманность, но сам дальше простого протеста не пошел и предпочел, как он выразился, укрыться в «сосаку саммай-но сэйкацу» («жизнь литературы, отрешенной от повседневности»). Всем этим общественная репутация японских писателей была спасена, но только один из этой среды, именно Токутоми, решился на открытое, смелое для тех времен выступление.

Протест Токутоми против смертной казни явился наиболее ярким проявлением революционного воздействия на него идей Толстого в той мере, в какой это воздействие могло вообще проявиться в кругах буржуазной интеллигенции. В дальнейшем влияние Толстого в буржуазном обществе Японии идет главным образом по линии идей гуманизма в его моральном и общечеловеческом аспекте.

Для понимания такого влияния Толстого на умы японцев, наиболее ярко в ту пору сказавшегося именно на писателях, необходимо учитывать, какими путями проникали в Японию идеи

гуманизма в его западной версии, разумеется в новой, уже не возрожденческой форме, т. е. идеи европейского гуманизма XIX в.

Гуманизм нового времени японцы последней четверти XIX в. видели в том направлении общественной мысли в Англии, которое выступало против философского и политического утилитаризма, столь характерного для умов английской буржуазии первой половины и середины XIX в. Гуманистами — борцами против утилитаризма казались тогда японцам такие философы и критики, как Рескин и особенно Карлейль, такие писатели, как Диккенс. Продолжателя дела Диккенса они видели в Гиссинге, считая, что последний усилил социальную окраску диккенсовского гуманизма, приблизив его тем самым к представлениям и запросам пролетариата. Однако высшей своей ступени этот новый гуманизм достиг в представлении японцев конца XIX — начала XX в. в России, в русской классической литературе, а в ней наиболее полно и ярко у Толстого и Достоевского. На первых порах из этих двух великих русских писателей главное место занимал безусловно Толстой.

Примечательна одна подробность, характеризующая начало знакомства японцев с русским гуманизмом вообще и гуманизмом Толстого в частности. 70-е годы, когда японцы о Толстом вообще ничего не знали, были для Японии эпохой утилитаризма, питавшегося веяниями, которые шли из Англии и Америки; новые, буржуазные порядки, особенно в экономической области, выступали под знаком именно утилитаризма. Но уже тогда у части молодой японской буржуазии стал зарождаться протест против захлестывавшей все области жизни волны утилитаризма, порождавшего грюндерство полностью авантюристического типа, делячество совершенно беспринципного характера, чуть ли не демонстративное безразличие к интеллектуальным и моральным запросам. В поисках какой-то опоры эти круги японского общества обратились: одни — к идеям Великой французской буржуазной революции, другие — к русскому нигилизму, т. е. к тому, что им казалось тогда самым революционным. На этом последнем пути японцы столкнулись с С. М. Степняком-Кравчинским — с его «Подпольной Россией» и другими работами, напечатанными за пределами нашей страны⁸. От него и узнали о Толстом как гуманисте.

Конечно, это было лишь первое, весьма смутное представление об этой стороне личности Толстого. Только после русско-японской войны, когда знакомство с произведениями великого русского писателя стало доступным, гуманизм последнего начал обрисовываться с большей полнотой. Огромную роль в этом сыграло дело Котоку — двенадцать смертных казней, потрясших всю мыслящую, обладающую чуткой общественной совестью часть японского общества.

⁸ «Подпольная Россия» С. М. Степняка-Кравчинского появилась в японском переводе в 1884 г. под заглавием «Они сюсю» («Демоны вопиют»).

Главным произведением Толстого, представившим в глазах японцев великий гуманизм русского писателя, был в эти годы роман «Воскресение». В 1908 г. вышла в полном переводе первая часть этого произведения, в 1910 г.— вторая. Переводчиком был Ётида Роан, один из крупнейших литературных критиков, общественных публицистов и писателей тех лет. Перевод был сделан с английского, но у переводчика был консультант, хорошо знавший русский оригинал, знаменитый Фтабатэй Симэй, основоположник нового японского романа, первый проводник реалистического метода в новой японской литературе, метода критического реализма, усвоенного им у русской классической литературы XIX в., первым в Японии знатоком и переводчиком которой он был. Поэтому перевод «Воскресения», сделанный не с русского текста, был достаточно верен оригиналу. Разумеется, в дальнейшем последовали переводы, сделанные уже непосредственно с русского.

О том, какое впечатление произвело это произведение Толстого на японцев, можно судить по следующему факту.

В 1913 г. начал свою деятельность «Гэйдзюцудза» (Художественный театр). Это была труппа, состоявшая из актеров европейской школы актерского искусства и намеревавшаяся играть пьесы новой драматургии, в первую очередь европейской. Во главе труппы стояли Симамура Хогэцу и Мацуи Сумако. Первый был тогда известным писателем — прозаиком и драматургом, литературным критиком, одним из рьяных пропагандистов наиболее влиятельного тогда направления японской литературы — «натурализма». Сначала под этим наименованием выступала чисто реалистическая литература, со второго десятилетия XX в. она действительно приобрела черты натурализма. Мацуи Сумако была актриса, получившая театральное образование на курсах «Бунгэй кёкай» (Литературно-художественное общество), основанных в 1906 г. Цубоути Сёе, одним из крупнейших литературных деятелей новой Японии, писателем, критиком, теоретиком литературы и театра, знатоком Шекспира, подарившим своей стране первый и образцовый перевод всех произведений великого английского драматурга. В те годы Цубоути всю свою энергию направил в театральную сферу, поставив задачей создать новый японский театр, основанный на новой драматургии и на новом исполнительском искусстве. Мацуна Сумако еще до вступления в труппу Художественного театра успела сыграть в спектаклях, организованных Литературно-художественным обществом, роль Офелии в «Гамлете» Шекспира, Норы в «Кукольном доме» Ибсена и Магды в «Родине» Зудермана. Первой пьесой, поставленной в 1913 г. Художественным театром, была «Монна Ванна» Метерлинка, главную роль в которой исполняла, разумеется, Мацуи Сумако. Тем самым она уже выдвинулась в первый ряд актеров нового японского театра; однако решающее значение для ее славы имело исполнение ею роли Катюши Масловой в «Вос-

кресении» Толстого, инсценированном для нее самим Симамура Хогэцу. В пьесе была введена песенка, которую пела Катюша в сцене с Нехлюдовым еще в часы своего счастья. Простая, доходчивая мелодия этой песенки, столь же простые трогательно-наивные слова благодаря удачному исполнению артистки стали как бы символом самой Катюши, во всяком случае в первой фазе ее жизни. Песенку эту вскоре стала петь буквально вся Япония. Ее не забыли и до сих пор.

Успех «Воскресения» был совершенно исключительный. Труппа Художественного театра, не имевшая своего стационара и все время разъезжавшая по стране, показала инсценировку во многих городах и создала этому произведению Толстого неслыханную до тех пор популярность. «Воскресение», а за этим романом и другие произведения русского писателя стали читать и те, кто до тех пор Толстым совершенно не интересовался. Еще больше усилился интерес к Толстому после того, как Художественный театр поставил «Живой труп», разумеется, с Мацуи Сумако в роли цыганки Маши.

Современные историки японской литературы по-разному относятся к этим фактам. Некоторые считают, что спектакли Художественного театра «снизили» Толстого, приспособив его к незыскательным вкусам массового зрителя. Действительно, в пьесе «Воскресение» на первый план выступили те нотки этого, может быть глубочайшего, произведения Толстого, которые могли звучать как «чувствительные», «трогательные» и т. п. Но в то же время нельзя упускать из виду и то, что путь к овладению умами часто идет через овладение чувствами. Во всяком случае толстовские спектакли Художественного театра привели к тому, что у Толстого появилось бесконечно большее число читателей, чем раньше.

Такое усиленное общественное внимание к Толстому не отразилось и на японской литературе. Симамура Хогэцу и писатели его направления воспринимали Толстого в аспекте натурализма. Но уже тогда, еще в годы, предшествовавшие первой мировой войне, другая группа японских литераторов с ожесточением восстала против натурализма в литературе. Они заявляли, что натуралистическая литература изображала человека каким-то механизмом, существом, утратившим всякую живую жизнь, переставшим быть самим собою. Они призывали писателей возродить в литературе человека, как такового, показать ничем не ограниченную свободу его мысли, жизни, поведения; призывали не описывать лишь то, что видно, а открывать в человеке, в жизни невидимое глазу, новое, неизвестное; призывали всемерно расширять внутренний мир человека.

Не подлежит сомнению, что многое в этих устремлениях возникло под влиянием некоторых течений европейского «конца века» — течений, также вступивших в бой с натурализмом. Это были главным образом те направления, которые выступали под

флагом то нового романтизма, то нового идеализма. Но еще более это японское движение было обязано Толстому, именно его гуманизму. Поэтому наиболее общественно значительным направлением японской литературы этих лет стало то, которое получило наименование «гуманизма». Главным его органом был журнал «Сиракаба» («Белая береза»), основанный в 1910 г. Это же название стало и наименованием всей группы.

Вождем этой литературной группы был Мусянокодзи Санэацу, впоследствии, в 1910—1920 гг., занявший положение одного из ведущих писателей Японии, «властителя дум» некоторой части молодого поколения тех лет. Он и стал вторым после Токутоми прямым последователем Толстого в Японии.

«Когда мне было еще двадцать лет, я уже преклонялся перед Толстым, и мне не хотелось обращаться к кому-нибудь другому... Вместо этого, думал я, лучше прочитать хотя бы одну страницу Толстого» — так писал Мусянокодзи Санэацу впоследствии. Особенное влияние на него оказали «Исповедь» и «В чем моя вера?» Толстого. Из этого явствует, что в Толстом его привлекало не гневное обличение политического и общественного строя своего времени, как это было у Токутоми, а моральные идеи, гуманистический пафос. Он воспринял Толстого как проповедника «любви к человечеству» (*дзинруйбэи*), как певца высоты человеческого духа. Захватили его и мысли Толстого о необходимости жить своим трудом, отказавшись от личной собственности. Под влиянием этих идей Мусянокодзи Санэацу поднял движение за устройство трудовых земледельческих коммун, где каждый должен был определенное время отдавать работе, обеспечивающей удовлетворение общих нужд членов коммуны, остальное же время мог предаваться труду по собственному выбору: писатель — писать свои произведения, ученый — вести исследования и т. д. Так возникли под названием «Атарасики мурá» («Новая деревня») трудовые коммуны интеллигенции. Первая из них была организована в 1918 г. Это был японский вариант «толстовских колоний» в России.

К этому можно только добавить, что в Японии эти колонии были столь же непрочны, как и в России. Они распадались в силу внутренних неурядиц, происходивших от органической фальшивости подобных предприятий в условиях буржуазного общественного строя. Все же они не только были сами наглядным проявлением уже имевшегося большого влияния Толстого в определенных слоях интеллигенции, но и способствовали усилению интереса к произведениям и идеям русского гения в широких кругах японского общества.

Влияние гуманистических идей Толстого сказалось на творчестве и деятельности не только одного Мусянокодзи Санэацу, но и других членов группы «Сиракаба», особенно таких, как прозаик Айсима Такэо и драматург Курáта Момодзó. Влияние Толстого проявлялось различно: Мусянокодзи Санэацу оставался в

рамках этического гуманизма, Курата Момодзо был во власти гуманизма религиозного, Арисима Такэо в конце жизни подошел к гуманизму социалистическому. Все это требует, однако, особого изложения и здесь сколько-нибудь подробно освещено быть не может. Добавим только, что о росте общественного интереса к Толстому свидетельствует появление в 1916 г. под редакцией Катô Такэô — уже вне рамок движения «Сиракаба» — специального журнала «Торустой кэнкю» («Изучение Толстого»).

В заключение необходимо сказать об общественной обстановке, в которой происходило обращение к Толстому в описанный второй период «истории Толстого» в Японии.

Процесс Котоку Сюсуй и других привлеченных по делу о покушении на жизнь императора оказался симптомом поворота во внутренней истории Японии. Поворот этот связан с двумя взаимно противоречащими и вместе с тем взаимно зависимыми обстоятельствами: с расширением общественной борьбы за дальнейшую демократизацию политического и социального строя и с усилением сопротивления этому движению со стороны правящих кругов. Главная роль в общественной борьбе все более и более переходила к рабочему классу с примкнувшими к нему слоями буржуазной интеллигенции при поддержке наиболее активной части крестьянства; главными же устоями общественной реакции становились выраставшие монополистические организации японского капитализма, подчинявшие своему влиянию бюрократический аппарат управления и органы политической и военной власти. В такой обстановке в буржуазной среде первое место заняла концепция этического гуманизма Толстого; элементы же воинствующего обличительного гуманизма были приняты на вооружение новым классом, поднявшимся на борьбу уже не только за буржуазно-демократическую перестройку своей страны, но и за переход ее на высшую, социалистическую ступень демократии. Отражение этих революционных идей Толстого теперь уже надлежало искать в так называемой пролетарской литературе — наиболее общественно значимом направлении японской литературы 20-х годов, революционно-демократическом по своему содержанию.

Так продолжалось до начала 30-х годов, когда правительственные репрессии, обрушившиеся на Коммунистическую партию Японии и на все левое движение, вынудили уцелевших его деятелей перейти в подполье.

Революционную силу толстовского гуманизма хорошо понимали, однако, и наиболее умные и чуткие писатели, формально стоявшие в стороне от пролетарской литературы. Одним из таких писателей был уже упомянутый Арисима Такэо, другим — Акутагава Рюнôскэ.

У последнего есть рассказ «Вальдшнеп»⁹ («Кидзи»). Сюже-

⁹ Акутагава, Новеллы, пер. с яп., пред. и комм. Н. Фельдман, М., 1959, стр. 200—209.

том его служит один эпизод из жизни Толстого в Ясной Поляне: приезд туда Тургенева и их совместная охота. Рассказ этот может служить превосходным свидетельством того, насколько увеличилась популярность Толстого в широких кругах японского общества, во всяком случае среди писателей. Этот рассказ написан человеком, великолепно знавшим не только произведения самого Толстого, но и обширную литературу о нем, в том числе и мемуарную. Однако важнее другое. Акутагава Рюноске преклонялся перед Толстым как писателем-художником и совершенно не принимал его религиозно-нравственного учения. И все же он сказал: «„Исповедь“ и „В чем моя вера?“ Толстого были ложью. Но ничье сердце не страдало так, как сердце Толстого, ее рассказывающего. Его ложь сочится алой кровью куда больше, чем правда иных»¹⁰.

Опубликована в кн. Н. И. Конрада «Запад и Восток», М., 1966.

¹⁰ Там же, стр. 401.

НОБОРИ СЁМУ

*К вопросу о взаимоотношениях
японской и русской литератур*

23 ноября 1958 г. в восьмидесятилетнем возрасте скончался Нобори Сёму — старейший из многочисленных в Японии литературоведов, специализировавшихся на русской литературе, один из тех, кому японское общество обязано давним и чрезвычайно широким знанием русской литературы как через переводы, так и через литературоведческие работы. Русская литература принадлежит не только нам; она принадлежит и всем культурным народам мира; в той или иной мере она участвует в культурной и общественной жизни этих народов. Особенно значительное место она занимала и занимает в литературе Японии. Поэтому деятельность человека, который более пятидесяти лет своей жизни посвятил русской литературе именно для того, чтобы познакомиться с ней свой народ, не только заслуживает нашего пристального и благодарного внимания, но и раскрывает конкретную историю связей японской литературы с русской.

1

«Гений народа, хотя бы и богато одаренного, должен черпать свое вдохновение во всемирно-человеческом опыте. Предоставленный самому себе он, этот гений, чахнет; лишь близость и дружба с гениями других наций дают ему вечно юную силу»¹.

Эта мысль появилась у Г. Брандеса как следствие продолжавшегося всю его жизнь изучения европейской литературы XIX в. — «в ее главных течениях», как он написал в заголовке своего основного труда. Изучая литературу Франции, Англии, Германии, России и прочих стран Европы, он увидел, сколь многим литера-

¹ Г. Брандес, Литература XIX в. в ее главных течениях. Французская литература, СПб., 1895, стр. 1.

тура одного народа обязана литературе другого. И при этом не только без какого-либо ущерба для своего собственного национального облика, но при самом ярком выявлении этого облика. Французский романтизм многое получил от Байрона. Но кто же скажет, что Гюго, Виньи, Мюссе — эти замечательные писатели Франции — повторяют Байрона? Каждый из них прежде всего — он сам; они не похожи друг на друга; и в то же время каждый из них — яркая, творческая индивидуальность, совсем иная, чем Байрон.

Японская литература на всем протяжении своего исторического пути многим обязана литературам других народов. Это хорошо видно исследователям японской литературы, и все крупные японские литературоведы — историки своей литературы об этом постоянно говорят. И говорят при этом с гордостью, справедливо считая, что взять что-либо из литературы другого народа, из того, что в ней замечательно, — значит только обогатить свою литературу. Но с не меньшей гордостью и также справедливо эти же литературоведы утверждают, что такие обращения к чужим литературам только помогали литературе их собственной страны создать свое собственное, ярко выраженное лицо.

Приведу лишь один пример.

Кто не знает о значении для японского общества VIII—XI вв. литературы Китая того времени? Ведь и в эти века — в Танскую и Сунскую эпохи, как называют это время китайские историки, — китайская литература переживала этап исключительного творческого взлета. Знание ее считалось в Японии того времени необходимой принадлежностью образования и просто признаком культурности. И ее знали. Но именно в эту же эпоху, на рубеже X—XI вв., японцы создали «Гэндзи-моногатари» («Повесть о Гэндзи»), высокохудожественный нравоописательный роман. Ничего похожего в ту пору в Китае не было. Там были великие поэты — Ли Бо, Ду Фу, Бо Цзюй-и, Су Дун-по, были замечательные эссеисты, как, например, Хань Юй, новеллисты, как, например, Бо Синь-цзянь, но романа в китайской литературе в тот период еще не было. Ничего похожего, кстати сказать, не было тогда и на Западе — в литературе народов Европы. Это значит, что в эпоху самого тесного соприкосновения с высокоразвитой китайской литературой, самого интенсивного обращения к последней японцы создали совершенно своеобразный, глубоко национальный и нигде не встречавшийся тогда литературный жанр — роман, т. е. большую форму художественной повествовательной прозы.

Обращение к литературе другого народа бывает особенно заметным в моменты больших исторических поворотов. Это можно видеть, например, во французской литературе, когда в ней происходил поворот от классицизма к романтизму, т. е. когда выработывалась литература, соответствовавшая общественному состоянию Франции в первые десятилетия после Великой револю-

ции. Хорошо известно, какую роль сыграло в выработке основных творческих принципов французского романтизма ознакомление французов с литературой Германии — с Шиллером, Шлегелем, с литературой Англии — с творчеством Скотта, Байрона. Хорошо известна та роль, которую сыграли прямые связи писателей Франции с литераторами и общественными кругами других стран: Италии и Германии — у Сталь, Италии и Англии — у Стендаля.

Один из подобных решительных поворотов в истории японской литературы наступил в 70—80-е годы прошлого века. Поворот этот заключался в приведении литературы в соответствие с изменившейся жизнью японского общества, перешедшего после революции 1868 г. на капиталистический путь. В историко-литературном аспекте это означало закрепление за литературой нового исторического качества — качества национальной литературы, т. е. литературы, соответствующей в истории общественного развития этапу нации, в данном случае — нации буржуазной. Если обратиться к историческим аналогиям, этот момент истории японской литературы по своему характеру близок к тому поворотному моменту истории русской литературы, который наблюдался в начале XIX в., т. е. к моменту складывания русской литературы XIX в.

В этот исторический, ответственный и трудный момент своего существования японская литература, естественно, обратилась к литературам передовых для того времени стран. Такими литературами были английская, немецкая, французская и русская. Это общеизвестно: об этом говорится во всех работах японских литературоведов, посвященных истории их новой литературы. Это под углом зрения сравнительного литературоведения разобрано и в наиболее крупной из работ, написанных в плане изучения взаимосвязи японской литературы с литературой других стран, — в книге «Сравнительная литература» («Хикаку бунгаку»), вышедшей в 1953 г.² На связи новой японской литературы именно с этими литературами, с добавлением для последнего времени еще связей с американской литературой, указывает и новейшая «Японская историко-литературная энциклопедия», вышедшая в 1955 г.³

Однако роль русской литературы в истории становления и развития японской национальной литературы в указанном историческом смысле этого понятия несколько особая.

Известный современный японский русист Ёкэмура, автор раздела «Россия», в статье «Связи японской литературы с литературами других стран» («Гайкоку бунгаку-то-но косё») в упомянутой «Японской историко-литературной энциклопедии» заявляет, что «связи и со старой русской и советской литературой

² «Хикаку бунгаку, нихон бунгаку-о тусин-то ситэ. Нихон-хикаку бунгаку кой-хэн», Токио, 1953.

³ «Нихон бунгакуси дзитэн», Нихон-хёронся, 1955.

почти целиком выразились в форме влияния той стороны на нашу». Изучать связи японской литературы с русской, по его словам,— значит изучать, «как русская литература помогла зарождению и развитию новой японской литературы». В целом же это означает, что в процессе самобытного развития японского общества японские писатели приняли определенные черты и методы русской литературы и использовали их для собственного развития⁴.

Известная семитомная «Большая японская литературная энциклопедия», выпущенная в 1937 г.⁵, издание, по своему характеру содержащее наиболее установившиеся формы и оценки, сочла необходимым поместить специальную статью «Влияние русской литературы» («Росиа бунгаку-но эйкё»), не сделав того же ни для какой другой литературы. Говоря о становлении новой японской литературы, эта статья, естественно, останавливается на деятельности Фтабатэя, своим романом «Плывущее облако» («Укигумо») указавшего уже тогда, в 1887—1888 гг., т. е. на самой заре новой японской литературы, путь критического реализма. Обрисовывая эту деятельность, автор статьи особо останавливается на первых переводах Фтабатэя: на изданных в 1888 г. переводах двух тургеневских рассказов — «Свидание» (из «Записок охотника») и «Три встречи». Говоря об этих переводах, автор пишет: «Эти переводы зажгли в истории литературы нашей страны небывалый по яркости свет; вместе с тем они показали всем блистательное существование русской литературы, и с точки зрения эффективности еще неизвестно, что было более великим — эти переводы или „Укигумо“. Во всяком случае не будет ошибкой сказать, что вся линия реализма, представленная в дальнейшем творчеством школы Ётида Роан и Куникида Дёппо, поистине пошла от „Свидания“ и „Трех встреч“»⁶. Такова была общепризнанная теперь роль русской литературы в самый ответственный момент исторического поворота в японской литературе.

И эта роль была сыграна в самом существенном для новой литературы деле — в выработке нового творческого метода. Это видно из того, что Фтабатэй, своими переводами показав, что такое творческий метод русского реализма в художественной практике, тут же счел необходимым сформулировать основные положения этого метода и теоретически. Это он сделал в 1886 г. в статье «Общая теория литературы» («Бунгаку сорон»). Но взгляды, выраженные в этой статье, как показали наши⁷ и японские исследования, целиком заимствованы у Белинского и Добролюбова. «Изучая русский язык,— пишет Ёкэмура,— Фтабатэй познакомился с теоретическими взглядами Белинского и Добролюбова».

⁴ Там же, стр. 893.

⁵ «Нихон бунгаку дайджитэн», Токио, 1937.

⁶ Там же, стр. 99.

⁷ См.: Р. Карлина, Белинский и японская литература,— «Литературное наследство», т. 56, М., 1950, стр. 501, 512.

бова — этих представителей самой передовой тогда русской интеллигенции, носителей русского национального самосознания и вместе с тем представителей чайный народа...»⁸.

И еще в один также крайне важный момент в истории новой японской литературы столь же конструктивную роль сыграла русская литература. Только на этот раз это были не Тургенев и Гончаров, а Фадеев и Серафимович. В 1928 г. был переведен «Разгром», в 1929 г. — «Железный поток». Эти переводы появились в период, когда распускались «цветы движения пролетарской литературы», как в новейшей большой (8 томов) «Серии по истории японской пролетарской литературы»⁹ названы 1928—1929 годы, действительно решающие годы в становлении этой революционно-демократической линии японской литературы того времени. «Разгром» и «Железный поток» помогли тогда этой линии идейно и художественно оформиться. Основные положения творческого метода этой литературы, именовавшегося тогда в Японии «пролетарским реализмом», были разработаны в статье Курахара Корэхито «Путь к пролетарскому реализму» («Пурорэтэриа риаридзуму-э-но мити»), напечатанной в 1928 г.¹⁰, т. е. одновременно с выходом в свет «Разгрома».

Следует добавить к этому, что Курахара в 1925—1926 гг. жил в нашей стране, в Москве, и изучал принципы марксистского литературоведения главным образом по трудам Плеханова и Ленина. Результатом этих занятий явились изданные еще в 1927 г., т. е. сейчас же по возвращении Курахара на родину, две работы: переводная «Искусство и общественная жизнь» Плеханова и собственная — «Основы марксистской критики литературы и искусства». Так русская литература в лице Тургенева и Гончарова как писателей, Белинского и Добролюбова как теоретиков — в первый из двух исторических поворотных моментов истории новой японской литературы, в лице Фадеева и Серафимовича как писателей, Плеханова и Ленина как теоретиков — во второй из них сыграла важную роль в определении путей развития наиболее общественно значительных для своего времени направлений японской литературы.

Русская литература вошла в японскую в форме переводов. Посредником — по терминологии сравнительного литературоведения — был, таким образом, переводчик. Но как переводы, так и переводчики с точки зрения тех исторических задач, которые они выполняют, бывают разные.

Фтабатэй, переводя «Свидание» и «Три встречи», не просто переводил — он учился на этом переводе как писатель: усваивал новый творческий метод, вырабатывал языковые средства для передачи нового содержания, нового видения мира, нового отношения к нему. Все это — в применении к новому литературному

⁸ «Нихон бунгакуси дзитэн», стр. 726.

⁹ «Ниппон пурорэтэриа бунгаку тайкэй», т. III, Токио, 1955.

¹⁰ «Сэнки», 1928, № 5.

жапру: современному роману. То же в свое время в сходных литературно-исторических условиях делал у нас Жуковский, переводя «Кубок», «Донну» и прочие немецкие и английские баллады: он усваивал новый для русской литературы того времени творческий метод романтизма и одновременно новый для русской литературы литературный жанр — романтическую балладу. А разработка именно нового творческого метода и характерных для него жанров тогда была насущнейшей задачей рождающегося направления литературы. Оба переводчика осуществили принципы нового творческого метода и на практике: Фтабатэй, создав роман «Укигумо», Жуковский — балладу «Светлана».

Но когда дело сделано, когда новый творческий метод данной литературой освоен и развит своими писателями, когда были созданы и новые литературные жанры и формы, тогда литература той страны, которая помогла в этом деле, становится просто фактом своей литературы, входит в орбиту своей литературы как ее составная часть. И эту свою роль она осуществляет в переводах. Тогда появляется другой тип переводчика — переводчика, который вводит в литературу своего народа литературу другого народа. Переводчик первого типа большей частью бывает сам писатель, перевод есть часть его собственной творческой работы; переводчик второго типа может и не быть писателем; во всяком случае, если он и сам писатель, перевод, как таковой, не является частью его собственной творческой деятельности. Большой же частью переводчик второго типа — только переводчик, но обычно одновременно литературный критик и публицист, нередко и литературовед. Такое сочетание обеспечивает успешное выполнение обрисованной исторической задачи. Именно таким переводчиком, критиком-публицистом, историком литературы и был Нобори Сёму.

2

Нобори Сёму родился 17 июля 1878 г. в одном из селений острова Осима — главного в группе Амами-Осима, расположенной к югу от Кюсю, южного острова японского архипелага. Но уже в 1895 г., т. е. в семнадцатилетнем возрасте, он переезжает в Токио, и с этого времени его жизнь и деятельность связываются с этим городом.

В Токио Нобори получает образование в православной духовной семинарии, существовавшей тогда при русской православной миссии. Это было учебное заведение, следовавшее программам японской средней школы, но с дополнениями, заимствованными из программ русских гимназий и духовных семинарий. Благодаря этому Нобори смог получить основательное знание русского языка и познакомиться с русской литературой.

Первым автором, которым он увлекся, был Гоголь. Еще в

1902 г., когда Нобори было 24 года, он написал свою первую работу — статью об этом русском писателе. Она была помещена в ученическом журнале, но в 1904 г. в переработанном виде была издана по-настоящему — отдельной книжкой под названием «Великий русский писатель Гоголь». Свидетельством его любви к Гоголю остался сделанный им впоследствии (в 1934 г.) превосходный перевод «Ревизора».

Такое начало было очень характерным. Нобори начал изучение русской литературы с того писателя, произведения которого открыли, по словам Белинского, новый, «гоголевский» период русской литературы. Этот период Нобори в своей последней по времени работе, «История русской и советской литературы» (1955), назвал периодом «новой демократической литературы» и начал этот отдел главой «Эпоха Белинского».

Вступление Нобори на арену литературы произошло в 1904 г. Каково было положение в то время в литературе его родной страны?

Для характеристики этого положения достаточно указать на немногие факты. Сейчас же по окончании русско-японской войны, в 1906 г., появились такие произведения, как «Нарушенный завет» («Хакáй»), «Фаталист» («Уммэй рónся»), «Мальчуган» («Бóттян»), «В дороге» («Кусамакура»), «Его облик» («Соно омокáгэ»), вошедшие в основной состав литературы японского реализма. Их авторы — Симадзáки Тóсон, Куникýда Дóнпо, Нацумэ Сосэки и Фтабатэй Симэй — потом стали признанными классиками новой японской литературы. Следует добавить, что в этом же году началось проникновение в Японию социалистических идей и была сделана попытка создать первую японскую социалистическую организацию — партию Ниппон-сякайто; в этом же году из Америки на родину вернулся Котоку Сюсуй, первый переводчик в Японии «Коммунистического Манифеста», революционер.

В следующем, 1907 г. Фтабатэй выпустил еще один роман — «Обыкновенный человек» («Хэйбон»), Нацумэ — роман «Мак» («Губидзинсó»). К ним присоединился третий автор, также ставший классиком реализма в японской литературе, — Тайяма Катáй, издавший тогда свое наиболее крупное произведение роман «Постель» («Футон»). К этому можно добавить, что в 1907 г. на некоторое время возобновилось «движение простых людей» («Хэймин ундó») — массовое демократическое движение того времени, возникшее еще в момент русско-японской войны; была сделана попытка создания революционно-демократической организации — «Ассоциации простых людей» («Хэймин кёкай»). Все это означает, что в годы, когда Нобори начал свою деятельность, реализм стал уже доминирующим направлением в его родной литературе и развивался этот реализм в обстановке общественного подъема, в котором нельзя не видеть известных отзвуков русской революции 1905 г. Следует вспомнить, что и Фтабатэй начал свою

деятельность в конце 80-х годов, когда начала формироваться новая японская литература, а формирование ее происходило в обстановке «движения за свободу и права народа», целью которого была прежде всего борьба с пережитками феодализма в экономическом, социальном и политическом строе страны. В этих условиях обращение к русской литературе было вполне естественным. Влияние русской литературы, пишет Ёкэмура, было во многом обусловлено тесной связью русского реализма с освободительным движением¹¹. В годы, когда в Японии развивалось «движение за свободу и права народа», именно наличие этой связи придало особое значение русской литературе. Русский критический реализм никогда не был лишь простым обличением социального зла; он всегда звал к борьбе с этим злом, к преодолению его. Понятно поэтому обращение Фтабатэя к «Запискам охотника». Сам он опубликовал тогда лишь один рассказ из этой книги русского писателя, но в 1889 г. появились и другие рассказы в переводе Токутоми Рока, сделанном с английского перевода. Сам же Фтабатэй в 1889 г. опубликовал перевод романа «Накануне»¹².

Естественно, что и в первом десятилетии XX в., когда критический реализм уже был главным направлением японской литературы, русская литература, поднимавшая проблемы, близкие к тем, которые волновали тогда передовые слои японского общества, продолжала оставаться нужной японской литературе. И Нобори стал одним из тех, кто вводил русскую литературу в свою страну и как переводчик, и как критик-публицист, и как литературовед.

В описанной обстановке Нобори свое внимание обратил на то, что в своей «Истории русской и советской литературы» он назвал «литературой нового времени». «Новое время» в этой его работе — 40—80-е годы XIX в., т. е. эпоха классического для русской литературы реализма — от Белинского до Короленко. В 1907 г. вышел в свет сборник его статей по русской литературе этого периода, а в 1908 г. — первый сборник переводов рассказов отдельных писателей этой эпохи. По первому переведенному произведению он был назван «Белые ночи».

Уже в это время у Нобори зародилась любовь к Достоевскому. Достоевского до этого времени знали в Японии только как автора «Преступления и наказания» — в переводе (с английского перевода), сделанном еще в 1893 г. писателем Утида Роан. Однако «пора Достоевского» в Японии наступила значительно позднее — в годы первой мировой войны и особенно в послевоенные годы. Нобори учитывал в дальнейшем возрастающее значение Достоевского и в 1914 г. опубликовал перевод «Униженных и оскорбленных», выбрав, таким образом, одно из самых гуманистических произведений великого русского писателя. Интерес к До-

¹¹ См. «Нихон бунгакусэн дзитэн», стр. 894.

¹² См. там же.

стоевскому не затухал у него до конца жизни. Так, в 1946 г. он перевел рассказы «Маленький герой» и «Честный вор», а в 1948 г. написал целую книгу «О Достоевском».

В те же годы в Японии пробудился интерес и к Толстому. Еще в 1889 г. Токутоми Рока издал перевод (с английского перевода) «Казаков». В 1897 г. тот же Токутоми Рока издал популярный очерк о Толстом. Появилось и «Воскресение» — в переводе Утида Роан, сделанном с английского перевода. Нобори учитывал этот интерес, особенно когда он стал возрастать, и в 1911 г. опубликовал очерк «Великий Толстой», в 1917 г. издал «Двенадцать лекций о Толстом». В дальнейшем он стал работать и как переводчик. В 1918 г. перевел «Дневник», в 1921 г. — «Чем люди живы», в 1927 г. — «Власть тьмы» и «Живой труп». В этом же году вышло в его переводе и «Воскресение», заменившее прежний, сделанный с английского, перевод Утида Роан.

Такая деятельность сделала вполне оправданным приглашение Нобори в СССР в 1928 г. для участия в праздновании столетия со дня рождения Толстого. На торжественном собрании в Москве Нобори огласил приветствие от японских писателей и сделал сообщение на тему «Влияние Толстого в Японии».

Занятия Толстым продолжались и дальше: Нобори пересматривал для новых переизданий свои прежние переводы, а в 1931 г. выпустил книгу «О Толстом», в дополненном виде переизданную в 1948 г.

Однако положение в японской литературе стало быстро меняться. С конца первого десятилетия XX в., т. е. как раз с того момента, когда Нобори вступил в литературу, период классического для Японии реализма, достигнув своего тогда, в 1906—1908 гг., высшей точки своего развития, стал постепенно заканчиваться переходом к натурализму. Одновременно возникло множество новых литературных направлений, весьма пестрых, противоречивых, нередко претенциозных, часто эфемерных. Как это обычно бывает в такой обстановке, эти направления выступали под знаменем громких, иногда наспех придуманных названий: неореализма, неоромантизма, неогуманизма, эстетизма, символизма... Короче говоря, во втором десятилетии XX в. в японской литературе возникла обстановка, близкая по своему облику к тому, что было характерно для литературы Западной Европы «конца века». Япония как бы с запозданием проходила тот этап, который страны, раньше ее вступившие на путь капитализма, уже прошли. Но проходила она этот этап уже в другой мировой обстановке — далекой от «конца века», и в ее собственной действительности причудливо соединялись черты, порожденные особенностями ее собственной истории, с чертами прошлого для Европы и одновременно «самоновейшего» в ней. И вся эта сложная, противоречивая обстановка отразилась в литературе.

Русская литература и тут оказалась как-то ближе японцам того времени, чем литература других стран. Может быть, это объ-

ясняется отчасти тем, что русская литература также переживала свой «конец века» позднее, чем другие европейские страны, почти в те же годы, что и японская литература, т. е. со второй половины первого десятилетия XX в.; отчасти тем, что и общественные условия — усиление в те годы реакции со всеми ее последствиями — были во многом близки. Так или иначе, многое в настроениях русского общества того времени оказалось созвучным Японии. Поэтому русская литература именно с того времени и стала фактом литературной действительности Японии.

Когда литература какой-либо другой страны становится фактом своей литературы, это значит, что почти все в той литературе оказывается в какой-то мере близким обществу данной страны. В тех случаях переводится почти все, что в другой стране — пусть на короткое время — становится заметным. Такое положение в области переводов русской литературы создалось и в Японии. Переводить стали всех — от Горького до символистов; более всего, однако, переводили тогда Чехова. Именно в это время благодаря образцовым переводам Сэнума Каё¹³ Чехов, особенно Чехов-драматург, стал одним из самых близких для японской интеллигенции писателей. Пьесе «Вишневый сад» японская интеллигенция смотрела почти с теми же чувствами, с какими смотрела ее русская интеллигенция того времени.

Главную работу по введению в японскую литературу произведений русской литературы в эти годы повел именно Нобори. Весьма показателен для Нобори был выбор русских писателей и произведений, на которых он остановился. В 1910 г. он перевел «На дне» Горького, в 1912 г. — «Поединок» Куприна, в 1914 г. — «В дурном обществе» Короленко, в 1916 г. появились в его переводе «Бывшие люди» Горького и «Дни нашей жизни» Андреева. Видно было, что Нобори, воспитавшийся на произведениях русского классического реализма, тяготел к тем русским писателям, которые, как Куприн и Короленко, как-то продолжали в новой обстановке традиции этого реализма. Вместе с тем обращение Нобори к Горькому свидетельствует о понимании японским писателем растущего значения этого русского писателя как в России, так и в Японии. В Японии переводы произведений Горького стали появляться еще в конце 90-х годов XIX в. Ко времени русско-японской войны японским читателям уже были известны «Каин и Артем», «Челкаш», «Мальва», «Песня о Соколе», «Песня о Буревестнике», «Легенда о Данко»; появился и первый перевод «На дне». После русско-японской войны число переводов начало расти, и Нобори стал работать с еще большей энергией.

Заслуживает внимания и обращение Нобори к творчеству Л. Андреева, причем прежде всего как к автору реалистической, обличительной пьесы «Дни нашей жизни».

Но, выполняя свою миссию проводника в японскую литера-

¹³ См. стр. 452—460 настоящей книги.

туру произведений современной ему русской литературы, Нобори старался тогда переводить все то, что в России того времени привлекало особое внимание и читателей и критики. В силу этого им были переведены и такие произведения, успех которых в России был кратковременным и вызывался различными настроениями русского общества в годы реакции.

Так, в 1910 г. он издал «Сборник шести авторов» — собрание избранных, получивших тогда в России широкую известность, произведений русских писателей того времени. Среди них были и Бальмонт, и Андреев («В тумане»), и Б. Зайцев («Тихие зори»). По свидетельству Уно Кôдзи¹⁴, молодежь зачитывалась этим сборником, особенно «Тихими зорями» Зайцева. В 1912 г. появился перевод «Ядовитого сада» Сологуба, также горячо принятый японскими читателями. В 1915 г. Нобори издал целую книжку рассказов Зайцева, общим заглавием которой стало название первого помещенного в ней рассказа — «Тихие зори».

Как было сказано выше, Нобори выполнял свою миссию не только как переводчик, но и как критик-публицист и как историк литературы. Соответственно этому он в дополнение к переводам современных для тех лет русских писателей, переводам своим и чужим, дал в 1915 г. книгу «Современные идейные течения и литература в России». По отзыву Ёкэмура, эта книга «сыграла большую роль в пропаганде русской литературы, в распространении сведений о ней»¹⁵. О значении этой работы свидетельствует и факт переиздания ее в переработанном виде в 1923 г.

В 20-х годах положение в литературе стало меняться как в России, так и в Японии. В России после победы революции начала формироваться новая литература, советская; в Японии возникло направление, получившее название «пролетарской литературы».

Обращение к новой русской литературе, разумеется, не могло произойти сразу же. Требовалось время, чтобы оформилась и окрепла сама молодая советская литература; необходимо было время и для того, чтобы зарождавшиеся еще во второй половине 10-х годов в Японии ростки новой революционно-демократической литературы дали первые всходы. Поэтому в первые годы для Японии продолжала существовать еще только та русская литература, с которой японцы были уже знакомы.

Все же и тут русская революция возымела свое действие: она усилила внимание японцев к русской литературе. Это выразилось в целом потоке переводов и в переходе к более обстоятельному изучению русской литературы в целом.

Переводы появлялись один за другим. Переводили Пушкина, Гоголя, Толстого, Достоевского, Гончарова, Гаршина, Чехова, Короленко, Горького, Куприна, Бунина, Андреева, Арцыбашева,

¹⁴ «Нихон бунгакуси дзитэн», стр. 895.

¹⁵ Там же.

Сологуба, Зайцева. Переводили, следовательно, и классиков русской литературы и писателей — представителей различных направлений послеклассической поры русской литературы. Главную работу вели прежние переводчики — Енэкава, Накamura, Хара, Баба, Осэ. Среди них был, конечно, и Нобори. В 1920 г. он издал три сборника рассказов: Андреева, Куприна и Арцыбашева, Сологуба и Зайцева; в 1921 г. — два сборника рассказов: Горького и Чехова. Как было уже упомянуто, в этом же году он перевел «Чем люди живы» Л. Толстого; в 1922 г. издал «Сборник лучших произведений современных русских поэтов».

Еще в 1915 г. Нобори начал преподавание русского языка в университете Васэда — одном из крупнейших университетов Японии — и работал там до 1919 г. Эта его деятельность способствовала тому, что учебное заведение Васэда стало первым в Японии высшим учебным заведением университетского типа, в котором развивалось систематическое научное изучение русской литературы: на филологическом факультете было открыто отделение русского языка и литературы. Во главе его стал Катагами Нобору.

Литературные интересы и взгляды Катагами сформировались на почве японского реализма. Научной цитаделью этого направления японской литературы был университет Васэда, а критико-публицистической трибуной — издаваемый этим университетом журнал «Васэда бунгаку» («Васэдаская литература»). Катагами учился в университете Васэда и по окончании курса (в 1906 г.) стал в нем преподавателем. Сначала он работал в области английской литературы, но скоро перешел на русскую. В 1915 г. он уехал в Россию и вернулся в Японию только в 1918 г. Таким образом, он был свидетелем русской революции.

По возвращении в Японию он добился учреждения в своем университете отделения русского языка и литературы и вскоре стал во главе этого отделения. В 1924 г. ему пришлось, однако, оставить преподавание. В этом же году он снова уехал в Россию, где и пробыл до конца 1925 г.

Катагами работал как ученый и как переводчик. Ему принадлежит перевод «Мертвого дома» Достоевского. Но главная его деятельность протекала в области литературной критики и литературоведения. Изучая русскую литературу, он в первое время находился под влиянием Айхенвальда, но пребывание в России в годы революционных перемен заставило его обратиться к изучению марксистского литературоведения. Первым результатом этого изучения была написанная им в 1918 г. книга «Русская литература», несомненно подготовленная во время работы в нашей стране.

Меж тем менялось положение и в японской литературе. В 1921 г. в ней возникло движение, которое по названию появившегося тогда журнала «Танэмаку хито» («Сеятель»), ставшего органом этого движения, называли «движением Танэмаку хито».

Журнал этот был основан группой молодых литераторов во главе с Комаки Оми.

Комаки стал во главе движения, воодушевленный деятельностью Барбюса и возглавляемой последним группы Clarté.

С этой деятельностью он познакомился во время пребывания во Франции. Его увлекли идеи, выраженные в известном манифесте группы Clarté, написанном в 1920 г. Барбюсом, и в статье последнего «С ножом в зубах», в которой автор призывал всех сознательных представителей интеллигенции стать на сторону социальной революции. Эти призывы в соединении с содержащимся в программе Clarté решительным осуждением капиталистического строя и его цивилизации через журнал «Танэмаку хито» зазвучали теперь и в Японии.

Широко распространено мнение, что момент появления этого журнала, т. е. 1921 г., есть дата начала истории японской пролетарской литературы, все же предшествовавшее — не более чем ее «предыстория». Конечно, появление «Танэмаку хито», как свидетельствует последующее развитие движения, — факт первостепенной важности: журнал этот способствовал консолидации сил и оформлению идеологической основы движения. Но нельзя не учитывать значения и тех явлений в японской литературе, которые стали обозначаться уже с 1916 г. под наименованием «рабочей литературы» («родо бунгаку»), «народного искусства» («минсю гэйдзюцу»). Учитывать это явление тем более необходимо, что тем самым становится более понятным и мотивированным тот бурный рост «движения пролетарской литературы», который обнаружился в 20-е годы. Крайне важным представляется именно то, что этот рост был вызван прежде всего внутренними причинами, коренящимися в самой общественной жизни того времени.

Очень скоро новое направление японской литературы поняло, что в народившейся и крепнувшей советской литературе оно имеет могучего союзника. Выше уже было указано, какую роль в этом повороте к советской литературе сыграл Курахара, познакомившийся с советской литературой и с советским литературоведением тех лет на месте, в Москве. Появились новые переводы. Кроме упомянутых «Разгрома» и «Железного потока» японские читатели узнали «Чапаева» Фурманова и «Цемент» Гладкова. В 1924 г. Ёнэкава перевел некоторые вещи Федина и Эренбурга. Сменившие «Танэмаку хито» журналы «Дзэнъэй» («Авангард»), «Бунгэй сэнсэн» («Литературный фронт»), «Сэнки» («Боевое знамя»), «Напф» (сокращение *Nippona Artista Proleta Federacio* — на эсперанто) непрерывно печатали все сколько-нибудь значительное, появлявшееся в 20-е годы и в начале 30-х годов в советской литературе. Многие переводы выходили отдельными изданиями, составлялись сборники. Коротко говоря, советская литература становилась в Японии чуть ли не столь же известной, как и в своей собственной стране.

Переводились и важнейшие литературоведческие и критические работы советских авторов. В 1928 г. Курахара издал переводы работы Луначарского под названием «О задачах марксистской критики литературы и искусства» и работы Плеханова под заглавием «Искусство классового общества». Подобные переводы появлялись один за другим. Неукоснительно переводились и всякого рода программные документы.

Позиция Нобори как переводчика и как литературоведа была несколько особая. В широких кругах японского общества продолжал возрастать интерес к русской литературе вообще, т. е. и к русскому классическому реализму и к литературе предреволюционной эпохи. Особенно велико было тогда увлечение Достоевским, число переводов произведений которого и изданий этих переводов непрерывно возрастало. «Мертвый дом», «Преступление и наказание», «Униженные и оскорбленные», «Идиот» — в переводе непосредственно с русского — были известны японскому читателю еще с 1914 г. В 1916 г. в переводе Ёнэкава вышли «Братья Карамазовы». После же войны популярность Достоевского стала исключительной. Значительная часть японской интеллигенции под влиянием войны и тех потрясений, которые пережило сознание мыслящих людей и их нравственное чувство, обратилась к Достоевскому как к источнику глубочайшего, подлинно человеческого гуманизма. Но такое обращение имело и другую сторону: для многих в это время на первый план выступили реакционные черты творчества Достоевского, для них Достоевский был тем, кто открыл «мир души» человеческой, и кроме этого «мира души» у него ничего не искали. Было чрезвычайно сильно и внимание к Толстому. С 1916 г. стал выходить даже специальный журнал «Изучение Толстого» («Торустой кэнкю»).

Нобори учитывал запросы этой части японского общества и в 1924 г. дал японским читателям книгу, которая была для того времени наиболее крупным и, как тогда многим казалось, отвечающим запросам эпохи исследованием творчества этих двух русских писателей. Это была работа Мережковского «Толстой и Достоевский».

Одновременно он пересматривал и переиздавал свои прежние переводы Достоевского и Толстого, добавляя к ним новые. В 1927 г. в его переводе вышли пьесы «Власть тьмы» и «Живой труп», было издано «Воскресение», в 1946 г. переведен «Кавказский пленник» Толстого, в 1947 г. — «Маленький герой» и «Честный вор» Достоевского. Обращался он и к Тургеневу: в 1914 г. вышла его книга «Тургенев»; в 1937 г. он пересмотрел для выходящего тогда нового полного собрания сочинений этого русского писателя свой старый перевод «Отцов и детей»; в 1946 г. дал перевод «Песни торжествующей любви». В том же году он издал целый сборник рассказов Чехова («Володя», «Человек в футляре», «Тиф», «Степь»), перевел «Яму» Куприна; в 1950 г. — роман Арцыбашева «Санин», который, впрочем, был уже знаком япон-

ским читателям. Благодаря такой работе Нобори и ряда других выдающихся переводчиков в 20-е годы японские читатели получили полное собрание сочинений Пушкина, Гоголя, Тургенева, Толстого, Достоевского, Чехова и собрания сочинений многих других русских писателей.

Переводя русских писателей-классиков и писателей предреволюционного времени, Нобори следил и за тем, что появлялось тогда в советской литературе.

В 1923 г. он опубликовал очерк «Литература и культура в рабоче-крестьянской России». В 1924 г., вернувшись из России, куда он ездил на сельскохозяйственную и промышленную выставку, он напечатал статью «Заря литературы новой России», а в 1928 г. — статью «Русская литература после революции». Наряду с этой информацией он занимался и переводами, в первую очередь произведений Горького. О его переводе «На дне» и «Бывших людей» уже говорилось выше; в 1929 г. он добавил к этому перевод «Фомы Гордеева». Поскольку в те годы произведения Горького переводили очень многие, Нобори смог, уже опираясь на знание японским обществом этого русского писателя, дать целую книгу о нем; в 1936 г. он опубликовал «Жизнь и творчество Горького». Работа эта была переиздана в 1947 г. Переводил он и многое другое: в 1927 г. вышел в его переводе «Воздушный пирог» Ромашова, в 1929 г. — «Трест ДЕ» Эренбурга и «Жизнь человека» Андреева, в 1930 г. — «Медвежья свадьба» Луначарского, «Мистерия-буфф» Маяковского, «Любовь Яровая» Тренева, «Эхо» Билль-Белоцерковского. Последним его переводом, сделанным в 1950 г., т. е. когда ему было уже 72 года, совместно с другим переводчиком — Томинага Дзюнтаро, был роман А. Толстого «Сестры» — первая часть трилогии «Хождение по мукам».

Нобори следил не только за советской художественной литературой; он стремился знакомить читателей своей страны и с теми работами, которые считались тогда изложением принципов марксистского литературоведения. В 1928 г. он под заглавием «Теория пролетарской литературы» («Пурорэтариа бунгакурон») издал перевод некоторых работ Когана, под заглавием «Марксистская теория искусства» («Марукусусюги гэйдзюкурон») — перевод некоторых статей Луначарского, в 1930 г. — перевод «Социологии искусства» Фриче.

Разумеется, эти работы, особенно книга Фриче, представили японскому читателю марксистское литературоведение со всеми ошибками, вытекающими из того, что в этих работах впоследствии было справедливо определено как «вульгарный социологизм». Японские критики и публицисты лагеря пролетарской литературы также перенесли к себе многие из признанных впоследствии ошибочными установки РАППа. Первым, кто ступил на путь преодоления вульгарного социологизма в Японии, был Курара: в 1931 г. появилась его первая статья, трактовавшая эту

проблему, — «Борьба за ленинизм в теории искусства». Резолюция ЦК ВКП(б) 1932 г. о перестройке литературно-художественных организаций и Первый съезд советских писателей в 1934 г., определивший творческий метод советской литературы как метод социалистического реализма, помогли движению пролетарской литературы в Японии уяснить правильный путь и своего развития. Следует сказать все же, что рецидивы вульгарного социологизма наблюдались даже в годы после второй мировой войны.

Обнаружившееся с начала 30-х годов усиление реакции стало затруднять дальнейшее поступательное движение пролетарской литературы. Прямые репрессии, обрушившиеся на левые организации и на их деятелей, привели к временному свертыванию всего движения. Затруднялась и работа по ознакомлению японского общества с тем, что делалось в советской литературе. Все же отдельные переводы появились. Так, например, японские читатели узнали «Скутаревского» Леонова, первую часть «Петра Первого» А. Толстого. Даже в годы второй мировой войны были переведены «Русские люди» Симонова. В 1941 г. в сери «Мировая библиотека» («Сэкай бунко») в переводе Ёкэмура Ёситаро вышел сборник избранных работ Белинского, Сигэйси Масами перевел две статьи Добролюбова — «Что такое обломовщина?» и «Когда же придет настоящий день?». В переводе Нисиро Сёдзи вышли «Сказки для взрослых» Салтыкова-Щедрина. Эти издания привлекли внимание прогрессивной части японской интеллигенции, но затянувшаяся война прервала подобного рода работы.

По окончании второй мировой войны в Японии создалась новая обстановка, которая отразилась в литературе новым обращением к русской и советской литературе. Освещение этого периода должно быть предметом особой работы. Все же на одном явлении необходимо остановиться.

В 1955 г. Нобори Сёму исполнилось 77 лет. Японцы говорят, что этот возраст есть возраст знака «радость». Формально это связывается с тем, что иероглиф «радость» в скорописном начертании похож на комбинацию цифр 7—10—7, т. е. похож на то, как написали бы цифру 77. Но за таким формальным толкованием скрывается понимание, что достижение такого возраста для человека есть радость.

Друзья и почитатели старого литератора превратили этот знаменательный день в его жизни, его «юбилей», как мы сказали бы, в день подлинной радости: они преподнесли Нобори изданную их стараниями его последнюю работу — «Историю русской и советской литературы»¹⁶. В работе этой около 650 страниц. Содержание ее — история всей русской литературы.

У Нобори за более чем пятидесятилетнюю деятельность, конечно, накопилось много материалов для этой «Истории». Но все же приведение этих материалов в должный порядок, их перера-

¹⁶ Нобори Сёму, Россия совэто бунгаку-си, Токио, 1955.

ботка, всевозможные дополнения к ним потребовали от него десяти лет напряженной работы. Работа была закончена весной 1955 г., к моменту его юбилея; в августе того же года отпечатанный том уже лежал у него на столе.

В работе Нобори много интересного для нас, и она заслуживает нашего внимательного рассмотрения. Приведем из нее лишь один короткий абзац из той части, где автор излагает свое понимание различий между старой и новой русской литературой. Абзац этот содержит сопоставление героя старой и новой литературы.

«Прежний герой — индивидуалист; у нового — нет ничего от индивидуализма. Прежний герой предавался рефлексии, во внешнем мире он искал разрешения мучивших его вопросов; его сознание непрерывно терзалось мыслями о любви и смерти. Новый герой не предается пустым умствованиям; его главной заботой является жизнь, жизнь как борьба. Прежний герой стремился познать мир. Новый герой также стремится познать мир, но для того, чтобы его перестраивать. Прежний герой противопоставлял себя миру; для него существовали „я“ и „мир“. Новый герой соединяет себя с миром. Прежний герой уделял много времени, места, сил личному чувству, личной жизни, личному счастью. Новый герой все личное отодвигает на второй план; общественные интересы у него доминируют над личными, личное в нем сливается с общественным; и это не только не сужает его внутренний мир, но, напротив, расширяет его.

Прежний герой весь уходил в мир чувств; он любил плакать, читая роман. Новый герой не знает, что такое сентименты. Он твердо уперся в великую землю, цепко ухватился за действительность. Все, что он ищет, — действительность. Другого интереса, кроме интереса к реальным вещам на реальной земле, он не знает. Поэтому-то он и покончил для себя со всяким идеализмом и мистикой. Прежний герой воспевал разум и в то же время преклонялся перед мистическим познанием. Новый герой — в общем рационалист, но его рационализм пришел от действительности. Он стремится понимать точно, строить уверенно, разрушать убежденно. Его мировоззрение — диалектический материализм, и этот диалектический материализм оберегает его от материализма метафизического»¹⁷.

Ясно, что Нобори мог написать эти строки только в конце своей жизни. И они, эти строки, очень знаменательны. Они говорят о том, что, изучая русскую литературу на ее путях, Нобори сам шел с нею по этим путям. Переводя произведения различных русских писателей, знакомя своих соотечественников с русской общественно-литературной мыслью, он не оставался вне той литературы и той мысли, которые изучал; и то и другое становилось в какой-то мере содержанием его собственного сознания. Именно

¹⁷ Там же, стр. 538.

поэтому Нобори смог в конце своего пути сказать приведенные выше слова.

История русской и советской литературы была последним, что создал Нобори. Через три года он, все время болевший, умер. Русская литература и русское литературоведение должны с благодарностью сохранить о нем память.

Нобори был одним из многих японских литературных деятелей — переводчиков, критиков-публицистов, литературоведов, которые отдали свои силы делу ознакомления японского общества с русской литературой. Наиболее заслуженные из них кроме Нобори Сёму также Ёнэкава Масáo, Хара Кюитирó, Накáмура Хакуё, Осэ Кэйси, Курóда Тáцуо, Сотóмура Спрó (Бáба Тэцүя), Курахáра Корэхито. Изучение их деятельности как посредников является одной из очередных задач нашего литературоведения.

1959 г.

Опубликована в кн. Н. И. Конрада «Запад и Восток», М., 1966.

О НЕКОТОРЫХ ПИСАТЕЛЯХ ПЕРИОДА МЭЙДЗИ

КУНИКИДА ДОППО

(15. VII. 1871 — 23. VI. 1908)

В истории новой японской литературы за Куникида Дóппо (Доппо — литературный псевдоним; личное имя — Тэцуо) прочно утвердилась репутация одного из трех главных представителей «натурализма», т. е. того литературного направления, которое стало устанавливаться в Японии еще во второй половине 90-х годов прошлого столетия и превратилось в главенствующее течение в первое десятилетие нашего века. Это направление, действительно, складывалось в известной мере под влиянием распространившихся тогда в Японии произведений Золя и Мопассана, быстро нашедших в Японии своих скороспелых подражателей вроде Косуги Тэнгáя, но стало более или менее заслуживать такое наименование лишь гораздо позже, в 10-х и 20-х годах, — в творчестве «поздних натуралистов» (Тóкуда Сюсэй, Масáмунэ Хáкутэ и др.). В эпоху же своего наивысшего подъема, т. е. в первое десятилетие нашего века, оно представляло собой то, что может быть названо буржуазным критическим реализмом — японской аналогией реалистической прозы Флобера и Бальзака во Франции, Гоичарова и Тургенева в России. Это подтверждается и тем, что творчество двух крупнейших представителей этого течения — Куникида Доппо и Симадзáки Тóсон — окрепло именно под влиянием Тургенева. И только у третьего крупного представителя этого направления — Таямá Катáй — действительно, наличествуют некоторые элементы натуралистического метода.

Куникида Доппо принадлежит к тому поколению Японии, сознательная жизнь которого проходила в знаменательный период истории мэйдзийской Японии — в годы двух войн: японо-китайской (1894—1895) и русско-японской (1904—1905). Именно в эти годы в Японии наблюдался рост капитализма, формировался молодой, но хищный японский империализм. Именно в это время

новая японская буржуазия достигает своей, доступной ей зрелости. Поэтому в тот период и создается наиболее мощное для Японии течение буржуазной литературы — критический реализм. Но тогда же обнаруживается и другая сторона исторического процесса: установление для вновь возникшего рабочего класса режима беспощадной эксплуатации, продолжающаяся эксплуатация крестьянства, не освобожденного революцией 1868 г., ошутительное проявление кризиса мелкой буржуазии. Все это приводит — в годы русско-японской войны — к первым вспышкам революционного движения (так называемого «хэймин ундô»). В литературе тех лет отражаются эти противоречия эпохи — так, как они воспринимались мелкобуржуазной интеллигенцией, и особенно — умонастроения этой самой интеллигенции. Типичным представителем и выразителем настроений определенной ее части и был Куникада Doppo.

Для жизни Doppo характерны неустанные, но неустойчивые и зачастую противоречивые искания арены деятельности. В молодости, едва закончив образование, он пробует создать свою школу, где мог бы воспитывать «нового человека» — так, как он это понимал; несколько раз в жизни он принимается за издательскую деятельность, стремясь создать свой орган; одно время работает учителем; берется за работу журналиста; под влиянием ажиотажа после японо-китайской войны хочет даже вступить на путь хозяйственной деятельности: думает о приобретении на Хоккайдо участка земли и организации там хозяйства «нового» типа; пытается выставить свою кандидатуру в парламент. Однако из всего этого ничего не выходит, и ему, как правило, едва удастся изыскать себе средства для существования. Эти трудности и разочарования тяжело действуют на него. Кроме того, его подтачивает и болезнь — туберкулез. Эта болезнь и стала причиной его ранней смерти в 1908 г.

Творчество Doppo прекрасно отражает эту мятущуюся, беспокойную и неудачную жизнь, вернее, ее внутреннее содержание. Начинает он как романтик, находящийся под влиянием Вордсворта и Карлейля. Характерными для него произведениями этого периода его творчества являются стихи, выпущенные им в 1897—1898 гг., под заголовком «Доппогин» («Песнь Doppo»), а также считающийся наиболее «романтическим» рассказ «Гэн одзи» («Дядя Гэн», 1897). Это — повесть о лодочнике-перевозчике, потерявшем жену и сына и страдающем от своего одиночества. Стремясь найти что-то в жизни, он привязывается к приемышу — ребенку одной нищей, но, когда этот приемыш бросает его, он в отчаянии кончает с собой. Однако художественно наиболее значительным произведением Doppo этих лет и вместе с тем одним из лучших произведений этого жанра во всей мэйдзийской литературе является книга очерков, посвященных поэтическому описанию осени в прославленной в старой литературе «Равнине Мусаси» («Мусасино», 1901), ныне составляющей хин-

терланд столицы — Токно, той самой равнине Мусаси, в которой поселился после ухода из города Токутоми Рока и которую он описал в «Мимидзу-но тавагото». В этих очерках уже видны черты, характерные для будущего Доппо: стремление к проникновению во все наблюдаемое, склонность к углубленной рефлексии. Написаны эти очерки под явственным влиянием пейзажной прозы Тургенева и отчасти поэзии Вордсворта.

В следующие годы (1901—1904) жизнь заставляет Доппо перейти к теме, волновавшей тогда умы молодежи: как выйти из обнаружившегося с полной ясностью конфликта между «идеалом» и «действительностью» в общественной и личной жизни, между пылкими устремлениями и надеждами, одушевлявшими эту молодежь, и жизнью, эти надежды разбивающей? Этой теме посвящен ставший очень популярным рассказ Доппо «Гюнику то барэйсё» («Мясо и картофель»), вышедший в 1901 г. Меняется у него и отношение к наблюдаемому: от романтизма он переходит к реализму. Этот переход проходит у него в виде усиления элементов издавна присущей ему рефлексии, так что за его творчеством тех лет прочно закрепляется характеристика «интеллектуалистический романтизм». В эти же годы он приходит и к той теме, которая потом становится доминирующей в нем самом и в его творчестве: теме судьбы, неумолимого рока, тяготеющего над жизнью людей, рока неведомого и непонятного, с которым бесполезна всякая борьба. Эта тема нашла свое яркое выражение в рассказе «Уммэй ронся» («Фаталист»), написанном в 1902 г. и считающемся одним из лучших в его творчестве. Ей же посвящен и вышедший в 1906 г. рассказ «Уммэй» («Судьба»), относящийся к последнему, уже чисто реалистическому периоду его творчества (1904—1908), ознаменованному такими значительными произведениями, как рассказ «Кюси» («Жалкая смерть») и особенно «Гогай» («Экстренный выпуск», 1906). В этом рассказе в форме сопоставления времени, когда чуть ли не каждый день улицы оглашались криками газетчиков, продававших экстренные выпуски газетных телеграмм (речь идет о годах русско-японской войны), с временем, когда все это прекратилось, рисуются те настроения скуки и уныния, которые охватили японское общество после возбуждения военных лет и связанного с ним ожидания чего-то лучшего, ожидания, конечно, не оправдавшегося.

СИМАДЗАКИ ТОСОН

(17. II. 1872 — 21. VIII. 1943)

Симадзáки Тóсон (Тосон — литературный псевдоним; личное имя — Хáрукí) является крупнейшим представителем японского реалистического романа начала XX в., а вместе с тем и самого крупного и художественно полноценного течения японской бур-

жуазной литературы. Среди классиков этой литературы — Куникида Doppo, Таяма Катай, Нацумэ Сосэки — он занимает, пожалуй, первое место. За свою долгую жизнь Тосон пережил ряд существенных переломов в своем творчестве, как нельзя лучше отобразивших сложную историю того поколения «молодой Японии», которое народилось уже после революции Мэйдзи и сознательная жизнь которого начиналась в 90-х годах.

90-е годы в истории японского общества являются временем интенсивного роста молодой японской, уже сильно европеизированной интеллигенции. Этот рост, протекавший в условиях вызывающего острые социальные противоречия развития японского капитализма, а вместе с ним — японской буржуазии, был сопряжен как с большими взлетами жизненного энтузиазма, так и с тяжелыми разочарованиями. Для молодого поколения буржуазной интеллигенции тех лет были характерны искания новых идейных основ, ответов на умственные запросы. В поисках этих ответов оно жадно накидывалось на всевозможные идейные течения на Западе, энтузиастически, но не очень устойчиво перенося их на родную почву, и очень скоро остывало. Это была эпоха противоречивых, быстро сменяющихся, но всегда бурных увлечений, эпоха «бури и натиска», как ее иногда называют японскиеистики литературы.

Именно в начале 90-х годов в Токио образовался кружок молодых литераторов, руководимый поэтом и критиком Китамура Тококу и издававший с 1894 г. свой орган — журнал «Бунгакукай» («Литературный мир»). Китамура Тококу был одним из самых яростных проповедников борьбы со всем старым; он не устанно призывал к беспощадному разрушению «старого мира», особенно в сознании, морали, духовной жизни человека. В этих призывах отражался, с одной стороны, протест молодого поколения против продолжавших существовать старых феодальных начал в общественной жизни и в сознании людей, с другой — юношеский энтузиазм этого поколения, стремящегося построить жизнь по-своему. Именно эта вторая сторона и получила свое наиболее полное выражение в творчестве раннего Тосона: в этот период он выступает как пылкий романтический поэт, исполненный бьющих через край жизненных сил, и сборники его стихов, особенно первые — «Вакана-сю» («Молодая поросль», 1897), «Хинтохабунэ» («Лодочка», 1898) и др. — становятся любимым чтением молодежи. К тому же он выступает в них как мастер новой формы, резко порывающий с привычными до сих пор нормами японского стихосложения. Именно он является подлинным создателем новой японской поэзии. В этих ультраромантических стихах Тосон во многом находится под влиянием поэзии английских прерафаэлитов.

Однако жизнь шла вперед; прошла японо-китайская война, начиналась интенсивная подготовка к войне с Россией, а затем — сама война, с сопровождавшими ее внутренними потрясениями,

и прежние пылкие юноши начинают менять свое отношение к жизни. Они начинают видеть и живо ощущать все противоречия в окружающей действительности, трудности пути своего поколения. У Тосона этот процесс оказался сопряжен с отказом от стихов и с переходом к прозе. В 1904—1905 гг. он пишет ставший знаменитым роман «Хакай» («Нарушенный завет»), в котором раскрывает одну из язв японского общественного строя того времени — существование «отверженных» — париев (эта́), смело делая такого отверженного героем своего произведения. Так в литературу была введена важнейшая социальная проблема, трактованная, впрочем, в чисто гуманистическом духе. Роман этот родился в атмосфере широкого общественного движения за уравнение этих «отверженных», и сам сыграл огромную роль в этом движении.

После этого романа Тосон перешел к другим, также важнейшим проблемам современной ему действительности. Роман «Хару» («Весна», 1907) он посвящает теме молодого поколения мэйдзийской Японии, пользуясь для этого тем материалом, который ему дало знакомство с кружком журнала «Бунгакукай».

Роман «Хару» печатался в 1907 г. в газете «Токио-Асахи». Это был второй роман Тосона (первым был «Хакай», изданный в 1906 г.). Иначе говоря, это было произведение вполне зрелого писателя, прочно вступившего на почву прозы и полностью перешедшего на позиции реализма. Как уже сказано, здесь писатель попытался изобразить свою «весну», мир своей юности — кружок «Бунгакукай», его людей, его общую атмосферу, его жизнь.

В центре повествования естественно оказались две фигуры: сам вождь кружка — Китамура Тококу, первый представитель новой романтической поэзии Японии, выведенный в романе под именем А́оки, и сам автор, фигурирующий под именем Кисимото. Автор уже давно отошел от чувств и настроений, радостей и огорчений тех лет; для послемэйдзийской Японии с ее крайне уплотненными сроками разных «эпох» какое-нибудь десятилетие, отделявшее автора от того времени, превращало ту эпоху в нечто давно прошедшее. И сам автор был уже совсем не тот. Поэтому получился реалистический роман о романтиках, роман зрелого, 35-летнего писателя о своей «весне». Все это позволило «Хару» дать превосходное изображение важной полосы в жизни нового японского общества — первой половины 90-х годов. И особенно портрет А́оки, как и портреты других юношей, данные в этом романе, является образцом другого молодого человека послемэйдзийской Японии — наивного романтика с пламенными чувствами и устремлениями, неудовлетворенного окружающей действительностью, мучающегося от часто надуманных, но всегда искренних душевных конфликтов, мечтающего о разрушении всего старого для построения крайне неопределенно представляемого себе нового мира — мира абсолютно свободной творческой лич-

ности, и поэтому — человека, весьма быстро разочаровывающегося, вдающегося в отчаяние и даже ищущего — как сам Тококу — выхода в самоубийстве.

Третий роман Тосона — «Иэ» («Семья», 1909—1910) — рассказывает историю за двадцать лет двух тесно породнившихся друг с другом больших провинциальных, помещичьих по происхождению, семей, распадающихся под влиянием новой капиталистической обстановки. Этот роман критика тех лет (Накадзава Ринсэн) сравнивала — по характеру и значению для Японии — с произведениями Тургенева в России. Эти три романа и считаются в Японии классическими произведениями «натурализма», а точнее, как было сказано в статье о Куникида Doppo, — буржуазного реалистического романа.

В дальнейшем в творчестве Тосона наблюдается новый перелом: он отходит от общественно-проблемного романа и переходит к психологическому роману. Таков написанный Тосона в 1918—1919 гг. роман «Синсэй» («Новая жизнь»), раскрывающий с большой искренностью его душевные переживания в связи с новой любовью, пережитой им после смерти жены. Еще в первом романе — «Хакай» — в душевных конфликтах и излияниях героя можно было видеть отзвуки влияния Достоевского; теперь эти отзвуки становятся еще явственнее, превращая «Синсэй» в своего рода роман-исповедь, в которой автор (он же герой) видит средство спасения и для себя самого, и для любимой им женщины. Эта линия в творчестве Тосона несколько преобразуется в следующем, также автобиографическом романе — «Араси» («Буря»), вышедшем в 1926 г., и в его продолжении «Бумпай» («Раздел»), появившемся в 1927 г. В этих романах Тосон повествует о своих детях, рассказывает о постепенном, все растущем отдалении их от отца, о появлении у них своей собственной жизни; он видит, что они — люди другого поколения, другого мира, и склоняется перед этой неизбежной, по его мнению, драмой каждого: в середине жизни видеть закат «своего века» и появление нового. Он считает, однако, что его долг — помочь этому новому.

В последние годы своей жизни Тосон переходит к новому жанру — историческому роману: в 1928 г. в 57-летнем возрасте он начинает большой роман о революции Мэйдзи — «Ёак-мэй» («Перед рассветом»), долженствующий стать, по замыслу автора, своего рода национальным эпосом, широким полотном, изображающим картину распада феодальной Японии и зарождения новой. Над этим романом он работает много лет, и на нем по существу и заканчивается большая литературная деятельность писателя. Умер он 21 августа 1943 г., немного не дожив до краха той Японии, которой были посвящены все его произведения.

Снмадзакки Тосон много работал и в детской литературе, создав в этой области ряд замечательных вещей. Преобладающее большинство их написано в форме рассказывания своим детям и посвящено главным образом теме «родина», прозрачно-простому,

но проникновенному рассказу об обыденных мелочах родной природы и жизни. Таковы сборники: «Осанаки моно-ни» («Маленьким», 1916), «Осанаки-моногатарии» («Рассказы для маленьких», 1923) и особенно шеститомная «Тосон токухон» («Хрестоматия Тосона», 1925), где собрано все, что было можно выбрать для детей из его произведений.

Работать над «очерками» писатель начал в 1900 г. в Коморо — маленьком городке в горах провинции Синано. Сюда приехал он в 1899 г. после бурной полосы жизни в Токио в кругу молодых энтузиастов-романтиков, вдохновляемых Китамура Тококу и объединенных журналом «Бунгакукай». В этом кружке Тосон и сформировался как тонкий лирический поэт-романтик (сборники 1897 г.— «Вакана-сю» и 1898 г.— «Хитохабунэ»). Однако скоро он стал понемногу отходить от субъективно-лирических тем, и в его третьем сборнике — «Нацугусá» (1898) — уже чувствуется веяние реалистической поэзии природы. Характерно, что появление этой новой нотки связано у него с летним пребыванием на родине, в деревне у сестры. Вскоре, в следующем же, 1899 г. жизненные условия заставляют его на двадцать восьмом году жизни покинуть столицу и переселиться в родную провинцию, в городок Коморо, где он получает место учителя местной школы. С этого момента начинается продолжающаяся около семи лет «полоса успокоения» от бурь мятежной юности. Писатель живет мирной жизнью среди любимой им горной природы, окруженный простыми людьми; обзаводится семьей, много работает: заканчивает новый сборник стихов — «Ракубайсю» («Опавшая слнва»), изданный в 1900 г., в котором реалистическая струя еще заметнее, и в том же году начинает свои «Очерки реки Тикума». В них он запечатлевает окружающую его дикую горную природу и простую жизнь среди нее. Написанные с большой теплотой, эти «Очерки» послужили как бы первой пробой сил автора — прозаика-реалиста. «Очерки» долго лежали у автора и увидели свет только в 1911 г. Они вошли в историю новой японской литературы не только как одно из прекрасных произведений Тосона, но и как один из лучших образцов художественного очерка.

Интересно отметить, что переход Тосона к реалистическому мироощущению связан у него с большим влиянием «Казиков» Толстого, которыми он, по его собственным словам, тогда зачитывался. Он сам позднее признавался: «Когда я выходил на возвышенность над берегом Тикума, предо мной вставали образы персонажей Толстого и бывало, что мои думы улетали туда, к незнакомому мне Кавказу».

ТАЯМА КАТАЙ

(13. XII. 1871 — 13. V. 1930)

Расцвет деятельности Таяма Катай падает на конец 10-х годов XX в. В 1907 г. вышел создавший ему широкую известность роман «Футои» («Постель»), полностью выявивший творческие установки писателя; в 1908—1910 гг. появились его крупнейшие произведения — романы «Сэй» («Жизнь»), «Цума» («Жена») и «Эн» («Родство»), как он сам говорил, — его «трилогия». Именно эти произведения вместе с написанным в 1902 г. рассказом «Дзюэмён-но сэйго» («Конец Дзюэмона»), определившим основную линию творчества Таяма Катай и впервые сделавшим его имя известным, и составили ему славу и обеспечили ему почетное место в истории новой японской литературы — место одного из признанных классиков японского буржуазного реалистического романа.

* * *

Имя Таяма Катай всегда ассоциируется в Японии с расцветом японского натурализма. Обычные представления об этом течении японской литературы вкратце таковы.

Еще в самом конце 90-х годов и особенно в начале 900-х годов в Японии начинает распространяться знакомство с произведениями Гонкуров, Флобера, Золя, Мопассана. Особенно сильное впечатление производят «Париж» Золя и «Жизнь» Мопассана. Одновременно изучаются и программные документы французского натурализма, главным образом — Золя.

В связи с этим японские писатели подпадают под влияние этих французских авторов и начинают вырабатывать новые творческие установки. Первый, кто заявил о новом творческом методе — натурализме, был Косуги Тэнгай, который в 1901 г. в своем рассказе «Хаяриутá» («Модная песенка») попытался дать одновременно и декларацию новых принципов — в предисловии и их творческое осуществление — в самом рассказе. В предисловии он упрощенно пересказывает известные положения натурализма об определении поступков человека действием наследственности и окружающей среды, в рассказе же изображает случай супружеской измены одной светской дамы, измены, с наивнейшей схематичностью изображенной как следствие этих двух факторов. С этого момента и начинается увлечение натурализмом.

В те же годы, т. е. сейчас же после русско-японской войны, этот натурализм превращается в господствующее направление литературы. Все крупные писатели в той или иной мере примыкают к нему. При этом они не только стараются писать в духе того, что они считают натурализмом, но и пытаются теоретически осознать свои творческие принципы, создавая формулы, при-

званные эти принципы выразить. Впервые это сделал в 1902 г. тот же Тэнгай, выдвинувший положение: «изображать так, как есть» (*аругамама-но бёся*). За ним последовал Таяма Катай, который в 1902 г. вскоре после «Дзюэмон-по сайго» определил свой метод как «плоскостное изображение» (*хэймэн-бёся*), а в 1904 г. выступил с формулой: «неприкрашенное изображение» (*рокёцу-нару бёся*). Симадзаки Тосон, работая в 1906 г. над «Хакай», понимал свою задачу как «изображение человеческой природы» (*нингэнсэй-но бёся*). Масамунэ Хакүтё в романе «Идзуко-э» («Куда?») в 1908 г. хотел дать «изображение внутренней стороны» (*наймэн-бёся*). Наконец, Тóкуда Сюсэй считал, что задача писателя — «изображение обыкновенного человека» (*бондзин-бёся*), и в своем романе «Каби» («Плесень»), написанном в 1912 г., стремился эту задачу осуществить. В годы первой мировой войны это течение стало постепенно спадать и к началу 20-х годов окончательно изжило себя, уступив место ряду новых направлений, получивших в дальнейшем наименования «неореализма», «неогуманизма», «неоромантизма», «пролетарской литературы».

* * *

Такова обычная концепция хода развития главного направления японской буржуазной литературы в послемэйдзийский период. И согласно ей Таяма Катай — в ряду с Куникида Doppo и Симадзаки Тосоном — оказывается одним из трех главнейших представителей японского натурализма.

Однако эта концепция нуждается в весьма существенных поправках. Не подлежит сомнению, что распространившееся в эти годы знакомство с французским натурализмом оказало известное влияние на многих японских писателей и даже вообще на ход развития японской литературы. Но вместе с тем также не подлежит сомнению и то, что в эти же годы еще более сильным было влияние русской литературы. Насколько оно было подавляющим, показывает замечание постороннего зрителя — одного французского критика, наблюдавшего японскую жизнь как раз после русско-японской войны: «Япония победила Россию оружием, но сама побеждена ее литературой». Действительно, именно в этот период русская литература широким потоком проникает в Японию. На эти годы падает наиболее интенсивная деятельность такого знатока и давнего пропагандиста русской литературы, как сам основоположник реалистического романа в Японии Хасэгава Фтабатэй. Издается много переводов произведений русских писателей, сделанных с английских переводов, как, например: «Преступление и наказание», переведенное с английского еще в 1893 г. Ётида Роан, им же переведенное в 1905 г. «Воскресение»; и сам Таяма Катай в 1899 г. переводит таким же образом «Казак» Толстого. И таких примеров можно было бы привести очень много.

Необходимо учитывать также, что в Японии этих лет уже был многочисленный слой интеллигенции, хорошо знакомый с английским и другими западноевропейскими языками и читавший русскую литературу в переводах на эти языки. Все это привело к тому, что в эти годы почти все важнейшие произведения Тургенева, Гончарова, Толстого, Достоевского, а несколько позднее и Чехова стали хорошо известны и близки образованному японскому читателю.

Причина такого повышенного интереса к русской литературе кроется в особенностях японской истории этого периода. Именно Россия дважды, каждый раз по-разному, глубоко всколыхнула японское общество: в первый раз — войной, во второй — своей революцией 1905 г. Эти два события оказали сильнейшее влияние на жизнь страны, на состояние умов, на сознание рабочего класса и передовой для того времени «разночинной» интеллигенции. И существенно здесь еще и то, что это случилось в весьма важный момент истории японской литературы.

Вся история буржуазного развития Японии именно к этому времени вплотную подвела японскую буржуазию к созданию «большой» литературы, к созданию литературного жанра, наиболее полно для буржуазной литературы выражающего жизнь, мысли и идеалы этой буржуазии в момент ее высшего подъема. Этим жанром оказался, как следует ожидать, буржуазный реалистический роман. И поскольку художественно и общественно значительные произведения этого жанра были созданы представителями наиболее передовой для того времени части буржуазной интеллигенции, постольку и оказалось, что именно русский классический роман XIX в. показал этим японским писателям, как следует по-настоящему видеть жизнь, поднимать действительно серьезные общественные проблемы, раскрывать нравственное сознание человека, бороться со злом — в обществе и человеке, думать о лучшем человеке и лучшем обществе. Именно это было исторически нужно передовой части японской буржуазии тех лет, и именно русская литература и могла этому научить лучше, чем какая-либо другая. Разрешить же эти задачи в те годы можно было только средствами критического реализма, поэтому та литература, которая фактически создавалась тогда, была не натурализмом, а этим критическим реализмом. И упомянутые три писателя создали каждый свой тип классического для буржуазии реалистического романа.

* * *

Однако при всем этом необходимо помнить про одну особенность исторического пути новой японской литературы, являющуюся вместе с тем характерной чертой и вообще всего процесса развития буржуазной Японии в послемейдзийский период: эта особенность заключается в крайне ускоренном ходе такого раз-

вития. Формирование буржуазной литературы началось в Японии лишь в 80-х годах прошлого столетия, т. е. чуть ли не на столетие позже, чем во Франции или в России. В то же время чрезвычайно быстрый ход общего развития буржуазного строя в Японии привел к тому, что Япония в короткие сроки в некоторых областях в основном сравнялась в капиталистическом развитии с ранее далеко опередившими ее странами. Это обусловило крайне сжатые сроки отдельных этапов в развитии литературы. В то время как на Западе полоса романтизма, например, заняла много десятков лет, в Японии она захватила, пожалуй, не более одного десятилетия (90-е годы). Это же обстоятельство приводило каждый раз к неполноценности данного этапа, недоразвитости всех его составляющих и для него характерных элементов. Одно направление, не успев как следует развиться, быстро уступало место другому.

Такой быстрой смене способствовало и еще одно обстоятельство. Исторические сроки развития японской буржуазной литературы обусловили постоянное отставание этой литературы от Запада. Обычно, когда эта литература вступала в какой-либо этап, на Западе соответствующая буржуазная литература уже находилась на гораздо более позднем этапе своего развития. Так что, когда, например, в Японии — согласно обычным «нормам» развития буржуазной литературы — начал развиваться романтизм, т. е. в 90-е годы, на Западе в эти годы была уже не эпоха Шатобриана или Мюссэ, а эпоха «конца века». Когда в начале нашего столетия стал создаваться реалистический роман, на Западе была эпоха не Бальзака, а Золя. А так как влияние Запада на отстающую до поры до времени Японию было всегда по необходимости огромно, вполне понятно, что западноевропейский натурализм, в своем позднем облике «синхронный» японскому критическому реализму, не мог не повлиять на него.

Это влияние сказалось в двух отношениях. Больше всего оно проявилось в том, как стали представлять себе свои творческие принципы японские писатели: они осознали их как «натуралистические». Проявилось это и в творческой практике. Несомненно, что у некоторых писателей присутствуют известные элементы натуралистического метода. И касается это не только писателей более поздних лет — вроде Масамунэ Хакутё и Токуда Сюэй, которые действительно могут называться японскими натуралистами, но и некоторых представителей критического реализма. И заметнее всего оно именно у Таяма Катай.

* * *

Таяма Катай (Катай — литературный псевдоним; личное имя — Рёкуя), родившийся в 1871 г. в семье мелкого служилого самурая, в маленьком городке Татэбаяси, в раннем детстве потерял отца — он был убит во время Сацумской войны 1877 г. — и

остался вместе с двумя братьями и сестрой на руках у матери, которая могла теперь рассчитывать лишь на помощь родных. Таким образом, он с детства узнал и нужду, и лишения. Поэтому он и не смог получить правильного школьного образования и остался навсегда самоучкой, если не считать изучения в детстве китайских классиков под руководством одного из старых, унаследованных еще от токугавской эпохи клановых учителей обязательной для самурайства китайской мудрости. В 1889 г., на восемнадцатом году жизни, уже приехав (в 1886 г.) в Токио, он стал изучать также и японскую классическую поэзию, опять-таки у представителя старой поэтической токугавской школы — Кэй-энха.

Однако с 1890 г. он начинает все более и более увлекаться литературой Запада и принимается за изучение английского языка. В 1891 г. он сближается с одним из популярных в то время писателей — Эми Суйин — и под его влиянием пробует писать сам. В этом году выходит его первый литературный опыт — рассказ «Урибатáкэ» («Дынная бахча»). В 1896 г. выходит его другой рассказ — «Васурэмидзу» («Вода забвения»), в 1899 г. — «Фурусатó» («Родные места»). На этом заканчивается первый период его творчества, названный позднейшей критикой «романтическим»; так критики окрестили его наивные чувствительные любовные рассказы.

Поворот в творчестве Таяма сопряжен с огромным впечатлением, которое произвели на него Флобер, Золя, Мопассан и Гюисмаис, которыми он в эти годы зачитывался. В результате в 1902 г. он пишет рассказ «Дзюэмон-но сайго» («Конец Дзюэмона»), которым открывается «натуралистический» период его творчества. Этот рассказ повествует об одном крестьянине, который за свой физический недостаток подвергается насмешкам и издевательствам со стороны своих односельчан. Ожесточенный этими преследованиями, Дзюэмон подговаривает свою сожительницу поджечь деревню. Выгорает половина деревни. Все знают, что настоящий виновник бедствия — Дзюэмон, но не могут привлечь его к ответственности, так как непосредственно поджег не он. Кроме того, бояться новой мести с его стороны. Кончается тем, что группа молодых парней деревни топит его в болоте. Тогда его сожительница поджигает оставшиеся дома и сама погибает в пламени.

Ободренный успехом этого рассказа Таяма Катай продолжает идти дальше по избранному пути и в 1907 г. публикует произведший сенсацию «натуралистический» роман «Футон» («Постель»). Это — в значительной мере автобиографическая повесть о немолодом уже писателе, подпавшем под чары молодой девушки, явившейся к нему в качестве горячей поклонницы его таланта и поступившей в его литературные ученицы. Она — девушка нового для того времени «эмансипированного» типа, т. е. не очень считающаяся со старыми моральными устоями. Однако

писатель скоро убеждается, что не он, а другой — один юноша — пользуется любовью этой девушки и что она уже давно хорошо знакома с жизнью. В ожесточении он пускает в ход эту старую мораль и отсылает девушку к родителям, но сам остается с тоской и отчаянием в душе.

Этот роман доставил Таяма положение признанного вождя нового, натуралистического направления литературы и сильнейшим образом способствовал его подъему. Тем более что он сам пропагандирует принципы натурализма не только творческими опытами, но и теоретическими статьями. Выше уже было указано, что еще в 1902 г., т. е. вскоре после «Дзюэмон-но сайго», он выдвигает принцип «плоскостного изображения». В 1904 г. он заговорил о «неприкрашенном описании». После же «Футои» он в качестве редактора собственного журнала «Бунсё-сэкай» («Мир литературы»), основанного в 1906 г., ведет в нем, а также и в других журналах интенсивную работу по разработке принципов того, что он называл натурализмом.

Если коротко передать основные установки Таяма, то они сводятся к следующему.

Внутренний мир человека или внутренняя суть явлений прямо непосредственно писателю недоступны. Писатель видит только то, что лежит на плоскости, и именно это и должен изображать. Если при этом полностью отказаться от всякого привнесения в изображение чего-либо от себя, «писать только так, как видишь, как слышишь, как ощущаешь», если не исказить картину использованием при ее изображении какого-либо специального литературного приема, какого-либо искусства, мастерства, то в результате можно будет действительно адекватно показать явление и даже раскрыть его внутреннее содержание.

Несомненно, такие творческие установки уводят писателя от того, что мы называем критическим реализмом. И поскольку в своей художественной практике Таяма старался следовать им, в его творчестве и присутствуют известные элементы натурализма. Они находят свое выражение в том, что автор стремится работать главным образом методом описания и при описании чего-нибудь не пренебрегает такими чертами, которые считаются натуралистическими. Ни в чем другом натуралистический метод у него четко не проявляется, отчего и назвать Таяма натуралистом в том смысле, в каком мы называем натуралистами представителей известного литературного течения во Франции, никак нельзя.

В 1908—1910 гг. выходят три крупнейших произведения Таяма — романы «Сэй», «Цумá» и «Эн».

Эти романы можно назвать почти полностью автобиографическими. В них писатель рассказывает историю своей жизни и жизни всей своей семьи. Художественно наиболее значительным произведением этой трилогии является роман «Сэй» («Жизнь»). В нем автор рассказывает о том, как его мать, оставшаяся после смерти мужа одна с четырьмя детьми на руках, сумела «вывести

их в люди»: один сын стал чиновником, другой — писателем, третий — офицером; дочь удачно «пристроена». Роман рисует весьма интересный тип властной женщины, деспотически распоряжающейся судьбами своих детей, суровой придирчивой свекрови, мучающей своих невесток и в то же время женщины, умеющей бороться с трудностями жизни. Вокруг этого центрального образа даны образы сыновей, их жен, дочери, и мы видим, таким образом, очень ярко и правдиво написанную картину, по-видимому, одной из часто встречавшихся тогда в Японии семей. Остальные две части трилогии рассказывают о судьбах семей сыновей и дочери, в первую очередь, конечно, о дальнейшей судьбе самого автора. В целом эта трилогия, наряду с известным романом Симадзаки Тосон — «Иэ» («Семья»), служит лучшим для того времени изображением судеб большой японской семьи в обстановке складывающегося капиталистического общества.

В 1913 г. в писателе начинают проявляться признаки душевного перелома, выражающиеся в постоянной тоске, неудовлетворенности, метаниях. Он начинает все больше и больше интересоваться буддизмом. Этот процесс постепенно развивается и приводит его к решительному повороту в своем творчестве. В 1917 г. он отказывается от натуралистических принципов и всецело уходит в религиозную философию. Это приводит к значительному ослаблению художественной и общественной ценности его работ, уже не поднимающихся до уровня произведений среднего периода. В последние годы жизни он обращается к историческому жанру и пишет в 1924 г. исторический роман «Минамото Йоситомо». Работать он продолжает до самой смерти (1930 г.), но эти новые работы уже не приносят ему новой славы.

* * *

Один из лучших рассказов Таяма — «Иппэйсоцу» («Солдат»), опубликованный в 1908 г., но написанный, очевидно, под впечатлением русско-японской войны, во время которой автор был военным корреспондентом. Рассказ этот может служить хорошим образцом творческой манеры автора в лучшую пору его творчества. Наряду с этим он заслуживает особого внимания еще и потому, что это — одно из весьма редких в японской буржуазной литературе антивоенных произведений. Рисую в этом рассказе жалкую судьбу больного солдата, раздавленного беспощадной машиной войны, автор хочет этим сказать, что война — зло, что она — лишь сплошная жестокость, морально и физически уродующая одних, уничтожающая других, что ей нет дела до человека, его запросов и мечтаний.

Конечно, автор — писатель буржуазной Японии — не мог понять различного характера войн, различия между войнами захватническими и войнами освободительными или оборонительными. Для него существует война вообще, и протестует он против

нее не из каких-либо общественных побуждений, а с позиций характерного для буржуазной интеллигенции индивидуализма; он отвергает войну, как нечто подавляющее свободное развитие человеческой личности. Но в то же время нужно оценить смелость автора, написавшего о войне так, в то время, когда все усилия правящей Японии были направлены на разжигание в пародии шовинизма и военного угара. Несомненно, на настроении автора сказалось влияние того движения широких народных масс против войны, которое проявилось в годы самой войны и известно под именем «движения простых людей» («хэймин ундô»).

НАЦУМЭ СОСЭКИ

(5. I. 1867 — 9. XII. 1916)

Как это обычно наблюдалось на всех этапах истории новой японской литературы, в те же самые годы, когда процветал натурализм, в момент его наивысшего подъема, т. е. в конце первого десятилетия нашего века, обнаруживаются ростки другого направления, выступающего с резким отрицанием натуралистических принципов творчества. В 1907 г. вышел в свет «Футôн» Таяма Катай — это знамя японского натурализма, положившее начало его расцвету. В 1908 г. выходит одна из важнейших теоретических работ по натурализму — статья Хасэгава Тэнкэй, провозглашающая принцип «раскрытия действительности» (*гэндзицу-бакуро*). И в том же, 1908 г. раздался первый голос против натурализма: он принадлежал уже известному в то время писателю Нацумэ Сосэки.

В 1908 г. вышел в свет сборник этюдов и рассказов молодого писателя Такахама Кёси под заглавием «Кэйто». Этот сборник оказался знаменит в истории японской литературы не рассказами его автора, а большим предисловием, в сущности, целой большой статьёй, которую предпослал этим рассказам Нацумэ. В этом предисловии и содержится первый протест против натурализма.

* * *

Анализируя творческий стиль Такахама Кёси, Нацумэ характеризует его выражением «тэйкай-сюми». Под этим выражением он понимает умение наблюдать все явления жизни с полным сохранением своей душевной независимости, умение не давать этой жизни овладеть собою, своим сознанием. Писатель должен всегда сохранять духовную свободу, и лишь она дает ему возможность по-настоящему изображать жизнь.

Этот творческий принцип, который Нацумэ усмотрел в рассказах Такахама Кёси, на деле является убеждением самого На-

цумэ, тем принципом, который он считал единственно правильным для писателя. И именно этот принцип «душевной свободы и спокойствия» (ёю) и стал лозунгом всей школы Нацумэ (ёюха).

Для Нацумэ это положение было направлено против всех установок натурализма. Ему казалось, что писатели-натуралисты находятся всецело во власти того, что они изображают. Не они творчески подчиняют себе действительность, а она их; они — рабы ее, они не могут подняться над ней. А без этого нет настоящего творчества, нет и возможности показать жизнь, какова она в действительности.

Конечно, Нацумэ — по крайней мере в эти годы — сам стремился следовать этому принципу. Но вряд ли он следовал ему в эпоху расцвета своего творчества. Во всяком случае несомненно одно: в те годы, т. е. в первую половину второго десятилетия XX в., когда в Японии действительно развивалась натуралистическая литература, Нацумэ сумел удержаться на своих собственных творческих позициях, которые могут быть названы одним из видов критического реализма.

Расцвет творческой деятельности Нацумэ (личное имя — Кинносукэ; Сосэки — литературный псевдоним) падает на последнее десятилетие его жизни — 1907—1916 гг., и эти же годы могут быть названы «годами Нацумэ» в японской литературе: настолько сильно было его влияние на умы японской интеллигенции тех лет — ее наиболее образованной, серьезной, независимой части. С 1907 по 1916 г. японский читатель, раскрывая утром газету «Асахи», знал, что он найдет там следующую главу очередного романа своего любимого писателя. С 1907 г. Нацумэ — профессор Высшей нормальной школы и доцент университета — порывает с этой деятельностью и переходит на службу в газетное предприятие «Асахи-симбун», где ведет литературный отдел, а главное — и в этом, в сущности, и состояли его обязанности в газете — пишет для нее один за другим свои романы. Таким образом, в ежедневной массовой газете в Японии утвердился крупнейший писатель своего времени, один из признанных классиков японского буржуазного реалистического романа.

Нацумэ по своему университетскому образованию — специалист по английской литературе. Над ее изучением он — с конца 1900 г. по начало 1903 г. — работал даже в самой Англии. Наряду с этим он занимался и проблемами литературы вообще. Продуктом такой работы явилась изданная им в 1907 г. книга «О литературе» («Бунгáку-рон»). Таким образом, он был одним из самых образованных представителей вполне европеизированной японской интеллигенции начала XX в. И вместе с тем он был типичным японцем. Его всегда называют «эдóкко» — «коренным эдосцем», т. е. человеком и по рождению, и по вкусам, и по характеру принадлежащим городу Токио, в столь недавнем прошлом старой сёгунской столице — Эдо. Для его времени быть «эдóкко» для интеллигента означало: быть влюбленным в ста-

рину родного города, в его традиционный быт, питать вкус к старой живописи и особенно — к поэзии *хайку*, этому своеобразному искусству поэтической эпиграммы. Эти склонности привели Нацумэ к известному в те годы поэту — реформатору *хайку* — Масаёка Сики, сделавшемуся его наставником в этом искусстве. Та же эдоская закваска — уже по другой линии — проявилась в нем в виде пристального интереса к дзэн-буддизму с его духом отрешенности и созерцания. Такое соединение в одном лице очень отличных друг от друга стихий — европейской образованности и чисто японских вкусов и настроений — было характерно для многих представителей японского общества того времени, что и делало для них Нацумэ особенно близким.

Творческий путь Нацумэ, как и большинства писателей мэйдзуйской Японии, шел изгибами. В критике принято говорить о «романтическом периоде» в его творчестве; сюда относятся все произведения, написанные им до 1905 г. В самом деле, помимо ряда мелких вещей в эти годы им написан роман «Кусамáкура» («В дороге», 1906), в котором действительно наличествуют элементы романтизма. В нем на фоне живописной горной природы, в атмосфере отзвуков старых легенд развивается трагическая история загадочной красавицы девушки, воспринимаемая глазами странствующего художника, оказавшегося участником этой драмы. Причем разворачивание этого сюжета сопряжено у автора с идеей, которую он обозначает словом «хининдзё» — «отрешение от человеческих чувств» во имя единственной, по его мнению, реальности, каковой является для автора сфера искусства. Однако наряду с таким действительно романтическим произведением Нацумэ в эти же годы — в 1905 и 1906 — дал две повести: «Вагахáй нэко дэ ару» («Я — кошка») и «Боттян» (Мальчуган). Первая из них представляет изложенное «устаами кошки» описание жизни, быта школьного учителя и его среды, жизни, увиденной также «глазами кошки», живущей у этого учителя. Это произведение принято считать первым в новой японской литературе юмористическим романом. Нужно сказать, что помимо элементов юмора в нем достаточно много и сатиры, в форме которой выражен протест автора против многого в нравах этой среды. Этот протест в повести «Боттян» выражается уже более ярко: в нем также изображается хорошо знакомая автору по личному опыту учительская среда, но господствующая в ней угодливость начальству, недоброжелательность к товарищам, фальшь и несправедливость вызывают теперь у автора не смех, а осуждение. Автор сталкивает эти типы со своим положительным героем: в то время им был у него человек с чистым сердцем, прямой и правдивый «мальчик», как он его называет, и, конечно, этот «мальчик» не может быть в таком окружении. Выход для такого своего героя автор находит только в одном: в уходе, в разрыве с этой средой. В сущности, в этих произведениях уже виден будущий Нацумэ-реалист. Переходными к этому реалистическому пе-

риоду считаются произведения, написанные в 1907—1910 гг., из которых важнейшими являются романы «Губиндзинсô» («Мак», 1907), а также «Сансирô» (собственное имя, 1908), «Сорэкара» («Затем», 1909) и «Мон» («Врата», 1910).

В первом романе, в котором герои явно распадаются на две группы — положительных и отрицательных, явственно обнаруживаются проявившиеся уже в «Боттян» этические устремления автора, ставшие впоследствии у него особенно сильными. «Сансиро», «Сорэкара» и «Мон» считаются как бы некоей трилогией, поскольку они раскрывают единый замысел автора: дать картину последовательного увядания сил в человеке. Это делается им на примере чувства любви. В «Сансиро» изображается чистое светлое юношеское чувство, в «Сорэкара» — пылкая страсть зрелого мужчины, в «Мон» — угасающее чувство пожилого человека. Но автор с этим не мирится, он ощущает это увядание как трагедию и хочет найти выход, чувствует, что нужно войти в какие-то «врата», но не решается, да и сам не знает, что за ними.

Тема половинчатости, нерешительности, душевной слабости людей своего поколения и своего социального слоя становится одной из самых важных в дальнейшем творчестве Нацумэ. Отныне его задачей будет раскрытие душевной жизни своего поколения. Ставить ее будут произведения третьего, чисто реалистического периода его творчества — с 1912 по 1916 г. — год его смерти, произведения, считающиеся образцами психологического романа. Но эта тема духовной слабости соединяется у Нацумэ, особенно в последних его произведениях — трилогии «Кокоро» («Сердце», 1914), «Митигусá» («Дорожная трава», 1915) и «Мэйан» («Свет и тьма», 1916), с другой, необычайно важной для него темой — темой эгоизма как основной силы, управляющей в конечном счете всеми действиями человека. Тема эта раскрывается им в трагическом плане: начало эгоизма, действующее в человеке, приводит его не только к столкновению с окружающими, но и к конфликту с самим собой, к столкновению с другой мощной силой — моральным чувством, совестью. Автор ищет выхода из такого положения и не находит его. Лишь в последнем, оставшемся из-за смерти автора незаконченным романе — «Мэйан» Нацумэ думает найти выход в отказе от всего личного в себе, в следовании «закопу Неба», под чем он понимает верховный нравственный закон.

В этих трех произведениях Нацумэ логически заканчивает путь своего творческого развития, а также путь развития своего социального слоя. Буржуазный интеллигент вначале представлял собой юношу, честными и открытыми глазами смотревшего на окружающий капиталистический мир и искренно удивлявшегося наличию в нем всяких мерзостей. Удивление и негодование к переделке этого мира, однако, не привели. Подумав, японский интеллигент перестал возмущаться, стал искать для себя новые пути и очутился перед закрытой дверью — перед фатальной огра-

ниченностью своего классового бытия. Не найдя способов из этой ограниченности вырваться — для этого тогда и время было несоответствующее и решительности все равно не хватило бы, — японский интеллигент обратился к самому себе: стал искать путей в самоанализе, в собственной личной морали, в своей совести. Нацумэ, как и японский интеллигент, предположил, что внутренний мир человека и есть ключ ко всему. Освобождение — в самопреодолении, во внутренней революции духа, в «сердце». Это человеческое сердце и становится основным героем Нацумэ на последнем этапе его творчества.

Роман «Сердце», изданный в 1914 г., имеет эпиграфом слова старого китайского философа: «Сердце — властитель человеческого существа», и задача романа — показать, что так на самом деле и есть.

Жизнь Нацумэ свидетельствует, что все эти проблемы и конфликты нравственного сознания глубоко переживались им самим. Его неприятие той среды, в которую поместило его полученное образование и первоначальная профессия, заставило его в 1907 г. порвать с благополучно складывающейся карьерой. Ненависть к погоне за положением, званием, сопряженной с прислужничеством правящим классам, побудила Нацумэ в 1911 г. в резкой форме отвергнуть присужденный ему Министерством просвещения диплом доктора филологических наук (бунгаку хакуси). Это же возмущение распространенным среди интеллигенции и писателей сервиллизмом по отношению к правительству побудило его резко отклонить приглашение князя Сайондзи, гэнрô, могущественнейшего человека в правящих кругах того времени, который, желая привлечь на свою сторону писателей, пригласил наиболее крупных из них в свою резиденцию для беседы. Нацумэ ответил, что для того, чтобы говорить о литературе, нужно не ему идти к Сайондзи, а Сайондзи к нему. Нацумэ всячески оберегал свою независимость. Стремление к такой независимости, духовной свободе заставляло его даже отвергать всякие привязанности, проповедовать «хининдзё» — отказ от чувств. Для того, чтобы ничто в мире не смогло сковать свободный человеческий дух, он стремился смотреть на мир «гарасудо-но нака» — «сквозь стеклянную дверь», как названо одно из своеобразнейших его произведений.

Все это делало Нацумэ чрезвычайно характерной фигурой для Японии второго десятилетия нашего века, особенно годов первой мировой войны. Его чувства и переживания были чувствами и переживаниями очень многих представителей японской интеллигенции, у которых сознание и нравственное чувство не могли примириться с самодовольным и наглым духом капитализма, но которые могли предаваться только самоанализу, удостоверяющему их, что в них самих действует темная сила, с которой они борются не в состоянии. Отсюда и попытка найти выход в отрешенности, в укрытии за «стеклянной дверью». Конечно,

это не выход, а, наоборот, тупик, но решить задачу — найти себе место в жизни — эта часть японской интеллигенции не могла в силу своей столь явно выраженной классовой ограниченности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

История новой японской литературы так коротка, что, несмотря на как будто бы столь сложный и извилистый путь, который она прошла, лет ей было все-таки не так много. В этом исключительное положение японской литературы, проходящей все этапы, положенные буржуазной литературе, убыстренными темпами. Трудно себе как-то представить, что в эпоху расцвета натуралистической школы — этого конечного результата длинного пути развития новой литературы — оказался жив сам праотец ее. Еще трудней себе представить, что совсем недавно умер другой основоположник японской литературы — Цобоути Сёё, с которого — вместе с Фтабатэем — открывается самая первая страница новой литературы. И это в те дни, когда буржуазная литература переживает — вместе со своим классом — сильнейший кризис, когда бурно растет литература пролетарская.

Фтабатэй выступил с двумя большими романами: «Соно омокагэ» («Его облик», 1906) и «Хэйбон» («Обыкновенный человек», 1907). В первом рассказывается печальная история любви школьного учителя Оно Тэцуя к его двоюродной сестре. Во втором маститый писатель повествует о днях своей молодости. Вскоре после окончания этого романа Фтабатэй уехал в Россию и на обратном пути в 1909 г. умер.

В лице Фтабатэя сомкнулись первый этап новой литературы и ее наивысший расцвет. И при этом оказалось, что эти два конца удивительно близки друг другу. Это бросается в глаза прежде всего в языке. «Плывущее облако» («Укигумо», 1887), если не считать некоторых следов влияния русской речи и старого языка, написано почти так же, как «Нарушенный завет». От проблемной тематики романа Фтабатэя, данной им в форме столкновения старого и нового, в форме показа, что случается с человеком, не сумевшим твердо решить, куда пристать, протягивается прямая линия к проблемной тематике Нацумэ, рисующего коллизии выросшего человеческого сознания с показом того, что может случиться с человеком, недостаточно отчетливо ступившим или не умеющим ступить на тот или иной путь. Начало японской литературы надолго опередило свою эпоху. Отсюда — малое признание Фтабатэя в те годы. Но зато через двадцать с лишним лет со всей явственностью обнаружилось, каким действительно правильным был путь, тогда им намеченный.

В то же самое время весь описанный процесс свидетельствует и еще об одном. Пути литературы, как пути истории вообще, развиваются чисто диалектически. Японская литература оттолкну-

лась от европейской и удачно пересадила ее на родную почву; но для того, чтобы достигнуть своих вершин, она должна была сначала повернуть к старой национальной литературе, взять оттуда что можно и затем приступить к трудной и сложной работе по выковыванию своего характера. Это было сделано в ту путаную, сложную по разнообразию действующих факторов эпоху, которая вошла в историю под общим названием раннего реализма и романтизма. И только к началу XX в. японская литература пришла к своей классической поре, известной под общим названием «натурализм». На натуралистической школе, т. е. в 12—15-х годах нашего столетия, кончается большая восходящая линия развития новой японской литературы. С этого момента начинается литература текущая, литература в узком смысле слова — современная¹⁸. Это не значит, что перечисленных писателей уже нет: большинство из них не только живет, но и неустанно работает, оставаясь на передовых позициях. Не значит также, что реалистическая беллетристика сошла со сцены: ее линия продолжает существовать и даже в известном смысле развиваться. Однако первенствующее положение ею уже потеряно: она существует как один элемент очень сложного целого.

Кроме эпигонов и ответвлений реализма здесь налицо целая масса течений, обычно очень громко именуемых. Из них наиболее сильными являются: неондеализм, иначе гуманизм — течение, идущее от Толстого и старой китайской философии и возглавляемое крупнейшим писателем Мусякодзи Санэацу; неоромантизм — с Нагаи Кафу и Танидзаки Дзюнъитиро во главе, течение Нагаи Кафу, близкое к французским парнасцам, Танидзаки — к европейскому декадентству; неореализм, разветвляющийся на массу малых течений с двумя очень талантливыми писателями во главе — Кикүти Кан и Акутакава Рюноскэ. И наконец, широким фронтом идет пролетарская литература, как называют в Японии все те произведения, которые отражают жизнь и запросы четвертого сословия, независимо от трактовки сюжета и характера постановки проблем. В составе пролетарской литературы есть и левобуржуазные писатели, и анархисты мелкобуржуазного типа, и интеллигентские социалисты гуманистического склада вроде Акита Удзюку, и, наконец, подлинно пролетарские авторы вроде Токунага Сунао и Кобаяси Такидзи. Этот лагерь в годы, следующие за великим японским землетрясением в 1923 г., обнаруживает настолько сильный рост, что наиболее крупных его представителей японская буржуазия начинает сажать в тюрьмы и всячески преследовать. В 1934 г. эта литература принуждена была уйти в подполье.

Опубликована в кн. «Хрестоматия японского языка», вып. III, М., 1949.

¹⁸ Написано в 1934 г.

ТОКУТОМИ РОКА

I

Токутоми Рока — крупнейший писатель новой Японии, один из классиков японской буржуазной литературы, в свое время признанный проповедник социальных реформ и не менее признанный учитель жизни для некоторых слоев японской интеллигенции. Токутоми в полной мере ровесник современной Японии. Год его рождения, 1868-й, есть в то же время и год рождения новой Японии. В самых последних числах декабря 1867 г. произошло свержение прежнего феодального правительства — правительства Токугава; с началом нового, 1868 г. было провозглашено «возвращение к исконному государственному строю», к тому строю, который, по мнению представителей нового режима, должен был восстановить исконную форму монархической власти в Японии. Такой облик приняли для некоторых слоев японского общества все эти события конца 1867 г. и начала 1868 г., т. е. революция Мэйдзи, та самая революция, которую следует считать революцией буржуазной по своему существу, революцией, открывшей путь японскому капитализму, но в то же время сохранившей в составе этого капитализма целый ряд феодальных элементов как в деревне, и это — в первую очередь, так отчасти и в промышленности. Поэтому 1868 год есть действительно первый год этой новой, вступившей на путь капиталистического развития Японии.

В том же, 1868 г. 25 октября в одной из отдаленных деревень о-ва Кюсю, в деревне Минамата префектуры Кумамото, в семье мелкопоместного землевладельца родился сын Кэндзиро, который под именем Токутоми Рока, соединившим воедино его фамилию Токутоми и литературный псевдоним Рока, впоследствии стал одним из крупнейших писателей японской литературы и одним из вождей японской общественной мысли.

«Родина моя Кюсю, почти самый центр Кюсю, местность, далекая от моря, долина, похожая на дно котла, в одну милю ши-

риной и в три мили длиной — вот моя колыбель. Куда ни обернешься, повсюду, точно ширмы свои понаставили, покрытые лесом горы, а поверх них выставляют свое лицо — весной голубое, зимой белое — далекие вершины. Самая высокая из них — одиноко возвышающаяся на востоке „Гора-Седло“, Такакура-яма. Как будто бы кто-то в небе ехал на коне и сбросил это седло и вот так его тут и оставил. Перед тем как идти дождю, над вершиной горы нависают тучи, но стоит вершине показаться, какой бы дождь ни лил, сейчас же все проясняется. И в том, что нависают тучи, и в том, что светит солнце, во всем первая эта гора. Это, так сказать, метеорологическая вышка моей родины. Чистые струи, с клокотанием низвергающиеся со всех окрестных гор, собираются вместе, превращаются в два потока, на языке местных жителей — в „Огава“, большую речку, и „Когава“, маленькую речку, и обильно орошают всю долину. А долина вся — сплошные рисовые поля. Как будто силою отодвигая эти поля, вот здесь — горсточка деревень, воп там — домов штук двадцать-тридцать. То, что в этом углу, это селение Цумагомэ, вроде как столица этой долины. Если хотите, городок. Домов в нем не будет и тысячи.

Может быть, и не стоило выделять это особо. Но чего я не могу забыть и сейчас — это чистоту воды и красоту риса на полях, того самого риса, который отправляется затем в Токио и идет на суси¹. Так хотелось бы показать жителям столицы, как, блестя и блестя, зеленеют листья этого риса, как ввысь и ввысь тянутся кверху ряды его стеблей. А время посадки, когда, ступая прямо по голосам лягушек, выходит в поле вся деревня! Это оживление, когда белые платки девушек развеваются по ветру и с межи на межу несется полевая песня. Так бы и хотелось все это показать. А затем молотьба на полях под палящим небом. Даже со стороны смотреть — и то тяжело.

Но вот гроза. „Жарко! Нестерпимо жарко!“ Среди этих голосов вдруг начинает гроыхать. Сразу холодеет воздух. Поднимешь голову, посмотришь, а черная туча уже на семь частей поглотила гору Такакура. Как будто бы разливаются чернила, медленно окрашивает она все небо. Молния сверкает. Страшный раскат грома. Второй, третий. Налетает свежий ветер. И сейчас же крупными каплями капает дождь. Не успеет заткнувший уши Таро пробежать и пол-тё², как уже гремит, сверкает, льет, дует, бушует так, что кажется уже, не конец ли свету пришел. И тут же сразу светлеет, как будто все уже кончилось, но по высунутому лицу не прекращающийся дождик течет двумя струями, тремя струями. А когда, схватив шляпу, выбежишь и взглянешь — гроза уже перебежала к соседней деревне, и соседняя деревня как будто за частым ситом. Небо расколосось ровно на-

¹ Суси — колобки из вареного риса, прикрытые рыбой, яйцом или овощами и приправленные уксусом и сахаром.

² Тё — мера длины, равная 109 м.

двое. Восточная сторона еще совершенно темная, и бог грома все еще бьет в свой барабан; но на западной стороне уже светло, сияет вечернее солнце, и, как будто с самой вершины Такакура свесившись в долину, раскинулась великолепная радуга. Прохладно! Взгляните! Казавшийся до сих пор немножко вялым рис в какой-нибудь один миг зазеленеет так, как будто проснулся, как будто вырос на целых один-два дюйма. И куда ни посмотришь, всюду шелестит и стряхивает с себя капельки. Мутная, пенящаяся вода на полях бурлит и переполняет канавы, и плотва и вьюны так и выбрасываются на тропинку по меже.

А красота рисовых цветов, ночью встающих из росы и блестящих на утреннем солнце в ту пору, когда „провода насекомых“ уже позади и ветерок начальной осени шелестом звучит в рисовой листве.

Благополучно проходят злые дни, 210-й и 220-й, и все пространство долины, застланное зеленой циновкой, сразу начинает блестеть золотом. И здесь шелестит, и там шелестит. Когда же наступает жатва, к кому ни приди — нет дома. Все в поле.

Начинает лить осенний дождь, и до позднего вечера слышатся звуки рисорушек, а на горе Такакура появляется снег. Рис, еще в прошлом месяце лежавший на полях, уже превратился в хорошие мешки с зерном, уже уложен в сараи и амбары, а в домах там и в домах тут — всюду прищелкивают языком, пробуя молодую рисовую водку, и празднуют урожайный год».

Токутоми описывает свою родину в одном из произведений, в романе, носящем название «Летопись воспоминаний». Роман этот, о котором будет речь впереди, носит в очень большой своей части автобиографический характер, и по нему можно составить себе представление, как воспринимал юный Кэндзио всю окружающую его в детстве на родине обстановку.

Долина, которую он описывает, представляет собою один из значительных земледельческих районов о-ва Кюсю, т. е. довольно большое пространство сплошных рисовых полей — зрелище, в Японии наблюдаемое далеко не так часто. Обычно эти рисовые поля ютятся в маленьких узких долинах между гор или лепятся по уступам самих гор. Не случайно поэтому, что наиболее сильное детское впечатление Кэндзио — это такие сплошные рисовые поля.

Токутоми вспоминает в «Летописи» не только эту долину, но и всю жизненную обстановку своей далекой родины. Его семья, жившая в деревне, находилась в самом непосредственном общении с местным крестьянством, а поэтому в детском уме Кэндзио запечатлелись не одни рисовые поля, но и те, кто на этих полях работает, причем в памяти эти впечатления предстали в тонах буколических. Его описание родины по впечатлениям детства — это идиллия природы и крестьянской жизни. Крестьянский труд на полях — это, конечно, труд, и труд тяжелый, но в то же время это и песнь, и радость, это — сама жизнь. И такое отношение к

крестьянскому труду, к крестьянской жизни Токутоми сохраняет, однако с большими поправками, с включением многих новых элементов,— и в дальнейшем. Можно сказать, лучи этой в детстве воспринятой идиллии озаряли жизнь Токутоми Рока до самого конца его дней.

II

Маленькому Кэндзиро не долго пришлось прожить на своей родине. Все, что было в Японии тогда наиболее активного, стремившегося к жизни и широкой деятельности, все уходило из провинциальной глуши в города, и прежде всего в города Центральной Японии — Кобэ, Киото, Осака и венец всех мечтаний — в столицу, Токио.

Родители тоже послали Токутоми в Киото учиться. На родине он успел только короткое время походить в начальную школу, да у себя дома, под руководством отца, смог познакомиться с китайской грамотой, в том духе, в котором был научен ей и его отец, и его брат, и вообще всякий, кто почитал себя образованным в только что закончившуюся эпоху, в эпоху феодализма. Это значит, что его обучили иероглифам, научили даже читать старых китайских классиков, т. е. трактаты по философии, по политике и экономике, стихотворения прославленных поэтов, столь любимых в Китае,— бессюжетную прозу. Не нужно думать, что маленький Кэндзиро в возрасте семи-восьми лет мог что-нибудь понять в этих трактатах или в этой бессюжетной прозе. Этого не требовала система феодального образования, которая долго еще держалась в японских семьях, особенно старозаветных, и после того, как Япония перешла к капитализму, как стали всюду строиться новые школы. В прежние время в детстве полагалось только выучить определенное количество иероглифов и научиться механически читать китайскую литературу. Понимание приходило потом. Но такая выучка приводила к тому, что в памяти у новых японцев, принадлежащих уже к новому, капиталистическому веку, крепко сидели целые пассажи из китайских классических книг, заученные без понимания их смысла когда-то в детстве. Во всяком случае, в дальнейшем это приобретенное в раннем детстве и углубленное потом знание китайской литературы оказало решительное влияние и на самый язык Токутоми-писателя и на его литературный стиль. Можно сказать, что из своего родного селения на о-ве Кюсю маленький Кэндзиро вынес запечатленными в своем сознании два «феодальных элемента»: смутное идиллическое представление о жизни крестьян среди природы и первоначальные основы чисто феодальной образованности.

Пребывание на родине было, однако, сравнительно кратковременным. Уже в 1878 г., т. е. когда Кэндзиро было всего десять лет, его отправили вместе со старшим братом Иитиро в Киото,

в только что открывшийся там, но уже ставший известным колледж Досися.

Об этом колледже стоит сказать несколько слов. Сейчас же после революции Мэйдзи во всех крупных центрах страны широко разлилось и в первую очередь охватило столицу движение за так называемую европеизацию. Это было движение, которое объективно означало борьбу за скорейшее насаждение в Японии капиталистических начал, за построение капиталистической промышленности, за перестройку социального и политического строя соответственно новым задачам, иначе говоря — это было движение новой, восходящей буржуазии. Возглавляли это движение те, кого можно было назвать еще с прежних времен японскими интеллигентами. Это были люди, родившиеся еще при феодализме и тогда же получившие свое воспитание, тогда же начавшие широкую общественную деятельность и тогда же возглавившие — и по идеологической линии, и по чисто политической — борьбу против феодального правительства. Эти люди сумели познакомиться с Западом по книгам; многие из них побывали и в Европе и в Америке и на месте успели познакомиться с порядками передовых капиталистических стран. Словом, это было то поколение, которое после открытия Японии в 1853 г., т. е. после того как было покончено со старой феодальной изоляцией, открыты двери для иностранцев и самих японцев стали выпускать из своей страны, широко воспользовалось открытыми дверями и стало знакомиться с Западом и по книгам, и через людей, приезжающих в Японию торговать или заниматься политическими интригами. Многие старались пристроиться к какому-нибудь посольству, посылавшемуся еще феодальным правительством за границу, или же сами на свой страх и риск уезжали в неведомые страны Запада и возвращались оттуда воспламененные всем виденным и слышанным, приспосаблившиеся энтузиазма и горящие желанием переделать на новый лад все, что было у них на родине. Эти люди еще задолго до революции говорили о парламенте, о представительном строе, вырабатывали проект конституции, толковали об учредительном собрании, о народных правах, о свободе и тому подобных неведомых феодализму вещах.

И вот теперь, когда феодальное правительство было свергнуто и когда открылась дорога для капиталистической перестройки Японии, они, естественно, оказались в первых рядах. Где они действовали? Разумеется, часть из них вошла в правительство, в созданный вновь государственный аппарат, с тем чтобы руководить процессом перестройки страны сверху или проводить эту перестройку; часть взялась за новую промышленность, банки, предприятия; многие же остались вне рядов вновь формирующегося чиновнического и торгово-промышленного слоя. Одни из них стали переводить европейские книги, тракующие все те же темы парламентского строя, народного представительства, различных «свобод» и т. д. Другие принялись за создание новой прессы, за

издание газет и журналов. Третьи стали издавать популярные брошюры и книги, желая сделать своих соотечественников более грамотными в началах буржуазного строя. Многие стали организовывать кружки, общества, содружества с целью сплотить вокруг себя единомышленников, привлечь к себе молодежь и воспитывать ее в духе своих идей. А кто мог, те стали организовывать курсы, школы, колледжи с очень неопределенной программой и уставом, но с очень определенным содержанием. В этих школах пусть и весьма сумбурно, и элементарно, но все же излагались и внушались именно идеи буржуазного либерализма и буржуазной демократии.

Представителем последнего типа новых японцев был Ниидзима, основавший в ноябре 1875 г. в Киото свою школу, которую он назвал Дóсия — «Содружество единомышленников». Ниидзима был одним из тех, которые успели побывать на Западе еще до революции Мэйдзи. В 1864 г. он пробрался в Америку и оставался в ней целых десять лет. Там он попал в среду американского духовенства, принял христианство и когда в 1874 г. возвращался в Японию, то мечтал только об одном: организовать колледж, воспитывать своих соотечественников в духе тех идей, которых он понабрался за время своего десятилетнего пребывания в Америке.

Колледж Досия сыграл очень большую роль в истории первых десятилетий нового режима в Японии. В нем получило свое образование большое количество тех людей, которые в дальнейшем играли крупную роль как в японском деловом мире, так и в кругах литературы и журналистики. Немало вышло из его школы и будущих крупных политических деятелей.

Чему же учил Ниидзима? Прежде всего он, конечно, разъяснял христианские доктрины, проповедовал христианство в духе рационалистических американских сект. Однако его учеников школа привлекала не христианским учением. В его колледже ученики получали неплохое знание английского языка, что для той поры было одним из самых главных преимуществ в борьбе за существование. Владение английским языком означало возможность самому читать все те увлекательные книги по политическим, экономическим и социальным вопросам, о которых слышал каждый молодой японец. Сам Ниидзима прекрасно владел английским языком, и в его школе этому языку хорошо обучали. Помимо английского языка в школе Ниидзима преподавались, правда в бессистемном виде, но все-таки достаточно отчетливо, и европейские политические, экономические и социальные учения в духе английского либерализма или американской демократии, т. е. как раз то, что больше всего привлекало деятелей молодой буржуазной Японии.

«Все согласны, что Ниидзима был превосходным организатором, что он был большим японским патриотом, что он всегда думал о Японии. Знают также, что он был глубоко привержен

христианству, но остается под сомнением — был ли он действительно религиозным деятелем. Я имел немало с ним встреч, но при этих встречах он никогда не заговаривал на религиозные темы. Дерево познается по его плодам. Из тех, кто вышел из колледжа Досися, религиозных деятелей было очень мало. Правда, были миссионеры, но подлинных деятелей религии было мало. Это безусловно факт».

Так характеризует самого Ниидзима и вместе с тем школу, им организованную, хорошо знавший его в то время известный религиозный деятель — критик Утимурá Кандзó.

При всей напосности своего христианства Ниидзима все же представлял собою несколько особую фигуру среди деятелей тогдашнего просвещения, фигуру совершенно другого типа, чем, например, Фукудзáва Юкити: «Фукудзава Юкити служил проводником материальной культуры Запада. Он создал множество людей новых, всецело преданных этой культуре, он призвал к жизни ряд общественных течений. Ниидзима служил проводником духовной, внутренней культуры Запада. Он воспитал множество людей, всецело ей преданных, воспитал в них подлинный, серьезный, глубоко национальный дух». Так говорит о Ниидзима человек, сам обучавшийся в его школе, — Токуто́ми Иитирó (Сохо), брат нашего писателя. Такое мнение о Ниидзима подкрепляется отзывами и многих других соприкасавшихся с ним.

Несомненно, полученное им в Америке христианское воспитание, интерес к моральным проблемам наложили свой отпечаток и на него самого, и на всех тех, кто потом вышел из его школы. Поэтому многие из учеников Ниидзима, из числа тех, кто затем получил известность, стали журналистами по общественным вопросам, писателями, критиками существующего экономического и политического строя, обличителями его недостатков и проповедниками нравственного перерождения людей своего времени. В числе их оказался в дальнейшем и молодой Токутоми Рока.

Токутоми попал в Досися в 1878 г., десяти лет от роду. Об этом периоде своей жизни он сам рассказывает в художественно-беллетристической форме в своих автобиографических романах — в упомянутой уже выше «Летописи воспоминаний» (1900—1901) и в романе под названием «Глаза черные и глаза карие» (1914). Этот последний роман написан Токутоми значительно позже, уже после того, как он не только выступил на арену писательской деятельности, но и успел получить большую популярность. И тем не менее в обоих романах очень хорошо отражается вся та непосредственность, с которой воспринимал все окружающее тогдашний подросток Кэндзи́ро.

Роман «Глаза черные и глаза карие» повествует о некоем юноше Кэндзи (читай: Кэндзи́ро), который поступает в колледж Кёсися (читай: Досися), основанный прибывшим из Америки директором этой школы Индзима (читай: Ниидзима). Он знакомится с воспитанницей женского отделения этого колледжа, де-

вушкой по имени Тосно, племянницей жены своего директора, и влюбляется в нее. Они обмениваются письмами, дарят друг другу свои карточки и, наконец, даже встречаются на тайных свиданиях. Но об этом начинающемся романе узнает инспектор школы, затем директор, и в конце концов влюбленные должны расстаться.

Как и полагается экзальтированному юноше, Кэндзи под впечатлением этого первого жизненного удара решает покончить с собой и с этой целью убегает из колледжа и даже из Киото. Ему, конечно, не удастся выполнить свое намерение, и в конце концов он оказывается в Токио, где живет его старший брат, крупный журналист, издатель газеты и влиятельный общественный деятель. Он поселяется у брата, становится, подобно ему, журналистом. Все течет как будто мирно и нормально. Но вот однажды летом, через несколько лет после своего бегства из Киото, он открывает утром почтовый ящик и находит там письмо, в котором его извещают о смерти Тосно.

«Летопись воспоминаний» говорит о другой стороне жизни Токутоми в Киото. Герой этого романа, конечно, сам автор. Его зовут на этот раз Кйкути Синтаро. Синтаро раннее детство проводит у себя на родине, в глуши о-ва Кюсю. Смерть отца заставляет его вместе с матерью, женщиной очень энергичной и решительной, покинуть свой дом и переехать в семью тетки в город Кумамото. Здесь Синтаро проходит первый курс своего учения. Его обучают той китайской грамоте, о которой шла речь выше. Потом он переходит в школу уже европеизированного типа, носящую пышное наименование «школа воспитания талантов». Здесь он сталкивается с молодым, только что поступившим преподавателем Комаи Тэцутаро, человеком передовым по знаниям и убеждениям, впитавшим в себя европейскую науку и стремящимся к большой общественной деятельности. Этот Комаи оказывает на всех школьников огромное влияние, и под это влияние попадает, конечно, и Синтаро.

Однако Комаи скоро бросает школу, где он преподает, и самый город Кумамото и уезжает к себе на родину, на о-в Сикоку, с тем чтобы там, в родных местах, где он всех хорошо знает и где его знают, пропагандировать новые знания и новые идеи.

Синтаро, всецело находившийся под влиянием Комаи, не в состоянии остаться один в школе, без него, и пускается вслед за ним, даже не сказавшись ни матери, ни тетке. Он стремится догнать уехавшего раньше Комаи и попадает по пути в ряд затруднительных положений. Один раз он чуть даже не замерзает на дороге. Его спасает некий военный в отставке Нисиути, дающий ему приют в своем доме. В течение некоторого времени Синтаро остается в доме своего спасителя и сталкивается здесь с миссионером Брауном, оказывающим на него благотворное влияние. По совету Брауна он берется за преподавание английского языка в местной вечерней школе. Только тогда он дает, наконец, знать о

себе своей матери. Однако жизнь в провинции не удовлетворяет юношу. Он мечтает о больших городах, о большом обществе, и в конце концов ему удается попасть в Кобэ, где он поступает в один из основанных там новых колледжей.

Здесь судьба сталкивает Синтаро опять с Брауном — и это заставляет его внась с горячностью приняться за науку. Через некоторое время, кончив курс, он едет уже в Токио, чтобы поступить там в университет. На этом кончается первая часть жизни героя.

В этом романе очень много фактов, с точностью передающих действительные события из жизни Токутоми в период его пребывания в Киото. Соответствует действительности та часть романа, где говорится о временном уходе героя из школы. Действительно, Токутоми, поступив в Досися в 1878 г., через два года прервал свое учение и возвратился на родину в Кумamoto. Однако влияние школы оказывается уже настолько прочным, что он в 1885 г., т. е. 17 лет от роду, там, в Кумamoto, принимает христианство. Верен действительности и тот факт, что во время пребывания в колледже он встречается с учителем Иокои (в романе: Комаи), оказывающим на него самое решительное влияние. Это был человек для своего времени вполне передовой, хорошо образованный, насколько мог быть образованным японец в те времена, впитавший в себя, с одной стороны, идеи буржуазного либерализма, а с другой стороны — нравственное учение христианства в духе американских сект. Верно и то, что юноша Токутоми едет вслед за Иокои на о-в Сикоку в городок Имахару, чтобы учиться там у него вести проповедь христианства и пропаганду своих политических убеждений. Под конец в романе Синтаро, а в жизни юноша Кэндзио решает расстаться с Киото, с колледжем Досися и переезжает в Токио.

Таковы годы, проведенные Токутоми в Киото. Эти годы представляют собою типичную картину роста ровесника новой Японии, картину роста пылкого и впечатлительного молодого человека нового времени. Прежде всего необычайно характерно для многих подобных юношей смешение элементов, воспринятых в раннем детстве в своей семье, с элементами, полученными в школе. Многие из молодых людей, подобных Токутоми, вынесли из своей провинциальной глуши, из родной деревни, несколько помещичье-землевладельческий, а следовательно, и феодальный уклон мыслей, заставляющий их смотреть на мир сквозь отношения человека к земле, сквозь призму взаимоотношений с крестьянством. Многие из этих молодых людей вынесли из своей семьи идеи тех феодальных устоев, на которых держалась эта семья, вынесли также и те знания, из которых слагалось тогда феодальное просвещение и которые строились прежде всего на феодальных китайских классиках. А вместе с тем эти же молодые люди еще у себя, в своей родной семье, уже начинали чувствовать и видеть, что кругом делается что-то совершенно непо-

хожее на окружающий их уклад жизни, что жизнь стала строиться на совершенно новых началах. Попав в школу, они сразу же сталкиваются с этими новыми началами. Вместо древних китайских мыслителей Конфуция и Мэн-цзы — Спенсер и Джон Стюарт Милль, вместо китайской поэмы VII или VIII в. — стихотворения английского поэта середины XIX столетия, вместо политических и экономических учений феодальных ученых эпохи Токугава — самоновейшие идеи английского либерализма или американской демократии; вместо китайского языка — этого орудия всякой образованности и всякого просвещения — английский язык. Вместо преподавателя, заставляющего вызубривать классические тексты и дающего схоластические комментарии к ним, — исполненный горячности проповедник на кафедре, зовущий не только к пониманию того, что он излагает, но и к немедленному осуществлению этого и в личной жизни, и в жизни общества.

Контраст между тем, что было в семье, и тем, что оказалось в школе, был настолько велик и разителен, что многие юноши выходили из такого столкновения старого с новым весьма неблагоприятно для себя; на многих эти неожиданно свалившиеся новые знания, новые понятия производили, по крайней мере сначала, дезорганизующее воздействие. В известной мере так оно было и с Токутоми. Об этом говорят и его метания: то он весь отдается пылкой экзальтированной любви, то с жаром обращается к христианству, то бросает все и мчится вслед за «учителем жизни», чтобы учиться у него на деле, как жить и действовать.

В 1877 г. он вообще бросает и Киото, и Досися и едет к себе на родину в Кумамото, где в течение полутора лет живет преподаванием английского языка. Совершенно ясно, что Досися расшевелил в юноше Токутоми большую инициативу, привил ему повышенный интерес к окружающей жизни, острую чувствительность ко всему происходящему, снабдил его целым рядом хотя и несистематических, но очень ярких новых идей и заставил его мечтать о широкой общественной деятельности в духе осуществления таких идей, которыми он в ту пору жил. Но осуществить все это в Кумамото было нельзя, и ему оставалось направиться туда, куда стремилось все самое живое, самое энергичное, самое деятельное в Японии, — в столицу, в Токио. Для Токутоми это было тем проще и естественнее, что там уже довольно долго жил и успел превратиться в влиятельного общественного деятеля его старший брат, когда-то вместе с ним учившийся в Досися, Токутоми Иитиро (Сохо).

III

Токутоми появляется в Токио на 21-м году жизни, в 1889 г. Это время для Японии представляется вдвойне значительным. Конец 80-х годов ознаменован так называемой националистической реакцией. Это значит, что на смену той европеизации, кото-

рая развивалась по всей стране, и в первую очередь в Токио, в первые 10—15 лет нового режима, пришло новое течение, выдвигавшее лозунг «охраны национальной красоты».

Националистическая реакция, как обычно называют это движение в японской истории, вызвана в первую очередь, конечно, известным укреплением японского капитализма, который стал понемножку выходить из периода ученичества у Запада и становиться на собственные ноги, а в связи с этим и чувствовать себя более уверенным.

Вместе с тем националистическая реакция имела своей основой то движение, которое возникло в широких кругах новой буржуазии и призывало к борьбе за отмену неравноправных договоров, заключенных еще при феодальном правительстве и мешавших свободному и беспрепятственному развитию молодого японского капитализма. Внутри страны существовал еще особый режим для иностранцев; существовала экстерриториальность; японский капитализм не имел таможенной самостоятельности, в стране был такой таможенный тариф, который предоставлял все выгоды от внешнеторговых операций не японцам, а иностранцам. Затруднения японского капитализма чувствовались не только внутри, но и вовне; попытки японских капиталистов развить свою экспансию на материк Азии, в Корею и Китае, овладеть там рынками и естественными богатствами наталкивались на решительное сопротивление со стороны успевших укрепиться там гораздо раньше западных держав. А в то же время рано обнаружившееся в этом капитализме стремление к увеличению своих прибылей за счет более слабых соседей — Кореи и Китая — заставляло быть очень напористым.

Была еще одна причина, которая вызывала эту националистическую реакцию, а именно половинчатость революции Мэйдзи. Японский капитализм принужден был развиваться в тесном контакте с феодальными элементами в своей стране. Капитализм нуждался для своего укрепления в средствах, а эти средства можно было получить легче всего в деревне путем сохранения на прежнем уровне эксплуатации основной массы населения — крестьянства. Все это означало, что японскому капитализму, по сути дела, пришлось пойти на сохранение полуфеодального аграрного строя, т. е. на сохранение во взаимоотношениях помещиков и крестьян почти всех прежних феодальных экономических норм. Таким образом, новую, капиталистическую Японию стали строить не радикальные интеллигенты, боровшиеся за свержение феодализма, а хищные промышленники, предпочитавшие пойти на соглашение с полуфеодальной землевладельческой аристократией и заключить с нею политический блок. С точки зрения представителей этого блока, радикалы и ретивые проповедники народовластия были уже не особенно желательны; в задачи блока входило отнюдь не открытие широкой дороги для развития буржуазно-демократических институтов, а, наоборот, воз-

ведение всяческих препятствий для их развития. И если приходилось идти на кое-какие уступки, в частности на введение в 1889 г. конституции, то при этом все было сделано так, чтобы конституция служила интересам не радикальной буржуазии, а буржуазно-помещичьего блока.

Таким образом, на основании всех этих причин в Японии во второй половине 80-х годов началось движение за «охрану национальной красоты», которое по линии культурной вылилось в пропаганду особой ценности своей национальной культуры и в протест против той неудержимой европеизации, которой ознаменовались первые десятилетия буржуазного режима.

«Не подражайте без разбору всему европейскому и американскому. Берегите свое национальное достояние. Ни в коем случае не следует опьяняться иностранной культурой, берегите все достойное и прекрасное для себя самих — свою национальную красоту» — так призывал в своем первом номере журнал с многозначительным названием «Нихондзин» — «Японец», тот самый журнал, который стал рупором этой националистической реакции.

В области идеологии националистическое движение призывало к внимательному изучению прежних феодальных идеологий: синтоизма, буддизма, конфуцианства, т. е. как раз того, против чего протестовали все радикальные деятели новой эпохи.

Токутоми попал, однако, не в эту среду, он попал в те круги передового токиоского общества, которые считали своей задачей именно борьбу с этой националистической реакцией и которые по мере сил отстаивали свои радикальные позиции. Эти круги были представлены известным обществом «друзей народа» — «Минъюся», издававшим с 1889 г. свой журнал «Друг народа» — «Кокумин-но томо». Во главе общества стоял Токутоми Иитиро (Сохо — его псевдоним), брат Токутоми Кэндзиро.

Группа состояла из наиболее просвещенных, наиболее передовых для того времени деятелей. В нее входили бывшие уже тогда крупными журналистами и общественными деятелями Токутоми Сохо, Такэбиси Йосабуро, Ямадзи Айдзан, Китамура Токёку, основоположник новой поэзии, Кунёкида Дбппо — впоследствии один из основателей японского буржуазного реалистического романа.

Эта группа вела широкую кампанию против националистической реакции, выступая защитницей идей буржуазной демократии в английском или, пожалуй, в американском смысле этого слова. О том, что они понимали под словом «демократия», могут дать представление следующие слова Такэбиси Йосабуро:

«Что такое демократия? Это значит — стремиться к тому, чтобы распространять социальные блага на наибольшее число людей, а вместе с тем возложить на отдельных людей и общественные обязанности и ответственность за общество. Это значит — стремиться к тому, чтобы возвышать человеческую личность вме-

сте с прогрессом общества. Это значит — не провозглашать права народа, адресуясь к одному только правительству, а стремиться к тому, чтобы построить всю систему общества на базе прав человека. Демократизм — это та сфера, в которой можно достичь гармонии между принципом государства и принципом личности. С социальной точки зрения это есть принцип социального сотрудничества. С политической точки зрения это есть принцип народовластия, есть та цепь, которая связывает воедино все классы. Демократизм — это стремление, исходя от себя, через общество, осуществлять самостоятельность и самопомощь».

В своей практике группа «Минъюся» выступала с явно выраженных компромиссных позиций. С одной стороны, она протестовала против твердолобого национализма, но, с другой стороны, она предостерегала и против того, что она называла неосмотрительным подражанием европейскому. Иначе говоря, она старалась вести борьбу на два фронта: против крайних проявлений как европеизма, так и национализма. Но все-таки по своей сущности тогда она примыкала к прогрессивному для того времени европейскому лагерю. Это хорошо явствует из деятельности Токутоми Сохо — главы группы.

Токутоми Сохо в те годы пользовался исключительным влиянием. Японские юноши — ровесники нового буржуазного режима видели в нем своего безусловного авторитетного вождя. Ведь именно Токутоми Сохо попытался поставить перед молодым человеком новой Японии в точной и отчетливой форме те идеалы, к которым тот безотчетно стремился и которые он смутно рисовал себе. Именно он, Токутоми Сохо, стремился навести порядок в смятенных умах японских юношей, не успевших как следует усвоить и старое феодальное просвещение и не сумевших как следует переварить и новые европейские знания и идеи. Токутоми Сохо это сделал: и не только своим непосредственным влиянием на ту группу, которая его окружала, но и всей своей писательской деятельностью. Каждая его статья была новым открытием, служила новым указателем путей для этих юных ровесников новой Японии. Он сумел даже дать конкретный портрет молодого человека этой новой Японии.

В 1885 г. Токутоми Сохо выпускает книгу под названием «Японский молодой человек XIX века и его воспитание», которая впоследствии им перерабатывается и получает новое название — «Молодой человек новой Японии».

Что это за молодой человек, герой этой книги? Токутоми Сохо ставит в первую очередь вопрос: какие именно люди нужны всей Японии и, следовательно, кого именно должна готовить школа, вся система нового образования и воспитания? Ответ его простой: нужно молодое поколение, воспитанное в строгом соответствии с задачами текущей действительности. В связи с этим Токутоми Сохо отвергает положения националистов, стремящихся построить воспитание молодого человека на старых, феодаль-

ных началах. Но в то же время он подвергает критике и те школы, которые настаивают на необходимости развития в первую очередь утилитарных знаний; он требует, чтобы наряду с этими знаниями в человеке была полноценной и моральная сторона его личности.

«Для новой эпохи нужна новая наука, и эта наука должна быть новой жизнью. Воспитание должно развивать в молодом человеке самоуважение, чувство самостоятельности, умение самому руководить собою, умение создавать и организовывать свою личную жизнь и свое общество в духе демократических идеалов».

Какие это демократические идеалы в их конкретном воплощении — об этом Токутоми Сохо говорит в своей другой книге, вышедшей в 1886 г. под названием «Будущая Япония». Здесь он уже конкретно рисует себе и тем молодым людям, которые к нему тяготеют, картину будущей Японии, ту картину, которую он хочет видеть. Эта будущая Япония должна, с его точки зрения, прежде всего быть богатой, а во-вторых — мирной страной. Он протестует против милитаризма, против безудержной траты денег на вооружение страны (вспомним, что это было в те годы, когда японский капитализм, когда японская буржуазия готовились к первой внешней войне, к японо-китайской войне), он призывает вместо вооружения заняться самым интенсивным развитием производства новой, капиталистической промышленности. Словом, Токутоми Сохо в этой области был рупором тех слоев японской буржуазии, которые еще боялись всяких внешних авантюр большого масштаба и которые стремились всячески укрепить позиции капитализма внутри страны. Токутоми Сохо протестовал также и против, как он говорил, власти аристократии, указывая на необходимость развития широкой демократии, конечно, в буржуазном понимании этого слова. Но все же в этом своем пункте он выражал стремления радикальных для того времени кругов японской буржуазии. Наконец, Токутоми Сохо протестовал против полицейского режима, против укрепляющейся власти японской бюрократии и призывал к широкому развитию буржуазных свобод, к широкому распространению института самоуправления. Коротко говоря, идеи Токутоми Сохо представляют собою японскую переработку, японское выражение идей английского либерализма середины XIX в. Он и сам говорил, что на его воззвания оказали большое влияние и Спенсер со своей эволюционной теорией, и Милль со своим утилитаризмом, и манчестерцы — Кобден и Брайт. Но одновременно в нем проскальзывали и остатки конфуцианских понятий. Так, например, он утверждает, что в основе всего государственно-общественного строя, в основе будущей богатой и мирной Японии должен лежать принцип справедливости и так называемый «Общественный Путь», т. е. понятия, характерные для морально-политического учения некоторых конфуцианских школ.

Но так или иначе, именно благодаря введению философских

предпосылок, отчасти связанных при этом с прежним феодальным учением, а следовательно, как-то более понятных японцам, учение Токутоми Сохо смогло предстать перед читателями и последователями его в виде цельной, связанной общественно-политической философской системы, поднятой на высокий уровень и в то же время трактующей совершенно конкретные вещи, имеющие отношение к текущему дню. Понятно поэтому, что этот человек, поставивший перед собою определенные идеалы будущей Японии и обрисовавший при свете этих идеалов образ молодого человека, строителя этой будущей Японии, сделался кумиром этой японской молодежи, и вокруг группы «Минъюся» образовались целые слои восторженных учеников — последователей и почитателей.

Токутоми Кэндзирос сразу же вошел в состав этой группы. Он стал работать в журнале «Друг народа», потом в газете «Кокумин», словом, пошел по пути журналиста-публициста. Однако он выбрал себе несколько иную сферу деятельности. Он обратил свое внимание не столько на теоретические вопросы, на вопросы современного ему и будущего социального строя, сколько на тех конкретных людей, которые могли бы стать для японского молодого человека тех времен живыми образцами. Эти образцы он мог почерпнуть, конечно, не в самой Японии, а на том же Западе.

И вот Токутоми Кэндзирос принимается за изучение биографий великих, как он думает, представителей европейской демократии и европейского либерализма. Первыми его внимание обращают на себя деятели английского либерального движения — Джон Брайт, Ричард Кобден и Гладстон. Он помещает в журнале «Кокумин-но томо» очерки-биографии, посвященные этим людям. В 1889 г. появляется очерк, посвященный Брайту, в 1890 г. — Ричарду Кобдену, в 1892 г. — Гладстону. Крайне характерен именно этот выбор. Его прельщает в перечисленных выше деятелях английского либерального движения прежде всего, конечно, то, что они являются, с его точки зрения, представителями наиболее передовых демократических идей. Брайт прельщает его агитацией за отмену хлебных законов, своим либерализмом в женском вопросе, в национальном вопросе, своей борьбой против смертной казни, против войны. Для Токутоми остается совершенно скрытой другая сторона Джона Брайта, та самая, за которую Маркс его назвал «злейшим врагом рабочих», а именно его борьба против всякой помощи развитию рабочего движения. В Ричарде Кобдене молодого японского публициста тоже привлекают эти либеральные стороны: предложение организации международного третейского суда, сокращения вооружений. Точно так же импонирует молодому японскому либералу и проповедь свободной торговли, которую вел Кобден. В Гладстоне Токутоми видит прежде всего автора крупнейших либеральных реформ, в частности тех реформ, которые направлены на демократизацию английского парламента.

Но помимо всего этого в этих трех лицах, в особенности в Брайте и Гладстоне, Токутоми привлекает еще одна специфическая сторона. Гладстон до конца своей жизни выступал как деятель с подчеркнуто христианским характером своих воззрений, и все его выступления как политического, так и общественного характера облекались в форму религиозных высказываний. То же самое делал и Брайт. Он любил связывать свои идеи по самым конкретным вопросам английской действительности тех лет с доктриной христианства. Вот этот христианско-морализующий налет, который так характерен для многих английских либералов, оказывается чрезвычайно импонирующим молодому человеку новой Японии, впитавшему в себя элементы либерализма под руководством проповедника в христианском колледже в Киото. В этом сказываются все основные установки мировоззрения Токутоми, которые к тому времени, очевидно, складываются. Он очень много думает о социальных вопросах, о вопросах текущей политической деятельности, но думает о них не столько сквозь призму «справедливости», «Общественного Пути», сколько тех христианских доктрин, которые он усвоил в Досися. Иначе говоря, в нем вырабатывается социальный реформатор типа проповедника-моралиста.

Но Джоном Брайтом, Ричардом Кобденом и Гладстоном дело не ограничивается. В это же время Токутоми знакомится и с Толстым. Знакомство это сразу же, по-видимому, приводит Токутоми к желанию как можно ближе узнать и самого Толстого и его учение. В 1890 г. в Японии появляется первая, по существу говоря, серьезная статья о Толстом, принадлежащая именно Токутоми. Она называется «Корифей русской литературы Толстой». Пока это не более как краткий очерк, краткая характеристика Толстого. Но внимание к Толстому усиливается. Токутоми продолжает работать над Толстым, знакомиться с его произведениями, а также и с его личностью. При этом на первом месте, должно быть, стоит не столько литературная деятельность Толстого, не столько Толстой-писатель, сколько Толстой — социальный реформатор, проповедник, моралист. В 1897 г. появляется уже довольно подробная биография Толстого, написанная Токутоми. Все эти произведения издаются группой «Миньюся», развившей крупное издательское дело. Писания Токутоми пока целиком укладываются в русло идей, характерных для представителей этой группы, и прежде всего для самого вождя ее — Токутоми Сохо. Но, по-видимому, знакомство с Толстым привело Токутоми Кэндзио к некоторому повороту. Он начинает отходить от идей английского либерализма и гораздо определеннее, чем раньше, вступать на путь проповедника-моралиста. Кроме того, в нем начинает созревать писатель, художник. Дело завершается тем, что Токутоми в конце концов отходит от работы публициста и принимается уже за чисто художественные произведения.

Любопытно отметить, что в самом начале своего творческого пути Токутоми испытывает некоторое влияние русской художественной литературы. Толстой влияет на него в первую очередь как проповедник, как художник на него влияет главным образом Тургенев.

В истории новой японской литературы имеется один момент, который представляет для историков русской литературы особый интерес. Русская литература сыграла одну из основных ролей в формировании японской буржуазной литературы, как таковой. Основоположник японской буржуазной литературы, создатель первого полноценного художественного романа, представляющего собой чистейший продукт этой новой литературы, — Хасэгава Фтабатэй целиком вышел из русской литературы. Он изучал не английский язык, а русский язык, изучал не английских авторов, а русских писателей, и в первую очередь Тургенева и Гончарова. Впоследствии, вступив на путь самостоятельной творческой работы, он создал в 1887 г. роман «Плывущее облако», который очень многими своими сторонами напоминает гончаровские произведения.

В этом романе противопоставлены два мира — мир старый, связанный с феодальной и полуфеодальной деревней, и мир новый, связанный с буржуазно-капиталистическим городом. В этом романе показан молодой человек, приезжающий в город из деревенской глуши, чтобы служить и работать, сталкивающийся в этом городе с абсолютно новой, непонятной для него обстановкой и не знающий, как ему в этой обстановке жить и как действовать. Этот роман и по своему творческому методу и по сюжету примыкает к русскому общественно-проблемному роману.

Однако не только эта сторона должна быть учтена в первую очередь при изучении влияния русской литературы на японских писателей в годы формирования японской буржуазной литературы. Огромное значение имели переводы русских авторов, и прежде всего переводы Тургенева, сделанные тем же Хасэгава Фтабатэем. А из этих переводов на первом месте по своему воздействию на японских писателей должна быть поставлена небольшая вещь — рассказ «Свидание», входящий в «Записки охотника». Перевод «Свидания» в первый раз появился в 1887 г., в том же самом журнале «Друг народа», в котором печатались члены группы «Минъюся».

«Этот перевод имел не только революционное значение, значение эпохальное в истории переводов на японский язык европейских произведений, но, благодаря этой работе Фтабатэя, у людей, могущих наслаждаться чтением прославленных произведений иностранной литературы, впервые открылись глаза на новый мир. Эти произведения сыграли свою роль в воспитании в них нового представления об искусстве литературы, новых взглядов на при-

роду и человеческую жизнь». Так говорит историк японской литературы — Такасу Ходзио. Об этом переводе «Свидания» в таком же тоне говорят и многие из крупных японских писателей, в частности основоположники японского буржуазного реалистического романа Таяма Катэй, Куникида Дзюно, Симадзэки Тосон. Об исключительном впечатлении, произведенном на него чтением переводов из Тургенева, говорит и Токутоми Кэндзио:

«Когда я прочитал переводы произведений Тургенева в журнале „Кокумин-но томо“ — рассказ „Свидание“, в „Миако-но хана“ — повесть „Три встречи“, я был потрясен. Неужели на свете существует такой прекрасный мир? Я читал и перечитывал, и мне все было мало. Тогда я решил собственноручно переписать все и заучить наизусть».

Так пишет Токутоми много времени спустя, в 1909 г., при получении известия о смерти Фтабатэя.

Что привлекало в Тургеневе, в частности в этих именно произведениях, внимание японских авторов? «Свидание» наибольшее впечатление произвело своими двумя сторонами: во-первых, мастерским описанием природы, в частности березовой рощи, в которой происходит все действие этого небольшого рассказа, во-вторых, той общественной проблемой, которая хотя и весьма скрыто и скромно, но все-таки поставлена в эпизоде, излагаемом этим рассказом. Первое привлекало японских писателей, в частности Токутоми, искусством живописания природы, отличным от того, на котором воспитывались новые японцы; второе, т. е. постановка общественного вопроса, для этих новых японских авторов было поучительно в связи с теми требованиями, которые предъявлял к ним век. Кроме того, эти оба элемента у Тургенева были объединены в одно художественное целое: социальная проблема была вправлена в картину природы так, что одно пронизывало собою другое. А именно такой органический синтез и был недоступен молодым японцам. Именно ему, этому синтезу, они завидовали и его хотели воспроизводить в своих работах.

В конце 90-х годов прошлого столетия Токутоми выступает как писатель-художник. В эту эпоху Япония перешла уже в новый этап своего существования. Японо-китайская война была теперь позади. Результаты этой войны всем хорошо известны. Была приобретена новая колония — Формоза. Япония получила для себя китайский рынок. Японский капитализм получил большую контрибуцию. Эта война укрепила правящий буржуазно-помещичий блок, но одновременно эта война и укрепление крупной буржуазии повлекли за собою известное ущемление широких мелкобуржуазных масс, не говоря уже о принесенных в жертву крестьянстве и рабочем классе. В связи с этим литература этой новой полосы японской жизни в корне отличается от того, что было на предшествующем этапе. У мелкой буржуазии, в первую очередь создающей литературу и двигающей ее, появляется своя собственная интеллигенция. Это — журналисты, писатели, педа-

гоги, врачи, адвокаты и т. п. Очень многие из числа этой интеллигенции в результате войны оказываются поставленными в чрезвычайно затруднительное положение. После войны происходит сильное удорожание жизни. Начинает развиваться в широких масштабах политическая реакция, и пути для развития этой мелкой буржуазии все более и более сокращаются. В связи с этим намечается поворот к изучению действительности по-новому, к постановке новых идеалов. Первой выступает на арену критика.

Японские критики конца 90-х годов пишут:

«Идите дальше, еще дальше вперед к действительности. Входите в соприкосновение с самой действительностью. Смелее смотрите, в чем заключается человеческая жизнь, отходите от мелочей, переходите к глубокому, всестороннему изучению жизни. Отойдите от своего письменного стола и вступайте в самую гущу человеческой жизни, создавайте произведения социальные и философские».

Соответственно этому призыву появляются произведения, которые носят различные жанровые наименования, иногда очень претенциозные. Появляется так называемая «индейная повесть», желающая показать столкновение идеи с действительностью. Появляется повесть о «жизненных глубинах», которая хочет вскрыть эти «глубины» — по преимуществу темные стороны человеческого существования. Появляется «семейный роман», ставящий проблему семьи в новых условиях. Появляется «социальный роман», ставящий уже широкие социально-политические проблемы. Словом, появляется литература, имеющая широкое общественное значение, поскольку она ставит вопросы, соприкасающиеся со всеми остальными сторонами действительности того времени.

Токутоми Кэндзио выступил в плане именно этой литературы. Ему принадлежит почти в создании «семейного романа» в вышеуказанном смысле. Образцом этого жанра является его знаменитый роман «Хототогису», в переводе на русский язык «Лучше не жить», выпущенный им в 1898 г.

В предисловии к 100-му изданию этого своего романа, т. е. к изданию 1909 г., Токутоми пишет:

«Когда я теперь, через десять лет, снова перечитал эту свою повесть, у меня возникло одно воспоминание — вечер, когда зародилась эта повесть. Это было 12 лет тому назад. Я жил тогда в Дзуси, в Сагами, в горах, на берегу моря, снимал комнату в гостинице Янагия, и как раз в это же время туда приехала для поправления здоровья одна женщина с мальчиком. Был самый разгар лета, и все, что называлось там гостиницами, все было переполнено. Видя, что та не знает, что ей делать, мы с женою поговорили и предложили ей одну из двух наших комнат. Дело было летом, и нас отделяла друг от друга всего только какая-нибудь одна занавеска. Через нее проходил и ветер, слышалась и речь. За месяц мы очень сблизились. Это была женщина лет 34—

35, много пережившая на своем веку, много перечувствовавшая и умевшая порассказать.

«Дело было вечером, когда лето уже шло к концу и установилась пасмурная погода. Мальчик куда-то ушел гулять. Женщина разговаривала о том, о сем с моей женой, и неожиданно она поведала нам эту печальную историю. В это время уже было немало людей, знавших ее, но я тут впервые услышал нмя Намико, узнал, как из-за своей болезни — чахотки — она была разведена со своим мужем, как тосковал ее муж — Такэо, как отец Намико, генерал Такаока, в гневе взял дочь обратно в свой дом, как он построил для больной дочери отдельный домик и как они вместе с Намико совершили поездку по району Киото — Осака, как он швырнул обратно цветы, присланные семьей Кавасимá, семьей ее мужа, на гроб Намико. Это были факты, рассказанные нам. Женщина рассказывала, и в голосе ее слышались слезы. Я, прислонившись к столбу в токонома³, рассеянно слушал, жена сидела поникнув головой. День к тому времени успел смеркнуть. В старом деревянном доме стало уже совершенно темно, и только белело летнее платье рассказчицы. Рассказывая о печальном конце Намико, она так сказала: „Да, уже во второй раз ей на свет не родиться“. Тут она захлебнулась слезами, и рассказ ее прервался, а у меня по спине что-то пробежало, будто молния.

Женщина скоро поправилась и уехала обратно в город, оставив нам на память рассказ того вечера. Осень в Дзуси становилась все более и более печальной. Впечатление от рассказа у меня не исчезало. И я стоял на берегу, освещенном светом осени, на берегу, к которому утром и вечером слали свои печальные звуки волны, и перед моим взором вставал облик этой исчезнувшей девушки. Жалость прошла и сменилась болью. Мне надо было что-то сделать. И тогда я, как умел, покрыл мясом кости услышанного рассказа, написал эту незрелую повесть, поместил ее в газете „Кокумин“, а впоследствии издательство „Минъюся“ издало ее отдельной книгой. Это и есть повесть „Хототогису“.

„Хототогису“ плоха потому, что неискусен и я. И если, несмотря на это, она имеет что-то в себе, что привлекает чувство читателя, то это что-то есть обращенный к читателю голос самой Намико, обратившейся к нему в один летний вечер в Дзуси устами одной женщины со своей жалобой; я же в конце концов только проволока телефона».

Этим своим предисловием Токутоми хочет обратить внимание читателя на тот факт, что все содержание его романа целиком заимствовано из действительной жизни. На самом деле в это время в Японии много говорили о печальной истории дочери известного генерала, участника японо-китайской войны и будущего главнокомандующего японской армией в русско-японскую войну, Ояма, о дочери, которая была принудительно разведена со своим

³ Токонома — небольшая ниша в стене, где обычно вешают картину и т. п.

мужем из-за своей болезни — туберкулеза легких. Развод этот был в духе прежних феодальных законов о браке, когда семьи, в особенности старинные дворянские семьи, считали совершенно необходимым иметь продолжателя своего рода, способного поддерживать традиции фамильной чести и фамильной славы. По феодальному семейному праву муж, удостоверившийся в серьезной болезни своей жены, имел полное основание развестись с ней, отправить ее в дом родителей и взять себе новую жену. Несмотря на весь новый уклад, который понемногу все же укреплялся в общественном японском быту после революции Мэйдзи, в известных слоях общества, и при этом достаточно многочисленных, эти старые фамильные законы сохранялись в полной силе. Тем не менее поколение было уже во многом иное. Молодые люди, ровесники нового режима, уже не имели никакого намерения считаться с этими устарелыми феодальными понятиями. Появились браки, основанные на взаимной склонности. Европейская литература способствовала развитию как раз такого рода браков. Появилось понятие «любовь» в новом понимании этого слова, появились новые взгляды на брак, а отсюда и браки нового типа, построенные на свободно-взаимном чувстве. В таких именно случаях нередко возникали конфликты между новыми понятиями и старым укладом.

Одним из таких конфликтов, обратившим на себя общественное внимание и вызвавшим всеобщее сочувствие, и был случай с дочерью генерала Ояма, принудительно разлученной со своим мужем, флотским офицером, только потому, что она, по предположению родителей своего мужа, не способна была дать роду Кавасима здорового потомка.

Токутоми представил этот случай в своем романе в тонах, совершенно совпадающих с воззрениями того времени, с теми воззрениями, которые были характерны для нового поколения. В его романе, как это было, по-видимому, и в действительности, молодой мичман Такэо и его жена Намико связаны самой искренней, самой горячей любовью.

Несмотря на связывавшее обоих супругов искреннее чувство, выраженное в романе в сентиментальных тонах, их разлучили, причем инициатором этой разлуки оказалась мать мичмана Такэо, стоящая на страже феодальных понятий о семье. Отец Намико — генерал Катаока, при всем своем нежелании разрушать счастье дочери, должен был все же признать справедливость аргументов матери своего зятя и согласиться на развод. Правда, его внутреннее отношение к этим аргументам сказалось тогда, когда на гроб скончавшейся Намико были присланы от семьи Кавасима цветы: он их не принял и швырнул обратно в лицо принесшему. Но тем не менее факт совершился, и Намико пала жертвой старых, феодальных традиций и понятий, сохранившихся еще в японской среде.

Успех романа был совершенно исключительный. Роман от-

дельным изданием вышел в 1900 г., а в 1901 г. вышло его 12-е издание. К 1909 г. количество изданий дошло уже до ста. Очень скоро роман был переделан для театра. Драма Намико стала любимейшим сюжетом целой массы японских пьес, а когда появилось кино, то жизнь Намико, ее страдания стали изображаться и на экране.

По единодушным свидетельствам всех современников выхода этого романа, японская молодежь, в особенности японские девушки нового времени, либо проливали слезы, читая о страданиях бедной Намико, либо негодовали на семью Кавасима и выражали свои протесты против феодальных устоев.

Этим своим успехом роман обязан двум причинам. Во-первых, в то время в Японии чрезвычайно острой являлась проблема, поставленная в этом романе,— проблема семьи и столкновения в ней элементов старого и нового; по существу говоря, это был показ столкновения двух поколений: поколения ровесников нового режима, молодых людей новой Японии, и поколения, вышедшего еще из старой, феодальной Японии. Такие столкновения имели место повсюду, но в области семьи они чувствовались особенно остро и часто приводили не только к бурным конфликтам, но и целым катастрофам. Молодому поколению, воспитавшемуся в совершенно новых понятиях, чрезвычайно трудно было пробить стену этих феодальных предрассудков, поддерживаемых, кстати сказать, и правительством, стремившимся всячески сохранить старые, как оно полагало, здоровые устои и семьи, и общества.

Верность императору, а в малых масштабах и верность своему хозяину, служение своим родителям, почтительность к своим братьям, уважение к старшим вообще, безгласная покорность для женщины — все эти феодальные «добродетели» всячески культивировались, так как они, по мнению руководящих кругов японской буржуазии, должны были предохранить от распада не только семью и общество, но и все государство. Таким образом, несмотря на, казалось бы, не такой уж значительный эпизод, роман Токутоми затронул чрезвычайно большие стороны тогдашней жизни и вызвал сильнейшее обсуждение как в кругах отцов и матерей, так и в кругах молодежи. Один из представителей этой молодежи того времени пишет:

«Я жил тогда в общежитии школы, и не было ни одного студента среди моих товарищей, который бы не прочитал „Хототогису“. Более того, все служители нашего общежития, даже уборщики и те читали „Хототогису“ и говорили о Намико».

Но помимо такой острой для того времени темы успех романа был в значительной мере обусловлен и его сентиментальным стилем. Образ Намико дан в этом романе в чрезвычайно чувствительных тонах. Все места в романе, где говорится о ней, овеяны особым чувством самого автора. По-видимому, впечатление от рассказа женщины поздним летним вечером было настолько сильное, что живое ощущение от этого рассказа, переданного лицом,

хорошо знавшим Намико, сохранилось у автора и тогда, когда он писал свое произведение.

«Я не намеревался, разумеется, посредством сочиненных фактов преобразовать социальные нравы и обычаи своей родины, ибо я несомненно больше писатель, чем реформатор. Но так как разоблачение какого-нибудь неустройства есть первый шаг к устранению этого неустройства, то, может быть, я сделал больше даже, чем сам имел в виду.

Правда, в последние годы был принят закон о разводе, до некоторой степени стремящийся к признанию прав жены и святости семейных уз, человечности, свободы и справедливости. День за днем подтачиваются старые, износившиеся конфуцианские понятия, но я должен все же признать, что укоренившееся зло отмирает нелегко, и много слез еще прольется в это переходное время».

Так писал Токутоми в предисловии к английскому переводу своего романа, вышедшему в 1904 г.

После «Хототогису» имя молодого писателя становится широко известным, причем к нему уже начинают относиться не как к публицисту, сотруднику журнала «Кокумйн-но томо», но как к романисту, поднимающему крупные общественные проблемы. От него начинают ждать новых романов с новыми проблемами. Иначе говоря, общественное внимание к нему привлечено, и Токутоми не обманывает этого проявившегося к нему внимания. Один за другим выходят два его произведения, которые делают шум не меньший, чем «Хототогису».

В 1900 г. выходит его небольшая повесть под названием «Пепел». Несомненно, с этой поры Токутоми вступает на путь обличения существующего строя. Это же делали и все члены группы «Мингюся», но они, и в первую очередь их глава, Токутоми Сохо, главное свое внимание направляли не столько на вскрытие недостатков существующего строя, сколько на построение будущего. Токутоми Кэндзио в этом смысле поступает по-другому. Он главной своей задачей считает именно вскрытие существующих неполадков и язв как в общественной, так и в политической жизни. Крайне характерно для него, что в этих своих произведениях он критикует существующие порядки не с позиций нового человека, а с позиций старого, павшего режима. В его протестах и в его обличениях звучит часто голос токугавского писателя, деятеля пред-революционных лет.

Повесть «Пепел» рассказывает об одном эпизоде знаменитого Сацумского восстания 1877 года, бывшего, как известно, одним из последних восстаний, которые пришлось подавлять новому правительству. Это восстание часто считается «японской Вандзэй». Полагают, что это был последний бой, данный уходящим феодализмом новому режиму. Тем не менее природа этого восстания гораздо более сложна, чем это обычно представляется.

Под знаменами Сайго Такамори, знаменитого военачальника, фактически командующего войсками нового правительства в мо-

мент революции Мэйдзи, собрались самые разнородные элементы. Там были и недавние феодалы, вытесненные со своих позиций и стремившиеся их вернуть, но там были и новые японские радикалы, не удовлетворенные теми полумерами в социальных и политических реформах, которыми ограничилось новое правительство. В лагере Сайго оказались и сторонники экспансии Японии за рубеж, апологеты похода на Корею с целью ее завоевания. Словом, это был лагерь достаточно пестрый, состоящий из людей с самыми разнообразными идеалами.

Восстание было подавлено, и один из участников восстания, молодой Сигэру, спасается и бежит к себе домой в родное поместье в отдаленную местность о-ва Кюсю, где у него отец, мать и два брата. Старший брат — Сатору — полуидиот, а младший — Такэру — хитрый хищник, стремящийся заполучить все хозяйство в свои руки. Семья встречает беглеца и, конечно, дает ему приют. Но Такэру хочет использовать этот случай для того, чтобы отделаться от брата, взять в свои руки все хозяйство и начать крупную деятельность по пути обогащения, который был открыт теперь в связи с распространением новых, капиталистических порядков. Иначе говоря, Такэру — сторонник победителей, человек, жаждущий воспользоваться тем, что давал капитализм, мечтающий сколотить для себя прежде всего крупное состояние. Ему удастся достигнуть своей цели.

«— Сигэру, мы тут все время раздумывали о том, как с тобой поступить. Такэру, говори ты, — отец закашлялся и повернулся к Такэру. Видно было, как рука его, придвигавшая себе подставку для локтей, дрожала.

— Сигэру, — решительным тоном закончил Такэру, — ты пристал к мятежникам.

Сигэру, сидевший с опущенным взором, разом поднял голову.

— К мятежникам? Это наш Сайго — мятежник? Мятежники — это правительственные чиновники. Мятежник — тот негодяй, ваш премьер-министр Окубо, который зажал в своих руках трон и разрушает самые основы государства.

Такэру язвительно расхохотался.

— А, ты еще такие вещи говоришь? Или забыл, что ты враг правительства? Ты укрываешься от смертной казни.

— Победа или поражение — это ведь вопрос удачи.

— Сигэру, замолчи! Это ты бросил без сожаления своего больного отца, ты пристал к мятежникам, ты покрыл позором наше фамильное имя. И, не пав с честью на поле битвы, ты, как ни в чем не бывало, возвращаешься домой, причиняешь столько забот отцу и братьям. И ты воображаешь, что это так тебе и пройдет?

Сигэру без единого слова на устах опустил голову.

— Такэру, нельзя так...

— Молчи, мать!

Одним взглядом Такэру заставил мать всю сжаться.

— Сигэру, умри!

Вздрогнувший, как от удара, Сигэру поднял голову. Отец грубо вобрал в себя воздух.

— Да, именно так, как сказал Такэру... Сигэру, умри!

— Сигэру, умри! — соскользнуло с губ Сатору.

Из глаз Сигэру, переводившего свои взоры с лица отца на лица братьев и обратно, упала слеза. Как бы цепляясь, его взор пристально остановился на лице матери, сидевшей около отца и дрожавшей мелкой дрожью. Он хотел что-то сказать и не мог. Губы матери во второй, в третий раз беззвучно зашевелились. Глаза Такэру, неотступно за ней следившие, сверкнули как пламя. Вся трясаясь, мать сказала:

— Сигэру, прости!

— Мама, и вы?! — Сигэру низко опустил голову. Потом разом схватил лежавший в нише меч и быстро обратился к сидящим:

— Простите!

Клинок сверкнул, и из разрезанного живота на светильник брызнул фонтан алой крови».

Вынужденное самоубийство бунтовщика открыло широкий путь для Такэру с его вождедениями. Однако симпатии автора целиком на стороне побежденного, на стороне бунтовщика. В повести именно он является борцом за настоящие идеалы революции Мэйдзи, в то время как Такэру, его брат, представляет символ стяжателя, помещика-эксплуататора, думающего только о богатстве и наживе. И автор по-своему расправляется с этим Такэру. Он сжигает все поместье этого нового, капиталистического собственника.

Во время урагана мать, обезумевшая от тоски по любимому сыну, случайно опрокидывает фонарь, а сильный ветер раздувает пламя. И вот Такэру, находившийся в это время в отсутствии, вернувшись домой, видит только пепел.

Этот пепел для Токутоми выступает каким-то символом. Токутоми хочет сказать, что многое из того, что воодушевляло деятелей революции, в результате превратилось в пепел, что новое правительство ничего не оставило от первых идеалов энтузиастов свержения феодального режима.

Этот поворот к критике существующего строя с точки зрения осуществления идеалов революции с еще большей ясностью обнаруживается в следующем романе, вышедшем в 1902 г., — в романе «Черное течение» («Куросио») ⁴.

Роман этот открывает собой серию так называемых социальных, или, как говорят иногда в истории японской литературы, политических романов. Токутоми, положивший своим «Хототогису» начало так называемому семейному роману, романом «Черное течение» открыл путь и для этого течения японской литературы тех лет.

В этом романе обличительная струя отличается еще большей

⁴ Токутоми Рока, Куросиво, М., 1957.

силой. Критика существующих порядков ведется опять-таки не от лица представителя нового поколения, а от лица старого токугавского политического деятеля, в свое время бывшего сторонником прежнего правительства и боровшегося с новым лагерем. В данном случае нужно учитывать и то, что в составе прежнего феодального лагеря были довольно многочисленные слои, которые видели недостатки феодального режима и которые стремились к самым радикальным реформам. Достаточно упомянуть, например, что именно в среде этих общественных деятелей эпохи феодализма, именно сторонников старого феодального лагеря, находились люди, которые думали о какой-то перестройке феодализма в духе республиканском, предлагая провозгласить феодального сюзерена сёгуна Токугава президентом. Разумеется, их реформы не могли удовлетворить широкое революционное движение, развернувшееся тогда, и они потерпели поражение. Но тем не менее они остались и продолжали из своих углов, куда они попрятались, чрезвычайно критически смотреть на все происходившее и регистрировать каждую сдачу новым правительством своих прежних революционных позиций.

Основной смысл этого романа заключается, в сущности, в одной фразе, а именно в одном месте Хнгаси говорит:

«Революция Мэйдзи ниспровергнула, феодальный режим. Зачем? Только для того, чтобы правительство переименовалось в правительство Сацума и Тёсю».

По-видимому, такие настроения были у очень широких слоев тогдашнего общества. Заключенный еще некоторое время тому назад буржуазно-помещичий блок, укрепившаяся в Японии монархия и получившая большое значение новая бюрократия — все это служило тормозом на пути развития тех идей буржуазной демократии, которые воодушевляли многих деятелей революции. К тому же обнаружилось, что в верхах в составе правительства огромную роль играют представители прежних феодальных кланов, и в первую очередь кланов Сацума и Тёсю. В верхах происходило сращивание группы представителей крупного капитала с представителями старой феодальной аристократии. И эта старая феодальная аристократия получила новое значение и новую силу. Ввиду этого для японских радикалов тех лет именно эти кланы, а вернее, их представители, засевшие в правительстве, и представлялись главным препятствием на пути демократического развития. Клики «Долой Сацума и Тёсю!», «Долой кланы!» раздавались со всех сторон. Вот почему роман «Черное течение» весь пропитан яростным протестом против режима кланов, а вместе с тем и против японской бюрократии, получившей огромное значение.

Успех «Черного течения», конечно, не был таким, как успех «Хототогису», но тем не менее он был настолько велик и серьезен, что автор стал помышлять уже о большой работе в этом направлении, о том, чтобы поднять в литературе всю сумму основных

социальных и политических вопросов. Он хочет дать целую серию романов, охватывающих японскую жизнь тех лет во всем ее объеме. Он хочет показать представителей всех классов японского общества и вскрыть все те противоречия, которые в этом обществе тогда имелись. Он думает показать столкновение европеизма и национализма, под какими понятиями он подразумевал идеи передовой буржуазной демократии и идеи феодальной реакции. Он мечтает развернуть картину борьбы за конституцию и вскрыть действительные результаты конституционного движения, разоблачить тот обман, который под флагом конституции преподносился народу правительственными кругами. Он хочет нарисовать картину начинающегося социалистического движения. Как раз в 1901 г. организовалась, хотя и на очень короткий срок, первая японская социалистическая партия. Наконец, он хочет рассказать о японо-китайской войне, о подготовке к ней, о последствиях войны, о подготовке к новой войне с Россией. Он хочет коснуться тех случаев политического террора, политических убийств, которыми ознаменованы эти годы. Словом, задачи, которые ставит перед собой Токутоми, крайне характерны для всякой большой буржуазной литературы на определенном этапе ее развития. Вспомним хотя бы замыслы Бальзака.

Нужно, однако, сказать, что из планов и намерений Токутоми ничего не вышло. Помешало этому, по-видимому, многое. Им, очевидно, очень болезненно ощущался его разрыв с той группой, которая была для него опорой,— с группой «Миньюся». Его радикализм, резкость в обличении оттолкнули от него очень осторожных вообще и идущих все более и более на компромисс с правительством деятелей этой группы, и в первую очередь его брата Токутоми Ийтиро (Сохо).

В 1902 г. Токутоми уходит из «Миньюся» и издает отдельным изданием свой роман «Куросио» уже на собственные средства. Любопытно, что материал для этого романа дан ему его братом, хорошо знавшим закулисную сторону японского политического мира. И этот же брат отнесся крайне отрицательно к тому резкому обличительному тону, который взял в нем его автор.

Помимо всего прочего был один элемент в этом романе, который заставил насторожиться и весьма умеренные и осторожные круги, а именно народнические нотки Токутоми. Ведь основные обвинения, которые бросает в лицо главарям нового режима старик Хигаси, т. е. сам автор, сводятся к указанию на то, что новый режим создал совершенно невыносимую жизнь для крестьянства. Аграрный строй новой Японии очень мало отличается от того, каким он был при феодализме. Основной фигурой японского крестьянина до сих пор является мидзунюми-хякусё, «мужик-водо-хлеб», т. е. настолько бедный, что он может питаться только одной водой. Такое настроение появилось еще в эпоху феодализма, но оно остается значимым и до этой поры.

Большинство японского крестьянства (до 70 процентов) пред-

ставляло тогда арендаторов, работавших на мелких кусочках земли, арендуемых ими у помещика. Такие арендаторы совершенно по-старому, по-феодалному вносили своему помещику налоги не деньгами, а натурой, и все отношения между помещиками и арендаторами строились почти целиком на прежних феодальных началах. Токутоми был абсолютно прав, когда говорил, что пять иен налога в год для крестьянина — это его жизнь.

Должно быть, Токутоми, связанный с детства с японской деревней и видевший ее сначала в идиллическом свете, теперь, возмужав и понаблюдав жизнь, сумел заметить подлинное лицо этой деревни и начал формироваться уже в писателя-народника.

Вот этот-то народнический тон его романа и всех его выступлений в то время, горячая защита эксплуатируемого крестьянства и отшатнули от него его прежних друзей, и в частности его брата.

На некоторое время Токутоми остался в одиночестве. Слабым пунктом всего мировоззрения Токутоми было отсутствие у него четкой положительной программы. Обличителем он был хорошим, резким, но он не знал, что противопоставить тому, что разоблачал. Вот это отсутствие конкретных положительных идеалов и давало себя знать и в его творческой работе, и в его общественной деятельности. А для того, чтобы эти положительные идеалы найти, он отправляется туда, где, как он полагает, может их почерпнуть. Он едет в два места, для него почти равноценные: первое — это Иерусалим, а второе — Ясная Поляна.

V

В 1906 г. Токутоми совершает путешествие по Палестине, а на обратном пути заезжает к Толстому.

По-видимому, путешествие его в Иерусалим связано с его юношескими христианскими настроениями, связано с тем воспитанием, которое он получил в колледже Досися. Что касается поездки к Толстому, то тут сказались результаты его знакомства с толстовским учением, с его произведениями и биографией.

Произошла до некоторой степени историческая встреча. Один из крупнейших японских писателей, общественный деятель, проповедник социальных реформ, обличитель не порядков существующего строя, встретился с русским писателем, которому он привык поклоняться и которого уже тогда называл своим учителем. Для Токутоми, для всей его последующей жизни это свидание с Толстым имело решающее значение.

По возвращении в Японию в 1907 г. он бросает все, уходит в деревню и пишет своему другу Куникада Доппо следующее письмо:

«Я деревенский житель, я всегда любил деревню. В деревне так хорошо, привольно. Хорошие свежие овощи. Так много слу-чаев для соприкосновения с природой. Можно жить жизнью,

близкой к этой природе. Другими словами, можно вести жизнь крестьянина-земледельца или близкую к нему. Не нужно и много средств для существования. Это не значит, что я не люблю города, но люблю я и деревню. И вот я решил поселиться в деревне. Я долго искал себе места, думал: может быть, поселиться в Хоккайдо, может быть, поселиться в Корее? А то, может быть, на островах Огасавара? Или поселиться в Америке? Думал и так и сяк. И в конце концов выбрал себе место под Токио, в уезде Китатама, в деревне Титосэ, в поселке Касуя, на участке под номером 366. До Токио на запад всего три мили. Это значит, что все-таки Токио мне как-то нужен. Мне надоело жить в наемном помещении, и я купил себе из всего пространства земного шара в 52 миллиона квадратных миль кусочек в 3 тана⁵, купил себе домик с соломенной крышей с участком всего в 15 цубо⁶ и приписался к этой сельской общине. И вот сейчас я — крестьянин деревни Титосэ — Токутоми Кэндзио. Это случилось 27 февраля прошлого года. Теперь уже прошел целый год».

Токутоми селится под Токио на равнине, которая прилегает к этому городу и которая называется Мусаси. Это значит, что он во второй половине своей жизни снова оказывается в обстановке, напоминающей ту, в которой он жил в своем раннем детстве.

Равнина Мусаси, так же как и то место, которое он описывает в своем раннем произведении — «Летопись воспоминаний», — представляет собою один из крупных земледельческих районов Японии. Это обширное равнинное пространство, столь редкое для Японии, сплошь покрыто рисовыми полями. Равнина эта известна японской истории с давних пор и как земледельческий район, и как место, за которое ожесточенно боролись в свое время феодалы. Она овеяна огромным количеством сказаний, легенд, к ней приурочиваются и на ней действительно происходил целый ряд исторических событий, с нею связано очень многое в японской литературе, как в поэзии, так и в прозе. Она нередко служит предметом воспевания и описания и в настоящее время. Это — место, которое показывают иностранцам, правда обычно с холмов, окружающих эту равнину со всех сторон, в особенности с высот, на которых расположен город Токио. И для многих токиоских жителей эта равнина и сейчас служит местом излюбленных экскурсий, соединенных не только с любованием природой, но и с наслаждением всякого рода литературными и историческими реминисценциями.

Токутоми живет здесь, однако, не как поэт, не как писатель, плененный красотами этой равнины, но как крестьянин. По крайней мере он хочет жить среди полей так же, как живут среди них окружающие его мужики. Он пришел сюда из города не для того, чтобы подражать городским эстетам, ищущим в общении с при-

⁵ Т а н — площадь, равная 0,09 га.

⁶ Ц у б о — площадь, равная 9,3 кв. м.

родой отдыха от приевшихся городских удовольствий, но как человек, решившийся порвать с городом, городской культурой и всем тем злом, которое она, по его мнению, с собою приносит. Токутоми, когда-то в детстве хорошо знавший жизнь природы и жизнь крестьян у себя на родине и наблюдавший и то и другое в идиллическом свете, теперь начинает относиться и к тому и к другому как к чему-то, что является на земле самым настоящим, подлинным:

«Рожденные на земле, живем, поедая рожденное землей, и, умирая, превращаемся в землю. В конце концов мы — воплощение земли. Дело, более всего подобающее нам — воплощению земли, — есть труд на земле. Из многих путей поддержания своей жизни — самый лучший путь, избранный земледельцем».

Отношение к земле у Токутоми вырабатывается совершенно особое. Земля приобретает для него значение не просто кормилицы человека, а какой-то метафизической категории, начала, которое управляет всей жизнью человека, и не только физической, но и моральной. Земля для него, как он сам говорит, — альфа и омега человеческой жизни.

«Велика твоя благодать, земля! Каких только нечистых ты не прияла, каких преступных ты не вскормила! Самые немощные люди смогли на лоне твоём обрести источник жизни. Самые гордые военачальники могли на лоне твоём успокоить свою тревогу. Самые несчастные поэты смогли на лоне твоём излить свою скорбь. Бездомные скитальцы, исходившие все дороги, вернувшись на лоно твоё, смогли обрести покой».

Само собою разумеется, что при таком отношении к земле особое значение получает для него и труд на этой земле — земледелие. Для него этот труд также есть альфа и омега человеческой жизни.

«От века первобытного земледелия, когда у Нила и Евфрата, взрывая землю куском дерева, насаждал человек злаки, до нынешнего дня крупного американского земледелия, когда широко применяются изощреннейшие машины, мир был свидетелем головокругительных перемен, но земля по-прежнему та же земля. История проносилась над земной человеческой порослью, подобно порыву ветра. Жизнь земледельца — это жизнь земли. Вы не в силах умертвить землю. Пусть Наполеоны, Вильгельмы, Сесиль Родсы как им угодно воздвигают свои царства! Пусть Ротшильды, Морганы сколько им угодно собирают свои доллары и франки! Пусть Цеппелины и Голланды как им угодно подражают птицам и рыбам! Пусть Бергсоны, Мечниковы, Геккели на все лады рассуждают как хотят, а Шоу и Гауптманы вволю смеются и плачут! Гогены и Родены пишут и лепят как им угодно! А земледельцы, как и прежде: „солнце взойдет, они трудятся, солнце зайдет, они отдыхают. Выроют колодец, напьются, вспашут поле — поедят“. Лондон, Париж, Берлин, Нью-Йорк, Токио станут местом лисьих и заячьих нор, но и тогда, когда мир будет бли-

зиться к концу, блеснет в вечернем солнце вознесенная над оплодотворенной равниной Сахары мотыга земледельца».

В связи с таким отношением к земледельческому труду, естественно, особое значение получает для Токутоми и герой этого труда — земледелец-крестьянин. Подобно тому как земля есть альфа и омега всей человеческой жизни, подобно тому как труд на ней есть начало и конец всего человеческого бытия, фигура крестьянина есть живой символ вечности, смысл земли и труда на земле, а вместе с тем и вечности всего бытия.

«Вы, несчастные люди заводов, жалкие рудокопы недр, бедные люди лавок, люди контор, смешные люди присутственных мест, и ты — достойный зависти земледелец! Пусть твое жилище подобно свиному хлеву, но место твоего труда под голубым небом, на великой земле. Пусть твои руки и ноги грубы, подобно сосновой коре, но твои мышцы и кости крепче стали. Под палящим солнцем с тебя потоками льется пот, но еще более ветер с полей овеивает тебя прохладой. Ты питаешься ячменем, но каждой ночью тебе даруется мирный сон. Не спеша, не медля, удар за ударом вспахиваешь ты землю. Без тревоги, без гнева, день за днем ждешь ты всходов, побегов. Пусть иногда тебя постигают стихийные бедствия: неожиданный ветер, засуха, наводнение,— Иегова дал, Иегова взял. Земля осталась, остался будущий год. Оставим же городским спекулянтам, вчерашним богачам, а завтрашним нищим, метаться как им угодно. Оставим этим глупым чиновникам и ученым чваниться как они хотят. Пусть голова твоя склонена, но ноги твои стоят на земле и твой стан крепок».

А такое отношение к крестьянину, отношение к нему как к некоей космической силе, заставляет Токутоми рассматривать все действия крестьянина именно в таком, каком-то космическом свете. Поэтому даже простые проявления крестьянской жизни, обычные действия крестьян он склонен видеть в особом свете. Ему кажется, что, совершая любое свое действие, крестьянин выполняет некое непосредственное указание самой матери-природы, самой земли. Ему кажется, что каждый поступок, каждое движение крестьянина укладываются в определенную гармонию со всем тем, как живет земля и в чем проявляется ее собственная стихийная жизнь. С этой точки зрения все прочее в мире представляется для Токутоми вроде уродливого нароста на этой земле, того, что однажды появилось, но в один прекрасный день исчезнет, исчезнет при этом незаметно, что человек о нем не вспомнит, потому что оно не представляет собою органического продукта всей космической жизни, жизни земли. Отсюда его отношение, как видно и из приведенного отрывка, к городу, ко всем людям города, ко всем занятиям городских людей и в конце концов к городскому обществу, к государству. Можно было бы сказать, что его отрицательное отношение распространяется на капитализм как систему, если бы он в своем воспевании крестьянской жизни не оставался целиком в пределах идиотизма этой жизни, в пределах понима-

ния ее как некоей извечной, неизменяемой стихии, которая не только будет существовать всегда в том же виде, в каком она существовала на заре человечества, когда, как он пишет, впервые в долине Нила и Евфрата первобытный человек взрыл землю куском дерева, но и должна так существовать, потому что это существование есть единственное — морально оправдываемое, достойное человека. Для него крестьянская жизнь обречена оставаться всегда в тех же формах, в каких он ее сам наблюдал. Никакого ухода крестьянина на другую арену жизни он не допускал. И поэтому он относится с известным осуждением к тем, кто эту жизнь бросает. Правда, он знает, что, с точки зрения городских жителей, да отчасти и многих из крестьян, остаются в деревне сейчас только «одни дураки».

«Мой сосед старик Тора говорит: „Ну, все умные люди уехали в Токио, в деревне остались одни дураки“».

С этой точки зрения, конечно, он должен по-особому относиться и к самому себе, приехавшему в деревню из города.

«Если те, кто остается в деревне, дураки, то я, который бросил город и сам по собственному желанию вошел в среду этих дураков, без сомнения, самый большой дурак».

Однако эти «дураки», как думает Токутоми, или, как он часто выражается, эти «Иваны», эти «непротивленцы», являются глупыми в такой же мере, непротивленцами в такой же степени, как земля. «Но в этой земле, но в этой, кажущейся бесчувственной земле есть свои оползни, в ней бывают частые землетрясения, в глубине ее недр — пылающий огонь, и кипящая вода, и прохладная живительная вода, в ее глубинах есть мощный черный алмаз — уголь — и скрыты бесценные самоцветы».

Токутоми всегда называет крестьянина великим непротивленцем.

«Перед властями он не подымает головы... В присутственных местах он дрожит, проливает слезы, а налог выкладывает. Плачет, а рекрутов выставляет, если на это есть воля начальства, он хоть и со слезами, но все-таки молча сносит».

Однако это непротивленчество, по мнению Токутоми, продолжается только до поры до времени. Когда-то, еще в феодальные времена, весь протест крестьянина против неудержимой эксплуатации выражался в бунтах, в восстаниях. Вся японская история XVIII—XIX вв. переполнена именно такими восстаниями. К середине XIX в., т. е. к моменту свержения феодального правительства, почти вся Япония была объята пламенем крестьянских восстаний. Восстания эти охватывали обычно целый округ. Деревни соединялись, появлялось всевозможное оружие, чаще всего простые пики, сделанные из бамбука, появлялись и знамена, впрочем самые примитивные, сделанные из простых циновок. И с этим примитивным оружием, под этим невзыскательным знаменем крестьяне шли к замку местного феодала и, если им удавалось, громили его, сжигая по пути и дома ростовщиков. Этот образ фео-

дальних крестьянских восстаний, т. е. восстаний стихийных, неорганизованных, могущих только расшатать феодализм, но не привести к построению того общества, которое может крестьянина действительно освободить, является излюбленным образом и для Токутоми. Он грозит тому самому городу, откуда он бежал.

«Бамбуковые пики и знамена из циновки с давних пор были последним средством земледельца, такого же непротивленца, как земля. Сила страны в силе земледельцев. Если они ринутся на город, впервые выявится их ярость. Гнев земледельца сдерживается до последнего предела, но, если он только прорвется, это уже сотрясение всей почвы. А что устоит на сотрясающейся земле?»

Токутоми грозит, грозит городу, его культуре и как будто бы всей капиталистической системе, но грозит с позиций крестьянина, в первую очередь собственника, крестьянина, не желающего выйти из узкой, ограниченной сферы своей жизни, своего труда, а стремящегося распространить формы своего труда и своего общества на все окружающее. Это — стихийный протест, бунтарский протест, близкий к идеям крестьянской революции, но отличающийся одновременно и всей слабостью, которая свойственна чисто крестьянским движениям и чисто крестьянской революции. С этой точки зрения этот протест, при всей его внешней революционности, по существу является глубоко реакционным, зовущим назад, а не вперед.

Токутоми стал жить среди крестьян на равнине Мусаси. Но вышел ли из него в конечном счете мужик? Безусловно, он хотел этим мужиком сделаться.

«Тружусь ли я? Да, немножко тружусь. Я полагаю так: работать одной головой — это значит превратиться в дьявола; работать одними руками и ногами — это значит превратиться в животного. Поэтому я немножко читаю, немножко работаю. Правда, у меня земли ведь меньше трех тан, а за вычетом участка под домом и садиком, под маленькой дубовой рощицей и под другими древесными посадками у меня остается немногим больше одного тана, а поэтому разводить рис или пшеницу я не могу. И я, конечно, не настоящий земледелец, даже и садовод не настоящий, я всего лишь занимаюсь огородом. В прошлом году я собрал 70 канов⁷ картофеля; китайские бобы и гречиха у меня не удались, посею гречневой лапши у меня было мало, но все-таки хоть немножко, но я смог ее поесть. Гороху и кукурузы, тыквы, помидоров и редьки у меня столько, что я могу их есть сколько угодно. С капустой — трудно, для лука — почва не подходит. С европейским картофелем у меня не вышло, не хватило удобрения. Вообще, у меня со многим ничего не вышло. Один пришедший ко мне из далеких мест человек обвел своим взором все вокруг и заявил:

— Да у тебя тут нечего поесть.

⁷ Кан — мера веса, равная 3,75 кг.

На это я ему ответил, что неправда, для глаз здесь пищи сколько угодно. Не знаю, может быть, потому что земля здесь плоха, но только с грушами у меня ничего не вышло, ничего не вышло и с абрикосами. Конечно, ничего не вышло с яблоками, вишнями; с персиками и персимоном ничего не вышло из-за ветров; с мандаринами ничего не вышло из-за морозов. Самое подходящее для разведения здесь — это каштаны, а затем сливы и виноград. Зная, что из этого ничего не выйдет, я все-таки посадил немножко плодовых деревьев, но, конечно, и здесь дело кончилось одной только „пищей для глаз“».

Итак, Токутоми пробует сам трудиться на этой земле в меру своих сил и своих знаний. Но не только этим занимается он в своем домике в Касуя.

«В семи тэ к западу от меня имеется маленький крестьянский молитвенный дом, вмещающий не более 70—80 человек, там живет глухой пастор, его зовут Симосонэ, он родом из семьи артиллерийских мастеров еще старых феодальных времен. Ему уже за 50 лет. Крестьян в деревне Титосэ всего пять семей, и вот эти пять семей имеют свой молитвенный дом. Летом там с 9 часов вечера устраиваются проповеди. Случается, что на этих проповедях присутствуют всего двое: сам пастор и один слушатель. Больше десяти человек никогда не бывает. Люди, уставшие от дневной работы, во время проповеди большею частью храпят. Я тоже иногда отправляюсь туда. По воскресеньям ко мне обычно приезжает довольно много гостей. Являются в гости студенты. По воскресеньям мой черед проповедовать. Я им и говорю: „Мои разглагольствования, конечно, совершенно неинтересны. Вот вы пройдете туда и обратно шесть миль, подышите чистым воздухом, выпьете по чашечке простого чая и пойдете себе домой. А это уже неплохо!“»

Из этого отрывка видно, что Токутоми рассматривал свое пребывание в деревне не только как обращение к крестьянской жизни, но и как несение миссии проповедника. Однако из него не вышло христианского проповедника. Он очень скоро, как это он пишет в другом месте своих воспоминаний, бросил ходить в молитвенный дом и выступать с проповедями. Его домик в Касуя стал понемногу местом паломничества людей из города. Слава об отшельнике в Касуя, об известном писателе Токутоми, превратившемся в крестьянина, распространилась как в рядом находящемся Токио, так и по другим крупным центрам Японии. А так как Токутоми в это время выступает уже не как писатель, а прежде всего как проповедник, учитель жизни, подающий другим пример прежде всего своими собственными поступками, к нему начинают направляться все те, кто жаждет совета о том, как устроиться в этой жизни, как пережить какие-либо огорчения — словом, все неудовлетворенные, ищущие. Создается обстановка, во многом напоминающая обстановку Ясной Поляны.

Токутоми принимает всех к нему приходящих, ведет с ними

беседы, правда, по-видимому, не очень охотно, но всегда старается им помочь, чем может. Более всего действует на приходящих образ его жизни. Однако этот образ его жизни понемногу начинает меняться.

Вышел ли из Токутоми настоящий мужик? Конечно, нет. И он сам это хорошо видит.

«Я живу в деревне уже шесть лет, но до сих пор еще не стал вполне деревенским жителем. По свойственной мне склонности всегда преграждать себе путь к отступлению я даже стал официальным членом деревенской общины, первым делом приписался к ней, но, оглядываясь на прошедшие шесть лет, я не могу утверждать, чтобы я был хорошим крестьянином... В жизни деревенской общины я занял какую-то позицию изоляции... До прошлого года я раз в год нес месячное дежурство по деревне, но ограничивался тем, что брал полагающийся дежурному фонарь, а все обязанности сваливал на помощника по дежурству, так что всем, видимо, это было неудобно. Поэтому с этого года я, по общему согласию, отказался от несения дежурств. В моих глазах я в деревне представляю собою нечто вроде дачного сторожа, не получающего жалованья, или могильщика, не роющего могил, или хозяина садоводства — только покупающего и ничего не продающего. В глазах же деревни я только человек, который живет в свое удовольствие, в общем — бездельник».

Не вышло, по-видимому, ничего и из проповедей.

«В первое время я лелеял честолюбивую мечту, что свет моего дома станет отрадой для тех, кто будет его видеть. Я всячески старался, но с течением времени появились и усталость и смущение, и я бросил все проповеди».

Токутоми не может превратиться в настоящего крестьянина. Он и сам чувствует, что в нем имеется очень остро ощущаемая раздвоенность.

«Я очень люблю природу, но это не значит, что я не люблю людей. Я больше живу в деревне, но я не могу бросить города. Я люблю все. Я живу в углу равнины Мусаси. Прямо из окна галереи, где я обычно пишу и читаю, видны горы, восточная часть провинции Каи. Из кабинета, который я построил три года назад, виднеется дым Токио. Можно сказать, что мое жилище, откуда с одной стороны видны горные снега, а с другой — думы столицы, выражает меня самого, мое желание ощутить одновременно и вкус города, и прелесть деревни. До каких пор это желание выполнимо без столкновений — это вопрос».

Такая раздвоенность приводит к тому, что постепенно меняются и образ жизни Токутоми, и обстановка его жилища. Он начинает, как мы бы теперь сказали, обрастать.

«Осенью в год переезда я пристроил, правда простенькую, но все-таки особую банную комнату и помещение для прислуги. Затем через год, весной 42 года Мэйдзи, отдельный кабинет размером в восемь циновок. Летом 43 года Мэйдзи я построил несколь-

ко поодаль, позади дома, флигелек для гостей и сарай с настланным дощатым полом размером 8×4 дзё⁸. Весною 44 года Мэйдзи я построил на задней стороне павильон для своих литературных занятий площадью в 25 цубо. Потом я соединил этот павильон с прежним кабинетом и главным домом коридором в 11 кэн длиной и в 2,5 кэна⁹ шириной. Все у меня теперь покрыто тростником. Я купил когда-то старый дом, в котором старые части насчитывали по 90 и больше лет, а самым новым было около 30 лет, но вид у него весьма величественный, и мои односельчане даже называют его в шутку „Хоромы Касуя“... Земли у меня тоже прибавилось. Теперь у меня всего земли пахотной две тысячи цубо с лишним».

Вслед за «обрастанием» идет и «огораживание».

«Вначале у меня ничего не было огорожено. По утрам я просыпался от топота детей, которые не стесняясь проходили через мой участок в школу, а дом мой всегда был полон нищих и попрошайек. Но теперь весь мой участок обнесен бамбуковым забором или живой изгородью, а все выходы запираются, правда только для видимости, потому что они открываются, стоит только просунуть снаружи руку. Но так или иначе, теперь у меня шесть больших и маленьких ворот и калиток. Словом, я создал себе клетку и превратился в птицу в этой клетке. Мне самому это даже как-то странно... Вот именно так и отдельные люди и отдельные народы воздвигают „огораживания“, а из-за этого идут ссоры, жалобы, войны и все подобное.

Собственность — вот причина огораживания. Привязанность к вещам — вот корень всех раздоров. Я кончил тем, что под предлогом необходимости огородил себя забором, устроил ворота. Вряд ли бы я стал утыкать свою кирпичную ограду сверху осколками стекла. Но что же, ведь это вопрос только степени, а не существа».

Такое «огораживание» отмечается не только одним Токутоми. Те, кто ему верит, те, которые стремятся учиться у него, должны также с неудовольствием и с огорчением наблюдать эту поистине драму учителя. Он сам это замечает.

«Шесть лет я хлопотливо вил свое гнездо. Что из этого вышло? Один человек из Токио, который был у меня вскоре после моего переселения, не мог скрыть тогда своего презрения при виде моего слишком жалкого дома, но когда он был у меня в этом году, в его взгляде чувствовалось уже несомненное почтение. Затем один из моих последователей, который восхищался у меня поломанной колодезной бадьей, в последнее время, приехав сюда и увидев мое новое жилище, хотя и остановился поблизости, но даже не зашел. Таким образом, моя крестьянская жизнь в глазах одних кончилась успехом, других — провалом».

⁸ Дзё — площадь, равная примерно 1,5 кв. м.

⁹ Кэн — мера длины, равная 1,81 м.

Токутоми относится к своей крестьянской жизни совершенно трезво. Нужно отметить, что в известной мере, в противоположность своему русскому прототипу, Л. Н. Толстому, Токутоми никогда не относился к своему обращению в крестьянина серьезно. Уйдя из города и начав жить плодами собственных рук, он никогда не полагал, что действительно сможет это сделать, сможет превратиться в подлинного крестьянина. Поэтому он никогда не называл себя крестьянином. В своих писаниях этого периода он придумал для себя название, которое как нельзя лучше, с одной стороны, передает его сущность, а с другой — является свидетельством его иронического отношения к самому себе. Он называет себя мужичком-любителем. Он иронически описывает, как у него ничего не выходит в конечном счете из его сельского хозяйства. Иронически относится к своему мужицкому виду, к своему крестьянскому костюму, всегда подчеркивает, как снисходительно и даже просто презрительно относятся к нему, к его попыткам работать по-мужицки настоящие крестьяне. Словом, никакого самообольщения у него нет. Наоборот, чем дольше он живет в Касуя, тем больше начинает чувствовать свою раздвоенность и неприспособленность только к этой одной жизни. Впрочем, он все это переживает совершенно трезво и даже старается объяснить.

«Самое слабое место людей — попадать в плен того, что сам себе человек сделал. Привязанность обычно есть большая сила, но в конце концов привязанность — это есть и смерть. Вселенная живет, человек живет. Как змея сбрасывает кожу, так и человек должен идти вперед, отбрасывая назад свой вчерашний труп. И отдельный человек, и народы, живущие вечно, должны изо дня в день умирать и заново рождаться. Я, поселяясь в деревне, сделал так, как будто я собираюсь здесь жить постоянно. Но смог ли бы я лично на самом деле остаться здесь навсегда? На электродороге Синдзюку — Хатиодзи от нашей деревни до Тёфу уже закончились земельные работы и прокладывают провода. Гул железа — тон-кан — тон-кан — в последнее время гудит у меня в ушах, как набат. Не предзнаменование ли это для меня, что рано или поздно я должен покинуть свое гнездо? Останусь ли я здесь в то утро, когда откроется дорога? Вернусь ли я в Токио или же, убегая от культуры, уйду в горы? Это вопрос, который сегодня я не смог бы разрешить».

Так писал Токутоми 29 декабря 1911 г.

Однако он еще долго живет в своей деревне, но, по-видимому, все же связь с этой деревней у него становится все более и более слабой. В конце концов он бросает деревню и начинает новый этап своего существования.

С 1919 по 1927 г. — последний период жизни Токутоми, уже менее замечательный: это его жизненный эпилог.

В 1919—1920 гг. Токутоми предпринимает вместе с женой кругосветное путешествие. Он опять как бы стремится найти новую положительную программу для жизни, найти ее на широком

просторе мира в наблюдении за жизнью различных людей, различных народов. По возвращении в Японию он селится уже в городе и занимается писательской деятельностью. Конечно, произведения этого периода представляют собою как бы итог, баланс всего его опыта, всех жизненных впечатлений.

Роман «Фудзи», которым он занят в 1925—1927 гг., заканчивает собою серию его автобиографических романов, начавшихся «Летописью воспоминаний» в 1900 г.

За этим романом застаёт его смерть. 18 сентября 1927 г. он, как говорят его биографы, «переменил ложе».

Таков этот японский писатель, проповедник, социальный реформатор — Токутоми Рока. Его место в истории японской литературы и японского общества совершенно закономерно. Такой писатель, как он, такой человек, как он, должен был появиться, поскольку имелись для этого все предпосылки. В японском городе должен был найтись человек, который бы отражал собою японскую деревню. Среди буржуазных писателей и общественных деятелей должен был найтись человек, который бы чувствовал все неблагополучие японской деревни, все те угрозы, которые идут оттуда к существующему строю. Режим новой Японии, Японии капиталистической, сохранил тогда в качестве своей структурной особенности почти в полной неприкосновенности феодально-аграрный строй. В жизни крестьян в те годы ничего не изменилось сравнительно с тем временем, когда они жили под властью феодальных князей. Деревня являлась самым больным местом в жизни Японии тех лет, и в то же время она представляла самую большую угрозу капиталистическому строю.

Токутоми отражает как первый факт, так и второй. Он был бы представителем и выразителем революционных чаяний японского крестьянства, если бы не то мировоззрение, которое он впитал, по-видимому, еще в детстве в своей семье на о-ве Кюсю и которое оформилось в нем под влиянием и моральной проповеди христианства, и народнической теории, и учения Толстого. Для него крестьянская жизнь, как было уже сказано, именно как таковая, представляется альфой и омегой человеческой жизни, и он стремится не изменить ее, а сохранить, и не только сохранить, но и распространить ее на все лицо земли.

Его идеал — это сверкающая над оплодотворенной равниной Сахары мотыга земледельца и лисьи и заячьи норы на месте Лондона, Парижа, Берлина, Нью-Йорка и Токио. В этом слабость Токутоми, слабость и его мировоззрения, и его деятельности. В этом и его реакционность.

1965 г.

Публикуется впервые

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абрахам, Пьер 460
 Абэ-но Хирафу 140
 Авилова 459
 Айхенвальд 487
 Акамацу Дзуйрю см. Дзуйрю II
 Акамацу Сэйрюкэн 344
 Акамацу Хонн 344
 Акамацу Юскэ 345
 Акахито, Ямабэ-но 36, 43, 90, 130, 131,
 148, 149, 151—156, 175
 Акита Удзяку 469, 514
 Акутагава Рюноскэ 454, 474, 475, 514
 Амида 263, 282
 Амитаба 262—265, 282
 Андреев, Леонид 485—487
 Анракуан Сакудэн см. Сакудэн
 Араки (генерал) 321
 Аракида Моритакэ 53
 Аривара Нарихира см. Нарихира
 Ариосто 274
 Арисима Такэо 473, 474
 Арцыбашев Н. С. 486, 487, 489
 Асикага (род) 16, 77, 272, 278, 321
 Асикага Такаудзи 272, 276, 318, 320,
 337, 339
 Аямэя Хэйдзи 357

 Баба Бунко 347
 Баба Котэ 456, 487
 Баба Тацуо 406, 408, 415, 419
 Баба Тэцуя 493
 Бабунко 347—350, 357, 362, 370, 374
 Бакин 17, 360, 362, 423
 Бакин I 359, 360
 Бакоку, Морикава 357—359
 Балзак, Оноре де 453, 494, 504, 541
 Байрон, Джордж 477, 478
 Бальмонт К. Д. 486
 Барбюс, Анри 488

 Басё 17, 18, 55, 58, 61, 76, 159
 Белинский В. Г. 479, 480, 482, 483, 491
 Бентам 414, 415, 419
 Бенгли, Эрик 460
 Бердников Я. П. 459
 Бетховен, Людвиг ван 465
 Бидерман 416
 Биль-Белоцерковский В. Н. 490
 Богословский М. М. 459
 Боккаччо, Джованни 428, 434
 Бокль 416
 Бо Синь-цзянь 477
 Бо Цзюй-и 99, 124, 200, 201, 277
 Брайт, Джон 528—530
 Брандес, Георг 476
 Бунин И. А. 459, 486
 Бунья Ясухидэ 19
 Бусон Танигути 55
 Бялый 459

 Ван Ян-мин 368
 Ватанабэ Кадзан 447
 Верн, Жюль 428, 431—433, 435
 Вернье, Поль 428, 437
 Виньи 477
 Вордсворт Уильям 495, 496
 Воровский В. В. 459

 Гаршин В. М. 486
 Гёте, Иоганн Вольфганг 428
 Гиссинг, Джордж 470
 Гладков Ф. В. 488
 Гладстон, Уильям Юарт 529, 530
 Гоббс, Томас 419
 Гоголь Н. В. 481, 486, 490
 Годайго (император) 271—273, 276,
 320, 337

 Гонкуры (братья), Эдмон и Жюль 501

- Гончаров И. А. 452, 453, 480, 486, 494, 503, 531
 Горький А. М. 452, 459, 485—487, 490
 Го-Сиракава (император) 95
 Гото 41
 Готоба (император) 51, 257
 Гото Сёдзиро 410, 415
 Гумплович, Людвиг 416
 Гэмбо (епископ) 184, 193
 Гэммё (императрица) 83, 105, 139
 Гэнсин 263
 Гэньэ 283
 Гюго, Виктор 428, 465, 477
 Гюисманс 505
- Дарвин, Чарлз 416
 Датэ (род) 347
 Дерман 469
 Дефо, Даниель 428
 Дзёрури 291
 Дзимму 139
 Дзиндзай Киёси 458—460
 Дзиппэнся Икку 75, 362, 378, 423
 Дзито (император) 81, 82, 120, 131, 139, 151
 Дзиэн 269, 270, 275
 Дзуйрю I 359
 Дзуйрю II, Акамацу Дзуйрю 360—362
 Дзюннин (император) 116, 121
 Дизраэли, Бенджамин 428, 435—437, 442
 Диккенс, Чарлз 470
 Добролюбов Н. А. 479, 480, 491
 Догэн 283
 Доппо, Куникида 406, 453, 482, 494, 497, 499, 502, 526, 532, 542
 Достоевский Ф. М. 470, 482, 483, 486, 489, 490, 499, 503
 Дрейфус А. 469
 Ду Фу 99, 124, 200, 477
 Дэнгё-дайси 202
 Дюма, Александр (отец) 428, 434, 439
- Ёкэмура Ёситаро 459, 474, 483, 486, 491
 Елисеев 303
 Ёнэдзава Хикохати 353, 355
 Ёнэкава Масао 454, 461, 487, 489, 493
 Ермилов 459
 Ёсано Тэккан 469
 Ёсида Канэёси 276
 Ёсимото 52
 Ёсидзунэ, Минамото 12, 13, 16, 290, 291, 319
- Жуковский Вас. Андр. 481
- Зайцев Б. 486, 487
 Засулич, Вера 438
 Золя, Эмиль 469, 494, 501, 504, 505
- Зудерман, Герман 471
- Ибсен, Генрик 471
 Игаки 410
 Ивакура Томоми 415
 Игараси (профессор) 234, 238, 303, 304, 315
 Идзуми-сикибу 92, 94, 95
 Икэда Кэнтаро 458, 459
 Имубэ Хиронари 86
 Иноуэ Тэцудзиро (профессор) 338
 Инукаи 399
 Исикава Итиму см. Итиму
 Исикава Такубоку 469
 Итагаки Тайскэ 405, 410, 413
 Итикава Дандзюро VII 375
 Итиму, Исикава 375—377
 Ито Сэй 459
 Ито Энрё см. также Энрё II
 Ито Энсин см. Энсин
 Ихара Сайкаку см. Сайкаку
 Иэясу 344, 346, 372, 373
- Кавасима Камэй 357
 Кавасима Каю 357
 Кавасима Тюноскэ 437
 Каватаки Мокуами см. Мокуами
 Кагава Кагэки 423
 Какиномото Хйтомаро см. Хйтомаро
 Каматаро 124
 Камияма Содзин 455
 Камо Мабути см. Мабути
 Камо-но Тёмэй 33, 69, 269, 295
 Камоти Масадзуми 159, 160
 Канагаки Робун 424—426
 Канамори (род) 348
 Канамура, Каса-но 129, 139, 149, 150, 155
 Канда Сёри 378
 Канда Хакурюси 345
 Кандзэон 282
 Канно Суга 469
 Канраку 357
 Канъами 282, 286, 287
 Карай Сэнрю 61
 Караку I 357
 Карлейль, Томас 470, 495
 Каса-но Асоми Канамура см. Кана-мура
 Катагами Нобуру 487
 Катано Сиро 264
 Като Такэо 474
 Като Хираюки 416—418, 421, 422
 Кёдэн см. Санто Кёдэн
 Киёвара Мотосукэ 157
 Кикаку 423
 Кикүти Кан 514
 Кимура Масадзи 161
 Кимура С. 458
 Киндзёсай Тэндзан 371

Ки-но Цураюки см. Цураюки
Кинугава Кудзюку 455
Кисэн [-хоси] 20
Китабатакэ Тикафуса 275
Китамура Кигин 159
Китамура Тококу 406, 497, 498, 500,
526
Clarté 488
Книппер, Ольга 458, 459
Кобаяси Такидзи 514
Кобаяси Хидэо 459
Кобден, Ричард 528, 529
Кобо-дайси 45, 96, 202
Кобун (император) 164
Коган П. С. 90
Когэн 272
Когёку (император) 120
Кода Адзумаро 160
Койо, Одзаки 453, 462
Комаки Оми 488
Комацу Хакки 355
Комура 410
Конин (император) 88
Кониси Масутаро 462
Конт 415
Конфуций 24
Короленко В. Г. 459, 483, 485, 486
Косуги Тэнгай 494, 501, 502
Котоку (император) 121
Котоку Сюсуй 466, 468, 470, 474, 482
Кукай см. Кобо-дайси
Кумагаи Наодзанэ 264
Куникида Доппо см. Доппо
Куприн А. И. 459, 485—487, 489
Курамамоти-но Титосэ 129
Курата Момодзо 473, 474
Курахара Корэхито 480, 488, 490, 493
Куриягава Хакусон (проф.) 462
Куроода (род) 347
Куроода Тацуо 493
Курохито, Такэти-но 136, 137, 144, 145,
152, 153, 155
Кусуноки Масасигэ 272, 290, 318, 320,
321, 328—331, 335, 339, 397
Кусуноки Масацура 328, 330, 331
Кэйтю 121, 159, 160
Кэнко-хоси 21, 276, 303
Кэнсай 51
Кэр, Альфред 460
Кюкэй Кяра Кодзаэмон 355
Кяра Сиросай 355

Лао-цзы 142, 452
Ленин В. И. 480
Леонов, Леонид 491
Ли Бо 99, 124, 144, 200, 477
Литтон, Бульвер 427, 431, 432, 435—
437, 442
Луначарский А. В. 489, 490
Лю Лин 142

Лю Цзун-юань 416

Мабути 159—161
Макаси, Дезмонд 460
Макьявелли 419
Мамасака Рисё 407
Мандзё 375
Манн, Томас 460
Маркс, Карл 529
Масакадо 351
Масамунэ Хакутё 494, 502, 504
Масаока Сики 55, 510
Мацудзакэ Гёсин 355
Мацуи Сумако 471
Мацунага Тэйтоку 54, 58, 159
Мацуо Басё см. Басё
Маяковский В. В. 490
Метерлинк, Морис 471
Мережковский Д. С. 489
Милль Д. 403, 414, 415, 422, 524, 528
Минамото (род) 12, 14, 74, 256, 261,
271, 318, 320, 326, 339
Минамото Ёритомо 297, 319
Минамото Ёсианака 319
Минамото Ёсицунэ см. Ёсицунэ
Минамото-но Моросукэ 157
Минамото Самэтомо 297
Минамото Сунгаку 157
Минамото Такакуни 350
Мито Комон 159
Миядзимэ 455
Мокуами 424—426
Момму (император) 87, 121, 139, 151,
175
Мононобэ 139
Монтескье, Шарль-Луи 414, 415
Мопассан, Ги де 494, 501, 505
Мори Аринори (Юрэй) 406—408
Моритакэ 54
Моруа, Андре 460
Морикава Бакоку см. Бакоку
Мотокиё, Кандзэ 282, 286
Мотоори Норинага см. Норинага
Мураками (император) 101, 157
Мураками Гёэн 347
Мурасаки-сикибу 44, 76, 92, 94, 95,
156, 205, 233—241, 254, 255
Мусья[но] кодзи Санэцу 473, 514
Мэн-цзы 416, 524
Мюссе, Альфред де 477, 504

Нава Нагатоси 345
Нава Сэйдзаэмон 344, 345
Нагаи Кафу 469, 514
Нага-но [Имики] Окимаро см. Оки-
маро
Нагасаки Сэйри 357
Накаи Самадзи 347
Накадзава Ринсэн 464, 499
Накамура Кэну 401—406

- Накамура Хакуё 461, 487, 493
 Наканозэ (принц) 124, 161
 Накасима Ю. 407
 Накатоми (род) 86
 Накаэ Тёмин 415, 416
 Нанрин 375
 Нанрю 373, 374
 Нансо 372, 375
 Нанью 375
 Нарихира, Аривара 19, 21, 43, 90, 205, 216
 Нарусима Рюхоку 423
 Насицубо-но гонин 157
 Насумэ Сосэки 70, 482, 497, 508
 Нидзэ Ёсимото 292
 Ниидзима 405, 520, 521
 Никамикадо Нобутано 159
 Нинтоку (император) 112, 116, 119
 Ниси Мэгуру 407
 Нисио Сёдзи 491
 Нисияма Соин 55
 Нитирэн 158, 266—268, 283, 347
 Нитобэ (проф.) 338
 Нитта Ёсисада 272, 290, 318, 320, 339
 Ницше, Фридрих 465
 Нобори Сёму 454, 476
 Ноги (генерал) 330
 Норинага, Мотоори 159, 160, 161
 Нукада (принцесса) 161, 193

О
 Оамандо (принц) 161—165, 193
 Ода Дзюньитиро 440
 Ода Нобунага 281
 Одзаки Ёофу 437, 440
 Одзаки Койо см. Койо
 Одзаки Юкио 443
 Одзин (император) 112
 Окимаро, Нага-но 138
 Оку (принцесса) 166, 193
 Окубо 411, 538
 Окума Сигэнобу 413
 Окура, Яманоуэ-но 119, 130, 141, 144—148, 159, 173—175
 Оно-но Комати 43, 90, 205
 Оно Цукаса 408
 О-но Ясумаро см. Ясумаро
 Онъами 282
 Осанай Каору 456
 Осиро Хэйхатиро 368, 369
 Осэ Кэйси 487, 493
 Ото (принц) 161, 164, 165
 Отомо (род) 119, 120, 139, 140, 154, 164, 178
 Отомо-но Куронуси 19
 Отомо-но Саканозэ см. Саканозэ-но ирацумэ
 Отомо-но Сукунэ Момоё 172, 173
 Отомо-но [Сукунэ] Табито см. Табито
 Отомо-но [Сукунэ] Якамоти см. Якамоти

 Отомо-но Суругамаро см. Суругамаро
 Отомо-но Ясумаро 139, 140
 Оцу (принц) 166, 193
 Оэ-но Сукэкуни 157
 Оэ-но Тадафуса 157
 Ояма Токудзиро 148, 151, 161

П
 Паперный 459
 Плеханов Г. В. 480, 489
 Причетт 460
 Пушкин А. С. 428, 434, 442, 486, 490

Р
 Рескин, Джон 470
 Робун см. Канагаки Робун
 Роккасэн см. Шестеро бессмертных
 Роллан, Ромен 465
 Ромашов Б. С. 490
 Роскин 459
 Руссо, Жан-Жак 414, 415, 421
 Рэйдзэн 345—347
 Рюсуйтэй Танэкиё 442
 Рютэй Танэхико 423

С
 Садайэ 43, 92, 158, 270, 287
 Сайгё 132
 Сайго Такамори 411, 537
 Сайкаку 18, 357, 427
 Саймё (императрица) 148
 Саканозэ-но ирацумэ, Отомо-но 148, 156, 169, 171—175, 179, 180, 181
 Саканозэ-но О-ирацумэ 169, 173—175, 177—187, 191, 192
 Сакатани Мото 407
 Сакудэн 352, 353
 Сакура Сого 377
 Сакья-муни 262
 Салтыков-Щедрин М. Е. 491
 Самба см. Сикитэй Самба
 Санто Кёдэн 75, 362
 Санъютэй Энтё 424, 426
 Сасаи Эндзё 372
 Сасаки Нобуцуна (проф.) 35
 Сато Харуо 469
 Свифт, Джонатан 428, 431, 432
 Сёку Сандзин 62, 353, 356, 363
 Семанова 459
 Сёму (император) 87, 120, 122, 139, 149, 151, 175, 184, 191
 Семь мудрецов бамбукового леса 142
 Серафимович А. С. 480
 Сервантес, Мигель 428
 Сёринтэй Хакуэн см. Хакуэн
 Сётоку-тайси 79, 87, 124, 139, 268, 273
 Сибата Сиро 447, 448
 Сибата 372
 Сига Наоя 359
 Сигэиси Масами 491
 Сигэно Дзуйрюкэн 347, 357
 Сикано Будзэмон 353, 355
 Сикитэй Самба 75, 362

- Симадзаки Тосон см. Тосон
 Симамура Хогэцу 471, 472
 Симокавабэ Нагару 159
 Симонов К. М. 491
 Сиран 262—267, 282
 Сиракава (император) 102, 103
 Скотт, Вальтер 428, 431—435, 478
 Смайльс 403, 404
 Сога (род) 139, 193
 Сога (братья) 290
 Соги 51, 52, 159, 292
 Содзё-Хэндзё 43
 Сокан 54, 55
 Сологуб 486, 487
 Сонкай 267
 Сорори Синдзаэмон 353
 Сотомура Сиро 493
 Сотэцу Кодзи 356
 Создзима Танэоми 410
 Спенсер, Эдмунд 414, 422, 524, 528
 Сталь, Анна-Луиза Жермен де 478
 Станиславский К. С. 459
 Стендаль, Анри-Мари 453, 478
 Степняк-Кравчинский С. М. 470
 Строева 459
 Су Дун-по 477
 Суйко (императрица) 105, 171
 Сумэраги (род) 86, 87
 Суругамаро 177—180
 Суэхиро Тэттё 443, 444
 Сэами 77, 282, 286—288
 Сэнума Каё 453, 454, 485
 Сэй-сэнагон 9, 44, 76, 95, 156, 205, 303, 315
 Сэнгаку 157, 160
 Сэсю 281
 Сыма Цянь 82
 Сюнсуй 362
 Сюнсэцу 356
 Сюраку 357

 Табито, Отомо-но 84, 130, 139—144, 146—148, 171, 173—175
 Тайра (род) 12, 14, 16, 74, 256, 261, 274, 318—320, 326, 339
 Тайра Кнёмори 290, 318
 Такано Тёэй 447
 Такасу Ходзиро 532
 Такахама Кёси 508
 Такахаси-но [Мурадзи] Мусимаро 138
 Такаяма Тёгю 319
 Такэкоси Йосабуро 526
 Такэти-но Мурадзи Курохито см. Курохито
 Тамэйё 158
 Тамэнага Сюнсуй 75, 423
 Танабэ Нанкаку 371
 Танабэ Нансо см. Нансо
 Танабэ-но [Фубито] Сакимаро 149, 155, 156, 190

 Танака Тихо 417
 Танигути Бусон см. Бусон
 Танидзаки Дзюнъитиро 514
 Тао Цянь 144
 Тассо 274
 Татибана (род) 153
 Татибана Морибэ 160, 163
 Татибана-но Морозэ 120, 121, 155, 190
 Татэкава Эмба см. Эмба
 Таяма Катай 482, 494, 497, 501—508, 532
 Тёмэй 295—315
 Тикамацу Мондзаэмон 18, 77, 427
 Тоба (император) 101, 262, 343
 Гогёку, Торинтэй 366—370, 372, 374, 376
 Тода Киндо 442
 Токай Санси 447
 Токвиль, Алексис 401
 Токугава (род) 362, 397, 515
 Токугава Иэнара 362, 371
 Токугава Иэясу см. Иэясу
 Токугава Мицукуни 159
 Токуда Сюсэй 494, 502, 504
 Токунага Сунао 514
 Токутоми Рока 405, 463, 467—469, 483, 484, 515—562
 Токутоми Сохо 20, 32, 405, 463, 464, 520, 521, 524, 526—530, 537
 Толстой Л. 428, 434, 441, 452, 461, 475, 486—490, 500, 503, 531, 541, 452, 551
 Толстой А. Н. 490, 491
 Томинага Дзюнгаро 490
 Тонэри (принц) 81, 86, 87
 Торинтэй Тогёку см. Тогёку
 Тосия (группа) 409
 Тосон, Симадзаки 406, 453, 482, 494, 496—502, 532
 Тояма Масакадзу 408, 419
 Тренев К. А. 490
 Тургенев И. С. 440
 Тэммё (императрица) 120
 Тэмму (император) 81, 82, 105, 115, 120, 139, 161, 164—166
 Тэнги (император) 120, 148, 161, 164, 166
 Тюрюсай Бакин см. Бакин I

 Уильсон, Эдмонд 460
 Уно Кодзи 486
 Утида Роан 406, 471, 483, 484, 502
 Утимура Кандзо 521
 Уцуномия Ерицуна 264

 Фадеев А. А. 480
 Федин К. А. 488
 Фенелон, Франсуа 428, 431
 Флюбер, Гюстав 494, 501, 505
 Фриче В. М. 490

Фтабатэй Симэй 440, 453, 454, 471,
479, 480, 482, 483, 502, 513, 531, 532
Фудзивара (род) 12, 90, 101, 102, 153,
184, 206, 275, 276, 318
Фудзивара Ёримити 158, 261—264
Фудзивара Ёсифуса 89
Фудзивара Каматару 161, 164
Фудзивара Митинага 101, 157, 158,
261, 262
Фудзивара Мототоси 157
Фудзивара Садайэ см. Садайэ
Фудзивара Сукэфуса 262
Фудзивара Сюкуин 417
Фудзивара Тададзанэ 101
Фудзивара Таканори 157
Фудзивара Умакаи 140
Фудзивара Фухито 161
Фудзивара Хирацугу 184, 193
Фудзюка (проф.) 250, 251, 302, 304,
314
Фудзита Йосидзо 357
Фудзито Мокити Мэйкаку 437, 440,
447
Фукаи Сидокэн 346, 347, 350
Фукуда Цунэари 459
Фукудзава Юкити 388—390, 392—398,
401—407, 409, 410, 415, 423, 424,
427, 521
Фукути Гэнъитиро (Оти) 410, 413, 423
Фурманов Д. 488
Фурусава 410

Хакудзан II 378
Хакути 370
Хакуэн, Сёринтэй 370, 375, 376
Хакую 423
Хань Юй 477
Хара Кюитиро 461, 487
Хара Сёгэн 344
Хара Такуя 458, 459
Хара Эйтё 344
Хасэгава Тэнкэй 508
Хасэгава Фтабатэй см. Фтабатэй Си-
мэй
Хаттори Току 415
Хидзиката 456
Хидзёси 14, 74, 352
Хино Асихэй 458
Хирадэ Осаму 469
Хитомаро, Какиномото-но, 20, 21, 36,
43, 90, 120, 126, 129, 130—138, 141—
148, 150, 151, 154, 155, 175, 182
Ходзё (род) 271, 273, 320
Ходзё Такатоки 337
Ходзё Токиёри 267
Ходзуми (принц) 169
Хонэн 262, 263—267, 282
Хосокава Юсай 159
Хэймин-кёкай 482

Цубоуги Сёё 471, 513
Цубоуги Юдзо 435, 442
Цуда Санамити 407
Цуда Сэн 407
Цукада Тайрю 366
Цураюки 19, 36, 43, 76, 90, 92, 129—
131, 148, 151, 157, 270
Цуруя Намбоку 423
Цую-но Горобэй 353

Чехов А. П. 452, 485, 487, 490, 503
Чехов Ал. П. 459, 485
Чехов М. П. 459
Чехова М. П. 459
Чжоу Дунь-и 283
Чжуан-цзы 142
Чжу Си 283
Чуковский К. И. 459
Чэн И 283
Чэн Хао 283

Шатобриан, Франсуа-Рене 504
Шекспир, Вильям 428, 434, 435, 441,
471
Шестеро бессмертных (роккасэн) 43,
90, 131, 205
Шестов Л. 459
Шиллер, Фридрих 428, 437, 478
Шлегель, Фридрих 478
Штейн 416

Эги 408
Эйсай 283
Эмба, Татэкава 351, 362—365
Эмерсон, Ральф Уолдо 403
Эми Суйин 505
Энрё II, Ито 375, 376
Энсин, Ито 371
Эренбург И. Г. 459, 488, 490

Юа 158, 159, 160
Юань Цзи 142
Юряку (император) 112, 113, 119
Юсаки Киёцугу 282, 286
Юсаки Мотокиё 282, 286

Якамоти, Отомо-но 117, 120, 121, 129,
149, 151, 153—156, 169
Ямабэ-но [Сукунэ] Акахито см. Ака-
хито
Ямадзакэ Сокан 52, 53, 352
Ямадзи Айдзан 406, 526
Ямакава Урадзи 455
Яманоуэ Окура см. Окура
Яно Фумио (Рэкэй) 408, 419, 446, 448
Ята Бодзу 356
Ясумаро 80, 86, 87

**УКАЗАТЕЛЬ НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ,
ЛИТЕРАТУРНЫХ ОБЪЕДИНЕНИЙ
И ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЙ**

- Ада мусуби фусигино иронава (Таинственная нить страсти, связавшая врагов) 439
- Адзума-ута (Песни Востока) 84, 117, 120
- Айбэцу кигу. Макото-но кагами (Печальная разлука и удивительная встреча, или Зерцало Истины) 439
- Айвенго 435, 440
- Аканиси Кáкита-но кóи 359
- Акэбоно-симбун (газ.) 410
- Араси (Буря) 499
- Асахи-симбун, Токио Асахи (газ.) 468, 497, 509
- Бака сэкай (Глупый мир) 348
- Бампо-сэйри (Дух законов) 415
- Белые ночи 483
- Бо Ля-тянь (ёкёку) 29
- Борьба за ленинизм в теории искусства 491
- Боттян (Мальчуган) 482, 510, 511
- Братья Карамазовы 489
- Буммэй-синси (журн.) 411
- Буммэй то-дзэнси (История проникновения цивилизации на Востоке) 446, 447
- Бумпай (Раздел) 499
- Бунгакукай (Литературный мир, журн.) 497, 500
- Бунгаку-рон (О литературе) 509
- Бунгаку сорон (Общая теория литературы) 479
- Бунго-Фудоки 83
- Бунгэй кёкай (Литературно-художественное общество) 471
- Бунгэй-сэнсэн (журн.) 488
- Бунка-сёрёсю 88
- Бунсё-сэкай (журн.) 506
- Бутоку Тайхэйки 348
- Бывшие люди 485, 490
- Вагахáй нёко дэ ару (Я — кошка) 510
- Вакана-сю (Молодая поросль) 497, 500
- Вакан-роэйсю 92, 93
- Васурэмидзу (Вода забвения) 505
- Васэда-бунгаку (Васэдская литература, журн.) 487
- В дурном обществе 485
- Великий Толстой 484
- Весть весны 467
- Великое светило русской литературы — Толстой 463
- Вильгельм Телль 437—439, 441
- Вишневый сад 454, 455, 457, 485
- Власть тьмы 484, 489
- Воздушный пирог 490
- Война и мир 428, 434, 441
- Вокруг света в восемьдесят дней 431
- Володя 489
- Воскресение 471, 472, 484, 489, 502
- В тумане 486
- В чем моя вера 475
- Вэнь-сюань 201
- Гайкоку бангаку-то-но-косё (Связи японской литературы с литературами других стран) 478
- Гакумон-но сусумэ (Призыв к науке) 390, 399
- Гамлет 434, 471
- Гарольд 435, 442
- Генриэтта Тэмпл 435
- Гикэйки (Повесть о Ёсицунэ) 13, 14, 74, 290, 341, 342
- Глаза черные и глаза карие (Курой-мэ то тйиро-но мэ) 521
- Гогай (Экстренный выпуск) 496
- Годзэн-отоко 355
- Граф Монте-Кристо 439
- Графиня Шарни 434, 439
- Губидзинсо (Мак) 482, 511

- Гукансэ 269, 275
 Гэмпэй-сэйсуйки (Сказание о Минамото и Тайра) 14, 74, 256, 314, 344, 371
 Гэндзи-моногатари (Повесть о Гэндзи) 3, 92, 94, 95, 99, 100, 196, 203, 205, 230, 233—257, 477
 Гэн одзи (Дядя Гэн) 495
 Гюнику то барэйсэ (Мясо и картофель) 496
- Дай-Ниппон-си 159
 Дай-Нихон коккэ: но ё:си (Основы учения Великой Японии) 417
 Дайсёки (Мангёсю-но) 121, 159, 160
 Данрин (школа) 54, 55, 58, 60
 Датэ дайхэдзэ 358, 359
 Датэ кэмпирую 359
 Двенадцать лекций о Толстом 484
 Двенадцать песен Дзёрури 291
 Декамерон 434, 440, 442
 Демократия в Америке 401
 Дзинкэн синрон (Новое учение о правах человека) 418
 Дзинно-сётоки (История правильной преемственности божественных монархов) 274, 275
 Дзюно-но гайка (Триумфальная песнь свободы) 434, 439
 Дзюно:но иссэн (Стрела свободы) 439
 Дзюно-но кагами (Зерцало свободы) 443
 Дзюно-но тати нагори-но кирэдзи (Последний удар меча свободы) 439
 Дзю-симбун (газ.) 439
 Дзю:то: (Светильник свободы) 443
 Дзэнгэй (журн.) 488
 Дзюмбн-но сайго (Конец Цзюэмона) 501, 505, 506
 Дневник 457, 484
 Дни нашей жизни 485
 Доника 481
 Дон Кихот 428, 441
 Доппогин (Песнь Доппо) 495
 Дух законов (Вампо-сэйри) 415
 Дядя Ваня 457, 458
- Ёакэ-маэ (Перед рассветом) 499
 Ёсино-моногатари 73
- Железный поток 480, 488
 Живой труп 472, 484, 489
 Жизнь 501
 Жизнь и творчество Горького 490
 Жизнь человека 490
 Житие св. Нитирэна 267
- Записки Камо-но Тэмэйя 269, 297—299, 304, 311, 313—315, 322
- «Записки» Кэнко-хоси см. Цурэдзурёгусá
 Записки охотника 483, 531
 Записки пилигрима 467
 Заря литературы новой России 490
 Знамя (журн.) 459
- Иванов 457
 Идзаёи-никки 76
 Идзуко-э (Куда?) 502
 Идзуми-сикibu никки 11, 76
 Идзумо-Фудоки 83, 105
 Идиот 489
 Из Сибири 457
 Знамя (журн.) 459
 Ину-Цукаба-сю 52
 Иосиф Бальзамо (Кровавые потоки и бурные вихри на Западном море) 434, 438
 Иппэйсоцу (Солдат) 507
 Искусство классового общества 489
 Исповедь 473, 475
 История русской и советской литературы 482, 491
 Исэ-моногатари 9—11, 25, 93, 196—214, 220—223, 225—229
 Иттидай онна 357
 Из (Семья) 499, 507
- Каби (Плесень) 502
 Кабуки нэндайки 363
 Кавказский пленник 489
 Кагэкиё (ёкёку) 25
 Кагэро-никки 11
 Кадзин-но кигу (Удивительные встречи красавицы) 446
 Казаки 484, 500, 502
 Кайдан ботандорё (Чудесный рассказ о пионовом фонаре) 426
 Каин и Артем 485
 Кайкан-кифун 440
 Кайфусо 78, 79, 88, 167, 168
 Какидзёдзу 355
 Камие-но дзукин (Якан) 356
 Кандзинтэ 375
 Кано-но кай (группы) 407
 Капитанская дочка 428, 434, 440—442
 Карукутибанаса 355
 Карукути-отоко 355
 Карукути-сю 353
 Карю-сюнва (Весенний рассказ о цветах и нивах) 439
 Кё: мутё тайзи кидан (Удивительная повесть о преследовании партии нигилистов) 437
 Кенельм Чилингли 435, 437, 440
 Кёсон-дзасси (журн.) 408
 Кёсон-досю (группа) 406, 408, 409, 419
 Кидзи (Вальдшнеп) 474

- Кандай-но рэнъайкан (Любовь в современную эпоху) 462
 Кино кё-но моногатари 353
 Кованакадзима-гунки 371
 Когда же придет настоящий день? 491
 Кого-сюи 86, 87
 Кодан-курабу (журн.) 378
 Кодзики 7—9, 12, 20, 35, 38, 78, 80—85, 86, 87, 104—115, 122, 129, 234
 Ко: до-юицурён (Единственность монархического пути) 417
 Коби-но омонини амару тйэ (Мудрость слишком большого груза любви) 356
 Кокин-вака-сю см. Кокинсю
 Кокинсю 9, 19, 30, 36, 39, 42, 43, 61, 90—92, 112, 129, 131, 148, 157, 196, 205, 215, 220, 226—228, 238
 Коккайго-но Нихон (Япония после введения парламентского строя) 443
 Коккай сосики (Организация парламента. Великое народное собрание) 443
 Кокки 79
 Коко-симбун (газ.) 410
 Кокон-тёмонсю 8
 Кокоро (сердце) 511
 Кокумин (газ.) 534
 Кокумин-но томо (Друг народа, журн.) 462, 463, 526, 529, 531, 532, 537
 Кокутай-синрон (Новое учение о государственном строе) 416
 Кола ди-Риенци (Биография мужа, волнующегося за свое поколение) 435—437
 Комати-сю 88
 Коммунистический Манифест 466, 482
 Кондзяку-моногатари 8, 98, 100, 184, 351
 Конингсби 436, 437
 Контарини Флемминг 435
 Корифей русской литературы Толстой 530
 Крейцера соната 462, 463
 Кровавые потоки и бурные вихри на Западном море См. Иосиф Бальзамо
 Кубок 481
 Кудзики 87
 Кукольный дом 471
 Куроисио или Кокутё (Черное течение) 464, 539—541
 Кусамакура (В дороге) 482, 510
 Кюси (Жалкая смерть) 496
 Кэйкоку-бидан (Прекрасное повествование об управлении государством) 446
 Кэйкокусю 88
 Кэйто 508
 Ламермурская невеста 431, 432, 439
 Легенда о Данко 485
 Леди с озера 434, 439
 Летопись воспоминаний см. Омоидэ-но ки
 Леший 457
 Литература и культура в рабоче-крестьянской России 490
 Литературное наследство, т. 75, 463, 467
 Лучше не жить 533
 Любовь Яровая 490
 Мадо-но сусами 355, 360
 Макура-но соси (Интимные записки) 9, 76, 92, 205, 303, 315
 Маленький герой 484, 489
 Мальва 485
 Мандзай-но асоби 364
 Манъёруйёсё 159
 Манъёсю 7, 8, 30, 35, 39—43, 78, 80, 84, 85, 88, 90, 104, 112, 116—195
 Манъёсю дайсёки см. также Дайсёки 159
 Манъёсю коги 160
 Манъёсю-моногатари 148, 161
 Манъёсю мэйки 159
 Манъёсю сёмоку тэйё 161
 Мария Стюарт 438
 Мартин Посс 435
 Марукусусюга гайдзюурон (Марксистская теория искусства) 490
 Мацукадзэ и Мурасамё (ёкёку) 24, 28
 Медвежья свадьба 490
 Мертвый дом 487, 489
 Меч свободы 435
 Микава го-фудоки 346, 372
 Мимидзу-но тавагото (Бормотание земляного червя) 496
 Минамото Йоситомо 507
 Минкан-дзасси (журн.) 409
 Минъюся (общество) 463, 464, 526, 527, 529—531, 534, 537, 541
 Мирайки (О будущем) 273, 274
 Мирайно омокэгэ (Облики будущего) 443
 Мистерия-буфф 490
 Митигуса (Дорожная трава) 511
 Михайл Строгов 434
 Мияко-но хана (журн.) 532
 Молодой человек новой Японии 527
 Мон (Врата) 511
 Монна Ванна 471
 Мурасаки-сикибу-никки 11
 Мусаси-но (Равнина Мусаси) 495
 Мухонрон 469
 Мэйан (Свет и тьма) 511
 Мэйроку-синся (журн.) 406, 407
 Мэйрокуся (группа) 406—408

- Надзо хякку 356
 На дне 485, 490
 Накаунэ 483
 Накаяма-моногатаи 361
 НАПФ 488
 Нарихира-сю 88
 Нарушенный завет см. Хакай
 Нацугуса 500
 Ненстовый Роланд 290
 Нидзюсаннэн-го (После 23 г.) 443
 Нидзюсаннэн коккай мирайки (Будущее парламента в 23 г.) 443
 Нидзюсаннэн мирайки (Будущее в 23 г.) 443
 Нидзюсаннэн мугэнно канэ (Колокол видений 23 г.) 443
 Нидзюсэйки син-Адзиа (Новая Азия в XX веке) 443
 Нисияма-моногатаи 73
 Нитай ханаси 355
 Нити-ниги см. Токио нити-нити
 Нихон бунгаку дайджитэн (Большая японская литературная энциклопедия) 479
 Нихон бунгакуси дзитэн (Японская историко-литературная энциклопедия) 478
 Нихонги, Нихонсэки 7—9, 35, 78—84, 86, 87, 105, 112, 122, 149, 163, 234, 239, 397
 Нихондзин (журн.) 526
 Нихон-но мирай (Будущее Японии) 443
 Нихон-рэйки 88
 Нихонсэки см. Нихонги
 Нихон синсэкай (Новый мир в Японии) 443
 Новый мир (журн.) 459
 Новый рассказ из Европы — соловей в долине 441
 Нэдоко 364
- Оан-синсики 292
 Об уничтожении ношения мечей 402
 Общее учение о государственном праве 419
 Общественный договор (Минъякун), 415
 Одзэ-ёсю 263
 О Достоевском 484
 О задачах марксистской критики литературы и искусства 489
 О запрещении наложниц 407
 Окагами (Большое зеркало) 12, 92, 101
 Октябрь (журн.) 459
 Оку-но хосомити 76
 О латинском алфавите 407
 Омоидэ-но ки (Летопись воспоминаний) 464, 517, 521, 522, 543, 552
- О необходимости международного языка 407, 408
 О ниспровержении деспотического правительства 438
 Они сюсю (Демоны воюют) 470
 Оока дзинсэй-дан 358
 О равноправии женщин и мужчин 407
 Осанаки-моногатаи 500
 Осанаки моно-ни 500
 О свободе печати 407
 Освобожденный Иерусалим 290
 О связях между климатом местности и человеческой свободой 407
 Основной закон из 17 статей 273
 Остров Сахалин 457
 О : сю кидзи (Удивительные события в Европе) 440
 Отикубо-моногатаи (Повесть о девушке О Тикубо) 94
 О Толстом 484
 Отцы и дети 489
 Очерки реки Тикума 500
- Париж 501
 Парчовый барабан 33
 Пепел (Хайдзин) 537
 Перикл 439
 Петр Первый 491
 Песнь о Роланде 290, 342
 Песнь торжествующей любви 489
 Песня о Буревестнике 485
 Песня о Соколе 485
 Плачущие цветы и скорбящие ввы 441
 Пльвущее облако см. Укигумо
 Повесть о Великом мире (см. Тай-хэйки)
 Повесть о Ёсицунэ см. Гикэйки
 Повесть о Тайра см. Хэйкэ-моногатаи 12, 13, 319, 322, 326, 329, 338—342
 Подпольная Россия 470
 Поединок 485
 Полтора года 415
 Последний день Помпеи 431, 432, 435
 Последний удар меча свободы 439, 440
 Поэма о Сиде 290, 342
 Поэт из танского царства 29
 Преступление и наказание 483, 489, 502
 Приключения капитана Гаттераса 434
 Принципы свободы 403
 Пурорэтариа бунгаку-рон (Теория пролетарской литературы) 490
 Пурорэтариа ририйдзуму-э-но мити (Путь к пролетарскому реализму) 480
 Путешествие Гулливера к лилипутам 428, 431
 Путешествие на луну 431
 Пять недель на воздушном шаре 434

- Разгром 480, 488
 Ракуго-рокуги 363
 Ракубайсю (Опавшая слива) 500
 Ревизор 482
 Рёдзин-хисё 98, 100
 Рейнеке-Лис 428
 Рёун-синсю 88
 Ригаку-когэн (Краткая история европейского естествознания) 415
 Риенци 440
 Риссэй-анкёку-рон (Об установлении правильного устройства и введении спокойствия в государстве) 267
 Рисэй амминки 358
 Робинзон Крузо 431
 Родина 471
 Рокёку кибун рэцудзё-но гигёку (Удивительное происшествие в России, или Дело доблестной девушки) 437, 438
 Ромадзи-кай (общество) 407
 Ромадзирон (О латинском алфавите) 407
 Ромео и Джульетта 434, 439
 Россия бунгаку-но эйкё (Влияние русской литературы) 479
 Русская литература 487
 Русская литература после революции 490
 Русские люди 491
 Рэнга-синсыки 292
 Саддарма пундарика сутра 267
 Сагоромо-моногатари 11, 100
 Сайкёку риссихэн (Самопомощь) 403
 Сакамури-но ута 117
 Сандайсю 93
 Савин 489
 Санкокуси 371
 Санрёнокоси 356
 Сансиро 511
 Сарасина-никки 11
 Светлана 481
 Свидание 440, 479, 480, 531, 532
 Сёдзика ханаси 355
 Сёку-Нихонги 88
 Сёонгуса-отоги-тайкан 356
 Сёрайно сэйдзи сякай (Политическое положение и состояние общества в будущем) 443
 Сердце цветка и думы бабочки. Удивительные вести из России 441
 Сёрёсю 88
 Сёфу (школа) 55
 Сестры 490
 Сибилла 435
 Сикано Будзаэмон кодэнбанаси 353
 Сика-но макифудэ 353, 355
 Сикатабанаси 355
 Син-Кокинсю (Новая Кокинсю) 43, 54, 91, 92, 101, 270, 271, 296, 297
 Син-Нихон (Новая Япония) 443
 Синсёсэцу (журн.) 458
 Синсэй (Новая жизнь) 499
 Синсякай-но кисо (Основа нового общества) 465
 Синтёсяку 158
 Сиракаба (Белая береза, группа) 473
 Сиракаба (журн.) 473, 474
 Сириин сайё-сю 158
 Сказки для взрослых 491
 Скутаревский 491
 Слово о полку Игореве 342
 С ножом в зубах 488
 Современные идейные течения и литература в России 486
 Сога-моногатари (Повесть о Сога) 14, 290, 371
 Соно омокагэ (Его облик) 482, 513
 Сорок пять 434
 47 ронинов 355
 Сорори-кё кабанаси 353
 Сорори-моногатари 353
 Сорэкара (Затем) 511
 Степь 489
 Strange story 431, 432
 Счастье бегумы 434
 Сэй (Жизнь) 501, 506
 Сэйё : дзидзё (Описание) 389, 424
 Сэйё : фукусю кидан (Удивительный рассказ о мести на Западе) 439
 Сэйё-хидза-куригэ (На своих двоих по Западному миру) 424
 Сэйри-содан (Беседы о законах правления) 416, 466
 Сэйсуйсё 352, 355, 356
 Сэкай кундзукуси (Все о государствах мира) 389
 Сэнгакухон 158
 Сэнки (журн.) 488
 Сэттюбай 443
 Сюмпу дзё : ва (Чувствительный рассказ о весеннем ветерке) 439
 Сюнко-кива (Прекрасный рассказ о весеннем озере) 439
 Сюсуйсё 159
 Сякайсюги синдзуй (Сущность социализма) 466
 Сякуманъёсю 159
 Тайкоки 14, 74
 Тайсэй ригаку сёси 415
 Тайсю бунгэй курабу 378
 Тайхорё 79, 122, 175, 182
 Тайхэйки (Повесть о Великом мире) 74, 273, 274, 290, 328—332, 334, 335, 337, 338, 341—344, 351
 Такигути Нюдо 319
 Такэнэ дзокудан 355

- Такэтори-моногатари 9—11, 93, 351
 Танкред 435
 Тануки-но сай 364
 Танэмаку хито (Сеятель, журн.) 487, 488
 Театр (журн.) 459
 Телемак 431
 Телль, или Повесть о свободе, 437
 Телль, или Стрела свободы (Вильгельм Телль) 437
 Тёя-симбун (газ.) 410
 Тинсэцу хаяси-но сидзуку 348
 Тиф 489
 Тихие зори 486
 То:е: дзю:но акэбóно (Заря свободы на Востоке) 443
 Токио Асахи (газ.) см. Асахи-симбун
 Токио-нити-нити, Нити-нити (газ.) 410, 413
 Токкайдó-тю хидза-куригé (На своих двоих по Токкайдоской дороге) 424
 Токугава го-дайки 372
 Толстой и Достоевский 489
 Торикаэбая-моногатари 11
 Торусутэй кэнкю (Изучение Толстого, журн.) 474, 489
 Тоса-никки 9—11, 76
 Тосихомэ 356
 Тосон токухон 500
 Трест ДЕ 490
 Три встречи 479, 480, 532
 Три героя и две красавицы, или Волны чувства на политическом море 437
 Три сестры 457
 «Тургенев» 489
 Тысяча и одна ночь 428, 431
 Тэмпу дзинкэрон (О естественных правах человека) 419
 Тэнноки 79
 Тюгай-хёрон (журн.) 411
 Тюо-корон (журн.) 458
 Тюсэсэ 159
 Удзи дайнагон моногатари 350, 381
 Удзи сюи моногатари 351
 Укигумо (Плывущее облако) 479, 481, 513, 531
 Уммэй (Судьба) 496
 Уммэй ронся (Фаталист) 482, 496
 Униженные и оскорбленные 483, 489
 Урибатакэ (Дынная бахча) 505
 Уцубó-моногатари (Повесть о дупле) 11, 94
 Учжи 143
 Фома Гордеев 490
 Фудзи 552
 Фудоки 7—9, 35, 78, 80, 83, 84, 104, 105
 Фурансу какумэйдзэн нисэйки котó (Два века перед французской революцией) 415
 Фурусато (Родные места) 505
 Футон (Постель) 482, 501, 505, 506, 508
 Хакай (Нарушенный завет) 482, 498, 499, 502, 513
 Хамамацу-тюнагон моногатари 11, 100
 Хана-но о-Эдо Тайхэйраку 363
 Ханаси дайкай 355
 Хань-шу (Ханьская история) 82
 Ханъя (ёкёку) 26
 Характер 403
 Харима-Фудоки 83
 Хару (Весна) 498
 Хару-но юки, Мэри-но го-сайго (Снег весною, или Конец Мэри) 438
 Хаяриутá (Модная песенка) 501
 Хёрон-симбун (журн.) 409, 411
 Хидзэн-Фудоки 83
 Хикаку бунгаку 478
 Хирагагана мори-но сидзуку 349
 Хитати-Фудоки 83
 Хитохабунэ (Лодочка) 497, 500
 Ходзёки (см. также Записки Камо-но Тэмэйя) 269, 302—315
 Хождение по мукам 490
 Хоккэкэ (сутра) 142, 266, 267
 Хосиноя 356
 Хототогису (роман) 533, 534, 536, 537, 539, 540
 Хэйбон (Обыкновенный человек) 482, 513
 Хэйкэ-бива (Сказ под бива о Хэйкэ) 256
 Хэйкэ-моногатари (Повесть о Тайра) 12—14, 74, 256, 257, 260, 261, 273, 286, 290, 302, 304, 314, 319, 322, 324, 338—342
 Хэймин симбун (газ.) 466
 Хякка-моногатари (Рассказ о ста превращениях) 348
 Царедворец Кальдерон 435
 Цемент 488
 Цукуба-сю 52, 202
 Цума (Жена) 501, 506
 Цурэдзурэгуса (В часы досуга, пусто-часья; «Записки» Кэнко-Хоси) 68, 276, 283, 303, 315
 Цуцуми-тюнагон моногатари 12
 Цую-га ханаси 353
 Цую синкарукутибанаси 353
 Цую ясумиоку мийгэ 353
 Чайка 457
 Чанхэн-гэ (Поэма бесконечного ропота) 201

- Чапаев 488
 Челкаш 485
 Человек в футляре 489
 Чем люди живы 484, 487
 Честный вор 484, 489
 Чехов в воспоминаниях современников 459
 Чжоу-ли 142
 Что такое обломовщина? 491
Шестьдесят тысяч лье под водой 434
 Шицзи 82, 101, 143
 Шидзин 85
 Эзоп, басни 431
 Эйга-моногатари 12, 101
 Эн (Родство) 501, 505
 Энгисйки 87, 98
 Эндимон 435, 437, 441, 442
 Эрнест Мальтраверс 427, 431—433, 435, 439, 440
 Эхо 490
Юбин-хоти (газ.) 410
 Юлий Цезарь 435, 439, 442
 Юрэй-моногатари 434
Ямабэ и Какиномото (школа) 129, 151
 Ядовитый сад 486
 Якан 356
 Яма 489
 Ямато-моногатари 229, 230

УКАЗАТЕЛЬ ТЕРМИНОВ

- агэку 38, 48, 50, 53
 адзума-асоби 36
 адзума-ута 119
 акахон 75
 аохон 75
 бондзин-бёса 502
 бото (начало) 67
 бугаку 15, 16
 бусидо 338, 339, 425
 буссоку-сэки-тай 40—42, 62
вабун 237, 239, 423
 вагаку 382, 393
 вака 39, 43, 51
 вакаорэ-о канасуму ута 119
 варау ута 119
 васан 45, 63, 98
габун 363
 гарю-тэнсэй 72, 313
 гу-вэнь 235
 гундан 344, 346
 гунки 14, 45, 73, 74, 93, 235, 236, 256, 259, 273, 290, 317
 гунсэ 344, 358
 гэндзицу-бакуро 508
 дайтёка 41, 62
 данраку 70
 дзарэ-ута 39, 61, 63
 дзэ 29, 30, 133, 134, 146
 дзёрури, импон 16, 17, 76, 77, 93
 дзицуроку 101
 дзуйхицу 9, 76, 94, 302, 315, 353
 дзэн-буддизм 283, 284, 289, 510
 дзюо 71
 дэнгаку 100, 285, 286
 дэнки-моногатари 9
 ёкёку 16, 17, 76, 77, 93, 288, 294
 ёмихон 19, 74, 423
 ёха 271
имаё 15, 44, 45, 63, 64, 97, 98, 100
 импон см. дзёрури
кавари 66
 кагура-ута 8, 36, 100
 какэ-котоба 29
 камбун 114, 237
 ками-но ку 97
 канадзоси 17, 18, 74, 75
 канамадзирибун 258
 канва-тёва-тай 237
 кангаку 393
 катаута 38, 39, 42, 63, 112
 като 70
 каэсиута 112, 148, 171, 188, 191, 192
 кёгэн 16, 76, 293, 294
 кёка 43, 61—63, 353, 363
 кёкакумоно 371
 кёку 57, 60, 61, 63
 кивамоно 367, 370, 374
 кидан 432
 кико-бун 75
 кироку 344
 ковайро 357
 кодан 17, 343—350, 354—362, 366—378
 коккэйбон 75, 423
 кокубун 114
 коо: 69, 312, 313
 косяку 344
 котёка 41, 62

котобагаки 46
курохон 75
кусагусá-но монó-о ёмэру ута 119
кусадзоси 8, 74, 75, 423
кусэман 285
кутнан 351
кякухон 76, 77, 423

макура-котаба 22, 29, 133, 134
манъёгана 80
мибури сикатабанаси 356
минкэн-ундо 382
мондо (диалог) 284
мондо-но ута 119
мондо-тай-но ута 40, 51, 53, 63
моногатари 73—75, 94, 95, 101, 235, 258

моногатари-ута 62, 230, 238
моно-ни ёсэтэ-о нобу ута 119
мусуби 64, 306, 307, 310, 311, 315
мухонъёми 371

нагаута 41—43, 62, 64, 92, 112, 120, 125, 129, 133, 136, 145, 147, 151, 162, 175, 191

надзо-авасэ 356

наймэн-бёся 502

никки 75, 94

никки-бун 75

ниндзёбон 75, 423, 432

нингэйсэй-но-бёся 502

но (театр) 16, 25, 76, 285—288

норито 87, 98

окори (подъём) 66, 67, 306—308, 311, 315

отогибанаси 74, 291

отогидзоси 16, 17, 74, 235, 291

ракуго 17, 343, 350—354, 362—378

ракусю 43, 61, 63, 351, 352

ринъюгаку 123

рокоцу-нару-бёся 502

ромбун 315

рэнга 15, 43, 46, 47, 51—56, 62—64

сайбара 8, 36, 100

саругаку 15, 16, 285

сёка 45, 64, 65

сёсэцу 75, 235

сёхицу 71, 254

сибайбанаси 357

сибайханаси 356

сикимоку 293

симо-но ку 97

сингаку 348, 350, 382

синдзюмоно 77

синтайси 64, 65, 389

синто 197, 417, 420, 536

соси-дзоси 74, 75

сосю 71

соэ 66

суги 66

сэдока 38—43, 51, 63, 92, 112, 118

сэйдзи-сёсэцу 442

сэммё 87

сэндó-но ута см. сэдока

сэнки 14, 256, 317

сэню 17, 61

сэтгютай 114

сюкяку 71

сярэбон 75

та́би-но ута 119

та́дани о́мон-о нóбу ута 119

тампэн-сёсэцу 75

танка 15, 17, 37, 38, 40—43, 46, 48, 49,

53, 63, 64, 92, 118, 120, 124, 127—

129, 132, 145, 146, 203, 207, 208,

220, 226, 230, 351, 363, 423

танто-тёкуню 69

текусэнсю 88

тёхэн-сёсэцу 75

тондза 70

тютёка 41, 62

укиёдзоси 74, 75

укэ 66

ута 33

ута-моногатари 9

ута-никки 117

Фудзоку 36

Фукухицу 68

хадай 68

хайкай 15, 17, 39, 43, 63, 202, 363, 364

хайкай-но ута 39, 61, 63

хайкай-тё-но рэнга 63

хайку 57, 58, 63, 510

хэмэн-бёся 502

харан 70

хари 66, 306—308, 311, 315

хасигаки 91, 216—221

хатнингэй 357

хитори-кёгэн 356

хокку 38, 43, 48, 52—57, 62—64, 423

хон-бон 75

хэймин-ундо 465, 466, 482, 495, 508

цудзибанаси 353

энго 27, 28, 31, 47

СО Д Е Р Ж А Н И Е

От составителя	5
Введение в японскую литературу	7
Очерк японской поэтики	19
Литература VIII—XIII веков	78
«Кодзики»	104
О «Манъёсю»	116
«Исэ-моногатари»	196
На путях к созданию романа	215
«Гэндзи-моногатари»	233
Японская литература XIII—XVI веков	256
О произведении Тёмэйя	295
Японский феодальный эпос XII—XIV веков	316
Кодан и ракуго в период Эдо	343
Первый этап японской буржуазной литературы	379
Чехов в Японии	452
Толстой в Японии	461
Нобори Сёму	476
О некоторых писателях периода Мэйдзи	494
Куникида Doppo	494
Симадзаки Тосон	496
Таяма Катай	501
Нацумэ Сосэки	508
Заключение	513
Токутоми Рока	515
Указатель имен	553
Указатель названий произведений, литературных объединений и периодических изданий	559
Указатель терминов	565

Николай Иосифович Конрад

**ЯПОНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
От «Кодзики» до Токтоми**

*Утверждено к печати
Институтом востоковедения
Академии наук СССР*

Редактор Р. Ф. Мажокина
Младший редактор А. М. Попова
Художник И. Р. Бескин
Художественный редактор Э. Л. Эрман
Технический редактор Т. А. Патеюк
Корректоры К. Н. Драгунова
и Р. Ш. Чемерис

Сдано в набор 21/XI 1972 г. Подписано к печати 31/V 1973 г. А-06769. Формат 60×90¹/₁₆. Бум. № 1. Печ. л. 35,5+0,125 вкл. Уч.-изд. л. 38,25. Тираж 5500 экз. Изд. № 3103. Зак. № 1926. Цена 2 р. 64 коп.

Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука»
Москва, Центр. Армянский пер., 2
Ордена Ленина
типография «Красный пролетарий».
Москва, Краснопролетарская, 16.
