

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ОРДЕНА ТРУДОВОГО КРАСНОГО ЗНАМЕНИ
ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

ЧЕЛОВЕК И МИР В ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЕ

СБОРНИК СТАТЕЙ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
МОСКВА 1985

Ответственный редактор
Т. П. ГРИГОРЬЕВА

Ч39 Человек и мир в японской культуре. М., Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1985.

280 с.

В книге освещаются особенности японской культуры, то, как традиционные мировоззренческие установки японцев сказались на отношении к миру и человеку, на философских и эстетических взглядах и на законах художественного творчества. Рассматриваются особенности социальной психологии японцев.

Ч 0302010000-007
013(02)-85 —138-85

ББК 87.3

ЧЕЛОВЕК И МИР В ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Утверждено к печати Институтом востоковедения
Академии наук СССР

Редактор *Н. П. Губина*. Младший редактор *Н. Н. Комарова*. Художник *Э. Л. Эрман*. Художественный редактор *Б. Л. Резников*. Технический редактор *В. П. Стуковнина*. Корректоры *Л. М. Кольцина* и *Л. И. Письман*

ИБ № 15240

Сдано в набор 28.02.84. Подписано к печати 12.12.84. А-04762. Формат 60×90^{1/16}. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. п. л. 17,5. Усл. кр.-отт. 17,75. Уч.-изд. л. 20,05. Тираж 15 000 экз. Изд. № 5608. Зак. № 829. Цена 1 р. 30 к.

Главная редакция восточной литературы издательства «Наука»
Москва К-31, ул. Жданова, 12/1

3-я типография издательства «Наука». Москва Б-143, Открытое шоссе, 28

© Главная редакция восточной литературы
издательства «Наука», 1985.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Путь решения насущных проблем современности, к которым в первую очередь относятся проблемы мира и человека (мира как того, в чем человек пребывает и что пребывает в нем, и мира как отсутствия войны), а также проблемы мировой культуры как интегрирующего начала, зависит от знания исторического и духовного опыта народов. Такое знание позволяет судить об особенностях национальной и социальной психологии, о механизме действия традиций в любой сфере человеческой деятельности, дает возможность через осознание прошлого понять настоящее и предвидеть будущее. Так задуманы были сборник статей «Проблема человека в традиционных китайских учениях» (М., 1983) и настоящая книга, где с разных сторон, на разных исторических отрезках рассматривается отношение «человек—мир», «человек—природа», «человек—культура» и то, как складывалось это отношение и как менялось оно от эпохи к эпохе.

Восточные учения в наше время оказывают поистине огромное влияние на умы людей. Еще в начале века к ним проявляли интерес крупнейшие ученые. Достаточно напомнить имена В. И. Вернадского, К. Э. Циолковского, Н. Бора. Возрастающему интересу науки к восточным мировоззрениям есть свои объективные причины, связанные с методологическими поисками современной науки. Но это особая тема. Наука действительно не может претендовать на полноту, не принимая во внимание опыт восточных народов, о чем не раз говорили корифеи русской востоковедной школы. Однако к восточным учениям обращаются не только ученые (физики, биологи, математики), не только люди искусства (музыканты, художники, поэты), но и теоретики левых движений, контркультуры, разного рода экстремисты. Последние опираются на идеи, почерпнутые из буддизма, дзэн, даосизма, идеи «небытия», «пустоты», «не-я». Однако, попадая в иную ценностную ориентацию, восточные идеи, как правило, утрачивают свой смысл и могут выполнять функции, противоположные изначальным (чего, естественно, не происходит в сфере науки, где знакомство с восточными формами знания уже дает свои результаты).

Знание высшей истины, иначе говоря, тех законов, которым следует мир, спасение человека, понимаемое как освобождение от невежества (авидьи), от «власти тьмы», есть конечная цель всех великих учений Востока и Запада. Но Сократ не зря говорил: боги карают тех, кто посягает на знание высшей истины. Не потому, что философ не верил в человека (иначе не оставил бы завета «познай самого себя»), а потому, что нельзя именно «посягать». Истина приходит к тому, кто готов ее принять, к духовно созревшему человеку, который знание не направит во зло. «Если бы я владел знанием,— говорил даос Лао-цзы,— то шел бы по большой дороге. Единственная вещь, которой я боюсь,— это узкие тропинки. Большая дорога совершенно ровна, но народ любит тропинки»¹. Это относится и к дзэн, столь популярному в современном мире. Дзэн — это прежде всего практический метод, скажем, метод жизни, метод или тип отношения ко всему, с чем ни имеешь дела. Пребывать в дзэн — значит ко всему относиться с полной отдачей. А это возможно, когда

¹ Древнекитайская философия. Т. 1. М., 1972, с. 130.

достигается состояние недвойственности, «не-я», когда исчезает дистанция между человеком и миром, а вместе с ней — эгоцентризм. Но пока человек не избавился от эгоцентризма, дзен будет означать вседозволенность со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Нездоровому интересу к восточным учениям, в которых почитатели восточной мудрости пытаются порой найти оправдание собственным слабостям, можно противопоставить спокойное изучение того, что было и есть на самом деле.

Собственно, тему «человек и мир в японской культуре» не исчерпать содержанием ни одного, ни нескольких сборников, и авторы (а среди них немало начинающих свой путь в науке) отдают себе в этом отчет. Настоящая книга — это лишь подступы к теме, одна из первых коллективных попыток взглянуть на японскую культуру под углом зрения конкретного человека и его отношения к миру, показать, как менялось это отношение под влиянием преходящих исторических обстоятельств, и проиллюстрировать эти перемены примерами меняющихся стилей искусства и отношения к миру, вытекающего из таких древних учений, как синтоизм или буддизм. Это и обусловило диахронный срез работы, охватывающей путь от древности до наших дней, начиная от архаических представлений о возникновении Земли, кончая экологическими заботами современников. Но если центром оказывается человек, то неизбежен комплексный подход, который позволяет взглянуть на проблему с разных точек зрения: этической, эстетической, религиозно-философской. При этом сферой доказательств остается культура, где мировоззренческие принципы дают о себе знать наиболее непосредственным образом.

Как много можно узнать, обращаясь непосредственно к искусству, просто вглядываясь в картины, вчитываясь в стихи. Сравнивая стили разных эпох, можно понять, куда движется общество. Так, статья Н. С. Николаевой «Человек в японской жанровой живописи конца XVI — начала XVII в.» позволяет понять, какие сдвиги произошли в психологии японцев, в соотношении социальных сил, каковы были нравы в это переломное время и какое место занимал человек в социуме. Если в поле зрения художника не отдельная личность, а масса народа, толпа, это о чем-то говорит. И если на ширмах изображены необычные для японского быта или костюма детали, такие, например, как распятие или четки, значит, христианские миссионеры уже побывали в Стране восходящего солнца и само христианство еще не притеснялось, как стало оно притесняться и искореняться несколько десятилетий спустя.

По отношению же к христианству можно судить об отношении Японии к странам Запада и о внутренней ситуации в стране. (Об этом говорится, в частности, в статье молодой японистки Е. Л. Скворцовой «„Христианский век“ в Японии».) Почему истреблялось христианство? Что насторожило правителей? Почему вопреки интересам торговли японцы резко прервали связи с иностранцами и объявили о полной самоизоляции Японии, хотя это противоречило ее экономическим интересам? Значит, было нечто более важное, чем экономическое процветание, нечто, чем правящие силы Японии дорожили превыше всего. И это, видимо, традиционный тип связи «верха—низа», традиционная структура взаимоотношений, основанная на самурайских идеалах долга и повиновения старшему, что обуславливало стабильность государственной системы. Христианство эти принципы расшатывало.

Не случайно в Японии до сих пор не пропадает интерес к проблеме взаимодействия различных типов религиозного сознания, прежде всего к проблеме адаптации или невозможности адаптации христианства на японской почве. Христианские идеи неизбежно японизируются, попадая в сферу действия синтоистско-буддийской традиции. Известный писатель Эндо Сюсаку, который посвятил этой теме не один роман, в своей книге «Религия и литература» (1962 г.) говорит, что даже такое понятие, как «грех», воспринимается японцами по-своему: для них это прежде всего нарушение закона красоты, гармонии, в том числе традиционно понимаемой социальной гармонии. Буддийский мыслитель XIII в. Нитирэн, к которому в современной Японии вновь пробудился интерес, понимал под «грехом» (син) отступление от правды «Лотосовой сутры», отход людей от изначального единства жизни вселенной. Грех —

это действие не одного человека, а наследие всех существ, так как все отделилось от абсолютной правды этой сутры².

У каждого — своя логика. Тагор, например, с присущей ему пронизательностью говорил: «Считается, что многое в духе христианства противоречит не только классической европейской культуре, но и европейскому складу души. И тем не менее принесенный извне поток, противясь естественному течению европейской мысли, явился важнейшим фактором развития и обогащения европейской цивилизации именно потому, что двинулся в противоположном направлении»³.

Тагор один из тех, кто понимал Японию.

Впервые посетив Японию в 1916 г., он был очарован ею. Кришна Крипалани вспоминает в «Биографии Рабиндраната Тагора»: «В Японию Тагор прибыл 3 мая 1916 года на японском корабле и был поражен дисциплиной, порядком и дружелюбием капитана и команды. Его привязанность к Японии началась с этого корабля. Тагор находился в Японии немногим более трех месяцев. Жил он главным образом в Хаконе, откуда ездил читать лекции в Токио, в университет Кэйо. Его пленили виды Японии и сами японцы, особенно чувство дисциплины в народе, сила духа, выносливость, сдержанность, врожденная любовь к красоте, обворожительность их женщин. Тагор обратил внимание на то, что на улице никто не поет, и записал в дневнике: „Сердца этих людей не шумят, подобно водопаду, они тихи, как озеро. Все их стихи, которые мне приходилось слышать, это стихи-картины, а не стихи-песни“». Тагора пленило хокку Басё „Старый пруд“: „Старый пруд. Прыгает лягушка. Всплеск воды“. — И все! Больше ничего не надо. Японец понимает глазами. Старый пруд, сумрак, тишина, никого кругом. Прыгнула лягушка и раздался звук. И только этот звук говорит о тишине. Стихотворение Басё настолько взволновало Тагора, что он и сам начал слагать короткие стихи, из которых потом получилась книжка „Залетные птицы“»⁴.

После первого посещения Японии Тагор с восторгом вспоминал: «Когда рано на рассвете я сел на циновку у окна, я понял, что японцы не только прекрасные художники, — они превратили всю жизнь человека в искусство». Что увидел он у окна? Японский сад, камни, лежащие в беспорядке, зелень мха или низкорослый кустарник? Но этот беспорядок кажущийся: одно лишь неумелое вторжение искусственного в естественное — и пропадет ощущение движения жизни. Такое впечатление, что это не человеком устроено, а так все само собой расположилось. «Что поразило меня более всего в вашей стране, это то, что вы постигли тайны природы не методическим расчленением, но непосредственной интуицией. Вы постигли язык ее линий и музыку ее красок, гармонию в ее непропорциональности и ритм в свободе ее движений... Вы поняли, что природа хранит свои силы в формах красоты и что именно эта красота, как мать-кормилица, питает все ее титанические энергии, удерживая их в подвижном равновесии... Знание вещей может быть приобретено в короткое время, но их дух может быть постигнут лишь в многовековом воспитании и самообладании. Внешне овладеть природой гораздо легче, чем любовно проникнуть в нее, ибо на это способен лишь истинно творческий гений»⁵. Много мне приходилось читать о любовном отношении японцев к природе, но мало кто столь глубоко проникал в суть этого отношения. В способности человека ощущать себя в природе, а природу в себе Тагор находил высший смысл, которым, кстати сказать, озабочены современные экологи: «Человек наделен разумом, который он постоянно прилагает к природе, сближая сознание с действительностью, — так мир обретает связь с духовным началом человека. Очеловеченное начало в природе изменяется с изменением природы человека. Для нас вселенная совсем не то, чем она была для перво-

² Masaharu Anesaki. History of Japanese Religion. Tokyo, 1963, с. 201.

³ Рабиндранат Тагор. Собрание сочинений. В 12-ти т. Т. 11. М., 1965, с. 242.

⁴ Krishna Kripalani. Rabindranath Tagore. A Biography. L., 1962, с. 254—255.

⁵ Рабиндранат Тагор. Национализм. Пг., 1922, с. 53.

Бытных людей. Чем больше мы вводим природу в наш духовный мир, тем больше обогащается человеческий разум. Вспоминаю, как я подплывал на корабле к японскому порту. Передо мной простиралась неизвестная, прекрасная страна. Рядом со мной на палубе, держась за поручни, стоял японец. Для него то была не просто красивая страна, он видел и нечто другое: за много веков человек так сильно преобразил леса, реки и горы Японии, что теперь эта страна принадлежит не столько природе, сколько ему. Это он придал тамошней природе такое своеобразие и тем самым установил полное единство между ней и человеческой жизнью. Страна, в которой живут люди, не только творение природы, но их собственное, потому она и доставляет им особую радость»⁶. Тагор восхищался народом Японии, его умением работать и находить в этом удовольствие, его устремленностью к прекрасному: «Вы не узнаете настоящей Японии до тех пор, пока не увидите ее актеров за работой, не посмотрите пьесы Но и танцы, не посетите их церемонии, не узнаете, как тысячи фабричных рабочих в Кобе тратят две трети своего обеденного времени, чтобы зайти в знаменитый сад и насладиться красотой природы, прежде чем вернуться к своей машине»⁷.

И позже, предчувствуя, что в погоне за преуспеванием и лидерством Япония может утратить свои качества, Тагор с болью в душе увещевал японцев: «Япония не должна забывать, что действительная сила заключена не в оружии, а во владеющем им человеке, что если он, гонимый за могуществом, умножает вооружение за счет своей души, то он находится в большей опасности, чем его враг»⁸.

Что и говорить, есть в традиции японцев и жестокие обычаи. Немало пишут о полярных чертах их характера: любовь к красоте, чувство изящного, поклонение природе, естественному началу и признание за человеком права безжалостно разрушать это естественное начало, если того требует долг, понимаемый в духе этики «бусидо» (путь воина).

Можно подумать, что изначальное предпочтение эстетического критерия нравственному могло стимулировать культ жестокости. И может быть, есть в этом доля правды, но только доля.

Кто в жестокости может сравниться с древним Римом? По крайней мере на Востоке немислимы были бои гладиаторов или коррида. Наверное, потому, что коррида — это все-таки «уродство», «грязное» (в противоположность «чистому») нарушение естественной структуры, то, чего японцы избегали более всего. Японцы могли быть жестокими, руководствуясь каким-то принципом, чувством долга или какой-то идеей, пусть даже ложной, ложно понятым патриотизмом. Но развитое за века чувство прекрасного не позволяло им испытывать удовольствие при виде убиваемых на арене животных или людей. (Это, конечно, не оправдание жестокости. Жестокость варвара в каком-то смысле более объяснима, чем жестокость цивилизованного.)

Важно различать, что сравнивается: идеалы, которые не могли не отразиться на «нравственном» статусе, или эмпирии (чтобы вместе с водой не выплеснуть ребенка). В идеале, с точки зрения эстетических теорий японцев, красота имманентна миру. Стало быть, мир хорош, потому что он следует законам красоты. Если нечто противоестественно, не соответствует изначальной гармонии (ва), нарушает внутренний ритм человека, значит, это некрасиво. Истинная красота та, которая не вызывает ощущения дискомфорта, впечатления противоестественности, потому что соразмерна миру. То есть истинная красота несмешиваема со злом, если же смешиваема, то не истинна. Значит, идеалы Востока и Запада в главном сближаются. Можно сказать, народы шли к одному, но разными путями: одни — через стремление к добру и свету, другие — к красоте. Эти идеалы дополняли друг друга, чтобы со временем соединиться, когда формы жизни не будут препятствовать их осуществлению.

Т. П. Григорьева

Л. М. Ермакова

МИФОПОЭТИЧЕСКИЙ СТРОИ КАК МОДУС РАННЕЙ ЯПОНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Об архаическом мировосприятии японцев, их чувственном и концептуальном отношении к человеку в природе, человеку в мировом космосе можно судить, опираясь на данные этнографии и этнологии, археологии и древней истории страны, а также по наиболее ранним текстам, в которых, хотя уже и видоизмененно, зафиксированы архетипические представления и контаминации верований, относящихся, быть может, к разным хронологическим слоям, но отобранных и впитанных культурой.

По свидетельству некоторых исследователей, и орнамент на керамике периода Дзёмон, и неолитические солнечные часы с менгиром, открытые археологами в Северной Японии [4, с. 19—20], демонстрируют ранние стадии осмысления двух сторон мироздания — земной и небесной, первые этапы обобщения и упорядочения представлений о мире, космологические и космогонические открытия.

Последующие стадии исторического развития и складывания этнической общности из нескольких различающихся групп, заселивших Японские острова (в том числе, видимо, носителями номадической культуры алтайского типа, полинезийского типа и культуры поливного риса из Юго-Восточной Азии), привели к формированию более или менее определенного круга верований и взглядов на мир, представляющего собой «синкретизм анимизма с весьма сильными пережитками фетишизма и культ предков» [4, с. 41].

Синтоистский взгляд на мир в самом общем виде может быть охарактеризован как всякое языческое мировосприятие, но, разумеется, необходимо учесть ряд черт, специфических и конструктивных для данного этнокультурного феномена [1, с. 208—209].

Японская космогония, отраженная в зафиксированных мифах «Кодзики» и «Нихонги», изложена там бегло и кратко и носит явные следы материкового влияния. Общеизвестно, что она была создана по образцу дуальной модели инь—ян и во многом копировала даосские идеи мироздания. Первая книга лето-

⁶ Рабиндранат Тагор. Собрание сочинений. Т. 11, с. 321.

⁷ Krishna Kripalani, с. 313.

⁸ Рабиндранат Тагор. Национализм, с. 57.

Как и в верованиях многих других народов, солнце в представлении японцев часто связывалось с птицей (вспомнить хотя бы знаменитого ворона, посланного императору Дзимму богиней Аматэрасу). Среди преданий о военном походе Дзимму на восток существует такое, в котором говорится о множестве золотых соколов, ослепивших своим блеском врагов Дзимму и тем самым способствовавших его победе. В молитвословии норито о творении страны Идзумо упоминается Амэ-но хинадори-но микото, который вместе с Фуцунуси-но микото спустился с неба для усмирения некоторых божеств. По-видимому, бог «Солнечная птица» (хинадори-но микото) также представляет собой отголосок солярного культа.

Среди зооморфных божеств помимо птицы с солнцем связывалась и обезьяна. В «Нихонги» Великий бог-обезьяна (Сарутахико-но оками) описывается как живущий на перекрестке восьми небесных дорог, нос его длиной в семь локтей, рост в семь колен, изо рта его спереди и сзади исходит свет, глаза, как зеркала в восемь локтей и горят. По-видимому, впереди Сарутахико освещает Равнину Высокого Неба, сзади — срединную страну тростниковых равнин, т. е. Японию. В Сарутахико, как считают исследователи, со временем слились черты божества солярного культа и божества перекрестка [8, с. 45]. Примечательно, что Сарутахико связан также с водной стихией и с морскими и речными божествами, чему находится немало подтверждений в мифологических преданиях и в частом употреблении слова «сару» («обезьяна») в японских гидронимах.

Вероятно, японский бог солнца, как и некоторые другие синтоистские божества, передвигался на лодке. Например, в одной из песен «Манъёсю»:

| | |
|------------------|--------------------------------|
| Хисаката-но | Обмелела |
| Ама-но сагумэ-га | Гавань Такацу, куда приставала |
| Ивафунэ-но | на каменном корабле |
| Хатэси такацу ва | Дева Ама-но сагумэ, |
| Асэнрикэру камо. | Приплыв с извечного неба. |

(«Манъёсю», № 292)

В другой танка «Манъёсю» (свиток 10, № 2223) употреблена формула «море неба» (ама-но уми), по которому плывет житель луны на корабле, гребя веслом из дерева кацура, лавра, растущего на луне. Сюда же можно отнести и бытующее в фольклоре предание о «корабле небесного зеркала» (амэ-но кагами-но фунэ), на котором приплывает божество Сукуна-бикона.

Изображение лодки часто устанавливалось на специальных двухколесных повозках, используемых во время ритуальных праздников. Вероятно, с понятием лодки связывалось верование о том, что души богов прибывают на синтоистское празднество из-за моря. Высказывалось, например, предположение, что бог Амэ-но торифунэ-но ками, вместе с Такэ-микадзутти-но ками посланный богиней Аматэрасу для усмирения Окунинуси,

некогда представлялся в виде лодки формы птицы, на которой душа переправлялась к солнцу. Амэ-но торифунэ-но ками означает «бог — птичий корабль неба».

Концепция солнечной лодки у древних японцев, как и у многих других народов, по-видимому, связана с погребальным обрядом. В одном из сказаний, записанных в Сумиёси синдайки, говорится о том, что деревянные и каменные изображения такой лодки устанавливались в усыпальнице императора. Возможно, что первоначально сам саркофаг имел форму ладьи. Примечательно, что при раскопках одного из курганов на северном Кюсю был обнаружен высеченный на камне рисунок, изображающий лодку типа гондолы, на корме которой стоит человек с веслом, на носу — нечто вроде двух мачт с парусами, на лодке также сидит птица. В верхней части лодки справа находится круглый диск, напоминающий солнце, слева — диск поменьше, вероятно лунный, ниже — сидящая жаба. Изображения птицы и жабы вместе с солнцем и луной встречаются и в Китае, и в Корее. Этот магического назначения рисунок, должно быть, представлял путешествие души в обитель мертвых.

Ряд японских этнографов находят подтверждения тому предположению, что в древней Японии мертвецов пускали по морю в лодке, и в том известном факте, что сама усыпальница порой называлась *фунэ* (лодка), а вход в нее — *офунэири* [8, с. 33]; некоторые опровергают эту гипотезу. Возможно, тем не менее, что такой обычай существовал задолго до курганного периода Кофун и затем претерпел значительные трансформации, с другой стороны, не исключено, что его распространение ограничивалось определенными областями страны.

Представление о том, что душа умершего отправляется за море, бытовало у многих древних народов. Во времена создания «Кодзики» и «Нихонги» мифологическая обитель душ Соко-но куни в представлениях древних японцев уже в какой-то мере слилась с подземным миром Ёми-но куни, или Ёмоцукуни, между тем она, вероятно, первоначально имела отчетливые черты морской стихии. В молитвословии норито в праздник великого очищения говорится о том, что прегрешения земные перейдут в страну Нэ-но куни, Соко-но куни, где их примет морская дева Хаясасурахимэ. Слово *соко-но куни* некоторые филологи этимологизируют как *токо* 'дно', иные производят его от *соку* 'удалиться', т. е. *Соко-но куни* — страна, удаленная от земли и неба [8, с. 33]. Иное название этой страны — *Нэ-но куни* (страна корней) — также связывают с понятием «дно». Однако Янаги-да Кунио устанавливает связь слова *нэ* с окинавским представлением о стране мертвых, называемой *нирай, нируя* [8, с. 34]. По-видимому, в древности страна Токоё (Вечный мир) и Нэ-но куни (Страна мертвых) представляли собой нечто единое; впоследствии, под влиянием китайских идей, произошло их расщепление и расподобление, и Токоё стала обителью бессмертных или рассматривалась как страна моря, а Нэ-но куни, или

Соко-но куни, со временем в представлении японцев слилась с подземным миром скверны и стала обиталищем душ усопших и злых демонов, что явствует, например, из текста норито, читаемого во время Праздника угощения дороги (Мити-но аз-но мацури). Угощение подносится богу, охраняющему дороги на четырех углах столицы Хэйан от демонов, нашествие которых ожидается «из страны Нэ-но куни, Соко-но куни». Тем не менее и Нэ-но куни и Токоё в разных текстах оказываются обе то на дне моря, то за морем, то под землей, подобно окинавской стране нирай, также обнаруживающейся в разных текстах то в море, то в подземном мире.

Как и прочие иные миры древних японцев, страна Токоё, хоть и связанная с солнцем, не была трансцендентной и сообщалась с земным миром и другими мирами, например, с Такамагасару — Равниной Высокого Неба. Когда потребовалось выманить Аматаэрасу из небесного грота, все петухи Токоё были собраны, чтобы запеть разом («Кодзики», 17, 6). В эту страну отправлялось маленькое божество Сукуна-бикона-но ками («Кодзики», 30, 7). Кроме того, рассказывается, как божество Микэну-но микото, «пересекая волны, перебрался в страну Токоё» («Кодзики», 46, 3). Наконец, во втором свитке «Кодзики», где речь идет уже не об эпохе богов, а о веках легендарных императоров, имеется повествование о том, как Тадзима-мори, предок клана Мурадзи в Миякэ, был послан в Токоё на поиски плодов вечно зеленеющего и вечно плодоносящего дерева («Кодзики», 76, 1) и благополучно вернулся обратно. Повествование заканчивается этиологической концовкой: «Ныне это вечно плодоносящее дерево татибана». Кстати, Мацумаэ Т. выделяет в названии плода этого дерева (Тохидзику-но кагу-но ко-но ми) часть *кагу* 'сиять', атрибутирующую солнце [8, с. 136]. Сам Тадзима принадлежал к роду, тесно связанному с древними солярными обрядами и мифами. Предполагается, что этот род оружейников прибыл в Японию из Кореи, и предок его, сын короля земли Сираги (королевство древней Кореи) носил имя Амэ-но хибоко (Солнечное копьё неба). Копьё Амэ-но хибоко, согласно версии «Нихонги», держала в руке богиня Амэ-но удзумэ, исполняя свой танец перед небесным гротом, где скрывалась Аматаэрасу.

Принц Амэ-но хибоко женился на деве из Японии Акарухимэ (Блистающая дева солнца), которая в виде красной жемчужины (безусловно, солярный символ) была рождена простой женщиной, зачавшей ее от укола солнечного луча («Кодзики», II, 106). И вот Тадзима-мори, потомок «солнечного копья», привозит из страны Токоё «солнечные плоды», вероятно наделенные особыми свойствами, — также отголосок связи Токоё с солярным культом.

По-видимому, с этой концепцией страны Токоё, как мира, связанного с одной стороны с солярным культом и одновременно носящего черты морской стихии, сопряжено и верование в

марэбитогами, гостя, чужака, приплывшего по морю. Марэбито наделялись магической силой, от их появления зависела удача. Концепция «пришелец — бог» сильна и в Японии наших дней. Любой предмет, приплывший по волнам, может оказаться носителем волшебной силы и считается прибывшим из Токоё. Современный этнографический материал свидетельствует, например: один рыбак в префектуре Оита нашел в своей сети три камня. Они помещены в храме, специально для них выстроенном на берегу, как манифестация Эбису, бога рыболовства, впоследствии переосмысленного как бог торговли. Слово *эбису*, видимо, означает «чужой, странник». Гостей в рыбацкой деревне часто берут с собой на лов и в случае особой удачи называют Эбису-сан. Один такой Эбису, западный антрополог, однажды был вынужден плавать со всеми рыбаками деревни по очереди. Все найденное в море, даже всплывший труп утопленника, приносит удачу, труп берут на борт [правда, не с той стороны, с которой вносится *фунадама* (Душа лодки), божество — хранитель корабля], а затем хоронят в семейной усыпальнице [19, с. 92—95]. Эбису — чужак может принести и болезнь, порчу — еще одно доказательство прежнего единства Токоё и Нэ-но куни, — его часто представляют одноглазым, глухим, горбатым, левшой. В Удзи Ямадэ бог Эбису — гермафродит. Его аномалии и деформации — свидетельство принадлежности к иному миру — миру *ёсо* (внешнего) в отличие от *ути* (внутренний, домашний). Видимо, само слово *эбису* содержит коннотации ненормальности: так, *эбису-дзэн* — перепутанные в беспорядке тарелки на столе, *эбису-фуна* — карп-урод. *Эбисудоки* — время Эбису, сумерки, время между днем и ночью, когда детей зовут с улицы в дом, ибо в эту пору особенно много злых духов. Эбису (и всякий чужак) выступает как посредник между миром людей и иными мирами и наделяется лиминальными атрибутами, при этом воплощая божество, прибывшее из-за моря.

Итак, в архаическом синтоистском сознании мир был безграничен и слит с человеком. Для японской культуры, как и вообще для земледельческих культур, не был серьезно существен вопрос — был ли бог создателем неба и земли. Не было, в общем, свойственно и понятие трансценденции. Как явствует из мифологических концепций синто, смена жизни и смерти оказывалась в представлении древних японцев чем-то вроде контаминации скрытого и видимого миров, перехода из *ути* в *ёсо*. Уже на довольно позднем этапе осознания этих представлений утверждалось, что «быть сокрытым или проявленным — разное, но в их подлинном единстве они не разнятся» (Сёмангё гисё, VIII). Переход из скрытого в видимый — рождение (*уму*), от видимого в скрытый — смерть (*сину*), между ними — становление (*нару*). Иной мир (мир умерших) — отдаленная страна, сокрытая страна. До сих пор слово *мигакурэру* 'сокрыть тело' служит эвфемистическим эквивалентом глагола *сину* 'умирать'. «Сокрытие в облаках» (кумогакурэ) — название главы знаме-

нитого романа Мурасаки XI в. «Гэндзи-моногатари» — поэтический жест, заменяющий рассказ о смерти героя. [Соотношение бытия и небытия как явленного и сокрытого, по-видимому, связано с древнекитайской системой мышления (см., например, [2, с. 78—79]).

В японских летописных сводах есть две легенды, объясняющие причины смертности человека. Одна из них записана в «Кодзики» и представляет собой разговор Идзанаги и Идзанами у перевала Ёмоцухирасака, отделяющего мир живых от мира мертвых. Когда Идзанаги, спустившийся за Идзанами в страну мрака Ёми, нарушает ее запрет, зажигает огонь и смотрит на свою супругу, он видит ее тело, в котором копошатся личинки червей. Разгневанная Идзанами начинает преследовать его и кричит: «О мой возлюбленный супруг, раз так ты поступил, то я буду каждый день душить тысячу голов среди человеческой травы твоей страны». Идзанаги отвечает: «О моя возлюбленная супруга, если так, то я буду каждый день возводить тысячу пятисот домов, где рожают» (специальные помещения для рожениц, чтобы оградить остальных от скверны, связанной с родами).

Примечательно, что в данном случае Идзанами выступает отчасти как богиня луны, связанная с мраком и смертью. Надо сказать, что в японской древности луна, по всей видимости, не считалась предметом любования, ей не приписывались свойства прекрасного. В «Нихонги», например, в одном месте Ама-тэрасу омиками говорит божеству луны: «Ты — дурное божество». Возможно, что в те времена луна вызывала страх. Даже в сравнительно поздней повести «Такэтори-моногатари», волшебной повести о небесной деве, спустившейся с луны, сказано: «Видеть лицо луны — запретно» (цуки-но као миру ва иму котс). Это табу зафиксировано и в «Гэндзи-моногатари» (глава «Ядорики»), в Госэнвакасю 10 и др. Как свидетельствуют этнографы, и сейчас в ряде местностей существует запрет смотреть на луну где в третий, где в шестой день лунного месяца [8, с. 74]. То есть, возможно предположить, что луна некогда была устрашающим божеством, приносящим людям смерть. Отзвуки этого верования можно уловить, например, в эпизоде из «Исэ-моногатари». «В давние времена собрались однажды вместе кое-какие приятели, не слишком уж молодые. Глядя на луну, один из них:

| | |
|-------------------|--------------------------------|
| ооката ва | Многие |
| цуки-о мо мэдэдзи | Месяцем не восхищаются. |
| корэ дзо коно | Ведь как |
| цуморэба хито-но | накопятся [месяцы] — и человек |
| ои-то нару моно. | Стареем». |

(«Исэ-моногатари», 88)

Судя по различным источникам (Сандай дзицуроку, Идзумо фудоки и др.), лунное божество было женского пола, и некоторые ученые высказывают предположение, что первоначально

этим божеством была именно Идзанами, вернее, что Идзанами, Богиня-прародительница, совместившая несколько мифологических функций, в ряде черт сохраняет связь с тем мифологическим циклом о богине луны, который был распространен в южном бассейне Тихого океана. Когда же носители этого цикла заселяли японские острова, их культ лунного божества уже был расслон и полустерт. Возможно, что Идзанаги был некогда божеством солнечного культа и пара Идзанаги—Идзанами составляла единое божество солнца и луны у народов океанского побережья, заселивших Японию со стороны Окинавы [8, с. 75, 95].

Другая легенда «Кодзики», объясняющая причины смертности людского рода, повествует о женитьбе божественного потомка Ниниги-но микото. Из двух сестер, дочерей бога Оямацу-ми-но ками, он выбирает прекрасную младшую сестру. Ко-но хана-но Сакуя-химэ (Деву, цветущую, как цветы деревьев) и отсылает обратно уродливую Иванага-химэ (Деву-Скалу). И тогда их отец говорит: «Вот почему я послал обеих: дал я обет, что, если возьмет он Иванага-химэ, жизнь детища божественного потомка, пусть даже снег идет или ветры дуют, будет как скала и продлится вечно, твердо, не поколеблется; если он возьмет Ко-но хана-но Сакуя-химэ, то будет процветать, как цвет на деревьях цветет. Но раз он вернул Иванага-химэ и оставил только Ко-но хана-но Сакуя-химэ, жизнь детища божественного потомка будет длиться, пока цветы деревьев цветут». Далее следует объяснение: «Поэтому до сего дня императоры живут недолго». Сходная легенда существует, например, на центральном Сулавеси, где делается выбор между Банановой Девой и Скалой-Девой.

В версии «Нихонги» сама Иванага-химэ проклинает Ниниги-но микото, говоря: «Если б Божественный потомок взял меня и не отверг, дети, ему рожденные, жили бы долго и всегда были бы крепкими, как скала. Но он не сделал так, и раз он взял только мою младшую сестру, дети, ему рожденные, будут непрочны, как цветы деревьев». Другая приводимая в «Нихонги» версия гласит, что Иванага-химэ зарыдала и объявила, что теперь «видимое человечество будет преходяще, как цветы деревьев, и будет увядать и уходить. Вот почему жизнь человеческая так коротка» (в легенде, по-видимому, отражен древний обычай отдавать сестер замуж за одного человека).

Это распространенный мифологический сюжет: первому человеку предлагается выбрать из двух предметов, один из которых принесит бессмертие, другой обрекает людей на бренность. Такими предметами у разных народов оказываются живая или мертвая вода, две шкатулки, два разных плода, две дороги, и человек обычно выбирает смертный путь.

Мотив недолговечности жизни, сопоставленной с цветением и противопоставленной долговечности гор и скал, встречается, например, в «Манъёсю»:

Саку хана ва
Уцуроу токи ари
Асихики-но
Яма суга-но нэси
Кагаку ва арикэри

У цветущих цветов
Есть пора увядания.
А вот корни лилий,
В горах распростертых,
Они — долговечны.
(«Манъёсю», 20,
№ 4484)

Или другое стихотворение, сложенное принцем Итихара и поднесенное отцу:

Харугуса ва
Ато ва уцуроу
Ивао насу
Токиха ни имасэ
Тотоки вага кими

Весенние травы
Со временем поблекнут.
Ты же, мой досточтимый государь,
Будь долговечен,
Как вечная скала!
(«Манъёсю», 6, № 988)

Мотив жизненной недолговечности, уподобленной скорому увяданию цветов и трав, по-видимому, весьма глубоко проник в японскую классическую поэзию, был вскоре переосмыслен в буддийском контексте, но и в позднее средневековье, выражая буддийскую концепцию эфемерности человеческой жизни, вероятно, сохранял свой мифологический смысл и значимость и выражал не столько ничтожность и призрачность феноменального мира, сколько любованье и горячее умиление эфемерным сущим. В художественном выражении японцами идеи недолговечности земного мира чаще читается не буддийское бесстрашие, а, может быть, некоторое сожаление по поводу отсутствия земной, посюсторонней синтоистской модели спасения, которая заменила бы буддийскую установку на иллюзорность существования в феноменальном мире [3, с. 173].

Судя по ранним литературным текстам, японцы древности числили умерших в одном мире с живыми. Как свидетельствуют любопытные подсчеты Хори Итиро, среди 94 погребальных песен-плачей «Манъёсю» в 51 случае душа умершего находилась на горе, на скале, в горной расщелине, в 23 — в небе или облаках, несколько — на дальних островах, в море, в пустотах, лишь в трех случаях оказывалась в подземном мире — очевидно, начало буддийского влияния с его вертикальной космографией [14, с. 152].

Этнографические данные свидетельствуют о существовании стойкого поверья, что душа умершего могла отлететь недалеко и ненадолго, поэтому покойного не сразу считали мертвым. Его пытались оживить с помощью магии — «усмирения» или «призывания души» (тамасидзумэ, тамафури, тамаёби, тамаёбай). Помимо выкрикивания имени усопшего у его изголовья считалось действенным взобраться на крышу или другое высокое место и там призывать душу по имени или кричать, обращаясь к горе, к морю, колодцу, иногда трести одежду покойника. В одной из деревень префектуры Вакаяма делали надпил в коньке крыши дома покойного и выкликали имя в распил [9,

с. 356—357]. Кстати говоря, меч, который Дзимму-тэнно получает в дар от богов земли, передается через отверстие в крыше дома («Кодзики», 2, 49).

Душа умершего, по одним верованиям, 49, по другим — 17 дней, находилась сначала в очаге, и ей предлагалось ритуальное угощение. В префектуре Миэ верили, что душа в течение года пребывает в подставке для котла, поэтому ее не чистили весь год. Во многих сельских местностях до недавнего времени считалось, например, что в Новый год души предков спускаются в столб — опору дома в углу крыши.

Ритуал возвращения души, призывания души (тамафури), совершаемый над покойником или больным, превратился со временем в обряд успокоения души императора, исполняемый регулярно при дворе и сопровождаемый чтением соответствующего молитвословия норито. В «Кодзики» говорится, что сын Нигихаяхи-но микото вручил десять сокровищ императору Дзимму с наставлением: «Если что-то заболит, возьми эти десять сокровищ и потряси ими, считая — один, два, три, четыре, пять, шесть, семь, восемь, девять, десять. Если так сделать, то и мертвого можно оживить». По-видимому, в древности этот обряд служил прежде всего средством лечения болезней и применялся во всех семейных кланах, и лишь впоследствии превратился в ежегодно проводимое при императорском дворе официальное празднество успокоения души.

В «Манъёсю» содержится, например, такое стихотворение:

| | |
|------------------|-----------------------------|
| Тамасии ва | Душу мою |
| асита юубэ-ни | И утром и вечером |
| Тама фурадо | Я усмиряю. |
| Ага мунэ итаси | Но как же больно груди моёй |
| Кои-но сигэки-ни | От любовной тоски. |

(«Манъёсю», 15,
№ 3767)

В подневных церемониальных записях императора Годайго говорится о том, что этот ритуал в его времена проводился через день. Более поздние источники свидетельствуют о периодичности раз в сто дней. Исполнителями ритуала бывали главным образом те, кто занимался магической практикой инъ—ян, хотя из «Записок от скуки» явствует, что иногда эту роль выполняли и буддийские священники. Существовало представление об особенно опасных днях и периодах, когда душа легко может оторваться от тела.

С понятием «тамафури» тесно связано и понятие «тамабусу-би» (скрепление, связывание души).

«Мусуби» — видимо, вообще чрезвычайно важное понятие для японского архаического мышления, но пока недостаточно выясненное исследователями. Это слово входит важным компонентом в ряд первых японских теонимов — *Ками-мусуби*, *Та-ками-мусуби*, *Тамацумэ-мусуби*.

Мусуби, по-видимому, отчасти приписывалась роль сверхвременной, надмирной силы; в мифах оно выступает как креативная жизненная сила (в духе океанийской маны), но это понятие так и осталось латентным и в силу своей неразработанности, неопределенности, а также ввиду синтеза синтоизма с буддизмом не стало онтологизирующим началом.

Некоторые исследователи склонны трактовать в смысле жизненной силы и *ками*. Например: «Термин „ками“ (букв. „верх“) подобно полинезийскому „мана“ означает понятие „обладания“ чем-то или кем-то (любими предметами, землей, „гонорифического термина для обозначения священных предметов, обладающих силой на небе, на земле, среди людей» [16, с. 2].

Можно все же предположить, что маническая сила в верованиях представлялась воплощенной прежде всего в мусухи (мусуби), об этом свидетельствуют и архаические значения глагола *мусубу* 'связывать', 'соединять', а также 'порождать' и соотнесенные с этими понятиями магические действия, в том числе связывание молодых веток деревьев, пучков травы во исполнение желаний или в знак принесения брачного обета (отсюда, видимо, еще одно значение мусубу — «давать клятву»).

По предположению Оригути Синобу, божества Камимусуби, Такамимусуби, Икумусуби, Тарумусуби, Тамацумэусуби и прочие так называемые божества мусуби воплощали разные возможности магического действия удержания души в телесной оболочке [8, с. 140]. В связи с понятием «мусуби» интересно функционирование в древнеяпонском языке близкого по значению глагола *аму*, тоже приблизительно означающего «связывать», «соединять». Польский ориенталист Веслав Котаньски в статье «Японский поэт в дописьменную эпоху» высказывает остроумную, хотя и спорную, догадку о происхождении названия рода рассказчиков — *амабэ*, этимологию которого обычно связывают с морем, иногда — с небом. Котаньски сопоставляет слова *амабэ*, *амагатари* с *амахасэдзукаи* (слуга, который приносит песни). *Амахасэдзукаи*, по мнению Котаньского, разложимо на *ами* + *авасэ* 'складывать', 'связывать'. То есть *амабэ* — «род соединяющих», человек, исполняющий своими песнями магические функции. К тому же, согласно хроникам, представители *амагатарибэ* поют песни двух групп — *камугатариута* и *амагатариута*. Первая группа, как явствует из названия, — песни, повествующие о богах, вторая же содержит песни, самые разнообразные по тематике и вовсе не ограничивающиеся морем или небом [15, с. 17—20].

«Связывание» (мусуби) в магической функции удержания души прочно закрепляется в японской поэзии и нередко встречается в эпоху письменной поэзии. Так, например, в «Исэ-могатари» приводится следующая танка:

| | |
|-----------------|---------------------------------------|
| омоамари | Если случится так, |
| идэниси тама-но | Что, переполнясь любовью, |
| арунараму | Душа отлетит, |
| ё фуаку мизба | То, встретившись ночью глубокой, |
| тамамусуби сэё | Завяжи мою душу (сотвори тамамусуби). |

В главе «Аои» из «Гэндзи-могатари» содержится танка:

| | |
|------------------|----------------------|
| нагэкиваби | Душу мою — |
| сора-ни мидаруру | От терзаний — |
| вага тама-о | В небе заплывавшую — |
| мусубитодомэё | Завяжи, останови, |
| ситагаи-но цума | Подол одежд! |

Вероятно, в древности существовал магический обряд связывания пол одежды с целью удержания и успокоения души.

Возможно предположить, что синтоистское действие, воспроизводящее мифологическую историю сокрытия и возвращения солнечного божества, есть также ритуал, направленный на призывание в шкатулку души, тама этого божества, т. е. на возвращение животворящей солнечной силы. Впоследствии объектом этого ритуала стал император, божественный потомок, воплощающий божество солнца.

Итак, сокрытый мир умерших, мир предков оказывался невидимой частью мира живущих и не был отделен от них непроницаемой стеной.

Исследователь и адепт синто XX в. Мураока Цунэцугу пишет, что все три потусторонних мира древнего японца — Такамагара (Равнина Высокого Неба), Эми (Страна мрака) и Токоё (Иной мир, Вечный мир) — имели свойства мира земного и не представлялись трансцендентными, земной и иной миры были взаимопроницаемы.

То же можно сказать о восприятии японцами не только смерти, но и рождения, создания. Маруяма Масао, японский исследователь, полагая, что в мировой мифологии существует три типа мифологического творения: «делать» (*цукуру*), «рождать» (*уму*) и «становиться» (*нару*), относит синтоистскую мифологию преимущественно к третьему типу [16, с. 95]. И в самом деле, хотя японские мифы повествуют о рождении богов и о появлении первых людей или божеств путем вегетации, для японской мифологии человека, космоса и земной природы характерно именно становление (*нару*, *наруюку*). Именно глаголом *нару* описывается цепь порождений парой богов-демиургов Идзанаги и Идзанами множества божеств и земель), характерен циклизм, перетекание одного в другое. Отсюда, видимо, та легкость, с которой японцы приняли недуральную модель мира Махаяны.

Перетекание и становление оказываются присущи всем процессам и явлениям: по выражению Мотоори Норинага, в «Кодзики» описано *киккёсосэй* — взаимное порождение доброй и злой судьбы. Действуют злые (магацуби-но ками) — «сгибающие боги», и добрые (наоби-но ками) — «выпрямляющие боги»,

меняющие неблагоприятное в благоприятную сторону. Попеременно то добро, то зло доходят до апогея, и в этой диалектике зло существует ради добра, будучи средством создания нового добра (здесь явственна перекличка с китайской моделью инь—ян).

Неокончателность, обратимость свойственны в японском архаическом сознании и времени, которое, будучи безграничным, как и пространство, может быть обращено до бесконечности; и законы человеческого времени свойственны и миру богов, где несколько стираются, обволакиваясь вневременным.

Однако сверхвременное, или являющее временной предел в синтоизме, не имело абсолютных свойств сакрального мира; боги «Кодзики» и «Нихонги», в том числе Идзанаги и Идзанами, боги-демиурги, смертны, каждый ками имеет над собой его превосходящего. В этой потенциально бесконечной иерархии заложена невозможность концепции бога единого и всемогущего, и позднейшие попытки свести синтоистский пантеон к монотеизму были скорее попытками подражания мировым религиям.

Для синтоистски ориентированного мышления ками оказывались «здесь» и «теперь», всегда по эту сторону существования, в мире не было щели и тени, где не присутствовали бы ками. Эта политеистическая окрашенность бытия, взаимное перетекание мира людей и богов наблюдаются далее на всех этапах развития духовной истории Японии. Например, первый взлет буддийской мысли на японской почве — сочинения Сётоку-тайси (574—622 гг.), представляющие собой семитомный комментарий к переводам на китайский язык трех буддийских сутр. Немаловажен сам выбор сутр для перевода: уже в этом сказался специфически японский взгляд на мир. Это Саддхарма пундарика сутра [Мёхорэнгэ (Сутра Благого Лотоса)], Вималакирти нирдеша сутра (Юимагё — Трактат об окончательной истине, Наставления Вималакирти) и Шримала дэви симханада сутра (Сёмангё — Книга серьезного решения Шрималы). Отказ от дуальности, размытость границ сакрального и профанного предопределили предпочтение сутр, которые проповедовала Сёман — королева Шримала. В нарушение обычного порядка Юима-сутру проповедовала Юима (Вималакирти), обращаясь к монахам и аскетам, а не наоборот. Это тяготение к секулярности в проповедничестве и одновременно склонность видеть ками в различных природных, социальных, человеческих феноменах более чем сказались в процессе усвоения буддизма архаическим японским миром, оставившим неизгладимый и легкоузнаваемый след в основных положениях японского буддизма, в том числе в трактовке соотношения человек — космос.

В философии махаяны существование Будды в земном виде не есть его подлинный способ существования, и его ноуменальное тело (разумеется, последнее выражение употреблено скорее метафорически, чем терминологически) невыразимо и обретается вне феноменального мира. Сётоку же помещал его имен-

но в феноменальную сферу, различая лишь сокрытость и явленность и подчеркивая по сути их тождество.

Затем адепты секты Тэндай в Японии, сохранив в своем учении номенклатуру китайской Тяньтай, переинтерпретировали отчасти само понятие «хонгаку» (просветление). Для индийских и китайских буддистов оно могло означать постижение того, что находится за феноменальным миром, для японцев — что внутри него. Секта Нитирэн, развившаяся из Тэндай, провозглашает «действие, соответствующее вещам» (т. е. естественному, природно-гармоническому), там, где китайская Тяньтай говорит о «действии, соответствующем принципам».

Если индийский буддизм отвергал изменчивый, преходящий мир в пользу окончательной реальности, то японский в той же недолговечности земного мира усматривал для себя совершенно иное. Например, Догэн — знаменитый мастер дзэн XIII в., самое недолговечность возводит в абсолют: «Недолговечность — это буддовство. Недолговечность травы, деревьев, лесов — и это буддовство. Недолговечность человеческого тела и души — и есть буддовство. Недолговечность страны и природы и есть подлинное буддовство» [17, с. 95]. Отсюда делается вывод, что «мы должны любить и почитать эту жизнь и это тело, раз посредством этой жизни и этого тела мы можем следовать Закону [Будды] и постичь силу Будды» [17, с. 95—96].

Китайцы переводили санскритское *dharmatā* как «то подлинное, что есть во всех вещах». Адепты японской Тэндай, в свою очередь, переводят это понятие как «все вещи есть подлинное», т. е. подчеркивают реальность и истинность феноменов. Догэн же еще усиливает значение этого положения, утверждая, что «подлинность — это все вещи», т. е. истина находится в реальном мире феноменов.

Абсолютизация феноменального мира, его законов и происходящих в нем процессов, идущая от архаического мировосприятия, приводит Догэна к уникальной философии времени. В Сёбогэндзо сёходзиссё он утверждает, что само по себе вечное течение времени и есть окончательная реальность, все реальное и сущее отождествлено с текущим временем и является им [17, с. 92].

Кстати сказать, многие исследователи отмечают острое чувство времени, присущее японской культуре. Его специфика иногда объясняется стремительностью и явностью смены времен года, некоторые считают, что чувство времени у японцев развилось как компенсация за ограниченность пространства этой островной страны. Судя по стихам «Манъёсю», люди той эпохи не относились к смене сезонов как к объекту художественного творчества, они воспевали сиюминутный пейзаж. Поэты «Кокинсю», жившие по китайскому календарю и в условиях буддийского влияния, уже видели в смене сезонов движение времени. Если во многих стихах «Манъёсю» время мифологично

и человек слит с окружающим его миром, то в «Кокинсю» движение времени уже объективировано; от отождествления человеческого с природным, космическим совершается переход к осмысленному соположению этих рядов. Древняя поэтическая номенклатура переосмысливается ввиду потребностей новой классификации и атрибуции явлений, между человеческим и природным образуется большая дистанция, и отношения этих рядов приобретают более метафорический, т. е. более литературный, характер, хотя мифологическая праснова нередко бывает по-прежнему очевидна. Приверженность к «здесь» и «теперь», посюсторонность, возведенная, можно сказать, и в мировоззренческий, и в эпистемологический принцип, и в искусстве закрепляются как метод и инструмент художественного преобразования мира, приводя к той особенной черте японской культуры, которую можно назвать эффектом суженного зрения, когда объектом оказывается единичное и конкретное и когда «один цветок лучше, чем сто, передает душу цветка». Возможно, что именно эта «кадровость» восприятия предопределила и художественную практику в искусстве дзэн, направленную на достижение моментального сатори, постижения всеобщего через единичное в течение неисчислимо короткого отрезка времени.

Однако соединение синтоизма с буддизмом, впоследствии официально оформленное как хондзи суйдзюку, далеко не сразу стало столь естественным и гармоничным для японской культуры, что сказывалось и в области литературного творчества. Синтоистские боги в пору начала буддийского влияния оказались причастны к миру греха ввиду пресловутой посюсторонности архаического мировоззрения, равно как и соответствующая этому мировоззрению поэзия, например поэзия «Манъёсю», отражавшая исключительно синтоистскую практику — возведение на трон императора, освящение храма или любовь и путешествия. Кроме того, сам по себе японский язык был неадекватен буддийским нуждам, и многие буддийские секты, особенно секта Дзёдо, отвергали традиционную поэзию. Известно, что дочь Такасуэ, автор дневника «Сарасина-никки» (1020—1059 гг.), была обвинена и сама каялась в грехе пристрастия к повестям и поэзии. Фудзивара Тэйка (1162—1241 гг.), знаменитый поэт, в Дзика авасэ (личном Собрании стихов) пишет: «Стихи, которые я сочинил с детства до нынешних дней, когда я достиг преклонного возраста, могут наполнить собою целый ящик. Они составляют грехи моих уст и не принесут мне пользы в последующем рождении».

Тэйка последовал примеру Бо Цзюйи, который в 835 г. принес свои произведения в дар монастырю Дунлин со словами: «Пусть мои светские писания этой жизни с выпренными словами и цветистыми фразами в будущем послужат для вдохновения хвалебных гимнов, превозносящих учение Будды, и навсегда повернут Колесо Закона». Японский поэт создал 48 стихотворений, соответствующих 48 обетам Будды Амида, и по-

святил их Будде. Это выражение Бо — «выпренные слова и цветистые фразы» (кёгэн кигё) — часто использовалось японскими поэтами для обозначения греховности поэзии. Монах Мидзю в предисловии к сборнику Сасэкисю пишет: «Вака (танка) включена в категорию грехов, совершаемых устами, и поэтому называется „кёгэн кигё“».

Компромисс был найден лишь тогда, когда в мировоззрении окончательно утвердились представления о том, что Будда вначале явился в Японию в виде синтоистских kami. Эта концепция позволила соединить приверженность феноменальному с поисками трансцендентных путей спасения. Еще Кукай, основатель секты Сингон, провозгласил, что совершенное искусство — это сам Будда и что среди разных способов стать Буддой самый могущественный — это Путь Богов (синто). Если kami являются аватарами Будды, то, стало быть, архаическая поэзия может быть приравнена к сутрам.

Х. Э. Плюшов, американский востоковед, приводит высказывание монаха Сэнсай (начало XII в.), утверждавшего, что синтоистский бог Сумиёси, считавшийся богом поэзии, есть воплощение бодисаттвы Кокитокуо и, следовательно, танка, прославляющие Симиёси, не ниже проповедей Будды. Тот же Сэнсай изобразил так называемую вака-мандалу. Центральная фигура этой мандалы — бог Сумиёси, окруженный семью Буддами. За ними следуют их воплощения — 36 Бессмертных японских поэтов [18, с. 206—213]. Поэт Ариварано Нарихира был в средние века приравнен к Каннон (Авалокитешвара), Ононо Комати — к Будде Дайнити, Мурасаки-Сикибу — к Исияма-каннон, и в некотором смысле все они стали поэтами-предками. В предисловии к тому же Сасэкисю говорится: «Среди богов нашей страны многие принадлежат к лучшим воплощениям Будды и бодисаттв. Сусано-но микото первым создал стихотворение в 31 слог о восьмизвездном дворце в Идзумо. Оно не ниже слов Будды». Прославленный поэт-монах Сайгё утверждал, что сочинить одно-единственное стихотворение — то же самое, что вырезать статую Будды, и через поэзию мы можем понять законы Будды. В «Номори-но кагами» описывается, как бог Кумано является к Сайгё и вешает, что он не должен составлять сочинение вака [11, с. 66].

Таким образом, синтоистская мифопоэтическая стихия вновь обрела важную роль в мировидении и движениях культуры. Сектой Сингон было провозглашено, что «поэзия — то же самое, что сингон („истинное слово“)». Оказалось, что, «чтобы выразить истинные чувства сердца, нет ничего лучше японского языка». Правда, при этом сохранялась и противоборствующая тенденция, например, в некоторых традициях дзэн: если язык вообще греховен как продукт умственной и сознательной деятельности, то его надо использовать как прием против него самого — отсюда парадоксы дзэнского коана.

Тем не менее, как показывает в целом практика японского

искусства, эти различные идеологические и стилистические тенденции в конце концов соединяются в некоторую высшую сумму, в которой неизменно присутствует архаический синтоистский субстрат, иногда предстающий в своем первоначальном виде, в других случаях трансформированный и адаптированный.

Архаическое восприятие самодовлеющего природного мира было в определенной форме и мере санкционировано установлением хондзи суйдзюку. Стихийный мир саморавных феноменов, одушевленный и населенный ками, получил в культуре официальный статус, адекватный идеологическим, историческим, социокультурным особенностям эпохи; его последующие сдвиги и изменения, при всех их масштабах, не затрагивали его конструктивной структурной основы: в культуре за каждым явлением закрепилось неразрывно связанное с самим явлением понятие его содержания, красоты, целесообразности и смысла, онтологический ряд совпал с вещественным, и последующие влияния мировых религий так до конца и не развели в мировоззрении японцев вещь с ее прообразом, а с парадоксальной гармоничностью наслаивались и обогащали существующий культурный стереотип.

ЦИТИРОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Горегляд В. Н. Дневники и эссе в японской литературе X—XIII вв. М., 1975.
2. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М., 1979.
3. Ермакова Л. М. Синтоистский образ мира и вопросы поэтики классической японской литературы.—Восточная поэтика. Специфика художественного образа. М., 1983.
4. Иофан Н. И. Культура древней Японии. М., 1976.
5. Симонова-Гудзенко. Е. К. Японский миф и его роль в древней истории Японии.—Автореф. канд. дис. М., 1979.
6. Кодзика. Норито.—Нихон котэн бунгаку тайкэй (Главные произведения классической японской литературы). Токио, 1970.
7. Манъёсю. Т. 1—4.—Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1969.
8. Мацумаэ Такэси. Нихон синва-но синкэнкю (Новые исследования по японской мифологии). Токио, 1960.
9. Митани Эйити. Нихон бунгаку-но миндзокугакутэки кэнкю (Этнографические исследования японской литературы). Токио, 1960.
10. Нихонсёки.—Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1975.
11. Номори-но кагами.—Нихон кагаку тайкэй (Главные произведения классической японской поэзии). Т. 4. Токио, 1967.
12. Такэтори-моногатари. Исэ-моногатари. Ямато-моногатари.—Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1969.
13. Танака Гэн. Кодай нихондзин-но дзикан исики. Соно кодзо то тэнкай (Восприятие времени у древних японцев. Структура и развертывание). Токио, 1975.
14. Hori Ichiro. Folk religion in Japan. Continuity and Change. Tokyo, 1968.
15. Kotański Wiesław. Poeta Japoński w epoce przedpiśmiennej.—Przełąd orientalistyczny. 1(117). Warszawa, 1981.
16. Muraoka Tsunetsugu. Studies of Shinto Thought. Tokyo, 1964.
17. Nakamura Hajime. A History of the Development of Japanese Thought. Vol. 1—2. Tokyo, 1967.

18. Plutschow H. E. Is Poetry a Sin? — Honji Suijaku and Buddhism Versus Poetry.—Oriens extremus. Hamburg, 1978.
19. Yoshida Teigo. The Stranger as a God: The Place of Outsider in Japanese Folk Religion.—«Ethnology. An International Journal of Cultural and Social Anthropology». 1981, vol. XX, № 2.

А. Н. Мещеряков

**ИЗОБРАЖЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА
В РАННЕЯПОНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Историю литературы можно рассматривать с различных точек зрения. Можно видеть в ней эволюцию сюжета, смену жанров, развитие отдельных представлений, «мотивов» и т. д. Несомненным является факт соотносительности жанра и типа «героя», изоморфного общей структуре произведения. Так же несомненно, что за описанием героя и антигероя стоят важные представления, касающиеся этических норм породившего их общества.

В первой части данной статьи предпринимается попытка описания «героя» и «антигероя» раннебуддийской японской литературы на материале сборника буддийских преданий и легенд «Нихон рёйки», составленного на основе устной и письменной традиции монахом Кёкай в конце VIII — начале IX в.¹ Вторая часть посвящена явлению несколько более позднему — аристократической литературе эпохи Хэйан (IX—XII вв.), которая по своим основным установкам представляет собой по отношению к «Нихон рёйки» и многочисленным идейным преемникам этого направления религиозно-этической мысли разительный контраст как по всем своим структурным особенностям, так и в специфике изображения человека. Последовательное рассмотрение этих литературных направлений создает, на наш взгляд, определенные возможности для интерпретации представлений о человеке, зафиксированных в раннеяпонской литературе.

I

«Нихон рёйки» — первое крупное известное нам произведение японской неофициальной литературы, служит поэтому неоценимым источником для восстановления картины духовной жизни японцев на протяжении по крайней мере VIII столетия, сыгравшего столь значительную роль в развитии культуры Японии.

В силу еще недостаточной выраженности социальной стратификации, а также неполноты имеющихся в руках исследова-

теля данных далеко не всегда удается описать особенности представлений каждой из выделяемых исторической наукой общественных групп, но оппозиция официального и неофициального на основе рассмотрения литературного материала выявляется достаточно рельефно. Причем на ранних этапах сосуществования официальной и неофициальной идеологий отличия между ними зачастую заключаются не в разной трактовке тех или иных явлений, но в несовпадении объектов описания. Не совпадают поэтому и жанры двух идеологий. Государство пытается монополизировать право на порождение и фиксацию исторических (квазиисторических), мифологических и некоторых других текстов, имея своей задачей обеспечение интеграции государства (основной жанр — летопись), а в неофициальной письменно зафиксированной традиции, постепенно переходящей к авторскому творчеству, одно из основных мест занимает проблема человека как носителя этических норм, интегрирующих его самого (основной жанр — буддийские легенды и предания)².

Интересующее нас время, которое в самом общем виде можно определить как переход от древности к средневековью, характеризуется, в частности, многомерным процессом вхождения буддизма в жизнь японского общества. Можно назвать две главные причины сравнительно быстрого распространения буддизма в Японии: 1) потребности в буддизме как в общегосударственной идеологии³ и 2) потребности в буддизме как в мировоззренней выделявшейся из родового коллектива личности (в средневековом понимании этого термина). Разложение родо-племенных отношений, формирование классового общества, нарастание имущественного и социального неравенства способствовали тому, что у человека формировались новые потребности, которые далеко не всегда совпадали с интересами коллектива (рода, общины). Отсюда обостряющееся внимание к индивидуальным переживаниям, устремлениям, способам их удовлетворения.

Нельзя сказать, что синтоизм никак не реагировал на происходившие изменения, но, как и всякая религия родо-племенного строя, он обладал значительной инерцией покоя. Единичей синтоистского социума был род или община. Человек же еще не воспринимался как его составляющая. Синтоистские представления, дошедшие до нас в письменно зафиксированной, главным образом официальной, версии мифа и ритуала, несли в себе экспрессию коллективных, но не личных переживаний. Антропоморфными, точнее, квазиантропоморфными чертами наделены в мифе боги. Люди же, как правило, выступают пассивными преемниками мироустроительной активности божеств и державной деятельности «императоров». Через миф и отчасти героический эпос объясняются устои существования людей: в пределах любой феномен — космический или социальный — находит соответствие в мифическом или эпическом повествовании,

а ритуал призван сохранить между ними однозначное соотношение, нарушаемое действительным ходом жизни.

Итак, для синтоизма человек, как таковой, был не столь важен, и общение с богами, как и общий модус поведения, носило не индивидуальный, а коллективный характер. А человек этот между тем жил и чувствовал.

Основу поведения и ориентации человека в новом, переросшем рамки общины социуме (а именно в государстве), где возникает потребность в регулировании общения индивидов вне зависимости от их родо-племенной принадлежности, составил буддизм, который на неофициальном уровне, интересующем нас прежде всего, осмыслился главным образом как учение о карме. Кёкай писал, что буддийские сутры «показывают, как приходит воздаяние за добрые и злые дела» (предисловие к III свитку).

В этом высказывании заключена суть и цель его произведения: оно должно убедить читателя в истинности и всеобщности закона кармы, утвердить его однозначно толкуемыми примерами, взятыми из *исторического* прошлого и настоящего. Если миф обычно хорошо атрибутируется географически, но создание на его основе универсальной хронологии невозможно, поскольку он описывает последовательность действий, но не их продолжительность, то большинство историй «Нихон рёйки» имеют и определенную хронологическую привязку — по времени правления того или иного государя⁴. Хронологическое расположение легенд «Нихон рёйки» давало, по всей вероятности, читателю этого произведения возможность рассматривать его как *историю* воздаяния за добрые и злые дела в Японии.

Кёкай — еще не автор в полном смысле этого слова: он только «передает рассказы людей», и его кисти целиком принадлежат лишь предисловия к трем свиткам; но выбор Кёкай сознателен и целенаправлен: его труд должен послужить распространению доктрины универсального закона кармы, что позволяет рассматривать 116 историй «Нихон рёйки» как единый текст, сцементированный замыслом автора-составителя.

В большинстве случаев истории «Нихон рёйки» начинаются либо с констатации несоответствия (реже — соответствия) героя нормам буддийской этики, либо с описания несоответствия окружающих героя условий его качествам, оцениваемым опять же с позиций буддийской этики. Нарушение этого соответствия и его преодоление и составляют движущую силу сюжета. «Нихон рёйки» — это поучение о причинах неадекватности человека окружающим его условиям и о способах ее преодоления. «Если бы карма не указывала нам на добро и зло, то как тогда исправить дурное и отделить добро от зла? Если бы карма не вела нас, то как было бы возможно исправлять дурные сердца и идти дорогой добродетели?» (из предисловия к I свитку). Отсюда дидактичность историй «Нихон рёйки».

большинство из которых венчает нравучение, похвала праведнику⁵.

Если в мифе избыточность мифологической информации, обеспечивающей прочность механизма передачи, достигается использованием различных кодов [12, с. 234], то в «Нихон рёйки» код один — социальный, а значительная избыточность, присутствующая всякому сакрализованному тексту, обеспечивается предписанностью качеств героев и ситуационными повторами. Бинарному неэтическому описанию мифа приходит на смену бинарная же логика религиозной этики, тотально маркирующей все социальные отношения в терминах «плохой»/«хороший». В этом проявляется универсальный характер буддизма: проповедь Кёкай обращена к потенциально неограниченной аудитории, в то время как потенциальная аудитория синтоистского фольклора неизбежно ограничена родовыми и географическими барьерами и совпадает поэтому с аудиторией реальной. Как отмечает П. Г. Богатырев и Р. О. Якобсон, «существование фольклорного произведения предполагает усваивающую и санкционирующую его группу», обеспечивающую «предварительную цензуру коллектива» [1, с. 232], несмотря на то, что «все фольклорные тексты — по крайней мере тексты данной традиции — описывают один и тот же мир» [8, с. 77].

Герои историй «Нихон рёйки» принципиально дидактичны. До «Нихон рёйки» божество, «император», эпический герой удаивались быть изображенными ввиду их мироустроительной или же исторической значимости. Для Кёкай те или иные люди значимы прежде всего потому, что именно через них явлены основные закономерности человеческого существования. Они изображаются не потому, что они значимы сами по себе, но потому, что в них лучше, чем в ком-либо другом, воплощены качества, способные показать действенность и универсальность кармического воздаяния. Поэтому в «Нихон рёйки» мало житий: деяния подвижников (Гёги, например) могут быть описаны в разных историях, но полного жизнеописания нет, поскольку основной акцент делается не на последовательности событий, характеризующих достоинства подвижника, но на всеобщих принципах, управляющих миром людей и явленных через конкретных индивидов в ситуациях, позволяющих наиболее полно выявить эти закономерности.

Объектом внимания «Нихон рёйки» становятся только те свойства человеческой природы, которые могут повлечь за собой кармическое воздаяние. К ним относятся в первую очередь грехи и добродетели, зафиксированные в буддийских заповедях. В этом смысле «Нихон рёйки» изображает не столько человека в совокупности его идейных и социальных отношений, сколько кармически маркированные параметры его бытия.

Быт, повседневная жизнь, внешность людей охарактеризованы минимально, ибо помыслы Кёкай сосредоточены на главном и при описании напряженно переживаемой драмы челове-

ческого существования детали каждодневности обесцениваются. Поэтому же речи и поступки героев Кёкая лишены какого-бы то ни было оттенка легкомысленности. Для «Нихон рёйки» совершенно недопустимы смех и фривольность, присутствующие в более поздних сборниках легенд и преданий буддийского толка⁶. И не удивительно. Для Кёкая воздаяние — страшное или благое — может быть явлено в любой момент: в историях «Нихон рёйки» сделан акцент на воздаянии не посмертном, но прижизненном, часто — немедленном. «Близок час воздаяния в этой жизни! Подумай о своем будущем и смягчись. Пусть сердце твое станет добрым» (I-16). «Как можно не верить, что воздаяние близко и наступит в этой жизни?» (I-23) и т. д.

Потребность в этической оценке поступков людей, установка на дидактичность определяли и монохромность изображения человеческих характеров. В историях «Нихон рёйки» можно наблюдать начатки описания психологической жизни, но не полноценных характеров. Герои лишены неповторимо-личностных черт, описание характера укладывается в одно-два определения, и весь набор черт характера жестко задан. Человек обычно изображается или как грешник, или как святой. Остальные персонажи повествования можно назвать вспомогательными, ибо их поступки, служащие фоном, на котором высвечиваются главные свойства героя, никак не осмысляются ввиду их этической нейтральности, и эти персонажи не становятся поэтому объектом кармического воздаяния.

Есть и другая категория «вспомогательных» персонажей — аудитория («родичи», «друзья», «люди»), для которой чудо служит толчком, непосредственной причиной и поводом саморефлексии, обращения к учению Будды.

В подавляющем большинстве историй «Нихон рёйки» герои рисуются либо безгранично злыми, либо исключительно добрыми. Такое «черно-белое» изображение персонажей, свойственное для средневековой религиозно-этической литературы вообще, хорошо объяснимо и с точки зрения теории информации, согласно которой максимальной избыточностью обладают сообщения, наиболее важные для адресата.

Избыточность, интенсификация качества вели к появлению стереотипов идеального правителя, чиновника, чьей главной добродетелью становится приверженность учению Будды. В «Нихон рёйки» повествуется о деяниях Отомо-но-Ясуноко-но-мурази (I-5), благодаря стараниям которого были вырезаны три буддийские статуи. Ясуноко выступал против Мононобэ, когда тот потребовал находящиеся в Японии статуи будд и бодхисаттв отправить обратно в Корею. По непосредственному предположению Ясуноко были приняты меры по контролю над поведением монахов. За его заслуги и добродетели Ясуноко даровали высокие ранги и обширные земли.

Все эпизоды деятельности Ясуноко в той или иной степени находят отражение в повествовании хроники «Нихон сёки».

Имя же Ясуноко нигде не упоминается, а его действия приписываются разным лицам. Таким образом, народная легенда в передаче Кёкая создает жизнеописание идеального придворного чиновника как совокупность деяний различных лиц. Такой подход знаменует собой начальный этап развития жанра житий, неизвестного в синтоистской традиции⁷.

Что касается идеального правителя, то Кёкай писал о Сёму: «Бывший император Сёхо-одзин-Сёму отлил невиданно большую статую Будды, упрочил Закон на вечные времена, обрил голову, носил одежды монаха, получил посвящение, творил добро и справедливо повелевал людьми. Его сострадание распространялось на животных и растения, и никто не превосходил его добродетелью. Он стал первым [в стране], и судьба была благосклонна к нему... Добродетель его была такова, что порхающие в небе насекомые носили траву для крыши храма, а ползающие по земле муравьи собирали золотой песок на постройку пагоды. Высоко поднялись знамена Закона, и во все стороны развевалась их бахрома. Благословенная лодка Закона скользила легко, и тень от ее паруса ложилась на девять небес. Множество цветов счастливых предзнаменований расцветало в стране, и приходило воздаяние за добрые и злые дела» (предисловие к II свитку).

Однако более характерной для «Нихон рёйки» представляется не фигура государя и чиновника, но праведника или же противника буддизма, фигура, не имеющая ярко выраженной социальной принадлежности. Учение Будды в народной традиции, особенно на ранней стадии развития феодальных отношений, было призвано, как и раннее христианство, снимать противоположность социального «верха» и социального «низа», государя и подданного. В истории II-35 сообщается о монахе Тайкё, проклявшего принца Удзи, который оскорбил его. Родичи принца доносили государю Сёму: «На убийство отвечают убийством. Удзи уже умер. Мы отомстим Тайкё». Однако Сёму отвечал: «И я монах, и Тайкё тоже монах. Как может монах убить монаха?»⁸. Соображение о сравнительном дефиците социальной окрашенности героев «Нихон рёйки» подкрепляется и анализом динамики упоминаний имен персонажей (напомним, что истории «Нихон рёйки» расположены в основном в хронологическом порядке): с течением времени все меньше персонажей удается идентифицировать (в плане их родовой, социальной принадлежности), что служит одним из важных средств типизации.

Относительно слабую социальную окрашенность персонажей «Нихон рёйки» можно объяснить, по всей вероятности, по меньшей мере двумя взаимосвязанными факторами: сравнительно неразвитой дифференциацией японского общества и окончательно еще не определившимся местом буддизма в системе социально-идеологических отношений раннесредневекового японского общества. Социальная нейтральность неофициального

буддизма вызывала бурные протесты властей. Так, в указе Гэнсё (715—724 гг.) осуждаются монахи, занятые спорами о карме, а не заботами о соблюдении интересов государства («Главным они считают святое учение, а не планы императора» [27, Ерo, 6—7—10, 722 г.]).

Говоря о монохромности изображения героев Кёкай, следует иметь в виду, что в «Нихон рёйки» есть несколько историй, где на первый взгляд сделана попытка более разносторонне взглянуть на человека. В II-5, например, повествуется о том, как один человек был призван царем страны мертвых Ямой за то, что он убивал быков, принося их в жертву «китайскому богу». Однако ему удалось избежать сурового приговора, поскольку он вовремя одумался и стал выкупать животных и отпускать их на волю. Однако в этой истории, так же как и в других, ей подобных (II-16, III-22, III-23), мы более склонны видеть акцент, поставленный на чудодейственности праведности, компенсирующей даже злодейство в прошлом [«хотя я и воспользовался имуществом храма, но дал обет переписать сутру и потому избежал мучений ада» (III-23)], а также на тотальности воздаяния: «Истинно говорю — добрые деяния приносят счастье, а злые — несчастья. Воздаяние за добро и зло — неизбежно. Существуют два вида воздаяний — за дела добрые и злые. Должно вершить добро, а зло — отринуть» (III-22).

Для понимания психологического климата эпохи чрезвычайно большое значение имеют представления о рождении и смерти. В японском мифе, как и во всяком другом, более полно отражены сюжеты, касающиеся рождения. Боги рождаются из различных частей тела, испражнений священных предметов, воды и т. д. С появлением на свет связано множество эпизодов «чудесного рождения». Повышенное внимание мифа именно к рождению неудивительно: миф есть по преимуществу рассказ о происхождении мира⁹. Смерти богов и их существованию после «смерти» мифы касаются гораздо меньше. Со сцены мифического действия боги уходят по-разному: одни — спокойно, другие — вызывая своей «смертью» космические катаклизмы. Вопрос о способе их существования или же небытия после «смерти» в письменных текстах попросту не возникает, что, однако, не избавляет адептов от необходимости совершения коллективных молений, ставивших своей целью заручиться помощью предков для обеспечения благополучия рода или общины.

Смерть государя осмысливалась как процесс космический. Восхождение на престол описывается как нисхождение с неба, смерть — как восхождение на небо.

Он во временный дворец
К нам сошел тогда с небес
Поднебесной управлять.
...Он возвел себе чертог
На извечных небесах.

(Пер. А. Е. Глускиной [10, № 199])

При этом смерть государя, наделенного постоянным солярным эпитетом «небесносияющий», воспринимается как утеря солнечного света и перерыв во времени — подданные перестают различать «день и ночь» [10, № 200]. Как перерыв во времени выглядит обычай прекращать все государственные дела на время траура. Считалось, что государь скрывается в пещере [10, № 199], что находит буквальное соответствие в знаменитом мифе о сокрытии богини солнца Аматэрасу в небесном гроте — мифе о ее временной смерти.

Немногочисленные легенды «Нихон рёйки», в которых присутствует мотив «чудесного рождения», самым непосредственным образом связаны с синтоистскими представлениями. Вклад буддизма в концепцию смерти намного весомее — он заключается в привнесении этической идеи посмертного воздаяния в соответствии с земными прегрешениями и добродетелями. Воздаяние это проявляется по меньшей мере в двух видах: 1) перерождение на земле в той или иной ипостаси (понятие о нирване отсутствует) и 2) мучениях (наслаждениях) грешников (праведников) в аду (раю) царства мертвых Ямы, причем ад и рай локализируются где-то поблизости друг от друга. Адовы муки описаны несравненно подробнее, о рае же упоминается лишь вскользь.

Таким образом, в буддизме концепция смерти (посмертного воздаяния) разработана намного полнее, что связано с общей религиозно-этической направленностью этого вероучения и с сознательным целеполаганием самосовершенствования человека. В синтоизме же любое божество (человек) является священным объектом поклонения для своих потомков вне зависимости от своих прижизненных заслуг, в силу своего физического существования, в силу того, что он непременно является чьим-то предком или предком¹⁰. Буддийская концепция дифференцированнее и социальнее, ибо позволяет рассматривать индивида не только как предка, но также с точки зрения всего остального социального окружения.

Рождение и смерть можно рассматривать и в более широком контексте — трансформации героя вообще. Если для мифа характерно скачкообразное, ситуационное изменение физического облика божества, служащее знаком обратимого изменения качеств его поведения, то в «Нихон рёйки» подвижничество ведет к преобразению прежде всего духовному — благодаря своим добродетелям и духовному прозрению святой получает возможность творить чудеса, причем совершенством духовное отнюдь не обязательно сопровождается совершенством физическим. Так, в истории I-4 повествуется о грязном и больном нищем, покинувшем чудесным образом гробницу, построенную для него по повелению принца Сётоку. Кёкай заключает: «Там, где глазу простого смертного открывается лишь жалкое тело, святой своим провидящим оком распознает святого». В истории II-1 говорится: «Нельзя гневаться на монаха, даже если он не-

достойн видом. Под недостойной наружностью может быть сокрыт святой».

Но подвижничество и праведность, равно как и злодеяния, могут приводить к выздоровлению и исправлению физических недостатков, а могут вызывать и увечья, которые, однако, не являются чем-то самодовлеющим. Если в мифе физическая трансформация есть следствие прирожденной поливалентности, причем каждой из них соответствует определенный облик, то в религиозно-дидактической литературе она в определенной степени подконтрольна осознанной деятельности индивида.

Важно отметить, что заявляемый в начале сюжета дефицит нормы (увечность, болезнь, бедность и т. п.) соответствует, по всей вероятности, мотиву «испытания героя», который в той или иной форме можно обнаружить практически в любом фольклорном произведении. При этом наблюдается терминологическое совпадение оценок Кёкая и современной фольклористики. В истории II-6 рассказывается о человеке, благодаря жарким молитвам которого свиток сутры мог быть вложен в фулляр, неподходивший ранее по размерам. Кёкай заключает: «Истинно — [чудо] показало удивительное могущество сутры махаяны и явилось испытанием глубины веры. В этом нет сомнения».

Персонажи «Нихон рёйки» в отличие от героев мифа приобрели внутренние эмоции. В мифе определяющим является действие. «Жизнь» божества предстает не как совокупность внутренних состояний и поступков, но как недискретная последовательность действий. В «Нихон рёйки» поступки героев всегда мотивированы — добрым или злым умыслом. Но сострадательность святого во многих случаях выглядит не как результат духовного опыта, но как органичное, природное свойство праведника. Так, о Гёги говорится: «Гёги оставил мирскую жизнь, отринув желания, распространял Закон и наставлял заблудших. С рождения его отличали светлый ум и премудрость. Сердцем он был бодхисаттва, ликом — монах». Злодеями также рождаются: «В уезде Хинэ провинции Идзуми возле дороги жил вор. Он не был прямодушен от рождения. Он убивал, грабил и не верил в карму» (II-22). Кёкая не смущают даже такие утверждения: «Ёкоэ-но-оми-Наритодзимэ жила в Уезде Кага провинции Этидзэн. С самого рождения она была похотлива и любила мужчин без разбору» (III-16).

Эта ограниченность, предписанность поведения, была понятна и близка как последователям буддизма, так и адептам синто. Врожденные свойства природы, понимаемые синтоизмом как перенос, воспроизведение свойств предка в потомках (см., например, I-3, II-4, II-27, где божественная сила змёя-бога грома переходит на его антропоморфных потомков), буддизм трактовал с помощью учения о карме — как соответствующее воздаяние за совершенные в прошлых рождениях деяния. Таким образом, если в синтоизме человек воспроизводил своих предков, то в буддизме он воспроизводил самого себя, причем характер са-

мовоспроизведения находился в прямой зависимости от кармоформирующей сознательной деятельности человека. Вместе с тем необходимо отметить, что дурная натура всегда приобретает с рождением, а добрые свойства могут быть также и результатом личного духовного опыта индивида.

Оценки действия человека даются, как правило, не им самим и даже не окружающими его людьми, но прилагаются к внешней идеальной шкале. Оценка поведения определяется не столько саморефлексией, сколько системой визуальных поощрений-наказаний: болезнью, увечьем, богатством, долголетием и т. д., которые в немногочисленных случаях становятся стимулом подобной рефлексии: «Увидев, к какому воздаянию привел его деяния [речь идет о прижизненном путешествии во дворец царя Ямы], он полюбил подавать милостыню» (II-16).

По мнению Д. С. Лихачева, «чудо в житийной, христианской литературе — сюжетная необходимость. Чудом заменяется психологическая мотивировка. Только чудо вносит движение и развитие в биографию святого» [9, с. 74]. Так, и в «Нихон рёйки» фиксации подлжит не норма, а чудо, и чудо становится нормой литературы. Поощрения—наказания также явлены через чудо. Не случайно поэтому наиболее часто употреблявшаяся Кёкаем финальная формула звучит так: «Такие вот чудеса». Необходимое условие чудесной награды — соединение сострадательности будды и праведности человека. Рассказ о слепце, прозревшем благодаря своей набожности, заканчивается таким образом: «Истинно говорю — чудо случилось благодаря могуществу Каннон [Авалокитешвара] и глубокой вере слепого» (III-12).

Показательно, что всеблагие будды и бодхисаттвы могут выступать только как податели добра, добро персонифицируется в них, наказание же за прегрешения в одних случаях выносятся Ямой, а в других (и их большинство) носит характер внешнего несчастья и ни с кем из буддийского пантеона не соотносится¹¹.

Чудо — движущий мотив не только средневековой религиозной литературы. Мифы и героический эпос также полны необычайного и сверхъестественного. Чудеса там совершают боги и богатыри. Но, во-первых, эти чудеса являются не столько нормой литературы, сколько нормой времени, когда камни, деревья и травы умели разговаривать, и, во-вторых, они лишены морализирующего начала — победителем выходит обычно сильный и хитрый. В историях «Нихон рёйки» мы не раз встречаемся с персонифицированной борьбой добра и зла, и добро, соотношенное с представлениями о личной и социальной гармонии, неизменно выходит победителем.

В средневековой религиозно-дидактической литературе мериллом ценности человека становится интенсивность переживания им сакральных истин. Именно глубина переживания, а не беспомощная рассудочность служит безусловной целью верующе-

го. «Есть люди ученые, но творят они недостойное. Они ищут выгоды и желают богатств, алчность их подобна магниту, вырывающему железо из железной горы. Они желают чужого и скупы своим... Иные же ищут путь, вершат подобающее и могут творить чудеса уже в этой жизни. Тот, кто глубоко верует в Закон Будды и творит добро, достигает счастья при жизни» (из предисловия к I свитку).

В мифе же почти единственным возможным является описание героя через последовательность и интенсивность внутренних не мотивированных действий (не случайно поэтому, что слово «затем» из всех употребляющихся временных понятий является наиболее популярным), и физические характеристики, необходимые для выполнения этих действий (скорость, сила, выносливость и т. д.) имеют в мифе первостепенное значение. Свойства героев мифа определяются также в значительной степени набором тех предметов, которыми они обладают. Эти предметы неотделимы от тела божества — из меча и посоха они могут производить детей так же, как рожать из органов своего тела.

Итак, в мифе основным моментом, конституирующим героя, являются его действия, поскольку его мироустроительная цель всегда заключена не в нем самом, но вне его.

Буддизм проник в области духовной культуры, синтоизмом еще не освоенные либо находящиеся еще в «подсознании» культуры (возможно, что «готовность» японского общества к восприятию материковой культуры заключается именно в этом, а роль буддизма сводится к «проговариванию» подсознательных структур). Мифологическое объяснение мира и человека (как понятия родового) дополняется буддийским объяснением человека как личности.

«Нихон рёйки» — это литература «нового поколения», важная для нас не только сама по себе, но значительная прежде всего как зеркало самопознания и одновременно средство психогенеза, осуществлявшегося в результате социального и личностного саморазвития человека. Зафиксированная в «Нихон рёйки» концепция кармы, сочетающая в себе идею каузальности человеческих деяний с концепцией свободы воли и целенаправленного, постепенно подрывала традиционные представления о неизменной сущности человека, идеальным способом существования которой является следование дорогой предков. Недаром поэтому вся раннесинтоистская традиция («Кудзики», «Кодзики», «Нихон сёки», «Фудоки», «Синсэн сёдзироку», «Когосюи», «Энгисики») ориентирована на мифологические нормы, на их сохранение.

Однако новизна легенд и преданий «Нихон рёйки», которые являются переходными от фольклора к письменному авторскому творчеству, по своей значимости далеко превосходит достаточ-

но широкие сами по себе рамки буддийского вероучения. В общекультурном смысле «Нихон рёйки» знаменует собой появление нового класса текстов. В японском обществе к этому времени уже созревает психологическая установка на порождение текстов. Синтоистская традиция с ее ориентацией на трансляцию продолжает сохранять большое значение, и эти тексты (мифологические, ритуальные) входят в генотип культуры, но все большую роль приобретает установка на создание новых текстов, без чего был бы немислим тот кумулятивный культурный взрыв, приведший к появлению в эпоху Хэйан громадного количества текстов самого разнообразного содержания, авторы многих из которых совершенно сознательно выделяют себя из традиции. И если подходить к культуре с критерием степени выхода ее за рамки непосредственного индивидуального опыта, предложенного Дж. Брунером¹², то станет несомненной та колоссальная роль, которую сыграл буддизм в процессе психогенеза японцев.

II

Приступая к рассмотрению проблемы человека в хэйанской литературе, сразу оговоримся, что нами выбраны для анализа только тексты, принадлежащие кисти аристократов, причем в основном ее лучшей половины — женщин. Вне поля нашего зрения, таким образом, остается вся «мужская» литература — сочинения историко-политические и «духовные» (буддийские и синтоистские). Выбор наш помимо личных симпатий автора обусловлен прежде всего тем, что именно в произведениях хэйанских аристократок (повести, лирические дневники, эссе) более всего уделяется внимание человеку во всей совокупной утонченности его человеческих переживаний. И не беда, что в то далекое от нас время мужчины, отягощенные государственными делами, были невысокого мнения относительно этой «легковесной» литературы.

Во-первых. Хотя мужчине и пристало записывать свои мысли китайскими иероглифами на китайском языке [иероглифы называли иногда «знаками мужчин» (*отоко модзи*)], а женщины покрывали свитки узором хираганы (слоговой азбуки), многие мужчины украдкой зачитывались женскими романами, ибо именно в них живее всего были изображены они сами и их жизнь. Как отмечали Д. Гуди и И. Уатт, фонетические системы могут выражать любой нюанс индивидуальной речи, а также и «важнейшую социальную тематику», в то время как нефонетическое письмо более склонно «фиксировать и материализовывать только ту тематику культурного репертуара, которую грамотные специалисты отобрали для письменного изображения; она имеет тенденцию выражать коллективные представления о ней (тематике.— А. М.) [33, с. 38]. Некоторые

мужчины все-таки не могли избежать соблазна писать по-японски, но делали это от имени женщины (Ки-но Цураюки в «Тоса-никки»).

Во-вторых. Именно женская литература, рассматривающая человека под многократным увеличением женской наблюдательности, стала так интересна человеку нынешнего времени. И в этом современный читатель вполне может присоединиться к оценке Блистательного принца Гэндзи¹³, данной им произведениям женщин: «Напрасно я бранил эти книги. Ведь в них ведется рассказ от века богов и до дней нынешних. Сочинения вроде „Анналов Японии“ показывают всего лишь часть жизни. Романы же без утайки повествуют о самом разном» [19, гл. «Хотару»].

Героя аристократической литературы (равно как и ее авторов) в отличие от «человека спасающегося» буддийских сочинений можно определить как Homo *sensibilis*. Полная огражденность от житейских невзгод была той почвой, на которой культивировалось повышенное внимание к тончайшим нюансам переживаний и человеческих взаимоотношений. Сами носители аристократической культуры прекрасно осознали свою утонченность. Снова обратимся к Гэндзи, несомненно самому яркому образу, созданному литературой Хэйана: «Люди дней минувших были вне сомнения много мудрее нас. Что же до чувств, нынешнее поколение наверняка далеко превосходит их» [19, гл. «Хацунэ»]. Весь строй жизни хэйанской аристократии, избавленной «от работы, налогов и войн» [35, с. VI], способствовал культивированию гуманитарных интересов и воспитывал такое отношение к жизни, которое человеку современному может показаться чересчур изнеженным. Это высказывание имеет силу не только по отношению к женщинам. Мужчины так же свободно давали волю слезам, а их пластика превозносилась выше всего, когда она копировала женскую (вызывает восхищение, например, игра мужчины на лютне-бива — грация его движений превосходила изящество женщины [30, № 1], что совершенно недопустимо в «мужественных» культурах, скажем, в более поздней по времени культуре воинов-самураев).

Не осталось в стороне от процесса феминизации и само государство. Достаточно сказать, что перестали вестись исторические хроники, а вместо них теми же высочайшими указами предписывалось составление поэтических антологий. Крупной заслугой считалось изобретение нового типа колчана и шляпы [25, разд. «Канэмита»]. В хэйанском обществе господствовали неагрессивные формы культуры. Назначение в военное ведомство почиталось чуть ли не за позор [20, разд. «От 2-го года Тэйроку до 2-го года Ова»], а оружие вместо средства убийства стало употребляться в различного рода состязаниях¹⁴.

Четыре вещи более всего занимали внимание и время женщины: любовь, природа, праздники и, как можно догадаться по

обилию циркулировавших в придворных кругах книг, — сочинительство. Не говоря уже о поэзии, очень многие аристократки занимали себя «досужими» писаниями и в прозе. Сочинительство доставляло им истинное наслаждение: «Наш бедственный мир мучителен, отвратителен, порою мне не хочется больше жить... Но если в такие минуты попадетс я в руки белая красивая бумага, хорошая кисть, белые листы с красивым узором или бумага Митиноку, — вот я и утешилась. Я уже согласна жить дальше» [18, с. 283].

Вряд ли можно назвать аристократок писательницами в современном понимании этого слова. Занятия аристократов изящными искусствами почитались достойными всяческого поощрения, но общество не одобряло тех, кто предпочитал одно занятие в ущерб другим. Вот что в осуждение пишет Мурасаки о Ниоу, который все свободное время отдавал приготовлению духов (каждого аристократа отличала присущая только ему гамма — человека можно было опознать, даже не видя его, проводились и конкурсы — на лучший аромат): «В свое время Гэндзи был совсем другим — он не отдавался лишь одному занятию» [19, гл. «Ниоу»]¹⁵. И потому подавляющее большинство аристократок оставило нам всего по одному произведению, зачастую лишенному названия и подписи автора. И это не случайно, ибо каждую из «писательниц» заботил прежде всего непосредственный личный опыт (отсюда общая моноцентричность хэйанской литературы) — подобное на-три-четверти-автобиографическое жизнеописание не требует названия, и, хотя и предполагает наличие автора, совпадающего с главным героем¹⁶, оно нередко остается скрытым от нас именно в силу интимности передаваемой информации. Отношение к тексту все еще было вполне свободным: при копировании понравившегося произведения могло вноситься достаточно изменений.

Итак, герой хэйанской литературы — это прежде всего Homo *sensibilis*. Поговорим прежде всего о любви, которая отнимала так много аристократических сил. При описании любви авторы совершенно чужды физиологического натурализма, их метод скорее можно определить как натурализм «психологический»¹⁷. Нужно сказать, что само знакомство мужчины и женщины происходило достаточно своеобразно: они беседовали, разделенные занавеской, отгораживавшей внутренние покои женщины. Так что ни о какой любви с первого взгляда и речи быть не могло, зато влюбиться можно с «первого слова» — лишь только услышав голос [30, № 8]. И бывало, что мужчина, увидев свою любовь в дневном свете, с некоторым удивлением обнаруживал, что она и вправду хороша собой [30, № 7]. По голосу судят также и о глубине высказываемой мысли, а по показливанию — даже о благородстве происхождения (так, Укон в «Гэндзи моногатари» определяет, что ее поджидает человек непростой — и действительно: то был принц Ниоу). Наряду с утонченной эмоциональностью любовных переживаний, в которой легко может

убедиться каждый, кто возьмет в руки хотя бы «Записки у изголовья» Сэй-Сёнагон в цитированном выше превосходном переводе В. Марковой, отметим также и высокую формализованность любовных отношений: ограниченность тем разговоров, ритуал обмена письмами и стихами, фиксированность времени и места встреч и т. д.

Должно отметить повышенное внимание аристократов к форме вообще и форме социального выражения своих эмоций в частности. При почти полном совпадении в одном лице читателя и писателя каждый аристократ был обеспокоен тем, как он будет выглядеть в сочинениях других авторов¹⁸. Церемониальность поведения, свойственная средневековому человеку вообще, вне зависимости от места его проживания, буквально пронизывала весь строй жизни хэйанской аристократии. Каждое слово и поступок переставали быть ценными сами по себе. Предполагается, что в любой момент на тебя направлены сотни глаз: каждая реплика, не говоря уже, скажем например, о любовном увлечении, является предметом придворных пересудов, без чего жизнь аристократии просто немыслима.

Удрученный своей опалой, ссылкой и дурной погодой, Гэндзи хотел было покинуть место своего изгнания и скрыться в горах, но мысль о том, что его малодушие непременно станет достоянием потомков, удерживает его [19, гл. «Акаси»]. С одной стороны, эта жизнь, начисто лишённая приватности, угнетала их, а с другой — вне глаз и суждений своего круга, в редкие минуты, когда они были предоставлены сами себе, аристократы чувствовали себя довольно неуютно.

Экипаж знатных дам был красиво украшен. «Я надеялась, что кто-нибудь увидит нас на обратном пути, но нам изредка встречались только нищие монахи и простолюдины, о которых и говорить-то не стоит. Обидно, право! ... когда удаляешься в храм или гостишь в новых непривычных местах, поездка теряет всякий интерес, если сопровождают тебя только слуги. Непременно надо пригласить с собой несколько спутниц из своего круга, чтобы можно было поговорить по душам обо всем, что тебя радует или тревожит» [18, с. 162].

«Публичный» и «этикетный» образ жизни аристократов, бывший одним из знаков их социальной выделенности, сковывал их во всем, и прежде всего в их взаимоотношениях с другими членами их маленького сообщества, и иное поведение было бы для них просто немыслимым и невыносимым. Аристократами постоянно движет стремление выглядеть так, как предписывают нормы этикетности, а их невольное нарушение тут же становится предметом пересудов, чего нарушители опасаются прежде всего. Так, нельзя читать стихи, не соответствующие времени года, и То-но тюдзё, нарушивший этот запрет, умоляет Сэй-Сёнагон: «Не говорите никому. Я стану мишенью для насмешек» [18, с. 205—206]. Сестра не может написать сестре первой, потому что та выше ее рангом [19, гл. «Кагэроу»]. Мать

в присутствии сына одета так, как должна быть одета в присутствии совершенно незнакомого [19, гл. «Отомэ»] и т. д.

Подчеркивание формы и формальностей у аристократов резко контрастирует с «содержательно» ориентированной буддийской субкультурой, о которой говорилось в первой части статьи. Рассматривая культуру Хэйана, Джозеф К. Ямагива и Эдвин О. Рейшауер писали: «Упор был скорее сделан на форме, вкусе и чувствительности, нежели на этически оправданном поведении. Общество состояло главным образом из замкнутых на себя мужчин и женщин, которые постоянно анализировали свои поступки, но не мотивации и средства, к которым они прибегали» [34, с. 156].

Хотя чтение сутр и исполнение буддийских церемоний и стало «частью жизни людей нынешнего поколения» [19, гл. «Емогиу»], это был буддизм совсем другого рода, нежели вероучение, отраженное в синхронных памятниках народного буддизма, где центр тяжести лежит на волевом усилии индивида, который своей праведной жизнью стремится к улучшению своей кармы и перерождению в конечном итоге в раю будды Амиды. Аристократию же в гораздо большей степени интересовало не посмертное, но нынешнее ее существование. Буддизм не был для нее этически-магической целью и средством. Скорее он отвечал на ее эстетические запросы, создавал фон «бренного мира», на котором она с тихой грустью наслаждалась «очарованием вещей», основное эстетическое достоинство которых состоит именно в постоянной смене, что так превосходно выразил монах Кэнко-хоси — аристократ по рождению: «Если бы жизнь наша продолжалась без конца, не улечиваясь, подобно росе на равнине Адаси, и не уносясь, как дым над горой Торибэ, ни в чем не было бы очарования. В мире замечательно именно непостоянство» [7, с. 47].

Если в буддийской субкультурной традиции ясно прослеживаются четкое разграничение и взаимосвязь прошлой жизни, настоящей и будущей, причем (в идеале) прошлое и настоящее являются лишь переходными этапами — к раю или аду, — то в жизни аристократии эти контрасты существуют в очень ослабленной форме. И настоящее (а еще точнее — сиюминутное) приобретает самодовлеющую ценность. Вместо религиозной этики господствует этикетность поведения и эстетическое освоение действительности. Немаловажную роль в этом (последнем) процессе играла природа, основная ценность которой заключалась в ее способности генерировать в индивидууме текст. Цель загородной поездки — не столько любование природой, сколько сочинительство: «наши мысли рассеялись, и мы совсем позабыли, что должны сочинить стихи о кукушке», за что придворные дамы и заслужили упрек государыни: «Разумеется, при дворе уже слышали о вашей поездке. Как вы объясните, что не сумели написать ни одного стихотворения?» [18, с. 133, 135]. Природа сама по себе не заключает в себе ценности и, более того,

может доставлять радость только как «аккомпанемент» культуры: «Лишь на фоне музыки можно снести звуки осеннего моря» [19, гл. «Акаси»]. Именно поэтому связь «природа—текст» имеет и обратную силу: «Пруд Хара—это о нем поется в песне: „Трав жемчужных не срежай!“ Оттого он и кажется прекрасным» [18, с. 65].

Эстетическое и эстетическое нередко вступали в противоречие, которое может разрешаться в пользу сиюминутного, а вневременное находится лишь в потенции аристократической культуры, реализуясь не в повседневной жизни, но только в экстремальной ситуации. Так, к монахам и монашеской жизни аристократы относились с изрядным скепсисом (сами они, чаще женщины, принимали монашество не из желания самосовершенствования, но как бегство от дисгармонии личной жизни). Их ужасают манеры «святых мудрецов» [18, с. 271], а проповедник только тогда хорош, когда он «благообразен лицом»: «Проповедник должен быть благообразен лицом. Когда глядишь на него, не отводя глаз, лучше постигаешь святость поучения. А будешь смотреть по сторонам, мысли невольно разбегутся. Уродливый вероучитель, думается мне, вводит нас в грех» [18, с. 53—54].

Все в жизни, включая буддийское вероучение, приемлемо только в том случае, если оно может быть введено в эстетический ряд. «Дхарани — магические заклинания — лучше слушать на рассвете, а сутры — в вечерних сумерках» [18, с. 243]. Для Гэндзи монашество только тогда становится привлекательным, когда он осознает, что и в жизни монаха есть своя неповторимая эстетическая прелесть [19, гл. «Сакаки»]. «Лотос — самое замечательное из всех растений. Он упоминается в притчах Сутры лотоса... Как прекрасны его листья» [18, с. 86].

Хотя аристократы и преклонялись перед изысканностью своего века, мы постоянно вместе с тем сталкиваемся и с сеговыми на упадок морали¹⁹. Сам Гэндзи приписывает свои жизненные невзгоды излишней чувственности. Буддийские заповеди приносятся в жертву эстетическому наслаждению: Сигэки не может оторвать глаз от великолепного фазана и наблюдает, как охотничий сокол убивает его, хотя Сигэки и осознает всю греховность своего поведения [25, свиток VI]. В тот день, когда Сэй-Сёнагон должна была предаваться посту и покаянию, она, услышав звуки музицирования и декламации, выходит к обществу: «О, я знаю, грех мой ужасен... Но как противиться очарованию прекрасного?» [18, с. 96, 182]. В разделе «То, что никому не годно» осуждаются, во-первых, люди дурной наружности, и только, во-вторых — люди с недобрим сердцем [18, с. 183]. Внешняя красота автоматически предполагает совершенство во всех других отношениях, и их несоответствие порождает недоуменные вопросы современников: «Коли она так красива, так отчего же столь безвкусна?» [30, № 3].

Несмотря на часто встречающийся мотив бренности и гре-

ховности своей жизни, аристократы предпринимали очень немногие усилия для того, чтобы хоть как-то изменить себя, ибо фаталистически считали, что нынешнее — целиком и полностью предопределено кармой. «Я заключила, что несчастье мое было частью моей неизбежной судьбы, определенной заранее в прошлых рождениях и должно его воспринимать как то есть на самом деле» [20, разд. «От 2-го года Тэнтоку до 2-го года Ова»]. Если для «человека спасающегося», как мы видели, карма была объектом его волевой деятельности, то в сознании аристократа карма не всегда подвержена воздействию его собственных сил (поэтому аристократическая литература попросту игнорирует этические проблемы). Отсюда тот флер уравновешенной обреченности, который покрывает повседневную жизнь аристократа, не перебиваемую прорывами в область чудесного и сверхъестественного — в отличие от буддийской дидактической литературы. Мировоззрению аристократов более соответствуют представления об упорядоченности и предсказуемости мира, нежели о возможности отклонения от обычных процессов: «В зимнюю пору должна царить сильная стужа, а в летнюю — невыносимая жара» [18, с. 155]. Не чудо, а вереница любовных встреч и прощаний служит двигателем сюжета аристократической литературы²⁰. Собственно, описание коммуникативного акта (в особенности между мужчиной и женщиной) и является основным предметом изображения.

Остановимся несколько подробнее на феномене письменной коммуникации — прежде всего потому, что хэйанские аристократы придавали ему такое преувеличенное, с точки зрения современного человека, значение²¹.

Помимо широко распространенных «обычных» любовных посланий, любовных писем, призванных преодолеть материальное пространство между корреспондентами, мы неоднократно встречаемся с явлением переписки между людьми (чаще — возлюбленными), находящимися в одном доме и даже в одной комнате. Всякий письменный документ ценился гораздо выше аналогичного устного сообщения: «но когда наконец прибыл ответ, то была всего лишь записка на словах» [19, гл. «Сихигамото»]. Отношение к слову устному и письменному мифологизируется. И если синтоистское божество слова проклинает святой японского буддизма Эн-но гёдзэ [24, I-28; 26, № 10], то Сугавара-но Митидзанэ обожествляется в качестве покровителя поэзии (китайской, т. е. письменной) и каллиграфии [21].

Акт письменной коммуникации, так же как и поведение аристократов в целом, представлял собой явление в высшей степени этикетное. В зависимости от обстоятельств, времени года варьировались цвет и качество бумаги, манера и содержание письма, образность содержащихся в нем стихов. Громадное значение имел почерк — именно по нему зачастую выносилось первое и окончательное суждение о корреспонденте²². При элиминировании такой контекстности, т. е., проще говоря, при пе-

реписывании, скажем, стихов в свою тетрадь, они теряли свое очарование, так как теряли конкретного адресата и адресанта. «Частенько случается так, что письмо нам кажется совершенным — оттого ли, что знаешь автора или же очарован почерком. Но стоит потом переписать его в тетрадь, как выходит что-то не то» [19, гл. «Асагао»]. Таким образом, центр внимания лежит не на условиях трансляции текста (письмо может быть читано вслух и про себя, не накладывается ограничений на время чтения и т. д.), а на условиях его создания (которые строго регламентируются), имеющих первостепенное значение для адекватной дешифровки.

Хотя информация, содержащаяся в письмах, могла быть глубоко интимной, в обществе, которое стремится к возможно более широкой циркуляции всех важных для его функционирования текстов, самые личные сообщения становились достоянием гласности²³.

Постоянное обращение интимной информации было чрезвычайно важным для функционирования хэйанского аристократического общества: этим обеспечивалось его интеллектуально-психологическое самовоспроизводство. Если учесть, что общественное образование находилось тогда в упадке и оценивалось весьма невысоко и основным способом приобретения знаний и воспитания было домашнее образование, то станет ясной та очень значительная роль, которая отводилась каналам письменной информации вообще и интимной письменной информации в особенности²⁴.

В статье автор попытался поставить и частично дать ответ на некоторые вопросы, касающиеся способов изображения человека в раннесредневековой японской литературе. Тематика эта важна, сложна и малоразработана как в теоретическом плане, так и в страноведческом. В будущем автор надеется продолжить свои изыскания в этой самой гуманитарной из гуманитарных областей знания.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнее формальную характеристику памятника см. [14]. Общее описание большинства из упомянутых в данной статье произведений см. [4] и [17].

² Не вдаваясь в подробности, отметим, что традиционная этика синтоизма неразрывно связана с культурами плодородия, отравление которых общезначимо для всего коллектива.

³ О социальной роли буддизма см. [13].

⁴ И в «Нихон рёнки», и в поэтической антологии «Манъёсю» (середины VIII в.) правители зачастую назывались не по имени, а по местонахождению дворца. Подобное постоянное переименование хронологического ряда в пространственный свидетельствует о сохранении мифологических по своему происхождению представлений об изоморфизме пространства и времени. При этом, однако, обычно указывается количество лет правления, что коренным образом отличает мифологическое время от исторического. Время мифа характе-

ризуется качественным, а не количественным образом. Качественное своеобразие времени мифа отчетливо осознавалось и самими носителями культуры периода письменной фиксации мифа. То было время, когда камни, деревья и травы умели разговаривать [31, норито № 8, № 10], причем они теряют эту способность вместе с основанием правящей династии [31, № 25]. Летописно-мифологические своды подразделены их создателями на «время богов» (миф) и «время императоров» (история и квазиистория).

⁵ Вопрос об авторстве нравоучений и похвал остается не совсем ясным. Для нас, однако, большее значение имеет само их наличие, ибо оно указывает на принципиально пемыслимую для раннего синтоизма возможность «свертывания» текста, существовавшего ранее только как равный самому себе. Лингвистические данные подтверждают, что многие языковые способности говорящего определяются способностью к преобразованию текста, главным образом его перефразированию (см. [11 и 16]). Не случайно поэтому, что в таком полемически заостренном произведении, как «Когосюн» (начало IX в.), его автор не оговаривает существенных для него отличий хранимого его жреческим родом Имибе мифа от канонизированной версии, но неизменно приводит миф полностью.

⁶ Приведем одну такую историю из сборника «Удзи сюн моногатари», составленного в XIII в. К тюнагону (придворное звание) Моротоки пришел просить подаяния монах. Он рассказал, что решил отбросить желания и потому удалил их источник, чтобы разорвать цепь перерождений. При обследовании оказалось, однако, что источник желаний был скрыт в особом мешочке, сокрытом под волосами. Все присутствовавшие встретили это открытие громким смехом [28, № 6].

⁷ Важно отметить, что в формировании концепции праведного чиновника имплицитно играл определенную роль и синтоизм. В I-25 повествуется об Омива-но-такэти-Маро, который с усердием заботился о благе крестьян. Так, во время засухи он воду со своих полей отвел на поля крестьян, а в награду за это был ниспослан дождь — он пролился только на его поля. Поступки Маро истолковываются в свете его заботы о крестьянах, но современные изыскания показывают, что в этой истории Маро реализовывает функцию шаманов-заклинателей дождя, чьим прямым потомком он являлся [23].

⁸ С другой стороны, приверженность учению Будды могла вести и к перерождению с высоким социальным статусом: «Будешь поклоняться знаменам Закона — переродишься чакравартином» [24, II-36].

⁹ Синтоизм вообще больше интересуют начальные стадии явления, и вся система ритуально-магических действий направлена на воспроизведение начального миропорядка. Поэтому при контаминации синтоистских и буддийских сюжетов именно завязка сюжета содержит наиболее весомый субстрат синтоистских представлений (подробнее см. [15]).

¹⁰ Первоначальная территориальная недифференцированность рая и ада связана, по всей вероятности, с синтоистскими представлениями о единой стране предков, куда попадают все умершие. Возможно, что и акцент «Нихон рёнки» на прижизненном воздаянии связан, хотя бы отчасти, с «амортизирующим» воздействием синтоизма: тотальный перевод воздаяния в область посмертного существования означал бы слишком резкий отказ от традиционных представлений о предках-охранителях.

¹¹ В отличие от будд и бодхисаттв среди синтоистских божеств есть и божества-вредители, которые вне зависимости от достоинств человека могут принести ему несчастья и затруднения.

¹² «Поскольку культура, особенно высокоразвитая, выходит за пределы индивидуального опыта, границы индивидуального развития по определению шире тех, которых достиг отдельный человек когда-либо в прошлом, эти границы развития зависят от того, какую помощь оказывает культура индивиду в использовании присущего ему интеллектуального потенциала» [3, с. 377].

¹³ О самом романе «Гэндзи моногатари» см. недавнее тщательное исследование И. А. Борониной [2].

¹⁴ См. об этом в особенности «Кокон тёмондзю», свиток IX, посвященный вонским искусствам [22].

¹⁵ Идеал буддийской литературы совсем другой — он определяется не разнообразием жизненных занятий, а их ограниченностью. В «Хокэ кэнки» о праведном монахе сообщается: «Он читал „Сутру лотоса“ и ничем более не занимал себя» [29, № 49].

¹⁶ Многие названия произведений хэйанской литературы присвоены им условно, а «принадлежность повествовательных памятников определяется либо свидетельством современников, либо традицией или вообще не определяется и только в редких случаях... изначально сохраняют подпись автора» [4, с. 58].

¹⁷ Мысль о плоти просто повергала их в ужас. Мурасаки писала в своем дневнике: «Чудовищно и ужасно нагое тело. В нем нет никакого очарования».

¹⁸ Отметим, что произведения аристократов не выходили за пределы придворного круга. А если, паче чаяния, и происходила «утечка», то такое произведение автоматически теряло все свое очарование. «Я переписала в свою тетрадь стихотворение, которое показалось мне прекрасным, и вдруг, к несчастью, слышу, что его напевает простой слуга... Какое огорчение!» [18, с. 318]. К слову сказать, закрытость хэйанского общества была чрезвычайно высокой. Восприняв (хотя зачастую только формально) многие институты китайского государственного устройства, японцы тем не менее практически отказались от системы государственных экзаменов на занятие чиновничьих должностей — назначение в центральные органы управления происходило вполне «по-семейному».

¹⁹ «Но согласитесь, что такой пример родственной любви — редкость в наши дни» («Отикубо моногатари» [5, с. 230]). О молящихся, чересчур вольно ведущих себя в храме: «Если бы люди, посещавшие храм в былые времена, дожили до наших дней, как бы строго судили они и порицали нас!» [18, с. 54—55].

²⁰ В особенности это ясно на примере «Исэ моногатари» [6].

²¹ «Достойны зависти придворные дамы, которые пишут изящным почерком и умеют сочинять хорошие стихи: по любому поводу их выдвигают на первое место» [18, с. 200].

²² Мурасаки видит письмо своей соперницы Акаси, адресованное Гэндзи. Безупречный почерк подсаживает, какая судьба уготована ей в будущем, ибо обладательница такого почерка никак не может быть предметом легкого увлечения [19, гл. «Миокукуси»].

²³ Сочинение стихотворения исключительно как средства самовыражения чрезвычайно редко и требует специальной оговорки: «Я сочинила стихотворение только для себя — я не прочла его никому» [20, разд. «1-й год Тэнроку»].

²⁴ Хэйанская аристократическая культура не знает фигуры уважаемого наставника, которая имеет самодовлеющую ценность в субкультурах, отрицающих роль письменной традиции, — в дзэн, например.

ЦИТИРОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
2. Боронина И. А. Классический японский роман. М., 1981.
3. Брунер Дж. Психология познания. М., 1977.
4. Горегляд В. Н. Дневники и эссе в японской литературе X—XIII вв. М., 1975.
5. Две старинные японские повести. М., 1976.
6. Исэ моногатари. М., 1979.
7. Кэнко-хоси. Записки от скуки. М., 1970.
8. Левинтон Г. А. Замечания к проблеме «литература и фольклор». — Труды по знаковым системам. Т. 7. Тарту, 1975.
9. Лихачев Д. С. Человек в литературе древней Руси. М., 1970.
10. Манъёсю. Т. 1—3. М., 1971—1972.
11. Машинный перевод и прикладная лингвистика. Вып. 8. М., 1964.
12. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976.
13. Мещеряков А. Н. Буддизм и синтоизм в общественной жизни Японии

VI—VIII вв. (по материалам официальных хроник). — «Народы Азии и Африки». 1979, № 1.

14. Мещеряков А. Н. Легенды «Нихон рёнки». — «Народы Азии и Африки». 1981, № 3.
15. Мещеряков А. Н. О взаимовлиянии буддизма и синтоизма в сборнике буддийских преданий «Нихон рёнки». — Древний и Средневековый Восток. История, филология. М., 1983.
16. Падучева Е. В. О семантических связях между басней и ее моралью. — «Труды по знаковым системам». Т. 9. Тарту, 1977.
17. Свиридов Г. Г. Японская средневековая проза сэцува. М., 1981.
18. Сэй-Сёнагон. Записки у изголовья. М., 1975.
19. Гэндзи моногатари. Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 14—18. Токио, 1974.
20. Кагэро никки. Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 20. Токио, 1970.
21. Китано тэндзин энги. — Нихон сисо тайкэй. Т. 20. Токио, 1980.
22. Кокон тёмондзю. — Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 84. Токио, 1969.
23. Куросава Кодзо. Рёнки-но бунгакуси-тэки ити. — «Нихон бунгаку», 1975, № 6.
24. Нихон рёнки. — Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 70. Токио, 1974.
25. Окагами. — Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 21. Токио, 1970.
26. Сёдзан энги. — Нихон сисо тайкэй. Т. 20. Токио, 1980.
27. Сёку нихонги. — Кокуси тайкэй. Токио, 1975.
28. Удзи сюн моногатари. — Нихон котэн бунгаку дзэнсю. Т. 10. Токио, 1980.
29. Хокэ кэнки. — Нихон сисо тайкэй. Т. 7. Токио, 1980.
30. Цуцуми тюнагон моногатари. — Нихон котэн бунгаку дзэнсю. Т. 10. Токио, 1980.
31. Энгисики. — Кокуси тайкэй. Токио, 1977.
32. Kogoshūi. Gleanings from Ancient Stories. Translated by Genchi Kato and Hiroshiro Hoshino. Tokyo, 1926.
33. Literacy in Traditional Societies. Cambridge, 1968.
34. Translations from Early Japanese Literature. By Edwin O. Reischauer and Joseph K. Yamagiwa. Cambridge, 1951.
35. The Tsutsumi Chunagon Monogatari. Translated by Umeyo Hirano. Foreword by R. H. Blyth. Tokyo, 1963.

А. Н. Игнатович

«СРЕДА ОБИТАНИЯ» В СИСТЕМЕ БУДДИЙСКОГО МИРОЗДАНИЯ

Почтительное отношение к окружающему человека миру и природе как составной его части всегда считалось на Дальнем Востоке безусловной эстетической и этической нормой. Трудно отыскать в искусстве народов этого региона сколько-нибудь примечательного поэта или художника, который не воспевал бы природу в своем творчестве¹. Непревзойденных вершин достигли здесь декоративное искусство (вспомним знаменитые японские сады), аранжировка цветов, умение вписывать в ландшафт строгие сооружения (прежде всего буддийские храмы). Через изображение природы в различных ее состояниях выражалось сложнейшее по структуре и тончайшее по оттенкам мироощущение.

Многовековой культ природы, который стал в странах Дальнего Востока органичным элементом национальной психологии, возник отнюдь не случайно. Истоки его коренятся в обожествлении рек (например, Хуанхэ), гор (Тайшань, Фудзи), животных (лисиц, оленей), птиц (журавлей), растений и деревьев (проса, персиков, сосны). Однако подобные верования характерны для всех народов на определенном этапе их исторического развития, поэтому следует искать дополнительные причины, почему на Дальнем Востоке культ природы сохранялся на протяжении средневековья и дожил до наших дней. Известно, с какой экзальтацией воспринимает японец цветение сакуры. В этой стране, очевидно, нет ни одного взрослого человека, который бы не поднимался на священную гору Фудзи или не постоял бы у ее подножия. Однако по иронии судьбы именно в Японии, самой развитой капиталистической стране Восточного полушария, загрязнение окружающей среды приняло угрожающие размеры, и дело идет к практически полному уничтожению фауны и флоры в промышленных районах.

Одно из объяснений возникновения устойчивого культа природы можно увидеть в непрекращавшемся в течение многих столетий влиянии на общественное сознание буддизма, что в первую очередь касается Японии, где он вплоть до конца XVI в.

являлся государственной идеологией и проник практически во все сферы человеческой деятельности. Неудивительно, что буддизм оказал решающее воздействие на формирование эстетических представлений японцев и, следовательно, на развитие литературы и искусства в этой стране², хотя, безусловно, нельзя игнорировать роль местных верований, имевших ярко выраженный анимистический характер и оформившихся в средние века в религиозную систему (не без влияния буддизма), получившую название «путь богов» — синтоизм.

Однако именно буддизм предложил, может быть, наиболее разработанное учение о бытии, одним из базисных компонентов которого является «среда обитания» (включающая природу, как таковую) и которое подчеркивает принципиальное единство человека (как живого существа) и природы (как «среды обитания»). Средневековая японская интеллигенция (литераторы, художники, ученые-монахи, философы, наконец, государственные деятели, т. е. все те, кто «творил» культуру и «воспитывал» народ) знала (хорошо или плохо) буддийскую догматику, в большей или меньшей степени испытывала на себе, точнее говоря, в своем творчестве или деятельности ее влияние. Во всяком случае, соприкосновение в той или иной форме с буддийской философией не проходило бесследно. В частности, эстетизация буддийских доктрин очень характерна для традиционной японской поэзии. И. А. Боронина, исследовавшая поэтику классического японского стиха, в качестве одного из факторов, обусловивших развитие «танка» (ведущего поэтического жанра в VIII—XIII вв.), называет восприятие поэтами идеи «единства всего живого — природы и человека, которая естественно согласовывалась с ощущением эмоционального слияния с природой, унаследованным от древности, хотя эта идея и базировалась на принципиально иной основе. Буддизм одухотворял природу и не приравнивал к ней человека. Он объединял их единым началом жизни, непрерывно развивающейся и изменяющейся» [3, с. 14].

Доктринальной основой трактовки «среды обитания» в большинстве японских буддийских школ стало знаменитое учение Нагарджуны о тождестве «сансары» и «нирваны». Разрабатывая онтологический аспект буддийской философии, этот крупнейший теоретик махаяны пришел к выводу, что, говоря словами О. О. Розенберга, «некая абсолютная реальность» [12, с. 244], «истинно-сущее» [12, с. 250], стоящее за бытием, так сказать, повседневно³, «непознаваемо и неопишимо» [12, с. 250]. Это абсолютное бытие безатрибутно⁴, «перед ним... „слова останавливаются“» [12, с. 250]. Однако этот абсолют никоим образом не противопоставлен бытию реальному, конкретному, осязаемому существованию живых существ и предметов, т. е. тому, что в японской догматической литературе определяется терминами «дзимоцу» (дела и вещи) и «маммоцу» (десять тысяч вещей, т. е. все вещи). «Безатрибутная абсо-

лютная сущность, или „пустота“, — пишет О. О. Розенберг, определяя ядро учения Нагарджуны, — каким-то непостижимым образом развернута („прапанчатэ“) и проявляется в образе эмпирического бытия („сансара“) в виде существ и их миров, абсолютное же, как таковое, в том виде, какой она имеет, по существу, независимо от его развернутости, называется „нирваной“. Таким образом, в эмпирическом мы встречаемся с тем же абсолютным, только в другой форме, а следовательно, „сансара“ и „нирвана“, в сущности, одно и то же. Идея о тождестве бытия и нирваны, или эмпирического и абсолютного истинно-сущего, является центральной идеей позднейших сект буддизма» [12, с. 250—251].

Дальнейшим развитием этой «центральной идеи» была разработка доктрины о Будде в «теле Закона» (*хоссин*)⁵ как едином абсолютном, а значит, безграничном и безвременном начале, которое является «истинной сущностью» (или «истинным видом» — *дзиссо*) всех «дел и вещей». Таким образом, Будда в «теле Закона» является, по определению О. О. Розенберга, «общим трансцендентным субстратом всех единичных существ, и, как таковой, является объектом религиозного поклонения и мистического созерцания» [12, с. 256]. Учение о «хоссин» как об «общем субстрате» всего единичного являлось основополагающим практически во всех ведущих школах японского буддизма: Кэгон, Тэндай, Сингон, Дзэн.

«Среда обитания» — понятие многозначное. В самом широком смысле это так называемый «мир саха». Первоначально словом *саха* называли «великую землю» — все земное пространство, окружавшее древних индийцев. В буддизме значение этого слова трансформировалось: это мир, в котором существует род человеческий и куда пришел Будда Шакьямуни со своей проповедью спасения [22, с. 128]. Таким образом, когда речь идет о «мире саха», подразумевается даже не столько «среда обитания», сколько люди, его населяющие. Именно в таком значении термин «сяба» — транслитерация санскритского *саха* — утвердился в японской буддийской литературе.

«Среда обитания» как пространство, окружающее человека, причем имеющее границы, обозначается в буддийских текстах терминами «сэкэн» и «кокудо».

«Сэкэн» (перевод санскритского *loka*) трактуется как сфера обитания живых существ, окружающий человека пространственный пояс со всеми имеющимися здесь «дзимоцу» (т. е. неоднократно упоминавшимися уже «делами и вещами») [22, с. 154]. «Кокудо» — эквивалент санскритского *ksétra* [22, с. 72]. Этим термином в индийском буддизме определяли фауну и флору, среди которых обитал человек.

В отличие от «сяба» в «сэкэн» и «кокудо» акцент делается на окружающем человека мире, притом другие люди из него исключаются, т. е. на первый план выходит значение «среда обитания» в экологическом смысле. Следует, правда, отметить, что

указанное значение за этими терминами не удержалось как единственное: понятию «кокудо» стали придавать социальный смысл («среда обитания» сближается с понятием «государство», например, в сочинениях Сайтё, Кукая, Нитирэна и других японских буддистов), однако контекст, как правило, позволяет весьма ясно различать «смешанное» и более «чистое» употребление данного термина.

Как бы то ни было, «среда обитания» человека в «мире саха» интерпретировалась в японском буддизме в рамках понятий «сэкэн» и «кокудо», которые стали доктринальными категориями в буддийской концепции бытия. Понятия «сэкэн» и «кокудо» встречаются в канонических текстах и экзегетической литературе всех японских буддийских школ, трактовавших Будду в «теле Закона» как абсолют. Собственно говоря, доктрина о наличии «естества Будды» (*буссё*) как в живых существах, так и в предметах, окружавших человека, уже включает в себе осмысление «среды обитания» в качестве «страны Будды» (*буккоку*), пронизанной «светом Будды» и т. п. Данное утверждение встречается во многих основополагающих сутрах махаяны, и, насколько известно, никем из японских буддистских теоретиков не оспаривалось. Оно считалось настолько бесспорным и закрепленным авторитетом сутр, что мало кто из буддийских авторов обременял себя специальным анализом «сэкэн» и «кокудо». Вопрос о сущности «среды обитания» решался главным образом в канонической литературе. Тем больший интерес представляют оригинальные японские сочинения, в которых данная категория рассматривалась в качестве функционального компонента буддистского мироздания, и такая ее трактовка подкреплялась системой доказательств.

Догматика школы Кэгон⁶ базируется на Сутре о величии Цветка (имеется в виду лотос, символизировавший чистоту и незапятнанность) — «Кэгон-кё» (санскр. *Avatamsaka-sūtra*; кит. *Хуаянь-цзин*). В первой главе «Кэгон-кё» — «Чудесное величие Хозяина мира» («Сэсю мёгон хон») читаем: «Благословенный в мирах (*сэсон*; санскр. *bhagavat* — одно из именований Будды.— *А. И.*), сидя на этом месте (под деревом Бодхи, как говорится в первых строках главы.— *А. И.*), достиг во всех законах наивысшего знания (*сёгаку*; санскр. *sambodhi* [30, с. 293] — наивысшая мудрость Будды, благодаря которой он видит все происходящее в мирах.— *А. И.*). [Его] мудрость, войдя в „три мира“ (*сандзэ* — прошлое, настоящее и будущее.— *А. И.*), повсюду [распространилась] равным образом, его тело (имеется в виду „тело Закона“.— *А. И.*) заполнило все „сферы обитания“ (т. е. *сэкэн*), его звук (т. е. звук его голоса, возвещающий Закон.— *А. И.*) следовал повсюду — по всем землям (т. е. *кокудо*) десяти сторон [света]» [17, с. 593].

Идея о наполненности всего окружающего «естеством Будды» развивается в следующих главах сутры, пока, наконец, в главе «Отдаление от сферы обитания» («Рисэкэн хон») не де-

ляется принципиально важное заявление: «Узнаем, что дхармы Будды суть дхармы „сферы обитания“ (т. е. сэкэн), дхармы „сферы обитания“ суть дхармы Будды, причем среди дхарм Будды дхармы „сферы обитания“ не выделяют (т. е. они не отличаются от дхарм Будды.— А. И.), среди дхарм „сферы обитания“ дхармы Будды не выделяют. Все дхармы полностью входят в „мир Закона“ (*хокай*)» [17, с. 635].

Анализу понятия «мир Закона», с которым мы еще встретимся, в экзегетической литературе школы Кэгон уделялось пристальное внимание. «Мир Закона» рассматривается с четырех точек зрения. Во-первых, «мир Закона» заключает в себе «дела и вещи», различающиеся по виду, т. е. то, что находится перед нашими глазами. Во-вторых, «мир Закона» несет в себе «принцип» (*ри*), согласно которому живые существа и Будда тождественны по своей сути (*сё буцу бёдо*), они «не два» (*муни*), не различаются (*мусябэцу*). В-третьих, в «делах и вещах» скрыта «абсолютная реальность» (*синнё*), а в «синнё» — «дела и вещи». В-четвертых, «каждая пылинка и каждый волосок» происходит из «синнё» [13, с. 16]. В конечном счете «мир Закона» толкуется как (1) «изначальное тело» (*хонтай*, т. е. сущность) вселенной, космоса (*утю*); (2) «изначальное тело всех вещей» (*маммоцу*); (3) «вид» (*со*) всех дхарм (см. [17, с. 607, примеч. к с. 6 справа]). Таким образом, и «среда обитания» является проявлением «синнё».

Подобные утверждения теоретиков Кэгон опирались на известную проповедь бодхисаттвы Фугэн (санскр. *Samantabhadra*), одного из главных персонажей «Кэгон-кё»: «Тела всех живых существ,— говорит Фугэн,— полностью входят в одно тело (имеется в виду тело Будды.— А. И.), из одного тела исходят бесчисленные тела. Неисчислимо [количество] кальп входит в одно мгновение, одно мгновение входит в неисчислимо [количество] кальп. Дхармы Будды все полностью входят в одну дхарму, одна дхарма входит во все дхармы Будды. Все входящее входит в одно входящее... Все виды [дхарм] входят в один вид дхарм, один вид входит во все виды. Все слова и звуки входят в одно слово и звук, одно слово и звук входят во все слова и звуки. Все три мира („сандзэ“ — прошлое, настоящее и будущее.— А. И.) — каждый входит в один мир, один мир входит во все миры» [16, с. 153—154].

Итак, в интересующем нас плане в Сутре о величии Цветка в качестве совершенного учения (*энгё*) преподносятся два положения: во-первых, вся вселенная (*дзэнъютю*) есть Будда (конкретнее, Будда Вайрочана; Шакьямуни — его манифестация в человеческом облике); во-вторых, единичное содержит в себе общее, а в общем — все единичное. Таким образом снимается оппозиция между человеком и окружающим его миром, т. е. «среда обитания» — «страна Будды», «мир Будды» (*букай*), обладающая всеми признаками последнего. Эта идея обособывалась доктринами о «десяти сокровенных [смыслах]»

(*дзюгэн*), «шести видах [дел и вещей]» (*рокусю*), которые разрабатывались в сочинениях китайских философов данной школы и их японскими последователями, прежде всего Кобэном (1173—1232 гг.) и Гёнэном (1240—1321 гг.).

Немалое внимание анализу мироздания уделяли теоретики эзотерического буддизма, представленного в Японии школой Сингон⁷. Онтологический аспект ее учения составляют доктрины о «шести великих (т. е. основных, главных) [элементах]» и мирах «чрева» и «алмаза», в рамках которых рассматривается «среда обитания».

Первые пять (из шести) «великих [элементов]» (санскр. *pañca mahā-bhūtāni*; яп. *годай*) — это «земля» (санскр. *pṛthivī-dhātu*; яп. *дзу*), «вода» (санскр. *ap-dhātu*; яп. *суй*), «огонь» (санскр. *tejo-dhātu*; яп. *ка*), «ветер» (санскр. *vāyu-dhātu*; яп. *фу*) и «воздух» (или «небо») (санскр. *ākāśa-dhātu*; яп. *ку*). Их наличие в системе мироздания Сингон свидетельствует, по мнению Юаса Я., о влиянии на эзотерический буддизм древних натурфилософских представлений [28, с. 235]. Каждому из элементов приписывается ряд свойств: «земля» — квадратная по форме, твердая по природе, желтая по цвету; «вода» — круглая, мокрая, белая; «огонь» — трехугольный, дымный, красный; «ветер» — полукруглый, движущийся, черный; «небо» — сферическое, не создающее препятствий, синее [25, с. 25]. В эзотерическом буддизме «пять великих [элементов]» получили название «пять слоев» (яп. *горин*⁸) и символически выражались пятью этажами пагод, возводимых в честь Будды Вайрочаны [30, с. 78], главного будды этого направления.

Кукай, на чье сочинение «Значение [выражения] „стать буддой в [этом] теле“» (*Сокусин дзёбуцу ги*) главным образом мы будем опираться при рассмотрении «среды обитания» в трактате школы Сингон, говорит также о «четыре великих [элементах]», имея в виду, очевидно, элементы, описанные в «Абхидхарма-коша-шастре» (санскр. *Abhidharma-kośa-śāstra*; яп. *Куся рон*) Васубандху. В трактате этого буддийского философа, который, по словам О. О. Розенберга, «занимает исключительное и центральное положение в истории философской литературы буддизма» [12, с. 39], отражены взгляды позднихиньянских школ. О. О. Розенберг, исследовавший «Абхидхарма-коша-шастру», отмечал, что «так называемое материальное рассматривается как сумма чего-то видимого, обоняемого, вкушаемого и прежде всего осязаемого, ибо так называемые четыре элемента являются всего только разновидностями осязаемого элемента» [12, с. 159]. Хотя данные элементы здесь уже далеко не «первоначала» или «стихий», Кукай, вслед за многими другими представителями махаяны оценивавший учения хиньянских и ранних махаянских школ в качестве низшей, подготовительной ступени буддийской философии, судя по всему, сближал четыре элемента из «Абхидхарма-коша-шастры» с такими «первоначалами». «В явных учениях,— говорит основатель школы Син-

гон в Японии,— [из этих] четырех великих элементов образуется нечувственное (*хидзё*) [15, с. 421].

«Пять великих [элементов]» находятся между собой в определенном соположении. По классической схеме, в самом низу — «небо», на нем располагаются «ветер», «огонь», «вода» и «земля». В «Сокусин дзёбуцу ги» Кукай пишет, что нижний и основной «слой» — «земля», на нем — «вода», а «на слое воды слой огня. На слое огня слой ветра» [15, с. 420]. В другом же сочинении, «Рассуждения о десяти ступенях сознания» («Дзюдзюсин рон»), Кукай дает другой порядок, согласно которому внизу находится небо, на нем — друг над другом — «слои» «ветра», «воды» и «земли» [28, с. 235]. Различные соположения «слоев» в разных трактатах одного и того же автора нельзя объяснить невнимательностью Кукай. Мы увидим ниже, что безразличие к строгой иерархии в соотношении «слоев» вытекало из особого понимания их функциональной роли.

Сингон не была бы буддийской школой махаяны, если бы мироздание, в том числе и окружающий человека мир, представлялось бы здесь только как простые или сложные композиции четырех или пяти элементов в натурфилософском духе. Сяккэй Д., ученый-схоласт школы Сингон, подчеркивал, что «великие элементы» отнюдь не созданы буддами, но и не являются плодом воображения «непросветленного» человека [2, с. 25]. Пять элементов в эзотерическом буддизме — изначальные («хонну»), «нетворенные» сущности, являющиеся, так сказать, осязаемым, видимым выражением «принципа» (*ри*) мироздания и бытия. «Ри» соответственно характеризуется в пяти аспектах, каждый из которых символизируется определенным знаком — транслитерированной посредством иероглифа санскритской буквой.

(1) Основной аспект «ри» проявляется через элемент «земля». «Значение [слов] „все дхармы изначально не рождены“, [выражаемое] знаком „а“ (*а-дзи сёхо хомпудзё*), суть великий [элемент] земля“», — пишет Кукай.

Доктрина об «изначальности» дхарм, о которой говорит Кукай, является одной из фундаментальных в эзотерическом буддизме, поскольку связана с трактовкой сущности Будды. «Слой алмаза (*конгорин*) — это знак „а“. Знак „а“ суть „земля“» [15, с. 420]. Алмаз (санскр. *vajra*) символизирует наивысшую мудрость, приписываемую Будде Вайрочане, и самого Вайрочану. Буква «а», первая в санскритском алфавите, символизирует, в свою очередь, основу, субстрат, всех «дел и вещей». «Изначальная нерожденность дхарм» означает их вечность. Данные послышки стали основой толкования знака «а» в качестве другого названия «тела Закона» (т. е. *хоссин*), которое есть непосредственно Будда Вайрочана.

(2) «Объяснения, отдалившиеся от слов и [выражаемые] знаком „ба“ (*ба-дзи ригонсэцу*), называют „великим [элементом] вода“» [15, с. 418]. *Ба* — японская транслитерация сан-

скритского слога *va*. «Объяснения, отдалившиеся от слов» — объяснения, которые нельзя осуществить посредством слов, что в первую очередь относится к «абсолютной реальности», для которой невозможно найти какие-либо определения. Таким образом, через знак «ба» и «великий [элемент] воду» выражается трактовка школой Сингон «истинно-сущего» на основе доктрин «шуньявады». Заметим, кстати, что в японском эзотерическом буддизме Нагарджуна считается третьим лицом (после Вайрочаны и Ваджрасаттвы), наследовавшим «тайное учение» [25, с. 4].

(3) «Чистые, незапятнанные пылинки» — «великий [элемент] огонь, [выражаемый] знаком „а“» [15, с. 418]. *Ра* — японская транслитерация санскритского *ra*. «Чистые, незапятнанные пылинки» символизируют то, что бодхисаттва должен постичь для достижения способности спасать живых существ.

(4) «Непостижимость внутренней причины и кармы (*инга фукатоку*) — „великий [элемент] ветер“, являющийся вратами знака „ка“» [15, с. 418]. Знак «ка» соответствует санскритскому *ka*. «Внутренняя причина» (санскр. *hetu*; яп. *ин*) присуща всем «делам и вещам» и составляет, так сказать, их причинную потенцию. По утверждению крупного деятеля японской религиозно-общественной организации Сока-гаккай и буддийского философа Икэда Д., «ин» не элемент прошлого, а всегда элемент жизни в настоящий момент [29, с. 41]. Карма, как известно, предопределяет результат действий в будущем в зависимости от действий в настоящем. «Поскольку все явления производятся вследствие причинности, их характер определяется как *шуньята* (яп. *ку*), и, следовательно, они „фукатоку“ (т. е. не поддаются постижению, восприятию.— *А. И.*)» [30, с. 63].

(5) «Все пространства есть знаковый вид (*дзисо*) [всех] недостающих знаков, а именно [это есть] „великий [элемент] небо“» [15, с. 421]. Кукай имеет в виду, что этот элемент, обозначаемый знаком «кя» (санскр. *kha*), является выражением всех других буддийских доктрин («недостающие» — *кэцу* — следует понимать как «остальные»).

Кроме того, философы Сингон дополнили пять главных элементов шестым, сознанием (яп. *сикю*). Отличие этого элемента от пяти традиционных, его «новизну» по сравнению с ними хорошо передает высказывание Кукай: «Говорят, шесть великих [элементов] (санскр. *ṣaḍ dhātavaḥ*; яп. *рокудай*.— *А. И.*) — [это] пять великих [элементов], а также сознание» [15, с. 418]. Отношение «пять — один» закрепилось в доктрине о мирах «чрева» и алмаза, хотя на уровне догматики противопоставление снималось. «Мое просветление (*каку*; санскр. *bodhi*.— *А. И.*) — „великий [элемент] сознание“ (*сикю-дай*), пишет Кукай. На уровне внутренней причины (т. е. *ин*.— *А. И.*) [он] называется сознанием (т. е. *сикю*.— *А. И.*), на уровне плода (*ка*, санскр. *phala*, т. е. результата.— *А. И.*) — это мудрость (*ти*). Поэтому мудрость (т. е. *ти*.— *А. И.*) суть просветление (т. е. *каку*.— *А. И.*)» [15, с. 418].

«Великий [элемент] сознание» является выраженным абсолютной мудрости, присущей Будде и имеющей пять граней, которые определяются формулой «пять мудростей» (санскр. *pañca jñānī*; яп. *gotu*). Последние, в свою очередь, «распределяются по „пяти [великим элементам]“» и буддам. Существуют две схемы привязки «мудростей» к элементам, сильно отличающиеся друг от друга. Первая принадлежит Шань Увэю, вторая — Бу Куну⁹. Каждая из них подкрепляется соответствующими обоснованиями, однако в данном случае различия между ними не имеют для нас принципиального значения: обе схемы в одинаковой мере выражают идею воплощения мудрости Будды в «великих элементах».

(1) «Мудрость [закрывающаяся в знании] сущности „мира Закона“» (санскр. *dharma-dhātu-svabhāva-jñāna*; яп. *хоккай-тай-сё-ти*). Она воплощена в самом Вайрочане (яп. *Дайнити*), проявляется в «великом [элементе] небо» и символизируется знаком «кя» («kha») — по Шань Увэю, в элементе «земля» и через знак «а» — согласно Бу Куну [25, с. 25—27; 30, с. 77—78].

(2) «Мудрость [закрывающаяся,] в развитии [способности принести пользу] себе и другим» (санскр. *kṛtyānuṣṭhāna-jñāna*; яп. *дзёсёсати*). Она воплощается в будде Амогхасиддхи (яп. *Фукудзёдзю*). По схеме Шань Увэя проявляется в «великом [элементе] ветер» и символизируется знаком «ка» («ha»). Бу Кун же утверждает, что данная «мудрость» проявляется в «великом [элементе] вода» и через знак «ба» («va») [25, с. 25—27; 30, с. 78].

(3) «Мудрость [закрывающаяся в знании] одинаковости природы, естества [всех „дел и вещей“]» (санскр. *samatā-jñāna*; яп. *бёдосё-ти*). Эта «мудрость» предполагает знание тождественности всего, что кажется различным, на уровне их общего субстрата. Воплощена в будде Ратнасамбхава (яп. *Хосё*). И Шань Увэй, и Бу Кун согласны в том, что она проявляется в «великом [элементе] огонь» и символизируется знаком «ра» [25, с. 25—27; 30, с. 78].

(4) «Мудрость [закрывающаяся] в чудесном (всепроникающем, сверхъестественном.— А. И.) видении [сути]» (санскр. *pratyavekṣanā-jñāna*; яп. *мёкандзат-ти*). Имеется в виду способность воспринимать «дела и вещи» в истинном свете, различать хорошее и плохое, правильное и неправильное и т. п. Эта «мудрость» воплощена в будде Амитаёс (яп. *Мурёдзю*). Согласно Шань Увэю, она проявляется в «великом [элементе] вода» и символизируется знаком «ба» («va»); по схеме Бу Куну — в «великом [элементе] ветер» и через знак «ка» («ha») [25, с. 25—27; 30, с. 78].

(5) «Мудрость [подобная] великому совершенному зеркалу» (санскр. *ādarśa-jñāna*; яп. *дайэнкё-ти*). Мудрость, благодаря которой четко выявляется все происходящее в мире, воплощена в будде Акшобхья (яп. *Асюку*), проявляется, согласно Шань Увэю, в «великом [элементе] земля» (по схеме Бу Ку-

на — в «великом [элементе] небо») и символизируется знаком „а“ (у Бу Куну — „кя“, т. е. „kha“) [25, с. 25—27; 30, с. 77—78].

Анализ содержания «великого [элемента] сознание» показывает, что сознание, «мудрость» и, следовательно, просветление, будучи воплощены каким-либо из своих признаков в каждом из пяти элементов, являются общим субстратом всех них. «Четыре великих [элемента], — говорит Кукай, — отдаляются от реликвого [элемента] сознание» [15, с. 420].

Развивая данную идею, философы Сингон пришли к двум важным заключениям. Во-первых, каждый из элементов несет в себе сущность другого и всех вместе взятых. «И великий [элемент] вода, и великий [элемент] ветер обращаются друг в друге, беспрепятственно „схватывают“ друг друга и входят друг в друга. Поэтому их называют „шестью великими [элементами], беспрепятственно [проникающими друг в друга]“ (*рокудай-мугэ*)», — пишет Сяккэй Д. [25, с. 25—26]. Именно поэтому для Кукай утратил принципиальное значение строгий порядок в соположении «пяти слоев». Во-вторых, признание наличия сознания в элементах, точнее говоря воплощаемости в них сознания, позволило сделать вывод, что сознание и субстанция в сущности тождественны. «Хотя говорят, что сознание и плоть отличаются, — заявляет Кукай, — сущность [их] именно та же самая. Плоть есть сознание, сознание есть плоть; [они] беспрепятственно, без помех [тождественны]» [15, с. 420—421]. И наконец, все сводится на единое начало — Будду Вайрочану. Кукай, как и все экзегеты, для обоснования такого заключения апеллирует к авторитету канонического текста. «Я, — повторяет он слова Будды Вайрочаны, — то же самое, что сознание. Существую во всех местах, вездесущ — во всем имеющем чувство, а также не имеющем чувство. Знак „а“ — первая основа. Назвав знак „ба“, [имею в виду] воду» [15, с. 419] и т. д. Перечисляются уже известные нам знаки и элементы, и круг, таким образом, замыкается.

Итак, мироздание в эзотерическом буддизме не что иное, как Будда Вайрочана. Вайрочана в качестве вселенского будды выступает в двух ипостасях: «мире чрева» (санскр. *garbhadhātu*; яп. *тайдзо-кай*) и «мире алмаза» (санскр. *vajra-dhātu*; яп. *конгокай*). «Мир чрева» (*тайдзо* можно перевести и как 'чрево-хранилище') все в себе содержит и, подобно чреву матери, все порождает. В «мире чрева», т. е. в чреве Вайрочаны, хранится изначально присущее всем живым существам (как, впрочем, и неодушевленным предметам) просветление [22, с. 97—98]. В «мире чрева» воплощен «принцип» (*ри*), т. е. к «тайдзо-кай» относятся «пять великих [элементов]». «Мир алмаза» представлен «мудростью» Вайрочаны, которая уподобляется твердому и всесокрушающему алмазу. В «конго-кай» воплощена «мудрость» («ти»), т. е. шестой «великий [элемент] сознание». Однако оба мира неотделимы друг от друга (сраба-

тывает закон о взаимопроникаемости всех шести элементов). Кукай прямо заявляет: «Мудрость» (т. е. *ти*) есть «принцип» (т. е. *пи*), «принцип» есть «мудрость»; «[они] без помех, свободно [входят друг в друга]» [15, с. 421], т. е. являются «мугэ». Положение о неотделимости «мира алмаза» от «мира черева» выражается в формуле «рёбу фуни» («обе части — не два»). Таким образом, с одной стороны, в доктрине об этих «мирах» закрепляется отношение «пять—один», с другой же, такое противопоставление, по существу, снимается.

В трактате «Сокусин дзёбуцу ги» Кукай неоднократно повторяет, что «шесть великих [элементов]» образуют (*дзо*) «миры Закона», сферы обитания, всех будд, живых существ и «мир вместилища». «Мир вместилища» («ки¹⁰-сэкай») в буддизме — это окружающие человека горы, реки, растения, почва, на которой стоят жилища [14, с. 532]. «Сэкай» (или «кай») — «мир» синонимичен в данном случае термину «сэкэн» [11, с. 532], что, кстати, специально оговаривает Кукай в своем сочинении; «Мир вместилища (*ки-кай*) именно и есть „сфера вместилища“ (*ки-сэкэн*)» [15, с. 419]. Кроме того, несколькими строками выше Кукай говорит: «Мир вместилища проявляет землю, которая от него зависит (или которая на него опирается — *сээ*. — *А. И.*)» [15, с. 419], причем земля здесь то, что находится под ногами, суша, «твердь», и записывается знаком «до» (второй знак слова «кокудо», о котором речь шла в начале статьи). Таким образом, в трактате Кукая, главного авторитета эзотерического буддизма в Японии, понятие «среда обитания» выражается в конечном счете через категорию «сэкэн» и в известной степени через «кокудо».

Будучи образованным «шестью великими [элементами]», «„мир вместилища“ обладает всеми признаками, которые несут в себе эти элементы, и прежде всего сознание. Из „пяти мудростей“, составляющих шестой „великий [элемент]“, „мудрость [закрывающаяся в знании] сущности „мира Закона“ (т. е. хоккай-тайсё-ти) философы Сингон соотносят с так называемым „девятым сознанием“, „сознанием амры“ (*аммара-сики*)» [25, с. 26]. «Аммара» (или «амара») — японская транслитерация санскритского *āmra* (или *amra*), что значит «дерево манго». По характеристике О. О. Розенберга, «оно (т. е. „сознание амры“. — *А. И.*) — абсолютное сознание в смысле последнего субстрата, который уже не причастен к эмпирическому, который не волнуется» [12, с. 188]. Именно к «аммара-сики» апеллирует Сяккэй Д., утверждая, что «травы и деревья» (*сомоку*). Этим термином обозначается растительный мир), а также неорганические вещества (*мукибуцу*) несут в себе сознание [25, с. 26]. Ссылаясь на классические определения из доктрин Сингон, Сяккэй указывает: «Сознанием в проявленном (четком, светлом) виде (*сикисодзёмё*) называют чувственное, „сознанием в скрытом, погруженном виде“ (*сикисо-оммоцу*) называют нечувственное. В этом, пожалуй, раскрывается всеобъемлющий путь-прин-

цип „шести великих [элементов], беспрепятственно [проникающих друг в друга]“» [25, с. 26].

Небезынтересно отметить, что в «Очерке догматики Сингон» отчетливо проявляется тенденция к буквальному толкованию названия «сознание амры» (т. е. как сознания мангового дерева), а также претензия на монопольное использование этого понятия школой Сингон. Сяккэй Д. заявляет, что «четыре мудрости» (помимо *хоккай-тайсё-ти*) — категории общепобуддийские, а «мудрость [закрывающаяся в знании] сущности „мира Закона“ и, следовательно, „сознание амры“ „установила эта школа (т. е. Сингон. — *А. И.*)“» [25, с. 26]. Действительно, данной категории придается в догматике Сингон большое значение [12, с. 188], но она известна также школам Кэгон и Тэндай [30, с. 187].

Кукая интересовал вопрос о соотношении между общим субстратом «дел и вещей» и их внешним отличием друг от друга. «Все дхармы — это дхарма сознания, — утверждает Кукай. — Вид дхарм — это дхарма плоти. Далее: говорить „все дхармы“ — [значит] упоминать распространенные имена (т. е. обыденные названия. — *А. И.*); вид дхарм выявляет различия» [15, с. 419]. Поэтому «будды, бодхисаттвы [...] живые существа, „мир вместилища“ образуются друг за другом» [15, с. 419]. Иначе говоря, их вид — последовательные композиции «дхарм плоти».

Школа Сингон исключительно большое значение придает графической репрезентации своих доктрин на мандалах, картинах-схемах, символизирующих космический характер Вайроцаны, «свойства» других будд, бодхисаттв, всего мироздания. Причем мандалы осмысливались не как наглядное пособие, а как воплощение всех качеств «Закона Будды»; в глазах адептов Сингон эта картина-схема обладала могучей сверхъестественной силой.

В традиции школы Сингон «шесть великих [элементов], беспрепятственно [проникающие друг в друга] (т. е. *рокудай-мугэ*. — *А. И.*), считаются содержанием, а четыре мандалы — [их] видом», — утверждает Сяккэй Д., ссылаясь на Кукая. Итак, четыре мандалы (или мандалы четырех типов, *сисю-мандара*) это:

(1) «Великая мандала» (санскр. *mahā-maṇḍala*; яп. *дай-мандара*), на которой изображены будды и которая, по утверждению апологетов Сингон, представляет истинную сущность татхагат;

(2) «Самая-мандала» (санскр. *samaya-maṇḍala*; яп. *саммая-мандара*). На ней изображены символы (меч, «разрубающий» привязанности к заблуждениям, ступы, «мудры») клятв (*самая* — клятва) всех будд и бодхисаттв спасти «живых существ»;

(3) «Мандала Закона» (санскр. *dharma-maṇḍala*; яп. *хо-мандара*). Она представляет «семена»¹¹ всех будд;

(4) «Мандала кармы» (санскр. *karman-mandala*; яп. *кацу-ма-мандара*). На ней изображены будды, бодхисаттвы и божества в различных позах, которые символизируют их деяния [25, с. 18].

Соотношение между «средой обитания» и живыми существами, в ней находящимися, Кукай рассматривал в виде соотношения между мандалами. «Все будды, а также живые существа — это тело Великой мандалы [...] у „мира вместилнища“ название „самая-мандала“» [15, с. 419]. В свою очередь, «дхармы — это мандала Закона, вид дхарм — это „самая“» [15, с. 419]. Таким образом, оказывается, что все окружающее человека, в том числе природа, суть символы благих, спасительных деяний будд (точнее говоря, Будды Вайрочаны, если учесть, что все будды его «аватары»), выраженных через «дхарму плоти», обладающей сознанием (в скрытой форме), которое, как мы знаем, есть просветление и на уровне «общего субстрата» — Будда Вайрочана — «тело Закона». Японец, мировоззрение которого определялось идеологическим комплексом Сингон, очевидно, так и воспринимал среду собственного обитания.

Такое мировосприятие «подпиралось» местными островными верованиями. Школа Сингон внесла основной вклад в формирование синкретической религии «рёбусинто», своеобразного синтеза буддизма и синтоизма. В сутре «Дайнити-кё» все будды, бодхисаттвы, божества являются «аватарами» (яп. *конгэ*, досл. 'временно превращенными') вселенского Будды Вайрочаны. Кукай распространил принцип «конгэ» и на японских божеств-«ками»: все они стали «аватарами» Вайрочаны. Как известно, в местных верованиях природа одухотворялась: древние японцы поклонялись «ками» гор, рек, камней, риса и других злаков и многим другим божествам. Безусловно, подобное отношение к окружающему миру в синтоизме облегчало и, с другой стороны, усиливало восприятие среды обитания — природы — как одного из состояний и проявлений Будды в рамках буддийского мировоззрения.

В высшей степени отчетливо изначальная связь человека и природы проявилась в философских построениях теоретиков школы Тэндай¹². Опираясь на достижения «шуньявады», Чжи И, Чжан Ань, Мяо Лэ и другие представители тяньтайского (*Тэндай* — японская огласовка китайского *Тяньтай*) буддизма в Китае разработали основные доктринальные положения школы. Однако наибольшую популярность тяньтайские догмы приобрели не в Китае или Корее, а в Японии. Изучение тяньтайских доктрин в течение долгого времени было обязательным условием подготовки буддийских монахов. Такие столпы японского буддизма, как Хонэн, Нитирэн, Догэн, и многие другие крупные деятели буддийской церкви получили образование в тэндайских религиозных центрах (главным образом в храмах на горе Хиэй). Даже те буддийские лидеры, которые впоследствии стали основоположниками новых для Японии учений, не были свободны

от влияния тяньтайской философии (правда, в известной мере за счет ее эклектичности).

В средние века в Японии на роль преемника тяньтайского учения и хранителя его чистоты претендовал монах Нитирэн (1222—1282 гг.), уникальнейшая фигура в японском буддизме. Этот деятель, основавший новое объединение, названное его именем, реформировал некоторые догмы, разработанные его предшественниками, однако базисные идеи тяньтайской школы остались без сколько-нибудь существенных изменений. Нитирэн специально писал о среде обитания, рассматривая ее, так сказать, в общей системе мироздания в тяньтайской трактовке¹³, и ниже мы будем использовать в качестве источника нитирэновские сочинения.

Реальное бытие, по мнению тяньтайских философов, имеет три возможных уровня проявления, которые определяются знакомым нам термином «сэкэн».

(1) «Сфера пяти скандх» (яп. *гоон-сэкэн*). Как указывал О. О. Розенберг, на скандхи разделяется «вся совокупность дарм (дхарм.— *А. И.*), входящих в субстрат данной личности, живущей во времени, т. е. и те элементы, которые появились, и те, которые появятся когда-нибудь в будущем» [12, с. 135]. Буддийская философия различает пять групп дхарм, объединенных в скандхи, каждая из которых функционирует в данной «сфере» самостоятельно.

(2) «Сфера существования живых существ» (яп. *сюдзё-сэкэн*). В комплексе пять скандх образуют поток дхарм, составляющий то, что называют живым существом.

(3) «Сфера окружения (или обитания)» (яп. *кокудо-сэкэн*). Итак, мы вплотную подошли к интересующему нас понятию. Именно через него в тяньтайском буддизме выражается среда обитания человека. В результате расширения и переосмысления значения «кокудо» (т. е. понимание его и как общественной среды) появилась необходимость в уточняющем термине, каким стал термин «сомоку-сэкэн» (сфера трав и деревьев), причем слово «сомоку» обозначает природу в современном понимании. Однако «сомоку-сэкэн» встречается в сочинениях нечасто.

Все три «сферы» считаются нераздельными. Такое понимание взаимоотношений между индивидуумом и внешним миром находится в русле общеподддийской трактовки личности, согласно которой отрицается реальность индивидуального «я». Личность, по буддийским представлениям, включает в себя и то, что она осознает, и то, что переживает, т. е. окружающий мир [12, с. 66—67].

Основными структурными компонентами мироздания в учении школы Тэндай являются десять «миров Закона». Мы уже неоднократно встречались с этим понятием и выше познакомились с его трактовкой в школе Кэгон. В системе тяньтайской догматики «мир Закона» получил новое толкование, и эта категория приобрела исключительно большое функциональное

значение. «Мир Закона» следует понимать как определенное состояние человека и, как мы увидим, бытия вообще. «Мир Закона» ни в коем случае не территория, имеющая какие-то границы в пространстве. Еще О. О. Розенберг возражал против перевода термина «кай» в подобных случаях как «мир», «сфера», «область». По его мнению, более удачным эквивалентом было бы слово «ступень» [12, с. 237]. Однако «ступень», если иметь в виду тьянтайское понимание «кай», далеко не лучшая замена традиционных переводов. Поэтому мы оставляем закрепившееся в литературе слово «мир», вкладывая в него соответствующее значение.

Человек, обитая в брэнном мире, находится в то же время в каком-либо из «миров», т. е. переживает определенное психическое состояние. Таких состояний теоретики рассматриваемой школы насчитали десять. «Десять миров Закона» (яп. *дзиппокай*) — исходная точка всех догматических построений тьянтайских философов, и описываются они в строго иерархическом порядке.

(1) «Мир ада» (*дзигоку-кай*). Состояние конкретного мучения, переживаемого человеком. В буддизме человеческая жизнь, как таковая (точнее говоря, жизнь непросветленного человека), отождествляется со страданием (вспомним «первую благородную истину», возвещенную Шакьямуни), хотя человек может субъективно этого и не ощущать. «Мир ада» — выражение всеобщего страдания в какой-либо конкретной форме — в виде болезни, домашних или общественных неурядиц, крайней бедности и других неприятностей.

В буддийских текстах часто и подробно говорится об аде и его самом нижнем, если воспользоваться христианской терминологией, круге — «аде Авичи», куда попадают за деяния, направленные против «Закона Будды».

(2) «Мир голодных духов» (*гаки-кай*). Состояние, когда существование человека определяется рядом низменных с точки зрения буддизма желаний (страсть к личной выгоде, гурманство и пьянство и т. п.), почему эти желания и сравнивают с «голодными духами». «Гаки» пожирают прежде всего того, кто не знает, какие наказания ждут его в следующей жизни.

(3) «Мир скотов» (*тикусэ-кай*). В этом состоянии человеком руководят исключительно животные инстинкты. Единственный стимул его существования — чувственные желания. Поэтому тех, кто находится в данном «мире», сравнивают со скотом, лишенным разума и, следовательно, не имеющим возможностей и способностей осмыслить, чем они являются на самом деле.

(4) «Мир [демона] Асуры» (*Сюра-кай*). Состояние агрессивности, когда человек стремится к лидерству. Он подавляет других, подчиняясь единственному желанию — доказать свое собственное превосходство. В качестве характеристики этого «мира» Нитирэн приводит слова Чжи И из трактата «Мохэ чжигу-

ань» о том, что если в голове такого человека есть мысли, то это «непрекращающиеся намерения превзойти всех людей, которые ниже [его. Он] смотрит с пренебрежением, подобно тому как орел глядит с высоты во время полета» [18, с. 1227]. Такие люди похожи на воинственного демона Асуру, по имени которого этот «мир» был назван.

(5) «Мир человека» (*нин-кай*). Естественное состояние человека, когда он добросовестно занимается повседневными делами. Однако буддийские авторы имеют в виду не любого человека, а мирянина, верящего в Закон Будды и поддерживающего сангху.

(6) «Мир неба» (*тэн-кай*). В «мире неба» выделяются два уровня [18, с. 1227]: «небо мира желаний» и «небо мира форм и мира без форм»¹⁴. В «мир» первого «неба» попадают благодаря выполнению буддийских «десяти хороших заповедей», в «мире» второго «неба» можно оказаться, только лишь отдалившись от «пошлости, страданий и препятствий земного характера и совершив чистые деяния» [18, с. 1227], под которыми подразумевается, если говорить о тьянтайском буддизме, поддержка школ этого направления.

(7) «Мир слушающих голос» (*сёмон-кай*). Это состояние, в котором находится человек, слушающий голос учителя, проповедующего Закон Будды. Первоначально «слушающим голос» называли учеников Шакьямуни, позднее значение этого понятия несколько расширилось, но наличие биннома «учитель — ученик» имелось в виду всегда.

(8) «Мир самостоятельно [идуших] к просветлению» (*энгаку-кай*). Это так называемые пратьекабудды, без чьей-либо помощи стремящиеся к нирване, т. е. самостоятельно идущие к просветлению.

(9) «Мир бодхисаттвы» (*босацу-кай*). Единственное желание бодхисаттвы — привести «обыкновенного человека» к просветлению. Он сознательно жертвует собственным благополучием ради спасения человечества. Бодхисаттва, говорит Нитирэн, «среди обыкновенных людей шести миров (о которых речь шла выше.— А. И.), пренебрегая собой, сосредоточивает все внимание на других людях; на плохое направляет хорошее, [его] мысли отданы другим» [18, с. 1230].

10) «Мир будды» (*буккай*). Наивысший «мир», в котором открываются все законы бытия. Трактат Будды в тьянтайском учении не отличается от толкований в других школах махаяны, восходящих к «шуньяваде» и «виджнянаваде», в частности Кэгон и Сингон.

Вообще говоря, «миры Закона», как таковые, отнюдь не являются изобретением тьянтайских теоретиков, они общеподдрийские категории. Оригинальность школы проявилась в утверждении взаимопроницаемости этих миров (подобно взаимопроницаемости «шести великих [элементов]» в учении Сингон). Чжи И толковал Сутру Лотоса Благого Закона (*Мёхо рэнгэ кё*) как

текст, в котором запечатлено откровение Будды Шакьямуни, представляющее совершенную и универсальную истину. Однако эта истина как бы синтез более частных и ограниченных истин, зафиксированных в других странах.

Признание за истинное и совершенное того учения, которое включает в себя или, лучше сказать, объемлет доктрины пропедевтического характера (из других сутр), стало основой концептуального положения о взаимопроникаемости десяти «миров» (*дзикай гоку*). Понимать его следует в том смысле, что «мир будды» пронизывает все остальные «миры» и объединяет их в себе, подобно тому как «истинный Закон» объединяет в себе «приближенные истины». Поэтому в «мире будды» скрыт «мир ада» (и все остальные «миры»); «мир ада», в свою очередь, несет в себе «мир будды» (как, впрочем, и другие восемь «миров»).

Доказательство положения «дзикай гоку» всегда было трудной задачей для апологетов тьянтайского направления. Его теоретической основой являлась все та же идея о только внешнем различии всех «дел и вещей», в данном случае десяти состояний. Идея о наличии десяти «миров» в живом существе, более или менее близкая для других буддийских направлений, детальноному обсуждению Нитирэнэном не подвергалась: он ограничивался конспективным ее изложением (см. [19, с. 87]).

Гораздо сложнее дело обстоит с доказательством взаимопроникаемости десяти «миров» — стержня концепции «дзикай гоку». Прежде всего Нитирэн апеллирует к «Мёхо рэнгэ кё», посредством которой обосновывает взаимопроникаемость «миров»: «В «Главе об уловках (гл. II.— А. И.), втором [свитке] Сутры Цветка Закона (т. е. Мёхо рэнгэ кё.— А. И.) говорится: „[Я] (речь идет от лица Будды.— А. И.), будучи живым (т. е. в облике человека.— А. И.), хочу открыть [ваш] взор мудрости Будды“. Это значит, что в девяти „мирах“ существует „мир будды“. В Главе о вечной жизни (гл. XVI.— А. И.) говорится: „То время, когда я стал буддой, очень далекое прошлое [...] [я] живу вечно, не исчезаю. Добрые сыны! Жизнь, которую я приобрел, идя ранее по пути бодхисаттвы, сейчас еще не исчерпана и будет [продолжаться] в два раза дольше“. Этот текст сутры значит, что в „мире будды“ существуют [остальные] девять „миров“. В сутре говорится: „Девадатта (великий грешник и враг Закона номер один.— А. И.) [...] станет Татхагатой [по имени] Царь Богов“. Значит, в „мире ада“ существует „мир будды“ [...]. В сутре говорится: „Девочка-дракон (имеется в виду дочь царя драконов.— А. И.) [...] достигнет совершенного просветления“. Это значит, что в „мире скотов“ существуют десять „миров“» [19, с. 86].

Подобным образом рассматривается присутствие в каждом «мире» всех десяти «миров». Нитирэн заключает: «В сутре говорится: „И говорит о себе, и говорит о других (имеется в виду, что все произносимое Буддой Шакьямуни является истин-

ным.— А. И.)“. А именно [это значит, что] в „мире будды“ существуют десять „миров“» [19, с. 86].

Каждый из десяти «миров», в свою очередь, может быть охарактеризован по десяти основным признакам, называемым «нёдзэ». Это слово, ставившееся в начале сутр для подтверждения истинности проповеди Будды, в данной сутре записанной¹⁵, в тьянтайских доктринах несколько изменило свое значение. В категорию «нёдзэ», точнее говоря, «дзюнёдзэ» (*десять нёдзэ*) стал вкладываться тот смысл, что все объекты и явления «феноменального» мира есть «именно такие», «такие, как есть» (т. е. *нёдзэ*) по десяти признакам их сущности. Таким образом, «нёдзэ» в тьянтайском понимании — «фактор сущности» или, говоря другими словами, «условие существования».

Как отмечает Икэда Д., «десять факторов» (т. е. *дзюнёдзэ*.— А. И.) характеризуют каждый из десяти „миров“ в каждом мгновении жизни данного „мира“. Именно посредством этих факторов „миры“ проявляют себя» [29, с. 40]. Тьянтайская традиция рассматривает «десять факторов сущности» в следующем порядке:

(1) «Форма» (*нёдзэ-со*). В тьянтайской интерпретации это понятие обозначает внешнее выражение явления;

(2) «Природа» (*нёдзэ-сё*). Если «со» — внешнее выражение, то «сё» — внутреннее свойство, природа, естество явления;

(3) «Субстанция» (*нёдзэ-тай*). Согласно тьянтайской трактовке, *тай* — синтез *со* и *сё* (29, 89);

(4) «Сила» (*нёдзэ-рики*). Имеется в виду внутренняя сила, потенция. Это понятие охватывает как физическую, так и духовную (т. е. моральную) силу;

(5) «Действие» (*нёдзэ-са*). Соотносится с понятием «сила». Действие — проявление потенции;

(6) «Внутренняя причина» (*нёдзэ-ин*). «Ин» — причинный фактор различных явлений;

(7) «Внешняя причина» (*нёдзэ-эн*). «Эн» активизирует, приводит в действие «ин»;

(8) «Скрытый результат» (*нёдзэ-ка*). «Ка» — результат действия «внутренне присущей» и «внешней» причин, причем результат еще не проявленный;

(9) «Явный результат» (*нёдзэ-хо*). «Явный результат» включает цепочку «ин» — «эн» — «ка». «Внутренне присущая причина» (ин), активизированная «внешней причиной» (эн), порождает «скрытый результат» (ка), который неизбежно ведет к «явному результату» (хо).

(10) «Фактор крайнего предела начала и конца» (*нёдзэ-хоммацу-кукёто*). «Начало и конец» — все факторы сущности, вместе взятые, — с первого по последний. «Крайний предел» следует понимать как квинтэссенцию категории десяти «нёдзэ». В вольном переводе «нёдзэ-хоммацу-кукёто» означает наиболее общее, генеральное условие существования всех «дел и вещей», вбирающее в себя частные условия (т. е. *нёдзэ*).

Итак, функциональное значение категории «дзюндзэ» заключается в определении общих условий формирования потока дхарм, образующих «мир Закона», а конкретно — уровень «плоти» и сознания (*сикисин*) и уровень причины и следствия (*инга*). «Десять факторов сущности» составляют, если так можно выразиться, структурные основы содержательного и причинного планов каждого «мира».

Поскольку в каждом «мире Закона» одновременно существуют девять других «миров», общее количество, так сказать, неделимых «миров», молекул, составит сто. Десять «нэдзэ» имманентны каждому из состояний, так что в сумме «десять взаимопроницающих миров» имеют тысячу проявлений.

Достаточно подробное рассмотрение основных компонентов тьянтайской модели мироздания и их взаимосвязей, что с первого взгляда может показаться излишним при анализе «среды обитания» как ее части, обусловлено тем, что в данной буддийской школе действие тысячи проявлений десяти «миров» распространяется на «кокудо-сэкэн» и другие две «сферы существования». В каждой «сфере» реализуется та же тысяча проявлений единичных состояний, и все, что говорилось о десяти «мирах Закона», в полной мере относится к трем «сферам», в том числе и «кокудо-сэкэн».

В обосновании данного положения, которое, конечно, не могло не встретить критики, Нитирэн ссылается на сочинения тьянтайских классиков: «Сомневаясь, говорят: „Из каких текстов узнали о двух аспектах „причины и следствия“¹⁶, [характеризующихся] десятью факторами сущности в сфере трав и деревьев (т. е. *сомоку-кокудо*.— А. И.)?“ Отвечаю: „В пятом [свитке] „Прекращения [неведения] и познания [сути]“ (т. е. в трактате „Чжи И Мохэ чжигуань“.— А. И.) говорится: „Сфера окружения“ также пронизана десятью „[мирами] Закона“» [19, с. 85].

Отсюда делается вывод: поскольку «десять взаимопроницающих миров» охватывают и «сферу окружения», то это ведет к признанию факта вездесущности жизни, т. е. отсутствия принципиального различия между живыми существами и неживой природой. Жизнь, таким образом, проявляется в двух формах — «чувственной» (*удзэ*) и «нечувственной» (*хидзэ*). «Чувственная» форма всегда содержит в себе элементы «нечувственной». Последняя, в свою очередь, всегда несет в себе потенциально «чувственные» элементы. Известно, что Мяо Лэ говорил: «Форма существует только [относительно] плоти. „Природа“ (или „естество“.— А. И.) существует только [относительно] сознания. Что касается „субстанции“, „силы“, „действия“, „внешних причин“, то [они] имеют смысл [относительно] плоти и сознания, вместе [взятых]. „Внутренне присущая причина“ — [относительно] только сознания, „явный результат“ существует только [относительно] плоти» [19, с. 85].

Поэтому сфера «трав и деревьев», т. е. природа, несет в себе потенциальное сознание и, следовательно, элементы «удзэ».

«В „Рассуждениях об алмазном монументе“ (т. е. сочинении Мяо Лэ „Цзиньганбэй лунь“.— А. И.) говорится: „А именно в любой травинке, любом дереве, любом камешке, любой пылинке — в каждом имеется природа (естество.— А. И.) Будды, в каждом существует „причина и следствие“. [В них] кроются деяния и мудрость [раскрывающие] природу Будды» [19, с. 85].

Итак, «среда обитания» (и природа как ее составная часть) является, согласно тьянтайским доктринам, носителем всех возможных психических состояний, характеризующих живое существо, и в этом смысле от последнего не отличается. Принципиальное единство человека и окружающего мира аргументировалось доказательством наличия во всех «сферах существования» тех же самых «миров Закона». «Сансэкэн» являются в конечном счете временными, эпизодическими манифестациями абсолютного бытия, определяемого, как уже говорилось, термином «буккай». В философском плане это исключает категорию «небытие».

В школах дзэн-буддизма отношение к «среде обитания», природе определялось принципом, согласно которому природа — это «друг, которому, как и нам, предназначено достичь состояния будды» [31, с. 351]. «Дзэн,— отмечает Д. Судзуки,— признает, что наша Природа едина с объективной (objective, т. е. внешней.— А. И.) Природой, но не в математическом смысле, а в том смысле, что Природа живет в нас, а мы в Природе» [31, с. 351]. Судзуки указывает, что истоки такого восприятия природы кроются в «шуньяваде», хотя строкой ниже подчеркивает отсутствие в дзэн «абстрактных заявлений» и «концептуального резонанса» [31, с. 352]. Действительно, дзэнское осмысление (позволим себе употребить это слово, звучащее святотатственно для адептов данного направления) природы выражалось преимущественно через художественные образы, примеры которых в изобилии приводятся Д. Судзуки в цитированной выше статье [31].

Итак, определение среды обитания как манифестации Будды, одного из его «превращенных тел» (т. е. *кэдзин*) во всех ведущих школах махаяны обусловило большую роль природы в мировосприятии средневековой интеллигенции на Дальнем Востоке, и прежде всего в Японии. Падающий лист или цветок хризантемы вызывали у японского поэта или художника, а также у читателя или зрителя многообразнейшие ассоциации благодаря своеобычному содержательному смыслу образа. На окружающий мир самым естественным образом переносились все характеристики Будды. Интеллектуалы имели перед собой различные системы доказательств истинности такого взгляда на среду обитания.

Ассоциативные связи были в каждом случае субъективны, и это стимулировало фантазию не только художника, но и обыкновенных людей, имевших представление о буддийской догматике. Адепты Сингон ощущали в круговерти «великих эле-

ментов» вселенского Будду Вайрочану. Приверженцы тяньтайского буддизма в том или ином явлении природы видели «мир ада» или «мир будды», зная, что один присутствует в другом. Японский художественный образ напоминает айсберг: львиная доля его содержания скрыта от глаз как раз в море ассоциаций, и очень часто весьма трудно познать глубину этого моря. Может быть, как раз здесь и заключается одна из тайн «моного аварэ»?

Данное обстоятельство необходимо иметь в виду при знакомстве с японской литературой, живописью, театром¹⁷. Т. П. Григорьева заметила, что «ощущение иллюзорности, непрочности вещей, которые в следующий миг уже не те, определило характер японского искусства. Все существующее непостоянно, исчезнет, как роса, но сам процесс возникновения — исчезновения вечен, все конечное в то же время бесконечно. Конца в абсолютном смысле нет: одна вещь переходит в другую. Это ощущение пронизывает японское искусство всех времен и придает ему особую окраску: в непостоянстве, в вечной смене одного другим и заключено очарование (мудзё-но аварэ)» [5, с. 32]. Рассмотренные на примере нескольких японских буддийских школ представления о среде обитания в общей системе мироздания могут помочь, как нам кажется, понять суть «очарования непостоянного», «легкую грусть» японского искусства, его идейные истоки¹⁸.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Прекрасной иллюстрацией могут служить, например, соответствующие разделы сборника «Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии» [8]. См. также [6, с. 8, 9].

² Из советских авторов об этом писали Н. И. Конрад, Н. А. Иофан, А. Е. Глушкина, Т. П. Григорьева, В. Н. Горегляд и некоторые другие. См., в частности, недавнюю работу В. Н. Горегляда, специально посвященную выяснению роли буддизма в формировании японской культуры VII—XII вв. [4].

³ Иногда называют также «профаническим» или «эмпирическим» бытием.
⁴ Нагарджуна определил его термин *śūnya* (яп. *ку*) как «пустота». Однако употребление слова «пустота» при характеристике «абсолютной реальности» без пояснений слишком часто приводило к недоразумениям. Не только неискусственные в буддийской философии читатели, но и авторы, писавшие о доктрине Нагарджуны, понимали «шунью» слишком буквально: абсолют трактовался как пустота или небытие. Подобное толкование «шуньяты», естественно, никак не согласовывалось с буддийским утверждением об общем субстрате всего сущего и тем более с концепцией о «трех телах Будды». Нагарджуна, как показали русские буддологи О. О. Розенберг и Ф. И. Шербатской, использовал термин «шунья» для выражения идеи безатрибутности абсолюта, невозможности всякого положительного его определения.

⁵ В махаяне принципиально изменилась трактовка Будды. Здесь он уже не человеческая личность, индийский принц Сиддхартха, первым из людей достигший просветления и указавший остальным путь к нему, а некая трансцендентная сущность, тождественная «абсолютному бытию», которое у Нагарджуны безатрибутно (но в данном случае, как мы видим, получает, так сказать, «абсолютный» атрибут). Будда как трансцендентная сущность опре-

деляется термином «тело Закона» (санскр. *dharmakāya*, яп. *хоссин*). «„Тело Закона“» то же самое, что истинный вид, форма всего сущего (санскр. *tathatā*, яп. *синнэ*) [30, с. 284]. Кроме того, Будда проявляется еще в двух телах: «теле воздаяния» (санскр. *saṃbhoga-kāya*, яп. *ходзин*) — в таком виде воспринимают его бодхисаттвы, которым воздается за достижение просветления лицезреть Будду в особом теле, и «теле соответствия» (санскр. *nirṇāṇa-kāya*, яп. *одзин*) — в нем Будда явился перед людьми для проповеди путей спасения. То есть это «тело» соответствует по виду человеческому телу. Хинаянистский Будда Шахьямуни как раз и есть Будда Шахьямуни в «теле соответствия».

⁶ С учением школы Кэгон японцы познакомились в середине VIII в. через китайских монахов Дао Сюаня и Шэнь Сяна. Однако фактическим основателем этой школы в Японии считается монах Робэн (697—773 гг.), который с помощью корейца Симсана (ум. в 742 г.) начал регулярно проводить публичные чтения и комментирование сутры «Кэгон-кё» в храме Консю-дзи. В нарский период японской истории школа пользовалась особым покровительством императора Сёму [23, с. 48—50]. Кэгон никогда не имела большого числа adeptов и никогда не была мощным буддийским объединением, подобным Тэндай или Сингон, оставаясь главным образом философской школой. Однако в японском буддийском мире она занимала и занимает стабильное положение: сочинения ее теоретиков всегда считались образцом буддийской философской литературы.

⁷ Одно из крупнейших буддийских объединений в Японии, основанное выдающимся деятелем японского буддизма Кукаем (774—835) — посмертное имя Кобо-дайси. Главные канонические тексты Сингон — Сutra о Великом Солнце (санскр. *Mahāvairocana-sūtra*, яп. Дайнити-кё) и Сutra об алмазном венце (санскр. *Vajraśekhara-sūtra*, яп. Конготё-кё). Доктрины школы отличаются категориальной разработанностью. Огромное значение придается ритуалу. Сложность догматических построений и ритуалов привела, как это часто бывало в буддийских школах, к выделению сект, различно трактовавших те или иные доктрины и обряды. Наиболее серьезный раскол произошел в XII в. Он связан с именем монаха Какубана (1093—1143 гг.), основавшего новое направление — «Синги Сингон» (Сингон нового смысла). Ортодоксальное, кукаевское, направление стало называться «Когэ Сингон» (Сингон старого смысла). Эти направления по-разному толкуют состояние Будды Вайрочаны во время воззвещения им Закона.

⁸ Этот термин полисемантичен. Помимо указанного в основном тексте он имеет следующие значения: (1) пять частей тела, круглых по форме (две руки, два колена, голова); (2) пять кругов эманации «мира алмаза»; (3) пять пальцев Будды; (4) сокращенное название пятиэтажной пагоды.

⁹ Шань Увэй (637—735 гг.). Китайское имя Шубхакарасимхи, выходеца из Центральной Индии. Став буддийским монахом, обучался в знаменитом монастыре Наланда. В 716 г. приехал в Китай. Шань Увэй — одна из ведущих фигур китайского эзотерического буддизма. Перевел на китайский язык множество санскритских текстов (в том числе «Махавайрочана-сутру»), в которых рассматриваются различные аспекты «тайного учения». Бу Кун (703—774 гг.) родился в Северной Индии (его санскритское имя Амогхаваджра). Прибыл в Китай в 720 г., затем вернулся в Индию и снова приехал в Китай в 746 г. Считается шестым патриархом эзотерического буддизма, известен и как переводчик на китайский язык индийской буддийской литературы.

¹⁰ Основное значение знака «ки» — «сосуд», «вместилище чего-либо». Кроме того, «ки» значит также «орудие», «инструмент» и также, как это ни странно, «способности». Об этимологии знака «ки» см. [24, с. 179].

¹¹ «Семена» (санскр. *bija*; яп. *сюдзи*) — «отдельные силы», которые содержатся в так называемом «восьмом сознании» («алая-виджняне») «Семена» — причинные условия порождения, «выхода» дхарм из «алая-виджняны» [30, с. 301].

¹² В Японии Тэндай-сю была основана в 806 г. монахом Сайтё (767—822 гг.) (посмертное имя Дэнгё-дайси), входящим в число крупнейших деятелей раннего японского буддизма. Очень скоро Тэндай-сю превратилась в могущественное религиозное объединение, пользовавшееся покровительством

императорского двора. Вплоть до лишения императора реальной власти в конце XII в. и вытеснения старой аристократии на периферию политической жизни Тэндай представляла, по существу, государственную церковь, причем с явно выраженными претензиями на верховное руководство (особенно отчетливо это проявилось в системе так называемого «монастырского правления»). Тэндайские храмы на горе Хиэй (прежде всего Эняку-дзи) в течение многих столетий (до XIII в.) являлись центром японского буддизма, а с XIII в. и до сожжения их сёгуном Ода Нобунага в 1571 г.— своеобразным прибежищем для представителей политической и духовной оппозиции. В рамках Тэндай-сю существовало несколько школ, по-разному толковавших ряд доктринальных положений тяньтайского буддизма.

¹³ Этот вопрос более обстоятельно рассмотрен в нашей работе [7]. Раздел данной статьи, посвященный тяньтайскому толкованию (в нитирэновской интерпретации) «среды обитания» в известной мере дополняет нашу работу о тяньтайской концепции бытия.

¹⁴ Для всех буддийских направлений махаяны общим является положение о том, что человек бесконечно обращается в «трех мирах»: «мире желаний»; «мире формы и плоти», в котором желания исчезают, но материальная сущность и оболочка остаются; «мире без формы и без плоти» — так называемом «мире чистой духовности». Это «миры блужданий», не выйдя из которых человек не может достичь нирваны. Указанные «три мира» непосредственно связаны с первыми шестью «мирами» из «десяти миров Закона».

¹⁵ *Нёдзэ* букв. 'так', 'таким образом', 'так, как есть' (русские значения даются по [2, т. 1, с. 679]). Слово это используется в буддийских формулах «нёдзэгакан» («так видели мои глаза») и «нёдзэгамон» («так слышали мои уши») (русские значения по [2, т. 1, с. 679—680]) — формулах, которые служили преамбулой к тексту буддийских сутр.

¹⁶ Нитирэн, как и другие тяньтайские философы, распространяет категорию «инга» на неодушевленные, с точки зрения «обыкновенного» человека, предметы. Это и есть «второй аспект».

¹⁷ Н. И. Конрад подчеркивал, говоря об одном из ведущих жанров японской поэзии: «„Хайку“ прежде всего — лирика природы... Мотивы субъективного лиризма, если они вообще фигурируют, должны даваться отраженными на фоне основного мотива природы» [10, с. 58]. Следует отметить, что в своих работах (например, [10; 11]) ученый удачно показал сущность эстетических категорий японской культуры (прежде всего «моно-но аварэ»), исходя из их скрытого внутреннего смысла.

¹⁸ Кстати говоря, в христианской патристической философии утверждается «присутствие бога во всем сущем» [1, с. 49], что нашло свое отражение в европейском (в частности, византийском) искусстве.

ЦИТИРОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.
2. Большой японско-русский словарь. Т. 1—2. М., 1970.
3. Боронина И. А. Поэтика классического японского стиха (VIII—XIII вв.). М., 1978.
4. Горегляд В. Н. Буддизм и японская культура VIII—XII вв.— Буддизм, государство и общество в странах Центральной и Восточной Азии в средние века. М., 1982.
5. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М., 1979.
6. Григорьева Т., Логунова В. Японская литература. М., 1964.
7. Игнатович А. Н. Концепция бытия школы Тяньтай в интерпретации Нитирэна.— Философские вопросы буддизма. Новосибирск, 1984.
8. Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. Библиотека всемирной литературы. Т. 16. М., 1977.
9. Конрад Н. И. Культура эпохи Хэйан.— Н. И. Конрад. Очерки японской литературы. М., 1973, с. 80—89.
10. Конрад Н. И. Очерк японской поэтики.— Н. И. Конрад. Японская литература. От «Кодзики» до Токутоми. М., 1974, с. 19—77.

11. Конрад Н. И. «Предисловие» Цураюки.— Н. И. Конрад. Очерки японской литературы, с. 90—130.
12. Розенберг О. О. Проблемы буддийской философии. Пг., 1918.
13. Кавано Х. Кэгон-сю коё (Очерк догматики школы Кэгон).— Цудзоку буккё какусю коё (ЦБК) (Общедоступные очерки догматики буддийских школ. Токио, 1899 (в книге отсутствует сквозная пагинация).
14. Кодзэн (Обширный сад слов). Токио, 1971.
15. Кукай. Сокусин дзёбуцу ги (Значение [выражения] «стать буддой [в этом] теле»).— Буккё сэйтэн (Священные писания буддизма). Токио, 1974.
16. Кэгон-кё (Сутра о величии Цветка Закона).— Буккё сэйтэн. Токио, 1974.
17. Кэгон-кё (Сутра о величии Цветка Закона).— Дайдзюкё ёмонсю (Важнейшие тексты из Великого собрания сутр). Токио, 1970.
18. Нитирэн. Дзиппокай мёнга сё (Трактат о благих «причине и следствии десяти „миров Закона“»).— Руйсан косо ибун року. Нитирэн Сёнин дзэн-сю (РКИР) (Письменное наследие Высокого Основателя, составленное по тематическому принципу. Полное собрание сочинений Святого Нитирэна). Ред. Ямакава Т. и др. Токио, 1922.
19. Нитирэн. Кандзин[н]о хондзон сё (Трактат о постижении сути «Истинно Почитаемого»).— РКИР.
20. Нитирэн. Риссё анкоку рон (Рассуждения об установлении справедливости и спокойствия в стране).— РКИР.
21. Нитирэн. Сэндзи сё (Трактат о выборе времени).— РКИР.
22. Нитидзё буккё го (Повседневная буддийская лексика). Сост. Ивамото Ю. Токио, 1972.
23. Оно Т. Нихон-но буккё (Японский буддизм). Токио, 1961.
24. Синканва дзитэн (Новый иероглифический китайско-японский словарь). Токио, 1974.
25. Сяккэй Д. Сингон-сю коё (Очерк догматики школы Сингон).— ЦБК.
26. Такаги Ю. Нитирэн то Нитирэн-сю кёдан-но кэйсэй (Нитирэн и формирование религиозной организации — секты Нитирэн).— Адзидзюкё си. Нихон-хэн (История буддизма в Азии. Япония). Т. 5. Токио, 1972.
27. Тамура Е. Утокан — сёходзиссо (Мировосприятие — истинный вид дхарм).— Кодза Нитирэн (Лекции о Нитирэне). Т. 2. Токио, 1972.
28. Юаса Я. Кодай нихондзин-но сэйсин сэкай (Духовный мир древнего японца). Киото, 1981.
29. Ikeda D. Buddhism: the Living Philosophy. Tokyo, 1974.
30. Japanese-English Buddhist Dictionary. Tokyo, 1979.
31. Suzuki D. Zen and Japanese Culture. Princeton, 1973, с. 329—395.

А. М. Кабанов

ЧЕЛОВЕК И ПРИРОДА В ПОЭЗИИ ГОДЗАН БУНГАКУ

В конце XII в. из Китая в Японию начало проникать учение буддийской школы чань (яп. *дзэн*). Покровительственное отношение к нему со стороны японского правительства привело к тому, что в XIII—XV вв. дзэн направления Риндзай (кит. *Линь-цзи*) превратился в официальную идеологию сёгуната, оказал сильнейшее влияние практически на все сферы культуры и искусства, затронул многие области японского быта. В то же время чань-буддизм претерпел в Японии сильные изменения. Его проповедники стремились приспособить чань к местным японским условиям, придать ему более утилитарный характер.

Чань возник в Китае в середине VI в. и является исконно китайской школой буддизма. Несомненно, определенное влияние на формирование раннего чань оказал даосизм. Согласно традиции, родоначальником чань является индийский монах Бодхидхарма, прибывший в Китай в 520 г. Однако подлинная история раннего чань окутана легендами, и, как показывают современные исследования, потребуется немало усилий, чтобы рассеять освященный традицией легендарный туман и восстановить реальный ход событий [10, с. 184—195; 16, с. 411—441; 18, с. 1—110]. Возникновение многочисленных школ, направлений, течений еще больше затруднило возможность выявления истины, поскольку основатель всякого направления претендовал на то, что именно его учение восходит непосредственно к самому Будде Шакьямуни и является единственно верным, не стесняясь при этом сознательных подлогов и искажения фактов.

Однако, несмотря на существование в Китае и Японии множества различных школ и направлений, в принципе учение чань (дзэн) можно свести к нескольким постулатам, которые с теми или иными оговорками признают последователи всех направлений дзэн-буддизма. Истина, утверждают последователи дзэн, передается не через буддийские сочинения, а непосредственно от учителя к ученику, «от сердца к сердцу», хотя использование письменных источников в качестве второстепенных вспомогательных средств, приближающих к пониманию истины, допускается. Конечной целью дзэнского адепта является достижение

состояния «пробуждения» (*сатори*; кит. *У*), и в этом ему должен помочь наставник, он должен «подтолкнуть» его при помощи неординарных слов и действий. Наиболее эффективным (а в школе Сото — единственным и основным) занятием, подготавливающим к достижению сатори, считается сидячая медитация (*дзадзэн*; кит. *цзочань*), но также допускаются изучение буддийских сутр и сочинений дзэнских наставников, беседы с учителем (*мондо*; кит. *вэньда*) и решение задач, в которых не соблюдаются законы формальной логики (*коан*; кит. *гунъань*).

На раннем этапе своего распространения в Китае чань выступал против всех форм ритуала, присущего прочим буддийским школам, против любых авторитетов и догм. Чисто чаньских монастырей и соответственно объектов культа не существовало. Последователи чань были бродячими монахами и жили либо в уединении, либо в монастырях, принадлежавших другим школам, сохраняя при этом независимое положение. Со временем чань утратил свой бунтарский дух, появилось несколько чаньских школ, возникли монастыри, жизнь в которых жестко регламентировалась внутренними уставами. Возникла разветвленная монастырская бюрократия [5, с. 171—176]. К тому времени, когда в XIII в. при династии Южная Сун японцы познакомились с чань, его «золотой век» был в прошлом. Проповедь спонтанности, внутренней свободы и аскетизма, содержащаяся в сочинениях ранних чаньских патриархов, оставалась для японцев, ездивших в Китай изучать чань, призрачным идеалом, совершенно не соответствовавшим той реальной атмосфере, которую они обнаружили в китайских монастырях и которую стремились по возможности точно воспроизвести у себя на родине.

Стремясь осуществлять контроль за деятельностью дзэнских монастырей, японское правительство активно содействовало созданию разветвленной иерархической монастырской системы «пяти монастырей и десяти храмов»¹ (годзан-дзиссацу). В стенах именно этих монастырей и получила невероятное распространение литературная деятельность, именно здесь были написаны, а впоследствии ксилографическим способом напечатаны многие сотни самых разных сочинений, которые получили обобщенное название «литература пяти монастырей» (годзан бунгаку). Помимо сочинений чисто религиозного содержания монахи годзан оставили потомкам множество поэтических сборников и антологий на камбун (японский вариант китаевского языка). Темы их стихотворений довольно разнообразны: буддийские гатхи и славословия, поэтические комментарии к коанам и аллюзии к чаньской истории, эпитафии и дружеские послания, грустные думы о родных краях и панегирики китайским поэтам, надписи на веерах и картинах и поэзия чая, темы старости и дружбы, даже тема любви (прежде всего однополый).

Однако самой излюбленной темой дзэнских поэтов было воспевание мира природы, ее красоты, меняющейся и неизменной. Именно непосредственный контакт с природой, пристальное

всматривание в ее красоты, ощущение единства с ней и превратили дзэн в тот уникальный вариант буддизма, который, как никакой другой, повлиял на формирование дальневосточных эстетических концепций.

Желающие познать основы дзэнского учения долгие годы проводили в монастыре, где практиковали сидячую медитацию, вступали в беседы с наставниками, пытались постичь смысл их речей не разумом, а интуицией, слушали проповеди, читали буддийские сочинения, изучали небуддийскую литературу, изучали принципы китайского стихосложения и однажды, познав сатори, осознали свою органичную связь с окружающим их миром, причастности к тайнам бытия. Одни использовали свои знания и способности, чтобы успешно сделать монастырскую карьеру, другие отправлялись бродить по свету, от монастыря к монастырю, или становились отшельниками и поселялись в уединенной хижине глубоко в горах.

Подлинным гимном такой вольной жизни вдали от мирской суеты, когда одиночество компенсируется чутким вниманием к поэту самой природы, звучит стихотворение Минки Сосюна (1262—1336 гг.) «Горная обитель»:

В уединенной хижине живет одинокий отшельник.
Маленький домик, крытый мискантом, защищен лиловой дымкой.
Рядом в долине — источник, где черпаю воду,

чтобы рот полоскать.
Возле бамбуковой изгороди собираю хворост,

чтобы чай вскипятить.
Черная обезьяна, обняв детеныша, сидит и проповеди внимает,
Синий олень призывает друзей, стоит на коленях

и цветы подносит.
Я к вам обращаюсь, погрязшие в пыли мирской!
Что может быть лучше простой родниковой воды?

[11, с. 51].

Накопленный в монастыре книжный опыт соединялся с непосредственным чувственным восприятием мира, получая воплощение в стихотворениях, где лирические описания перемежаются религиозно-философскими сентенциями, органично переплетаясь и составляя единое целое. Не будет преувеличением сказать, что почти вся так называемая дзэнская пейзажная лирика, в сущности, вариант философской поэзии, где через описание природы передается идея органического единства мира, неразделенности субъекта и объекта. Главная цель такой поэзии — продемонстрировать исчезновение различий между «я» и «не-я», показать, что автору удалось достичь состояния «безмыслия» (мусин) и что он способен беспристрастно изображать мир природы, частицей которой он сам себя ощущает. Такую картину рас творенности субъекта во вселенной рисует, например, Рюсю Сютаку (1307—1388 гг.) в стихотворении «Ночью в дороге»:

Рядом с кем еженощно раздаются звуки колоколов?
Путнику снится: пока варилось просо, прошло сорок лет?

Встану, сяду... Сосны за оконной решеткой...

Я забыл свое «я»...
На вершинах рождаются облака, луна движется по небу
[11, с. 97].

Осознание нерасчлененности субъекта и объекта позволяло дзэнским монахам воспринимать мир природы не только как равноправного, хотя и молчаливого, собеседника, скрашивающего минуты одиночества, но даже как наставника, способного помочь там, где оказались безуспешными усилия мудрых монастырских учителей. В стихотворении Кокэна Мёкая (XIV в.) «Думы, записанные во время болезни» рассказывается о том, как он достиг сатори при виде хлопьев снега на распустившихся цветах.

Высоко на белой стене висят разбитые сандалии.
Утро настало. Весенний снег лежит на распустившихся цветах.
Двадцать лет искал истину в южных краях,
А теперь вдруг «пробудился» в горной келье

[11, с. 119].

«Разбитые сандалии» напоминают о двадцатилетних странствиях в «южных краях» (т. е. в Китае) в поисках истины. И уже только по возвращении на родину при виде красоты распустившихся цветов, покрытых весенним снегом, поэт в одно мгновение осознал, что опыт двадцатилетних поисков истины и «пробуждение» (сатори), дарованное природой в одном мимолетном мгновении, в сущности, равнозначны.

Пейзажная лирика характерна для всех стран Дальнего Востока, но в дзэнской поэзии пейзаж всегда строго функционален, являясь средством передачи тех или иных положений буддийского учения, и прежде всего дзэнской идеи причастности человека всему сущему и неразрывной связи с миром, составными компонентами которого являются человек и природа. Оба эти компонента обязательно присутствуют во всех дзэнских стихотворениях, воспевающих природу. Абстрактных пейзажных зарисовок фактически нет — прямо или косвенно автор указывает на свое отношение, на причастность к изображаемому: нет природы вне человека, ибо только через него она может проявиться³. Отсюда и неизбывное стремление не просто уподобить себя поэтически птицам и облакам, но раствориться в природе, стать ее частью, вместе с ней следовать ритму смены времен года и, достойно прожив положенный срок, бесстрастно встретить конец, всему предопределенный в этом мире. Такие раздумья содержатся в восьмистишии Бэцугэна Энси (1283—1364 гг.) «Вторю стихотворению „Обитель *содзу* Соана“»⁴:

Дикий журавль и одинокое облако не оставляют в небе следа.
Так и я в суетном мире не привязан ни к какому месту.
Вереница деревьев, словно ширма, стоит перед скалой;
Вершины гор, словно нарисованные, вдалеке поднимаются к небу.
Полноводное дзэнское сердце чисто, подобно воде;
Жесткие старческие кости... Исхудал я, стал как щепка.

Славу и почести кому удастся сохранить на тысячу лет?
Пусть до ста лет доживешь, все равно всему есть предел

[11, с. 81].

Вероятно, мысль о единстве мира человека и природы, пришедшая из Китая вместе с буддизмом, нашла отклик в сердцах японцев еще и потому, что в национальной культуре уже существовала поэтическая традиция, согласно которой «лирика природы и лирика чувств образуют гармоническое слияние, тонкое взаимопроникновение» [7, с. 39].

«Безусловно, к началу X в., — пишет В. Н. Горегляд, — представления о неразрывной связи человека с окружающей природой уже имели много нюансов, обусловленных разнообразными мировоззренческими влияниями, но основа этих представлений была заложена, по-видимому, первобытными верованиями японцев. Во всяком случае, в древнейшей поэзии они явно прослеживаются» [3, с. 212]. В этом и заключается одна из причин своеобразия пейзажной дзэнской лирики. Написанная по-китайски, с соблюдением всех правил китайского стихосложения, изобилующая цитатами из китайских поэтов и намеками на события китайской истории (во многих случаях даже бесспорно японские сюжеты облекаются в китайскую оболочку), она явилась удобным средством для выражения исконно присущего японцам поэтического видения мира. Т. П. Григорьева даже высказывает предположение, что «дзэн, видимо, потому возобладал в Японии, что был близок исконному синто, для которого главное — не осознать, а непосредственно пережить явление» [4, с. 272].

Традиционно почтительное отношение японцев к горам ощущимо и в дзэнской поэзии, где пейзаж, особенно в стихотворениях, воспевающих отшельничество, чаще всего горный. В Китае и Японии с незапамятных времен горы противопоставлялись равнинам. Это нашло отражение даже в иероглифическом написании: иероглиф, обозначающий святого, отшельника (*сэн*; кит. *сянь*), состоит из элементов «человек» и «гора», а иероглиф, обозначающий простого мирянина, вульгарного человека (*дзоку*; кит. *су*), — из элементов «человек» и «долина». Издревле горы представлялись как связующее звено между человеком и небесами, были тем местом, где человек потенциально мог стать богом [14, с. 102].

Древние китайцы считали, что облака, окутывающие горные вершины, содержат огромное количество жизненной пневмы-ци. Поэтому китайские правители часто «поднимались на возвышенные места», чтобы впитать витающую в воздухе пневму-ци и тем самым укрепить свою благостную силу-дэ. Авторы трактатов о живописи были убеждены, что художники-пейзажисты обладают великолепным здоровьем и долго живут потому, что в силу своей профессии часто пребывают среди горных облаков и туманов [17, с. 67—68].

Почитание гор нашло отражение в древнеяпонском ритуале обозрения страны (куними), о чем упоминается в «Кодзика» и

в поэзии «Манъёсю». Обряд заключался в торжественном подъеме императора на высокую гору. Стоя на вершине, он на время становился богом и обзирал свои владения, тем самым гарантируя мир, спокойствие и благополучие своим подданным — жителям равнин [14, с. 108]. Обряд куними практиковался и крестьянами, которые раз в году поднимались на холм или дерево, откуда «ритуально» обзирали принадлежащую им территорию [14, с. 108].

С принятием буддизма японцы сохранили свое прежнее, синтоистское отношение к горам, но переосмыслили некоторые понятия: горные божества и духи стали воплощением будд и бодхисаттв, а многие горные вершины получили буддийские названия [14, с. 103].

Для тех, кто вступил на путь Будды и решил удалиться на горные склоны, чтобы окончательно порвать все связи с суетным миром, наградой была свобода и безыскусная жизнь в гармонии с самим собой. Такая вольная жизнь и воспеается в многочисленных стихотворениях, носящих стереотипное название «Горная обитель» (Санкё). Приведем два стихотворения из цикла под таким названием (всего в цикле 15 стихотворений), написанных Дзэккай Тюсином (1336—1405 гг.) в подражание известному китайскому монаху-поэту Гуань-сю (IX в.):

Изначально трудны дороги в мире людей:
Редко можно найти укромное место, скрыться в синих горах.
Простая жизнь: перепутались следы со следами

Все сущее: забыл о механизме вселенной среди оленей.
Из далекой долины пересадил сосну, вечером смотрю

В крохотном пруду черпаю воду, люблю ее слабое журчанье,
Аромат курильниц Дунлиня... Журавль с горы Вочжоу...⁵
Кто осмелится подняться к этим уединенным следам
и высокому ветру?
[9, с. 127].

Бесчисленные горные вершины окружают горный храм.

Самой природой он лишен связей с миром.
Среди скал, поросших ирисами, струится холодный поток.
Головки цветов жасмина колышутся от дуновения ветерка.
В ручье выдра ловит рыбу, кладет ее на зеленые листья.
Перепелка ведет птенцов к белым облакам.
Повсюду горы. Где еще есть подобное место?
Разве что на востоке, в изумрудном море есть гора Пэнлай⁶

[9, с. 130—131].

Множество стихотворений, воспевающих жизнь в горах, имеется у Дзякусицу Гэнко (1290—1367 гг.), предпочитавшего пребыванию в монастырях беззаботную жизнь в ветхой хижине:

Горная обитель
Не ишу славы и выгоды, бедность меня не печалит.
Глубоко в горах, в укромном месте, живу вдалеке
от мирской пыли.
Годы на исходе... Холодная погода... Кто мой друг?..
Цветы сливы освещены луной, вся ветка обновилась
[11, с. 79].

Весенним днем брожу в горах,
Редкие волосы на голове скручиваются серебряными нитями.
Не знаю, удастся ли встретить следующую весну?
Бамбуковый посох, соломенные сандалии... Вокруг так много
интересного.

На всех ветках вижу цветы горных вишен

[11, с. 78].

Иное отношение к горам встречаем мы в средневековой европейской литературе, где вплоть до эпохи Ренессанса горы чаще всего воспринимались как символ опасности, обиталище темных дьявольских сил. Народная фантазия населила их горными духами и демонами, готовыми в любую минуту причинить зло случайно оказавшемуся там путнику [15, с. 215—219]. Идеалом гармонии был равнинный пейзаж, внушавший средневековому европейцу чувство спокойствия.

По представлениям древних японцев, в горах тоже водились злые духи (часто считалось, что там обитают души умерших), но горы никогда не вызывали у них такого ужаса, как у европейцев. Напротив, пребывание в горах воспринималось как ритуальное очищение. Многочисленные упоминания о любовании горами и о восхождении на них (чего не могло быть в Европе того времени) встречаются в древнейшем собрании японских песен «Манъёсю»:

О пик Цукуба! Любоваться
Лишь издали тобою
Я не мог.
И, мучаясь в пути, где снег растаял,
Я все-таки поднялся на тебя
[7, с. 207].

Впрочем, следует отметить двойственный характер восприятия гор в средневековой Европе: была Лысая гора — средоточие всяческой нечисти, но была и Нагорная проповедь. Христианские монахи, уходя от мира, чаще направлялись не в горы, а в пустыню. Однако горы воспринимаются ими уже не как средоточие всяческих ужасов, а как место отдохновения для ставших на стезю отшельничества и аскезы. «Монахи пытались создать в противовес к несправедному человеческому миру,— пишет С. С. Аверинцев,— некий свой мир, где ценой предельных лишений был бы преодолен общественный распад. Если люди не могут стать равными в благоденствии, пусть они станут равными перед лицом лишений. Это ощущение праведного „антимира“ чувствуется в словах Афанасия: „В горах лежат обители, словно шатры божественных хоров... Все это предстает как особое царство: царство страха божьего и справедливости. Здесь нет никого, кто бы творил или терпел несправедливость. Здесь не знают ненавистных вымогательств сборщика податей“» [1, с. 35].

Нигде в средневековой западноевропейской поэзии мы не найдем столь трогательного, внимательного и бережного отно-

шения к природе, таких тончайших нюансов любования ею, как в дзэнской поэзии. Например, Рюсю Сютаку (1307—1388 гг.), занимаясь собиранием опавших листьев, неожиданно обнаружил их необычайную прелесть и сочинил следующее стихотворение:

Чтобы хворост купить, денег нет:
Листья на продажу собираю.
Лист за листом — куча денег растет,
Как красная парча, они прекрасны.
Корю себя, что и ноги хочется согреть,
И печальному сердцу доставить радость.
Вернусь домой, присяду у очага
И буду слушать стук капель по крыльцу
[11, с. 95].

Поэт стоит перед дилеммой: продать ли опавшие листья, чтобы на вырученные деньги купить хвороста и согреть озябшее тело, или же согреть сердце, любуясь их красотой. Чувство прекрасного побеждает, и он выбирает второе.

Суетному человеческому миру дзэнские монахи противопоставляли мир природы, гармоничный и вечный. Человек постоянно терпит моральное и физическое поражение: гибнут империи, рушатся дворцы и храмы, вчерашние фавориты оказываются в немилости, умирают люди, неизменным остается лишь ритм природы. Престарелый Рюсэн Рэйсай (ум. в 1365 г.) хорошо сознавал, что даже память благодарных потомков об умершем недолговечна, когда облек в стихотворные строки охватившие его чувства:

Вспоминаю, как когда-то ко мне приходили друзья.
Многих поглотила земля, лишь я в одиночестве дряхлею.
На камнях, в тени деревьев, останется то, что любил.
Когда умру, кто из моих учеников обо мне вспомнит с грустью?
[11, с. 70—71].

Чувством непостоянства бытия пронизано стихотворение Дзэккай Тюсина «Старый храм»:

Вход в старый храм не могу отыскать:
Густо обвит он глициниями и лозой.
С крыши упали цветы, сметены дождем;
Дикие птицы песни поют для меня.
Будды сидение все заросло травой,
Стерлась с него позолота даров.
Даты не видно на надгробной плите:
Тан или Сун? — трудно ответить мне
[11, с. 114].

Еще более печальная картина предстала взору Тюгана Энгэцу (1300—1375 гг.), когда он после многолетнего пребывания в Китае в 1334 г. вернулся на родину. Это был переломный момент в истории Японии. Правление регентов дома Ходзэ подошло к концу. Происходила борьба за власть между императорским домом и сёгунатом. В 1333 г. войска Нитта Ёсисада, лояль-

ного сторонника императора Годайго, нанесли сокрушительное поражение сёгунским войскам и дотла сожгли Камакура, где располагалась ставка сёгуна. При виде запустения, царившего в Камакура, поэт написал восьмистишие «Думаю о былых днях в Цзиньлине»⁷, в котором использует распространенный прием — мысленное перенесение в Китай и подмену японских реалий китайскими.

Люди постоянно уходят, а земля еще не истерлась.
Бесследно погибли «шесть династий», но остаются горы и реки.
Развалины древних дворцов стали обиталищем торговцев

и рыбаков.
Яшмовая роща еще хранит звуки, но это — песни дровосеков
и пастухов.

Ущелья заполнились тучами, постоянно собирается дождь.
Ветер притих на Цзяне, но все еще вздымаются волны.
Те красотки былых времен — где они теперь?
У прибывшего издалека в этих просторах много дум,

много грусти
[11, с. 88—89].

Через сто лет другой бродячий дзэнский поэт, Иккю Содзюн (1394—1481 гг.), уподобил разрушенную столицу Японии Киото китайскому городу Сяньяну⁸. Иккю прибыл в Киото после того, как междоусобные войны годов Онин (1467—1469 гг.) смели город с лица земли. Императорская резиденция, дворцы знати и монастыри лежали в развалинах, древние реликвии и старинные рукописи были преданы огню, большинство населения погибло или в страхе бежало. Иккю написал:

От одного пожара Сяньян превратился в равнину.
Золотые дворцы и врата в многочисленных драгоценностях —
Стали грудой развалин. День исхудал — похож на осенний.
Весенний ветер, но персики и сливы тонут во мраке

[11, с. 155].

При виде погибшей столицы поэт вновь ощутил древнюю истину о вечности и неисчерпаемости природы, противостоящей непостоянству и хрупкости творений рук человеческих. Нарушилась в мире гармония, и ничто, даже цветение весенних персиков и слив, не может возместить этой утраты.

Тоска по прошлому, присутствующая в стихотворениях практически всех китайских поэтов, несомненно нашла отражение и в поэзии годзан бунгаку. Однако китайская концепция идеализированного, невозвратимого прошлого, восхищение древностью и одновременно грусть по бесследно исчезнувшим людям соединились с буддийской идеей о призрачности бытия, благодаря чему дзэнское осмысление действительности приобрело в поэзии еще более трагическую окраску. Уже не только далекое прошлое, но и день вчерашний, ушедший безвозвратно, и день завтрашний, который неизбежно канет в вечность, заставляют с особой остротой всматриваться в те сиюминутные радости, которые дарит сегодняшний день. И конечно, основным источником радости для дзэнских монахов была природа.

В дзэнской лирике, как и в китайской поэзии, из всех времен года предпочтение отдается двум сезонам: весне и осени (вернее — ранней весне и поздней осени). «В описаниях природы,— писал В. М. Алексеев,— конечно, все четыре времени года находят себе блестящее выражение. Но по характеру китайского климата лето и зима представляют значительно меньше материала для восхищения природой. Зато описания весны и осени составляют огромный процент всех танских стихотворений. Весна и осень — жизнь и смерть человека чаще всего берутся теми, посвященными описаниям природы, но и „весенняя дума“, „осенняя дума“ суть названия, встречающиеся на каждом шагу» [2, с. 104]. Практически то же самое можно сказать и о дзэнской поэзии, ориентировавшейся прежде всего на китайскую классическую поэзию эпохи Тан.

Однако весна — это не только радость, а осень — не только печаль. Поэт-монах, рисуя картину пробуждения природы от зимней спячки, не может избавиться от грустных мыслей о скоротечности жизни и неотвратимости смерти, о ничтожности человека и величии природы. Именно весной особенно остро ощущается глубокий смысл дзэнской категории сиюминутности (соккон), осознав которую человек может попытаться «уподобиться природе, быть равным ей, жить в ее ритме, не чувствуя помех» [4, с. 271]. Но не только буддийская сентенция, но и простые человеческие чувства звучат в стихотворении Кокана Сирэна (1277—1346 гг.) «Весна»:

Солнцем горячим залиты, теплым ветром овеяны горы.
Мох и лишайник двор покрывают унылым ковром.
Вишни цветы на меня с молчаливой улыбкой смотрят.
Песни поет соловей, не спросив ничего разрешения.
От весенней печали скрываясь, в закутке играю на флейте.
После обеда вздремнул, а проснулся — чай приготовил.
И словно не замечая этой грустной картины,
Носят ласточки в клювах землю, гнезда строить спешат

[11, с. 60].

Грустные думы о прошлом вызывает весенняя природа и у Гидо Сюсина (1326—1389 гг.), который пишет в стихотворении «Смотрю на цветы и вспоминаю о прошлом»:

Подобны спутанной пакле дела в этом суетном мире:
О старом грущу, о новом печалюсь,— тоскою охвачено сердце.
Очнулся от сна весеннего, но никаких гостей не вижу.
Каплет с карнизов вечерних дождь на колючий багряник.
(Ит. по [12, с. 24]).

Не случайно в обоих стихотворениях подчеркивается пробуждение автора после весеннего сна, тем самым циклический ритм природы противопоставляется линейно направленному ритму человеческой жизни. Правда, возможно и другое толкование: в дзэнской поэзии «пробуждение от сна» часто является метафорой для состояния сатори, и, возможно, автор намекает на то, что ему открылся смысл бытия и отныне он готов с радостью

принимать мир таким, какой он есть, во всех его проявлениях. И в этом случае даже осень — сезон, символизирующий приближение старости и смерти, — могла восприниматься без всякого трагизма. В другом стихотворении, «Осенним днем гуляю в полях», Кокан Сирэн пишет:

Мелкая вода, мягкий песок. Тропа бежит по откосу.
Похожий на прялку звук доносится из леса — вижу жильё.
Средь желтых облаков вздымаются белые волны:
Это возле поля риса гречиха цветет

[11, с. 64].

Указания на временные сезоны в поэзии годзан бунгаку, как правило, не случайны. Они служат для того, чтобы ярче подчеркнуть основную философскую идею, заключенную в стихотворении. Для намеков на то или иное время года служат упоминаемые в стихотворении конкретные природные реалии. Приведем в качестве примера стихотворение Сэссона Юбая (1290—1346 гг.) «Первый день седьмой луны в начале осени», где автор подчеркивает, что он присутствует на границе перехода одного сезона в другой (и соответственно в себе ощущает первые признаки надвигающейся старости):

В этой крохотной части вселенной я, как и все,
только путник.

В страхе терплю скоротечность месяцев и годов.
Листья на земле возле утунов говорят об осени.
Ветер гонит ряску, дарит прощальный теплый подарок.
На хребтах Миньшань вижу только холодный белый снег.
А на реке Вэньцзян воды все еще спокойные.
Где бы привязать лодку, чтобы послушать цикад?
Голубоватая башня на горе касается вечернего неба

[11, с. 72].

Сэссон приехал для изучения чань в Китай в 1307 г. По обвинению в участии в заговоре он был брошен в тюрьму, затем сослан на запад, в провинцию Сычуань. В Японию Сэссон смог вернуться только в 1329 г. Это стихотворение, вероятно, было написано им во время ссылки, когда он плыл на лодке по реке Вэньцзян (Миньцзян) в окрестностях Чэнду.

Стихотворение начинается с размышлений о надвигающейся старости, что, вероятно, усугублялось многолетними страданиями Сэссона. Вся последующая часть восьмистишия, посвященная описанию природы, служит тому, чтобы передать состояние его переходного возраста. Утуны, вокруг которых лежат опавшие листья, — характерный признак осени, но в то же время теплое дуновение ветерка на реке свидетельствует о том, что осень еще не вступила в свои права. Холодные снега на горных вершинах вызывают мысли о грядущей зиме, но воды реки Вэньцзян еще не бурные, хранят летнее спокойствие. Поэт торопится в последний раз насладиться пением цикад, звучащим ему последним напоминанием об уходящем лете.

Для дзэнского монаха, достигшего состояния «не-я» (*муга*; кит. *у-во*), когда исчезают оппозиции жизнь—смерть, мгновение—вечность, субъект—объект, «осенние думы» могут в отличие от традиционной китайской поэзии являться не выражением грусти о скоротечности человеческого бытия, а свидетельством достижения гармоничного состояния причастности остальному миру. Именно о таком состоянии и хочет поведать Тюдзэ Дзэсин (XV в.) в четверостишии «Осенние думы»:

Несмотря на осеннюю прохладу, хорошо спится.
Травы и деревья во дворе волнуют мои чувства.
Листья банана увяли и опали, утуны постарели.
Каждую ночь слушаю звук ветра и стук дождя

[11, с. 123].

Дзэнские монахи принимали природу во всех ее проявлениях без жалоб и стенаний, принимали и жару, и холод, и дождь, и снег. Не жалоба, а легкая ирония звучит в стихотворении Кэйдзэ Сюриана (1439—1518 гг.) «Нет бумаги починить окно»:

Прохудилась вся бумага на окнах,
Починить бы — да в доме не найти и клочка.
От дождя намочла даже тушечница.
Дунул ветер — светильник снова погас

[11, с. 95].

Дождь и разгул водной стихии — одна из излюбленных тем поэзии годзан бунгаку. Дождь, всеочищающий и дающий начало новой жизни, всегда воспринимался буддийскими монахами как благо. Они любили слушать шум дождя и предаваться размышлениям, а нередко и сочинять стихи под музыку дождевых капель. Так, Минки Сосюн, застигнутый дождем врасплох, сочинил следующие строки:

Налетел внезапно ливень, платье промочил насквозь.
Посох скользит по мосткам, вот-вот упаду.
На галерее чьего же дома стою под осенним ветром?
Несколько листьев банана — нераспечатанные письма

[11, с. 52].

Дзэнские поэты всегда ощущали свое единство с природой, и она их за это щедро вознаграждала. Поэтому небосвод, затянутый тучами, в нужную минуту мог превратиться в крытую галерею, спасающую от ливня, а трубочки банановых листьев — в таинственные письма. Во время дождя особенно отчетливо является красота окружающего мира, когда природа, омытая живительной влагой, показывает себя в новом облике, а второстепенные детали выступают на первый план и трогают сердце поэта. Такую картину рисует Итю Цудзэ (1348—1429 гг.) в стихотворении, называемом «Сочинил во время вечернего дождя возле моста»:

Льет-льет дождь возле моста.
 Смеркается, но еще не вечер.
 Рыбак в соломенном плаще — растерянный на берегу озера.
 Из-за реки доносится звук монастырского колокола.
 Грустно и тихо: в сумерках цветы леспедыцы.
 Вдалеке: осенние цветы водяного риса.
 Прекрасен чистый, неглубокий поток.
 Тихо проплывает мимо песочный гусь

[11, с. 126].

Кроме того, дождь ассоциировался с буддийским учением, благодатный свет которого распространяется на весь мир живых существ. Согласно «Лотосовой сутре», Будда варьировал проповедь своего учения в зависимости от природных способностей тех или иных слушателей. Подобно тому как дождь на все растения падает одинаково, но питает каждое из них в соответствии с его способностями к росту, так и буддийское учение, в сущности, одинаковое для всех, имеет множество форм, поскольку разные люди по-разному готовы к его восприятию. Эту концепцию попытался воплотить в стихотворении «Дождь» Кокан Сирэн:

Слышал я, что бесстрастен Сягацу,
 Но дождь на «шесть небес» по-разному он льет.
 И вот теперь увидел своими глазами:
 Кругами на воде и жемчугом на лотосах

[11, с. 63].

На санскрите Сагара (яп. *Сягацу*) буквально означает «океан». Сагара считался одним из восьми великих царей-драконов (санскр. *нага*), живущим в жемчужном дворце на дне моря. Его почитали как бога дождя. Согласно буддийской космологии, земные «шесть небес» (санскр. *девалока*) расположены слоями, начиная от вершины находящейся в центре Земли горы Сумеру. Фактически речь идет о шести небесных мирах, в каждом из которых время относительно земного течет по-разному (санскр. *Чхатур махараджа кайкас, Траястримшас, Яма, Тушита, Нирманарати и Паранирмита*).

В мире природы для поэтов годзан бунгаку не было ничего второстепенного, недостойного внимания. Отсюда интерес к деталям, постоянное стремление к конкретизации, чуткое всматривание в жизнь животных и растений. Западу неведомо и непонятно трогательное, почти любовное отношение китайцев и японцев к камням и насекомым, а японская поэзия буквально насыщена упоминаниями о бабочках, светлячках, шмелях, цикадах, слепнях и прочих крохотных тварях. Традиционное пристальное отношение японцев к природе в полной мере получило отражение и в поэзии «пяти монастырей», хотя для выражения эмоций в ней чаще всего использовались чисто китайские поэтические образы.

При пристальном рассмотрении оказывается, что почти вся поэзия годзан бунгаку (за исключением чисто буддийских *гатх*

и славословий) в той или иной степени представляет собой воспевание мира природы. Для дзэнских монахов природа была другом, помощником, собеседником, ей поверяли свои горести, у нее искали совета и поддержки. И, конечно, свои чувства они превращали в стихи, поскольку для большинства из них творчество было выше молитв. Воспевая мир природы, в общении с которой они обретали свободу от мирской суеты, даже свой религиозный опыт дзэнцы выражали в столь изящной аллегорической форме, что за внешней оболочкой зачастую трудно рассмотреть скрытый под ней буддийский подтекст.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Образцом для нее послужила существовавшая в Китае система «пяти монастырей» или «пяти гор» (ушань), охватывавшая все чаньские храмы и монастыри страны. История формирования системы годзан и подробный анализ ее функционирования даны в обстоятельной монографии М. Коллкатта [13].

² В стихотворении содержится намек на популярную танскую новеллу «Волшебное изголовье» («Чжэньчжун цзи») Шэнь Цзи-цзи. В новелле рассказывается, как даос Люй повстречал на постоялом дворе по дороге в Ханьдань юношу по имени Лу, который пожаловался ему на свою нищету. Тогда даос вынул из мешка изголовье и дал его юноше, объяснив, что любые желания сныщего на нем сбываются. В это время хозяин постоялого двора варил просо. Лу тотчас лег на изголовье, заснул и увидел во сне, что он выгодно женился, успешно выдержал экзамен на степень *цзиньши*, занял высокий пост, в течение десяти лет находился на самых высоких должностях, обладал несметными богатствами и умер, окруженный почестями. Когда же он проснулся, оказалось, что просо еще не сварилось. Люй с улыбкой объяснил юноше, что жизнь подобна этому сну. Выражения «Ханьданьский сон» или «сон, пока варилось просо» являются указанием на то, что слава и богатство в жизни человека относительны и преходящи. Полный русский перевод этой новеллы см. [6, с. 54—59].

³ Подобная тенденция наблюдалась и во вьетнамской буддийской поэзии, на которую сильнее всего влияние оказала школа тхьен (вьетнамский вариант чань). Н. И. Никулин пишет: «Тесным образом связанная с религиозным мировоззрением, поэзия (вьетнамских.— А. К.) буддистов довольно рано обнаруживает тенденцию к „обмирщению“. Вместо образа проповедника в ней появляется образ автора — это монах-поэт. Его духовный мир находит отражение в стихотворении, передающем не только буддийскую сентенцию, но и переживание, лирический пейзаж» [8, с. 41].

⁴ Соан, занимавший монастырскую должность *содзу*, жил в монастыре Кэнниндзи, настоятелем которого был Бэцугэн.

⁵ Дулинсы — монастырь на знаменитой горе Лушань в пров. Цзянси. Гора Вочжоу в пров. Чжэцзян связана с именем Гуаньсю.

⁶ По представлениям древних китайцев, в Восточном море находится гора Пэнлай, которая является местом обитания бессмертных небожителей.

⁷ В период «шести династий» (Лючао), в V—VI вв., Цзиньлин (совр. Нанкин) был цветущей столицей и назывался Цзянье или Е (позднее был переименован в Цзянькан).

⁸ Сяньян — столица империи Цинь (221—206 гг. до н. э.), был полностью разрушен полководцем Сян Юем.

ЦИТИРОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью.— Из истории культуры Средних веков и Возрождения. М., 1976.
2. Алексеев В. М. Китайская литература. М., 1978.
3. Горегляд В. Н. Дневники и эссе в японской литературе X—XII вв. М., 1975.
4. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М., 1977.
5. Кабанов А. М. Бюрократизация чань при династии Сун.— Четырнадцатая научная конференция «Общество и государство в Китае». Тезисы и доклады. Ч. 1. М., 1983.
6. Классическая проза Дальнего Востока. М., 1975.
7. Манъёсю. Т. 1. М., 1971.
8. Никулин Н. И. Вьетнамская литература X—XIX вв. М., 1977.
9. Кавагути Хисао. Хана-но эн: нихон хикаку бунгаку ронсю (Цветочный банкет: сборник статей по сравнительному японскому литературоведению). Токио, 1980.
10. Танака Рёсё. Тонко бундзё-ёри мита дзэн (Дзэн с учетом текстов из Дуньхуана).— «Гэндай сисо», 1980, т. 8, № 14.
11. Ямагиси Токухэй [сост.]. Годзан бунгаку сю; Эдо канси сю.— (Сборник произведений литературы «пяти монастырей»; сборник стихотворений на камбуне периода Эдо).— Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 89. Токио, 1966.
12. Ясураока Косаку. Годзан бунгаку (Литература «пяти монастырей»). Сер. Иванами кодза. Нихон бунгаку си. Т. 6. Токио, 1959.
13. Collcutt M. Five Mountains: The Rinzaï Zen Monastic Institution in Medieval Japan. Harvard, 1981.
14. Plutschow H. Berge. Eine Thema aus der japanischen Literatur- und Kulturgeschichte.— «Asiatische Studien». 1977, vol. XXXI, № 2.
15. Wright J. K. The Geographical Lore of the Time of the Crusades. N. Y., 1925.
16. Sanford J. H. Shakuhaçi Zen: the Fukeshu and Komuso.— «Monumenta Nipponica». 1977, vol. XXXII, № 4.
17. Van Gulik R. La Vie Sexuelle dans la Chine Ancienne. P., 1971.
18. Yampolski Ph. B. The Platform Sutra of the Sixth Patriarch. N. Y., 1967.

М. В. Успенский

ДАОССКИЕ БОЖЕСТВА В НАРОДНЫХ ВЕРОВАНИЯХ ЯПОНЦЕВ ПО МАТЕРИАЛАМ ИКОНОГРАФИИ НЭЦКЭ

В литературе, посвященной даосизму в Японии, вопросы трансформации японских божеств в рамках японских народных верований практически не затрагиваются. И в средневековых японских источниках, насколько нам известно, этому внимания не уделяется. Тем большую ценность приобретает та информация, которую дает нам прикладное искусство Японии, и в первую очередь нэцкэ.

В истории прикладного искусства Японии, славящегося своей самобытностью, одно из первых мест принадлежит нэцкэ.

Нэцкэ — своего рода пуговица, или брелок, с помощью которого в Японии прикрепляли к поясу разнообразные вещи: кисет с табаком, трубку, коробочку для парфюмерии (инро) и т. д. Постоянно необходимый предмет подвешивали на шнурке, конец которого привязывался к нэцкэ. Снизу нэцкэ продевалась за пояс и таким образом удерживала предмет.

Со второй половины XVIII в. нэцкэ чаще всего имели вид небольших скульптур, выполненных из дерева, рога, камня, слоновой кости. Сюжеты этой миниатюрной скульптуры чрезвычайно разнообразны. Здесь нашли свое отражение все те представления, которые были распространены среди горожан позднесредневековой Японии. Поэтому иконография нэцкэ представляет большие возможности для изучения многих аспектов культурной жизни Японии XVIII — середины XIX в.

Литература о прикладном искусстве Японии рассматривает различные вопросы, касающиеся нэцкэ. Может быть, только проблема «Сюжеты нэцкэ как материал для изучения народных представлений» не затрагивалась вовсе.

При такой постановке вопроса одной из наиболее интересных групп сюжетов представляются сюжеты религиозные, отражающие многие особенности японских народных верований.

По установившемуся мнению [4, с. 405], народные верования складывались в Японии на стыке двух традиций. Одна включала «великие религии» Дальнего Востока: в первую оче-

редь буддизм и даосизм, другая — совокупность простонародных религиозных представлений, скрытых под наслоениями буддийских и позднесинтоистских идей. Эта «малая» религиозная традиция во многом определила характер восприятия образов многих буддийских божеств, а также эволюцию буддизма в Японии в целом. Однако не всегда она находила отражение в письменных памятниках. Тем большее значение для изучения народных религий имеют изобразительные материалы, и в первую очередь нэцкэ.

Среди нэцкэ, сюжет которых связан с дальневосточными религиями, часто встречаются изображения даосских бессмертных — сяней.

Как известно, даосские бессмертные — это божества китайского происхождения, культ которых складывается приблизительно к эпохе Тан (618—907) [1, с. 284]. В это время (и чем дальше, тем больше) он начинает играть очень существенную роль в так называемом «народном даосизме» в Китае.

В Японию религиозный даосизм, а вместе с ним и даосские бессмертные попадают впервые приблизительно в эпоху Нара.

До XVII в. в японском искусстве изображения сэннинов встречаются сравнительно редко [4, с. 405]¹. Гораздо больше сведений дает нам эпоха Токугава. Количество сэннинов, изображаемых в нэцкэ, чрезвычайно велико. Однако наиболее прочной популярностью среди них пользовались такие бессмертные, как Тобосаку (Дун Фан-шо), Тэккай (Ли Те-гуай) и некоторые другие.

Но центральная даосская фигура среди персонажей этого рода, запечатленных и в живописи, и в первую очередь в нэцкэ, — Гама-сэннин — фигура, собравшая в себе (как будет показано ниже) все те особенности, которые, по японским представлениям, должно иметь даосское божество, ставшая своеобразным воплощением даосских идей в народных верованиях Японии.

Обычно Гама изображался изможденным аскетом, одетым в разорванные ветхие одежды, с искаженными чертами лица, выпученными глазами, спутанными длинными волосами; тело его было покрыто наростами. Жаба (его спутник) изображалась иногда четырех-, а иногда трехногой: она могла помещаться на голове или на плече Гама. Существуют и другие варианты изображений Гама, однако в любом случае его определяющий атрибут — жаба. Собственно говоря, все легенды, легшие в основу иконографии Гама-сэннина, вращаются именно вокруг его связей с жабой. В период Токугава (XVII—XIX вв.) появляется большое количество разнообразных сочинений о сэннинах вообще и о Гама в частности. Эти сочинения в жанрах кусадзоси (нравоучительных рассказов) или повести (ёмихон) основываются в первую очередь на таких китайских книгах, как произведение Гэ Хуна «Баопу-цзы» (Хобокуси) и «Ле сянь цюань-чжуань» (Рэссэндзэндэн). Легенды, которые содержатся в этих

источниках, и пересказываются в собственно японских сочинениях XVII—XIX вв. В целом все легенды о Гама-сэннине (собственное имя Ко-сэнсэй, Хоу-сяньшэн) сводятся к описанию его деятельности как исцелителя, а главное, к его связи с жабой, которая его сопровождала или в которую он сам мог перевоплощаться. Несмотря на различные варианты легенд, всюду очевидна причастность Ко-сэнсэя к так называемой жабыей магии, имевшей широкое распространение по всей территории Дальнего Востока и в древности и в средние века и, по всей вероятности, имеющей китайское происхождение [2, с. 434; 7, с. 167]. В сочинении «Баопу-цзы» сказано: «Когда гама достигает тысячи лет, у нее на голове вырастают рога, а на животе появляются красные письмена... восприняла секреты бессмертия у сяней и может этими секретами пользоваться». Жабе молились о дожде, «а отступление солдат объясняли тем, что она (жаба) наслала на них свои чары» [2, с. 434].

Согласно традиции, земное существование Ко-сэнсэя, т. е. даоса с жабой, относится к периоду Сун (960—1227 гг.). Некоторые литературные источники позволяют предполагать, что этот образ в Китае появляется значительно раньше — около периода Хань (206 г. до н. э.— 220 г. н. э.).

В сочинении IV в. «Шэнсянь-чжуань» (Синсэндэн), которое приписывается Гэ Хуну (284—363 гг.), т. е. сочинении, относящемуся к периоду Цинь (317—419 гг.), сказано: «Существовал человек по имени Гэ-сюань (Кацугэн), который получил лекарство „цзюданьцзинь“ (кютанконъэки) и книгу „Сянцзинь“ (Сэнкё) от Цзо Юань-фана (Сагэмпо) и овладел искусством магии, мог использовать лягушек-гама, пчел, бабочек и т. д. и таким образом творит чудеса»². Это, вероятно, древнейшее в Китае упоминание об использовании жабы в магических целях, а главное, о персонаже, с ней связанном. Считается, что персонаж «Шэнсянь-чжуань» — древнейший прототип средневекового даоса с жабой.

Следующий этап развития образа даоса с жабой в Китае зафиксирован в картине юаньского живописца Янь Хуэя (Ганки), которая была завезена в Японию в период Камакура и сохраняется в монастыре Тиондзи до сего дня. Здесь даос с жабой предстает в виде, типичном для бессмертных-сяней, что свидетельствует о прочном включении его в даосский пантеон. В Китае этот образ в результате обычной для этой страны эволюции даосских божеств с течением времени превращается в Лю-хара — подателя материальных благ, денег, который к даосизму прямого отношения не имеет.

В Японии вследствие исторических особенностей освоения религиозной информации, идущей из Китая, именно образ Ко-сэнсэя (а не Лю-хара) получает преобладающее распространение. Следовательно, его иконография в свитке Ганки есть исходная точка эволюции образа даоса с жабой уже собственно в Японии.

Однако, естественно, что не только этот даосский образ был известен в Японии. Известностью пользовались и такие бессмертные, как Тэккай и Тёкаро. Именно эти персонажи чаще всего встречаются в нэцкэ среди даосских божеств, что объясняется следующими причинами. Во-первых, если в Китае популярность того или иного сяня в данном районе во многом определялась историко-географической канвой легенды (и этот фактор считался важным), то по понятным причинам в Японии на него не обращали внимания. Во-вторых, гораздо более важна и ценилась «магическая биография» того или иного образа, т. е. те чудеса, чародейства, перевоплощения, магические способности, которые данный сэннин продемонстрировал. Все сяни [1, с. 285—287] обладают рядом общих магических качеств, как-то: способность тем или иным способом возвращать жизнь умершим, собственное бессмертие, обладание пилюлями долголетия, отличный от обычных людей образ жизни, нестандартное поведение и т. д.

Однако в легендах могли фигурировать магические деяния или способности того или иного сэннина, не присущие другим и делающие этот персонаж более других привлекательным с точки зрения магической биографии. В нашем случае это перевоплощение в жабу и обратно у Гама-сэннина, аналогичная способность к перевоплощению и к духовным странствованиям у Тэккая, волшебный мул Тёкаро. Следует отметить, что все эти персонажи, как и другие сяни, распространенные в Японии, объединены доминирующей идеей долголетия, бессмертия и связанного с этими понятиями врачевания, уничтожения недугов.

И в-третьих, как нам кажется, не последнюю роль в предпочтительном выборе того или иного сяня для изображения играл и такой фактор, как эксцентричность облика персонажа, его необычные черты. Следует отметить, что легенды и традиционная китайская иконография сэннинов не во всех случаях дает основание для этого. Так, например, такой сянь, как Чжунли-цюань, считающийся патриархом всех сяней, практически не встречается в изобразительном искусстве Японии. Это происходит не только оттого, что суть его легенды в противопоставлении его светской жизни как крупного государственного деятеля и полководца (жил в конкретное время и совершил конкретные, подтвержденные историей поступки, затем ушел из мира и превратился в бессмертного), но и в отсутствии в его облике в соответствии с установившейся иконографией каких-либо ярких, выдающихся, экстравагантных черт. С другой стороны, такой «второстепенный» сянь, как Бусиси (У Ши-цзы), довольно часто появляется в миниатюрной скульптуре, что, на наш взгляд, объясняется лишь наличием в его биографии факта вознесения на небо на развернутом свитке. Это, естественно, давало богатую пищу для фантазии художников. И Гама, и Тэккай, и Тёкаро обладают перечисленными качествами в полной мере, что объясняет их популярность.

В китайском искусстве эти персонажи изображаются в соответствии с собственным иконографическим каноном. Так, например, Тэккай всегда с костылем и тыквой-горлянкой, в облике оборванного, хромого нищего. Тёкаро иногда изображается с тыквой-горлянкой, а чаще с коленцем бамбука, откуда в обоих случаях вылетает его волшебный мул, порой же он едет на этом муле верхом. Гама-сэннин сопровождается жабой, в руке держит посох.

В Японии в том виде, как эти персонажи зафиксированы в нэцкэ, на наш взгляд, обнаруживается тенденция к унификации атрибутов и внешнего вида этих бессмертных.

Особенно ярко это выступает в случае с Гама и Тэккаем. Уже в легендах об этих двух сянях видны черты, их сближающие. И Тэккай и Гама — мастера перевоплощения, причем это их качество играет в легенде главную роль. Кроме того, уже в Китае эти персонажи получают еще большую близость: в китайском сочинении «Ле сянь цюань-чжуань» («Рэссэндзэндэн»), которое вышло в Японии в 1660 г. (в 5 томах), приводится легенда, повествующая о том, как Тэккай во время одного из своих перевоплощений вошел в жабу и превратил ее в тело хромого нищего [3, с. 364]. Есть сведения и о существовании миниатюрных скульптурок, в которых Тэккай изображается на груди у большой жабы-гама [3, с. 364].

С другой стороны, эта близость подтверждается изображением Гама и Тэккая на парных какэмоно кисти юаньского живописца Ганки (Янь Хуэй), хранящихся в монастыре Тиондзи.

Диптих Ганки, изображающий Тэккая и Гама, создан по типу парных изображений таких персонажей, как Кандзан и Дзиттоку³, Бо И и Шу Цы и другие, т. е. по типу персонажей, непосредственно и тесно связанных или общей легендой, или исторической традицией, и таким образом обнаруживающей взаимное тяготение. Многие из подобных парных персонажей впоследствии стали изображаться как одно лицо, повторенное дважды (это касается и Кандзана и Дзиттоку, и Бо И и Шу Цы). Другими словами, в соответствии с общими процессами синкретизма китайских народных верований они приобрели иконографические и смысловые качества хэ-хэ эр-сянь.

В данной картине этого еще нет. Что касается иконографии даоса с жабой и Тэккая, то в китайском искусстве и народных верованиях оформление этих бессмертных по типу хэ-хэ не произошло. Этот процесс получает дальнейшее развитие в Японии, о чем свидетельствует окимоно XIX в. из собрания Эрмитажа.

В этой скульптуре черты лица Гама и Тэккая приобретают еще большее сходство. И хотя полного единообразия нет и здесь, каждый из них в значительной мере утратил многие самобытные черты своего изначального облика. При этом группа в целом по характеру ее трактовки близко подходит к тому, как обычно изображали Кандзана и Дзиттоку: об этом говорят в первую очередь улыбающиеся лица обоих персонажей данного

окимоно, совершенно не свойственные им на более раннем этапе и особенно в китайских изображениях. Кроме того, атрибуты Гама и Тэккая, присутствующие в скульптурке (это и жаба, и посох, и тыква-горлянка, т. е. их обычные атрибуты, по которым только и можно узнать, кто здесь изображен), размещены так, что некоторые, например жаба и посох, могут относиться и к тому, и к другому сэннину. Все это говорит о том, что перед нами уже не просто парное изображение двух сяней, как в картине Ганки, но иконографический тип, в котором явно выражена тенденция к созданию синтезированного образа некогда самостоятельных божеств, соединенных по принципу близкочности (хэ-хэ эр-сянь).

Таким образом, взаимоотношения Гама-сэннина и Тэккая лишней раз иллюстрируют тот факт, что в Китае целый ряд культурных художественных и религиозных процессов в силу тех или других причин был оставлен на полпути, не получил окончательного своего оформления, в то время как в Японии их развитие доводилось до конца.

Однако описанные контакты образов Гама-сэннина и Тэккая не исчерпывают истории их взаимоотношений. Образ Тэккая и его иконография, как нам кажется, оказали определенное влияние на иконографию, а главное, на трактовку лица Гама-сэннина, что особенно убедительно прослеживается на примере его изображений в нэцкэ.

В нэцкэ существуют различные типы изображений Гама-сэннина. Чаще всего встречается его изображение в виде полуголого изможденного человека, одетого в лохмотья, с жабой на плече или на голове, с выпученными глазами и огромным ртом. Ни одна из известных автору легенд не дает основания для такого его изображения. Даже в картине Ганки Гама-сэннин хотя и предстает в эксцентрическом виде, но отнюдь не в большей степени, чем это предполагалось традицией изображения выдающихся даосов, архатов, буддистов дзэн, сяней. В нэцкэ же экстравагантность облика Гама-сэннина превращается в уродливость. Даос-бессмертный начинает напоминать нищего. А таким обликом, как известно, в Китае обладал лишь один сянь — Ли те-гуай. Действительно, если сравнить изображение в нэцкэ Тэккая и Гама, обнаруживается большое количество общих иконографических черт. Это и одинаковая постанковка фигуры, поза, некоторые атрибуты (тыква-горлянка, посох), но самое главное — это трактовка лица, не присущая изначально Гама-сэннину, но полученная им от близкого, родственного ему персонажа — Тэккая.

В определенном смысле контакты такого рода между Гама и Тэккаем, выразившиеся в совмещении их иконографических черт, иллюстрируют иной по сравнению с тем, который зафиксирован в окимоно, вариант соединения этих двух образов. В совокупности оба эти варианта позволяют говорить о существовании в Японии тенденции к созданию обобщенного образа

сэннина, который вобрал бы в себя все основные качества, присущие даосским бессмертным в том плане, как их понимали в Японии.

Но почему именно Гама-сэннин стал одной из центральных фигур даосского происхождения в народных верованиях Японии? Вероятно, дело в том, что помимо тех требований, о которых уже говорилось (отсутствие историко-географической канвы, без учета которой образ не мог быть понят, богатая магическая биография и эксцентрический облик), существовало и еще одно качество, не обладавая которым в самой высокой степени ни один сэннин в Японии не мог претендовать на популярность. Это способность дарования долголетия и сопряженные с этим функции.

Образы всех сэннинов этим качеством в той или иной степени обладают, поскольку каждый из них сам по себе является воплощением бессмертия. Однако материал нэцкэ показывает, что среди сэннинов, в функциях которых дарование долголетия было главным, обычно предпочтение отдавалось тем, которые прославились как искусные врачеватели, изобретатели пилюль бессмертия.

Если в этом аспекте рассмотреть образ Гама-сэннина, то он обладает всеми необходимыми качествами. Историческая часть его биографии достаточно туманна и не существенна для понимания образа, основой которого являются магические действия; облик и атрибуты его чрезвычайно эксцентричны. И наконец, из легенд о Гама известно, что после своего вступления на стезю сянь-даосизма он прославился как врач. Кроме того, жаба, являясь одним из пяти ядоносков, в то же время обладала способностью не только насыщать, но и врачевать болезни [7, с. 168].

Сочетание этих трех главнейших факторов и есть причина популярности образа Гама-сэннина, а также того, что в соответствии с общей синтезирующей тенденцией народной религии Японии к образу Гама-сэннина стали добавляться черты и атрибуты других бессмертных. В результате этого процесса создается обобщенный синтетический образ сяня, как такового, — мага, способного к перевоплощению, и чудодейственного врачевателя. Последнее качество очень весомо говорит о том, что изображение Гама в нэцкэ — не что иное, как японский вариант талисмана-исцелителя⁴.

Итак, пример Гама-сэннина говорит о том, что в Японии этот образ и вместе с ним многие другие даосские божества существовали в XVII в. и в более древнем варианте, чем в Китае. Главная функция многих даосских по своему происхождению божеств в цинском Китае сводилась к дарованию различных материальных благ общего благополучия. При этом первоначальная идея религиозного даосизма, преобладавшая в образах бессмертных в более раннее время, в лучшем случае была одной из многих, а иногда и совсем заглушалась. В Японии этот

древний пласт практически не был трансформирован. Это обстоятельство находит убедительное подтверждение при сопоставлении специфики существования образа даоса с жабой в позднесредневековом Китае и Японии.

Хотя религиозный даосизм не оформился в Японии в нечто цельное, главные его идеи были известны и имели широкое распространение. Более того, несмотря на свою фрагментарность, оторванность от общего цельного контекста этой религиозной системы, даосские представления в Японии не растворились в массе схожих местных явлений, не были деформированы до неузнаваемости, но и по своей сути и по персонализации сохранили свой изначальный облик. Роль даосских божеств в народных верованиях Японии свидетельствует о том, что именно с помощью пантеона этой религиозной системы (Гама и другие сэннины, Дзюродзин, Фукурокудзю, Сэйобо и т. д.) была оформлена главная идея религиозного народного даосизма — идея дарования бессмертия — долголетия — здоровья.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ а) Янь-Хуэй (пер. Юань). «Кандзан и Дзиттоку», коллекция Хидэнобу Коидэ, ныне — в собр. Национального музея в Токио; т. 9, илл. 16;

б) Янь Хуэй. «Тэккай и Гама сэннин» (парные какэмоно), Тиондзи, Киото; т. 2, илл. 24;

в) Сэссон (середина XVI в.). «Рётосин (Люй Дун-бинь)», коллекция Томохаси Масуда, Токио; т. 9, илл. 21;

г) У Вэй (1458—1508). «Тэккай», Мёсиндзи, Киото; т. 10, илл. 21.

² Аннотация к илл. 16 [6, vol. 9].

³ В произведениях такого рода, как и в других канонических изображениях, соблюдается строгая иконографическая обусловленность. Поэтому соединение изображений Гама и Тэккая в диптих не случайно.

⁴ Термин, введенный Дорэ [5, с. 147].

ЦИТИРОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае. М., 1970.
2. Дайхьяккадзитэн. Т. 5. Токио, 1936.
3. Joly H. L. Legend in Japanese art. N. Y., 1918.
4. Hori Ichiro. Japanese Folkbeliefs.—«American Anthropologist», 1959, vol. 61, № 3.
5. Recherches sur les superstitions en Chine. Pt 1, t. 1, № 2. Chang-hai, [6. r.].
6. Selected Reliefs of Japanese Art. Kyoto, 1909.
7. Volker T. The Animal in Far Eastern Art and Especially in the Art of the Japanese Netsuke... Leiden, 1950.

Н. С. Николаева

ЧЕЛОВЕК В ЯПОНСКОЙ ЖАНРОВОЙ ЖИВОПИСИ КОНЦА XVI — НАЧАЛА XVII в.

На рубеже XVI и XVII вв. бурный расцвет переживала японская жанровая живопись на ширмах — так называемые картины нравов и обычаев (*фудзоку-га*). Будучи предтечей знаменитой гравюры *укиё-э*, она гораздо менее известна даже среди специалистов. Между тем изучение жанровой живописи, ее изменений на протяжении столетия помогает решению одной из самых трудных проблем в истории японской художественной культуры — проблемы перехода от средневековья к новому времени. До сих пор нет достаточно аргументированной точки зрения по поводу форм такого перехода и его временных границ.

В отличие от стран Европы, для которых эпоха Возрождения была переломной, открывавшей эру капиталистического развития, Япония, как известно, вплоть до XIX в. оставалась страной феодальной. Однако в период позднего феодализма многие формы художественной культуры претерпели существенные изменения по сравнению с феодализмом «классическим». Наиболее очевидная разница состояла в автономии художественного творчества, секуляризации искусства, обретении им самостоятельных форм и функций. Процесс этот был достаточно длительным, связанным с перестройкой внутренней структуры как художественной культуры в целом, так и каждого вида и жанра искусства. Частью его можно считать появление жанровой живописи нового типа.

XVI век не был временем зарождения или первоначального развития жанровой живописи, как таковой. Жанровые сцены на ширмах или в настенных росписях предшествующих столетий обычно передавали назидательные сюжеты из китайской истории, служившие основой конфуцианских притч. Собственно японская традиция повествовательной живописи, восходившая к IX—X вв., зарождалась и развивалась как иллюстрация определенного текста. В этом состояла ее самая главная особенность. «Служебная» роль повествовательной живописи *ямато-э* определяла ее зависимость от литературного первоисточника с присущими ему свойствами, влияя на образный строй и стили-

стику изображения. Во всех повествовательных свитках — эмаки — изображенные люди были героями литературных произведений (романов, эпоей, житий) и воспроизводилась ситуация не реальная, а литературная, обозначенная в соответствующем сюжете.

Самостоятельность жанровой живописи XVI в. проявилась в переходе к независимому сюжетосложению и в переходе от формы свитка к картине-ширме.

По тому, как изменялось изображение человека в жанровой живописи, можно судить о весьма существенных переменах во всей художественной культуре Японии того бурного и необычайно важного для ее истории периода, который обозначается как Момояма (1573—1615 гг.), но фактически начинается раньше и заканчивается на несколько десятилетий позднее.

Социальные потрясения, важнейшие экономические преобразования в Японии интересующего нас периода достаточно подробно и обстоятельно проанализированы специалистами. Напомним, однако, о самых существенных моментах, без четкого осознания которых невозможно говорить о жанровой живописи.

Если на рубеже XV и XVI вв. Япония находилась в состоянии глубокого кризиса и междоусобные феодальные войны годов Онин (1467—1477 гг.) были началом почти столетнего периода «Смутного времени» (*Сэнгоку дзидай*), то в XVII в. она вступала как мощное централизованное государство, экономика которого переживала большой подъем. Историческая миссия объединения страны, централизации власти, упорядочения управления выпала на долю военачальников и диктаторов Ода Нобунага и Тоётоми Хидэёси, которым наследовал объявивший себя сёгуном Токугава Иэясу. За это время произошли существенные сдвиги в социальной структуре японского общества, во влиянии и взаимоотношениях различных слоев населения [18, с. 100]. Невиданный прежде рост городов стал одним из самых важных факторов японской истории XVI в. [4, с. 27]. Экономические возможности быстро богатевшего купечества были так велики, что в первой половине XVI в. некоторые города откупались от феодала, на землях которого были расположены, и становились вольными городами с самоуправлением и собственной армией.

При первых Токугава все население официально было разделено на четыре сословия: самураи, крестьяне, ремесленники и торговцы. Хотя главным производительным классом было крестьянство, ремесленники и особенно купечество, лишенное каких бы то ни было политических привилегий, обладали реальной экономической мощью, сосредоточив в своих руках большие денежные средства. Из ремесленников и торговцев состояло основное население городов. На протяжении столетия постепенно складывалась собственно городская культура с чертами, отличавшимися от культуры феодального сословия. Такое «расслоение», более ярко выраженное, чем когда-либо прежде, было существенным фактором XVI в. «Расцвет городской культуры не

означает конца или „увядания“ средневековья, но он влечет за собой углубляющую дифференциацию традиционной картины мира, ранее относительно единой для всего общества» [3, с. 34].

Городская культура, формировавшаяся на протяжении XVI в., имела ряд особенностей. Во-первых, она занимала ведущее место на завершающем этапе феодализма, а ее качества явились результатом переработки и трансформации в соответствии с идеалами нового сословия многовековых традиций прошлого. Во-вторых, именно здесь с наибольшей ясностью наметилась тенденция к развитию неповторимых и самобытных черт, ставших впоследствии выражением национальных особенностей всей японской художественной культуры XVII—XIX вв. Завершившееся объединение страны способствовало формированию общенациональных идеалов, нашедших воплощение в новых жанрах искусства, а главное — в художественном осмыслении живой реальности.

Наконец, в сложении форм городской культуры первостепенное значение имели сами ее представители — люди с практическим складом ума и склонные к деловой активности. Свойственный их мышлению рационализм, нацеленность на реальные ценности, стремление доверять в первую очередь собственному жизненному опыту — все это определяло не только их жизненные позиции, но и критерии в сфере художественного творчества. И в литературе, и в живописи их вниманием и привязанностью пользовались произведения, передававшие конкретные реалии, достоверные ситуации, сопоставимые с их повседневным опытом. Такая установка читателя и зрителя постепенно стала оказывать все более активное воздействие на традиционные средневековые жанры в сторону их отклонения от канонической схемы [8, с. 41, 42]. Условные черты жанра уступали место достоверности в передаче героев и ситуаций. Это, в свою очередь, расширяло границы художественного освоения действительности и меняло способы такого освоения: «умозрение» средневекового художника сначала соседствовало, а затем все более вытеснялось «зрением», реальным наблюдением мастеров конца XVI — начала XVII в.

Полное и разностороннее развитие городская художественная культура получила во второй половине XVII и в XVIII в., когда достигли высшего расцвета и новые театральные формы — Кабуки и Дзёрури, — и прославленная цветная гравюра, и литература с такими ее представителями, как Ихара Сайкаку, Мацуо Басё, Тикамацу Модзаэмон. Но на раннем этапе наряду с городскими повестями ее наиболее ярким выражением стала жанровая живопись на ширмах.

Сложение своего тематического круга в жанровой живописи прослеживается с первой половины XVI в. и впервые получает ясно выраженные черты в таком типологическом подразделении, как «Виды Киото и окрестностей» (*Ракутю ракугай дзу*). Сохранились изображения и других городов, например Осака и

Нагасаки. Но именно «Виды Киото» заняли совершенно особое место в эволюции всей жанровой живописи [11].

Изображение городской жизни на ширмах — это своего рода первая самооценка складывающейся культуры. По тому, как менялся в живописи образ города, можно судить о его облике, воздвигавшихся архитектурных сооружениях, но также и о внутренней эволюции носителей городской культуры, их отношении к себе и к миру.

В XVI в. Киото (называвшийся тогда просто Мияко — столица) был самым крупным городом Японии. На протяжении этого бурного столетия он пережил годы упадка и разорения, не раз лежал в руинах, но знал и периоды процветания, особенно в конце века и начале следующего. Перед художником, изображавшим известный каждому город, стояла задача как можно точнее передать его главные достопримечательности, что вело к значительной конкретности в воспроизведении городского пространства, обозначении главного и второстепенного в нем.

Композиционно все известные ныне ширмы, расписанные на этот сюжет, представляют собой вариации одной схемы: центральная часть столыши — это основная тема, главный мотив, а на периферии живописной плоскости размещаются изображения окрестных холмов, загородных резиденций и храмов. Таким образом, реальная топография города переносится в картину (обычно две шестистворчатые ширмы).

На всех ширмах «Виды Киото» город увиден будто с птичьего полета — издалека и сверху. Пространство разворачивается, уходя за пределы живописной плоскости, но реальная протяженность остается при этом неопределенной, а отсутствие единой точки зрения заставляет взгляд зрителя свободно перемещаться по всей поверхности картины, постепенно «прочитывая» сцену за сценой. Мелкий масштаб не мешает тщательной выписанности деталей и совмещению в одной картине огромного множества эпизодов. Их объединению, а также декоративной организации плоскости служат стилизованные облака (так называемые касуми), прием, традиционный для японской живописи. Выработанный в прошлом условный образительный язык дает возможность создать очень емкий образ города с помощью особой деформации его реального пространства (сближений, пропусков и т. п.), а также «деформации» реального времени изображения, поскольку обычно на ширмах совмещаются четыре сезона года (на правой из двух ширм — осень и зима, на левой — весна и лето). Естественно, что это ведет к совмещению разновременных событий, например храмовых и календарных праздников, имеющих точно известную дату, с другими, приходящими на иное время — условность, генетически связанная с той системой жанров, которая сложилась в период, предшествовавший появлению «Видов Киото». Подобно тому как в распространявшихся с начала XVI в. путеводителях по знаменитым красивым местам (так называемых мэйсёки) постепенно из про-

стого описания достопримечательностей выростала сюжетная ситуация, что влияло на сам жанр и меняло его структуру [8, с. 43], в картинах с изображением прославленных своей красотой мест (мэйсё-э) стали появляться изображения человеческих фигур, сначала как чисто стаффажных, затем с элементами сюжета. Это обстоятельство интересно не только с точки зрения происхождения ширм «Виды Киото», но и как пример известной стабильности художественного мышления: оно еще оставалось в значительной степени традиционным в своем принципе передачи жизни человека, его эмоций и движений души через сопоставление с природой. Несмотря на обращение к новым сюжетам, японский художник продолжал мыслить «в терминах природы» как организующего начала любой деятельности человека. Здесь для него еще невозможно посмотреть на себя «со стороны», что влияло на самые существенные особенности жанровой живописи первого этапа ее развития, определяло ее поэтику и стилистику.

Так, на самых ранних из сохранившихся ширм «Виды Киото» (из коллекции Матида) все сцены объединены в условную композицию, и разрозненные эпизоды никак не связаны друг с другом. Они интересуют художника не с точки зрения самого конкретного факта, будь то храмовый праздник или церемония во дворце, а как знак определенного момента в годовом цикле. Иначе говоря, эпизод представляет интерес только в том случае, если он включен в целостную структуру мироздания. Он, в сущности, и в сознании художника живет не как «отдельный» факт, а как звено в круговороте событий, повторяющихся подобно временам года, и только в силу этой причастности бытию мира делающийся достойным внимания.

Одна из наиболее известных ширм «Виды Киото и окрестностей» исполнена знаменитым художником XVI в. Кано Эйтоку. Здесь особенно отчетливо можно почувствовать, как в жанровой живописи постепенно реализуется стремление человека видеть себя и свою жизнь не отвлеченно метафорически, но по возможности реально, в приближении к непосредственному жизненному опыту. Композиция ширм Кано Эйтоку, исполненных в 60-е годы, как и более ранних, имеет черты традиционной иконографии, характерной для предшествующей эпохи: точка зрения издалека и сверху и большая топографическая точность в передаче городского пространства напоминают пейзажные мандалы XIII—XIV вв.; совокупность многих эпизодов на фоне знаменитых мест города, таких, как императорский дворец или святилище Гион, имеет прототипом уже упоминавшийся жанр мэйсё-э, а многие уличные сцены с изображением ремесленников различных профессий восходят к жанру цукинами-э. Однако такой прием монтажа не случаен и имеет свою художественную логику. Например, эпизод с развешиванием традиционных украшений кадомацу свидетельствует о приближении Нового года, а сцена петушиного боя (*тори авасэ*), проводившегося у ворот

резиденции Сиба в третьем месяце, указывает на весенний сезон и т. д. Иначе говоря, сами сюжеты оставались устойчивым признаком времени года и определенного места в городском пространстве. В сочетании все эпизоды ширм «Виды Киото» утверждали временное единство годового цикла и пространственное единство города с его наиболее прославленными местами. Целостность, единство — основа пространственно-временной концепции произведения и связанной с ней концепции человека.

На ширмах Кано Эйтоку более 1500 персонажей, объединенных в группу с самостоятельными сюжетами [10]. Даже приближаясь вплотную к ширмам и рассматривая сцену за сценой, мы всегда воспринимаем группу или чаще — толпу, но никогда — отдельную фигуру, самостоятельное изображение человека.

Центральный эпизод картины Кано Эйтоку — праздник Гион, и это не случайно. Это был главный праздник города, олицетворение его силы, богатства и жизнестойкости [9, с. 161]. Он продолжался почти весь июль и охватывал все население города — от финансировавшего его богатого купца до стоявшего в толпе нищего. Все городское пространство становилось ареной праздника, так как великолепно украшенные колесницы и носилки с ковчегами, где помещали символы божества, двигались по улицам города в торжественных процессиях. Все это делало праздник Гион одним из центральных событий общественной жизни города. Изображение на ширмах «Виды Киото и окрестностей» подчеркивает его повышенное значение именно для городской культуры, поскольку в отличие от большинства других праздников, восходящих к ритуалам земледельческих культов, Гион был праздником «истории города» (он возник еще в IX в. после спасения от чумы), знаком победившего невзгоды человека, что было особенно близко мироощущению горожан XVI в. И если на самых ранних из сохранившихся ширм с видами Киото, относящихся к 20-м годам, это был лишь один из эпизодов наряду с другими, то на ширмах Кано Эйтоку изображение праздничного шествия заполняет множество улиц и сюжетно объединяет ширмы в единое целое. Сохранились ширмы начала XVII в. (из собрания Идэмицу), целиком занятые изображением праздника Гион.

Пышные процессии с ярко украшенными колесницами и сами по себе были привлекательным для художника сюжетом, дававшим возможность воссоздания облика города и городской жизни в наиболее привлекательный момент всеобщего подъема, веселья, радостного возбуждения. Мир праздника, развлечения был чрезвычайно близок горожанину. Удовольствие от жизни было реальным результатом практической деятельности и нажитых денег, открывавших путь и к плотским наслаждениям в «веселых кварталах», и к обладанию дорогими вещами, и к возможности демонстрировать свое богатство [13]. Но праздник на ширмах «Виды Киото и окрестностей» имел и еще один, бо-

лее глубокий смысл, связанный с традиционными представлениями о мире и о человеке.

Известно, что праздники занимали значительное место в распорядке жизни средневекового человека, в том числе и горожанина. Это были календарные праздники, религиозные и бытовые. С их помощью время как бы упорядочивалось, а течение человеческой жизни приводилось в согласие с ритмами природы. Каждый праздник был поэтому не просто выходом из будничного существования, но одной из форм причастности к Природе в более обобщенном, мировоззренческом смысле.

На ранних ширмах «Виды Киото» сам город предстает как природное образование, что было для художника той поры своеобразным поиском «места» города в мире, а одновременно и поиском такого же «места» и для его жителя — горожанина, по самому роду своей деятельности (не обработка земли, а ремесло и торговля) утратившего ту непосредственную связь с жизнью природы, которая была свойственна земледельцу. Через праздники город и горожане сохраняли столь обязательную в представлении средневекового человека сопричастность Природе, а следовательно, мирозданию. Такое самоощущение человека передается в картине через ее пространственное построение, напоминающее, как уже говорилось, пейзажные мандалы, связанные с обожествлением природы и природных объектов — гор, скал, водопадов и т. п. Точка зрения сверху и прием рассеянной перспективы создают впечатление всеохватывающего беспредельного мира, в котором человек — лишь частичка, не имеющая собственного бытия, но сопричастная бытию природы. Точно так же время в картинах типа «Виды Киото и окрестностей» — природное, определяемое чередованием сезонов и месяцев года. То, что наряду с календарными праздниками на ширмах все большее место начинает занимать изображение праздника Гион, связанного с историей города, было проявлением новых тенденций — постепенной замены природного времени совершенно иным, эмпирическим, хотя полностью эта тенденция так и осталась нереализованной.

На ширмах кисти Кано Эйтоку город, захваченный стихией праздника, т. е. явление социальное, по-прежнему сопоставляется с явлениями природными и через них осознается [3, с. 17]. Это обстоятельство очень важно отметить для понимания роли и места человека в жанровой живописи на раннем этапе ее эволюции — до начала XVII в. По мере того как изменялась пространственно-временная концепция живописного произведения, соответственно менялась и структура образа человека, что отражало изменения в реальном самоощущении личности того времени.

Ширмы «Виды Киото» можно рассматривать как зерно, из которого вырастала вся последующая жанровая живопись. Выраженный в них интерес к действительности, хотя и соотносимой с традиционными представлениями о мироздании и круговраще-

нии времени, постепенное изменение живописного языка и стилистических особенностей — все это позволяет считать этот тип жанровой живописи одним из «воплощений» своей эпохи. По значению для своего времени ширмы «Виды Киото» равновелики концептуальному монохромному пейзажу XV в.: это два образа мира, характеризующие два разных периода развития художественной культуры Японии. Если взглянуть на ширмы «Виды Киото» в сопоставлении с монохромным пейзажем предшествующего столетия и увидеть в том и другом выражение художественной концепции эпохи, то станут более очевидными и связывающие их нити преемственности, и глубокое их отличие.

Главной тенденцией культуры японского зрелого средневековья XIV—XV вв. было устремление к невидимому и сверхчувственному, невыразимой словами истине, поискам внутреннего смысла всего сущего. Искусство открывало формы, которые могли бы косвенно, поэтически-метафорически выразить внутреннее движение человеческого духа. Одной из таких форм был монохромный пейзаж как образ мира и его самых общих закономерностей. Но это был мир не в его конкретно-чувственном обличье, но в виде некой формулы, воплощавшей представления человека о мироздании и управляющих им законов. Отсюда и сюжетная типологичность таких пейзажей, где особенности мотива были второстепенны по сравнению с его трактовкой.

Идеалы новой городской культуры были принципиально иными. Они были порождением повседневного эмпирического опыта, связанного с практической деятельностью и определяемыми ею ценностями. Сферой приложения сил горожанина был быт, торговая и ремесленная деятельность — материальный мир в его вещественности. Не сверхчувственные, иррациональные идеи, а конкретные вещи и события стали главным объектом внимания человека. А в искусстве ценность внешней оболочки предметного мира соответственно стала казаться выше отвлеченных понятий сферы сверхчувственного. Глаз наслаждался красотой реально, конкретными свойствами вещей — их цветом, формой, фактурой. В жанровой живописи как бы фиксировался процесс «проживания жизни» человеком в отличие от «мига озарения», бывшего целью созерцания монохромного пейзажа. Важно отметить также, что пейзаж с его суггестивными качествами был обращен к индивидуально подготовленному сознанию, в то время как жанровая живопись обращена ко многим, она не требует больших внутренних усилий восприятия, она не «сложная оптическая линза» внутрь мира, а скорее приближается к зеркалу, отражающему этот мир так, как он предстает взору. В монохромном пейзаже предопределен и особый тип отношения к картине: созерцание как метод постижения целостности мира. В жанровой живописи жизнь предстает как сумма событий, бытовых ситуаций, которые становятся в глазах зрителя атрибутом самой действительности, а восприятие приобретает черты зрелищности.

Если в чайном культе, получившем широкое распространение

в XVI в., происходила сублимация бытового сознания с помощью особого одухотворения предметного мира и среды в целом, возведения быта на уровень бытия, то жанровая живопись решала другие задачи времени — воссоздания этого бытового мира и приносимого им удовольствия, а главное — изображения нового героя с его особыми интересами, запросами и представлениями о жизни. В ширмах с видами Киото горожанин еще не стал таким героем сам по себе. В них «герой» — город как целое и население его как масса, действующая не расчлененно. Горожане впервые увидели тут себя, свои обычаи и нравы, свои занятия и развлечения. Образ столицы, изображенный на этих ширмах, становился выражением в общественном сознании идеала процветающего города и даже процветания вообще, что соответствовало тому отношению к жизни, которое утверждалось в среде горожан.

В целом ширмы «Виды Киото и окрестностей» как особый раздел жанровой живописи — явление «ключевое»; именно тут с наибольшей очевидностью было продемонстрировано, как постепенно складывалось новое отношение к миру: первоначально человек воспринимал себя только в черед природных ритмов, а к концу эпохи Момояма его самосознание уже настолько изменилось, что повседневные сцены жизни становятся самостоятельным объектом изображения.

Композиционная структура ширм «Виды Киото и окрестностей» сопоставима со структурой первых городских повестей (отоги-дзоси) и городских «моноготари», состоявших из серии отдельных эпизодов, так как это imponировало вкусам неприятельных читателей, «чье внимание невозможно было задерживать на чем-нибудь одном» [5, с. 107]. Тот же живой и даже жадный интерес со стороны горожан к изображению себя и своей жизни, вызвавший поток городских повестей, часто неизвестных авторов, стимулировал и появление множества произведений живописи, где сюжеты, бывшие первоначально отдельными эпизодами на ширмах «Виды Киото», становились самостоятельными, занимая всю поверхность ширмы и по традиции образуя пары.

Из жанровой живописи постепенно уходит ощущение безграничности мира, в котором живет человек. Из художественного пространства картины исчезает небо, природное окружение. Взгляд сосредоточивается на небольшом участке, где люди теснятся, толпятся и взаимодействуют главным образом друг с другом. Меняется не только предмет изображения, но и метод, особенностью которого становится ориентация на реальность. Само по себе обращение к реальности не было явлением принципиально новым для японского средневекового искусства: поэты и художники всегда пристально вглядывались в окружающий мир, главным образом мир природы, передавая через него и движения человеческой души. Однако буддийская идея иллюзорности бытия, быстротечности и эфемерности человеческой

жизни окрашивала все это грустью, лишала полнокровности, поскольку видимый мир представал лишь отражением непостижимого Абсолюта.

Утверждение реальности как самоценности было новшеством, не имевшим прецедентов в японском искусстве. Это открытие жанровой живописью эстетической ценности реального мира и было ее самым важным завоеванием.

Принимая жизнь как есть, радуясь яркости ее красок, многообразию даримых ею удовольствий и наслаждений, разбогатевший представитель городского сословия, впервые получивший возможность покупать за деньги свой досуг, хотел видеть себя и свою жизнь запечатленными художником безыскусно и просто, занимательно и реально. Жанровые сцены, исполненные в более крупном, чем на ширмах «Виды Киото», масштабе и позволявшие воспроизводить сцены городского быта со всеми подробностями, начинали пользоваться все большим спросом.

На первых этапах многообразие сюжетов жанровой живописи становится ее главной характеристикой. Художник фиксирует, стремясь к наибольшей полноте, то, что попадает в сферу его внимания, никак не оценивая и не выказывая своего отношения к изображенному. Если в концептуальном пейзаже через индивидуальный почерк живописца раскрывались всеобщие закономерности мироздания, то в жанровой живописи это не имело принципиального значения. Зато гораздо важнее было другое. Пейзаж был в сфере идей философских, лишь опосредованно связанных с повседневным человеческим существованием, и потому он был общерегиональным явлением художественной культуры. Жанровая живопись в своей конкретности связана с бытом, повседневным течением жизни. Она по природе своей наглядна и непосредственно соотносима с реальной действительностью своей страны и своего народа. В условиях Японии XVI—XVII вв. именно эти качества оказались самыми существенными и актуальными, что и сделало жанровую живопись столь важным явлением японской художественной культуры. Вопрос о том, что именно изображено, постепенно и для художника, и для зрителя становится самым важным. «Документальность» (безусловно, относительная, связанная с возможностями самого художественного мышления художника и его изобразительного языка) становится качеством самого искусства, а мотив — сопоставимым с письменными свидетельствами современников, историческими материалами и т. п. Подобное стремление к точности и конкретности было характерно и для городских повестей того времени. Написанная неизвестным автором около 1612 г. повесть «Ураиноскэ» начиналась такими словами: «Когда случилась эта история? Она случилась в начале последнего летнего месяца девятого года Кэйтэ...» [5, с. 115].

Сюжеты жанровой живописи иногда были конкретизированы до такой степени, что становились воспроизведением совершенно определенного, единственного события. Так, например, со-

хранилась ширма, изображающая праздник любования цветущими вишнями в Ёсино, устроенный Тоётоми Хидэёси в 27-й день второго лунного месяца 1594 г. Другая ширма посвящена аналогичной сцене у храма Дайгодзи в Киото, также имеющей точную дату. Сравнение двух ширм наглядно показывает стремление их авторов как можно полнее и точнее описать ситуацию (подробности каждой из них были известны всем жителям столицы). Японский художник не работал с натуры, и каждая ширма писалась спустя некоторое время после того события, которое было на ней изображено. Тем более поражает тщательность воссоздания обстановки, особенностей места, где проходили эти празднества, множества конкретных деталей, вплоть до облика самого Хидэёси — бодрого и жизнерадостного в Ёсино, дряхлого и усталого в Дайго, накануне смерти. С точки зрения изобразительного языка, в частности передачи пространства, в каждой из ширм много условного, но художник не может позволить себе отступить от реальных фактов, пусть даже самых мелких (на ширме с изображением празднества в Дайго Хидэёси одет в португальские широкие штаны, слуга несет за ним стул европейского образца и т. п.).

Верность действительности становилась одним из критериев оценки произведений, а наглядность и достоверность как бы сами по себе были доказательством подлинности изображенного события. Так, на ширме, воссоздающей знаменитую битву при Сэкигахара 1600 года, передано расположение войск в определенный момент, отражающий точку зрения победителя — Токугава Иэясу. Как «документальное» свидетельство воспринималась современниками ширма, передающая момент осады замка Осака в 1615 г., также означавшая торжество сторонников Токугава.

Рассматривая произведения жанровой живописи XVI — начала XVII в., можно заметить два основных вида картин — исполненных в мелком масштабе, с множеством фигур (таковы «Виды Киото и окрестностей», изображения битв, сцен охоты, спортивных состязаний и др.), и в крупном масштабе, с фигурами, достигавшими порой почти натуральной величины. Хронологически они не сменяли друг друга, но значительное время существовали параллельно, хотя первый вид преобладал в начале интересующего нас периода, а второй — в конце. Суть процессов, происходивших в жанровой живописи, была единой.

Среди произведений жанровой живописи, исполненных в крупном масштабе, о направлении и эволюции изобразительного языка и постепенном формировании новых его черт могут дать наиболее ясное представление две ширмы, хронологически разделенные полувековой дистанцией. Одна из них — «Любование кленами на горе Такао» Кано Хидэёри, исполненная около 1550—1555 гг., другая — «Развлечение под цветущими вишнями» Кано Наганобу, датируемая самым концом века.

Подобно ширмам «Виды Киото», картина Хидэёри сочетает

в себе черты архаические и новые. Существует авторитетное мнение, что это одна из пары ширм. Вторая, ныне утраченная, должна была изображать весенний пейзаж и соответствующую сцену [16, с. 51]. Несмотря на то что большое внимание тут уделяется времени года — пышным и ярким кленовым деревьям и снежным вершинам далеких гор (зима как бы подразумевается, поскольку обычно на ширмах присутствуют все четыре сезона), главное для художника не созерцание прекрасной природы, а событие реальной жизни, разворачивающееся перед зрителем: группы горожан, приехавших на пикник, который для них — развлечение, маленький праздник, и только. Лишенная символики и приподнятости, картина становится прозаичнее, но зато реальнее. Клише распространенных ассоциаций, так характерных для классической средневековой поэтики, имеются и тут (красные клены, улетающие на зиму птицы и т. д.), но как бы заранее заданная этими ассоциациями возвышенная поэтичность образов «гасится» будничностью и подчеркнутой обыденностью людей: в одной из групп женщина кормит грудью младенца, другие что-то обсуждают, мужчина стоя пьет из чашки и т. п. Любование природой становится одним из многих других занятий и передается в картине не как акт приобщения к ее тайнам, но повседневной эпизод. Акцентирование реальности времени (осень), места (гора Такао) в сочетании с прозаизмом героев, их будничностью создают совершенно новый образный смысл всего произведения. Здесь можно говорить о своеобразном «наложении» двух различных концепций человека: он участник непрерывной «космической драмы» природы и самостоятельный объект изображения [12, с. 6].

К началу XVII в. число ширм с изображением разнообразных развлечений быстро возрастает.

Самым выдающимся произведением такого рода были парные шестистворчатые ширмы Кано Наганобу, живопись на которых с большой убедительностью передавала общее ощущение радостного возбуждения, веселого настроения, которым захвачены персонажи картины. На правой ширме была изображена богатая дама со своим окружением (в настоящее время о полной композиции можно судить только по сохранившимся фотографиям, так как в 1923 г. две центральные панели ширмы сгорели), а на левой — танцоры и смотрящие на них с высокой веранды молодой человек и его приближенные. Возможно, что это изображение жены Тоётоми Хидэёси — Ёдогими и их сына Хидэёри [12, с. 6—28]. В таком случае здесь передан вполне конкретный момент, реальное событие жизни. Однако существенно не только это, но акцент на человеке, оказывающемся в центре внимания живописца. Цветение вишен, весенняя природа отходят на второй план, выполняют роль фона, аккомпанемента деятельности человека. У Кано Наганобу такое внимание к образу человека реализуется не только через сюжет, но и с помощью средств живописи — ритма, цвета, линии, что и делает

сцену такой убедительной и яркой. О работе большого мастера свидетельствует то, как он с помощью сложной асимметричной композиции связывает воедино всех действующих лиц (на левой ширме) — и танцоров и зрителей: он располагает занавес, отделяющий место исполнения танцев, по диагонали, подчеркивая этим направление взглядов людей, сидящих на веранде. Попытка воспроизвести взаимоотношения людей, их эмоциональный контакт — новое качество жанровой живописи, важный шаг к утверждению человека как главного, самоценного героя произведения. Остановленное кистью живое движение танца не кажется утрированным или неестественным, оно органично благодаря объединяющему все ритму, который захватывает фигуры актеров и даже передается внешне спокойным зрителям. Как и у других представителей школы Кано, у Наганобу изысканное и гармоничное колористическое решение, задающее общий радостный тонус картины, сочетается с мастерским владением тушевой линией, которая дает возможность почувствовать динамику фигур, их сложную пространственную жизнь.

В самом сюжете «Развлечение под цветущими вишнями» (как и «Любование кленами») содержится отголосок средневекового стремления человека к единению с природой, но у Кано Наганобу поставлены существенно иные акценты: сопоставляются друг с другом цветение природы и «цветение» человеческого жизни как радости и удовольствия. В отличие от средневекового мироощущения теперь все чаще природе приравниваются сами желания человека как естественные, «природные» свойства его натуры. Правда, характер человека, его внутренняя жизнь по-прежнему остаются вне поля зрения художника или передаются, как и раньше, косвенно, но только теперь — не через уподобление природе, а через действие и ситуацию. Лица же всех персонажей однотипны и неподвижны.

Ширма Хидэёри еще несет в себе воспоминание о картинах «четырёх сезонов» (сикки-э), ширма Наганобу уже лишена этого, ее главный и безусловный герой — человек.

В силу отношения к жизни с точки зрения ее собственной ценности менялось отношение к ее реалиям, за которыми не видели теперь какой-либо отвлеченной символики и не искали в них находившегося смысла. Они сами стали казаться достаточно важными и достойными запечатления в картине. Значительность предметной среды, этой «рукотворной природы», в которую погружен человек, в жанровой живописи нарастает к началу XVII в. И если в живой природе для художника всегда был интерес каждый цветок и травинка, то такой же пристальный интерес проявляет он теперь к внешнему облику своих персонажей, их костюмам, предметам быта, играм, коробкам с едой на пикниках и пр. Более того, предметный мир становится постепенно средством характеристики героев, их общественного положения, рода занятий, конкретной ситуации, передаваемой в данной картине. На ширме Кано Хидэёри можно рассмотреть

не только лица людей, их одежду, но чашки, из которых они пьют, жаровню с углями, лаковый поднос, шкатулки. Позднее на ширмах с отдельно стоящими фигурами женщин в крупном масштабе такие предметы, как доски для го, игральные карты, трубки и кисеты с табаком, станут средством передачи места действия, времяпрепровождения персонажей.

По сравнению с художественной культурой прошлых эпох теперь существенно изменилось соотношение реальности и изображения как в живописи, так и в литературе. «Внешние вещи — все иллюзия», — замечал писатель XIV в. Кэнко Хоси в своих «Записках от скуки». Городские повести конца XVI — начала XVII в. заполнены подробным и тщательным описанием бытовых деталей, особенностей одежды героев, их прически, украшений и т. д. Иносказание, поэтическая метафора как главное средство выражения вытесняются фиксированной зрением описательностью, художественная правда приравнивается к достоверности.

В некогда имевшее религиозный смысл понятие повседневного «быстротекущего мира» оказались включенными явления совершенно различные — от мелких бытовых предметов как реалий повседневности до исторических и общественных событий — битв, больших празднеств и приемов. И все в этом мире, проходящем перед глазами, вызывало интерес, становилось сюжетом для произведений художников и писателей и находило заказчика или покупателя.

Ощущение праздничности жизни, появившееся особенно в начале XVII в. в городской среде, было антитезой внушавшегося буддийским учением понимания бренности, иллюзорности мира. Получивший в то время большое распространение термин «укиё» (живопись «укиё-э», повести «укиё-дзоси») имел гораздо более раннее происхождение и буддийские корни. Теперь он наполнился новым смыслом, и метаморфоза эта весьма показательна [15, с. 13].

В «Повести об изменчивом мире» («Укиё-моногатари»), написанной Асай Рёи в 1661 г., поясняется разница между старым значением слова *укиё* и новым: «В прошлом слово *укиё* использовалось для обозначения бренной жизни, в которой все свершается вопреки надеждам человека; теперь же *укиё* приобрело значение „изменчивый“ вместо „бренный“ и само понятие *укиё* стало обозначать манящие извивы судьбы человека в ту счастливую пору, когда он живет мгновением, весело покачиваясь на волнах неведомого, точно тыква на воде» [5, с. 106, 107]. «Земная» жизнь и ее простые радости становились все более ценными в сознании человека на рубеже XVI и XVII вв., а в ней наиболее привлекательными разнообразными удовольствия и развлечения.

В самом существовании городского сословия развлечения были своего рода компенсацией отсутствующих возможностей и прав в других областях жизни, в первую очередь в социальной.

«В обществе, где купечество официально считалось низшим из четырех сословий и не могло и помышлять о политической власти, пределом его мечтаний были радости „веселого квартала“» [5, с. 140]. Невозможность свободной социальной деятельности и до некоторой степени ущемление даже предпринимательской активности, особенно со второй четверти XVII в., оставляли единственный выбор — уйти в удовольствия и наслаждения, тратить на них свои капиталы. Постоянная «социальная неудовлетворенность» разбогатевших горожан влияла не только на их мироощущение, но и на их образ жизни. Увлечение театром было таким же погружением в мир «игры» — несуществующий и привлекательный мир, как и чайная церемония с ее иллюзорным «временным равенством» и возможностью духовной субlimации, независимо от общественного статуса человека.

В жанровой живописи мы также находим косвенное отражение сложности и неоднозначности японской культуры XVI в. Тяга к достоверности, точности и конкретности сюжетов и передаче жизненных наблюдений, безусловно, ее основное свойство. Но стремление зафиксировать момент праздника как выхода за пределы реальности, в условный «игровой мир», преобладание сюжетов из жизни кварталов развлечений скрывают внутренние конфликты и социальные противоречия эпохи.

Годы между битвой при Сэкигахара в 1600 г. и осадой замка Осака — последнего оплота сторонников семьи Тоётоми, в 1615 г., по мнению профессора Яманэ, были зенитом развития жанровой живописи [16, с. 64]. Ее небывалому расцвету способствовали многие факторы. Стабилизация политического положения в стране, активные внешнеэкономические связи, приносившие большие прибыли, общение с европейцами и приток новых знаний — все это, как никогда, делало жизнь в городах кипучей и разнообразной, поднимало ее тонус. Строгая регламентация социальных отношений, начавшаяся с утверждением сёгуната Токугава, еще не имела места, и на недолгое время в общественном сознании утвердилась концепция жизни как развлечения и счастья как чувственного наслаждения.

Праздник как общественное событие, в котором принимал участие весь город, постепенно перестает занимать и художника и зрителя. Главным становится само веселое времяпрепровождение, яркие зрелища танцев, театральных представлений и т. п.

С начала XVII в. самыми распространенными сюжетами становятся «сцены в кварталах развлечений» Рокудзё и Мисудзимати, а чуть позже — Симабара в Киото с их публичными домами, а также Сидзё-гавара (пойма р. Камо), где размещались десятки балаганов и помостов для самых разнообразных зрелищ. Сохранилось несколько ширм, целиком расписанных сценами «из жизни кварталов развлечений». Тут изображены различные моменты представлений зарождавшегося театра Кабуки, кукольного театра, выступлений фокусников, акробатов и т. д., но главное — многочисленные группы зрителей всех сословий, в

основном простолюдинов, охваченных восторженным любопытством, оживленно жестикулирующих, развлекающихся игрой в карты и го или занятых чаепитием, наконец, бранящихся и дерущихся. Яркие нарядные одежды, модные прически и необычные аксессуары, привезенные европейцами (четки и кресты, португальские широкие штаны, шляпы и пр.), — все это передает праздничную атмосферу, мир вольной жизни и раскованного поведения.

Уже в ширмах «Виды Киото» из коллекции Национального музея большое внимание уделено было как раз изображению кварталов развлечений, причем изображению очень откровенному, лишенному лиризма, но полному ощущения счастья и здоровья. Художник как будто игнорирует все условности и понятия о приличиях, что, видимо, было свойственно нравам Киото в самом начале XVII в.

Если сравнивать ширмы «Виды Киото и окрестностей» (с точки зрения типологии приемов изображения) с ширмами, воспроизводящими сцены в кварталах развлечений, то становится более ясным само направление эволюции жанровой живописи. Помимо «укрупнения плана», когда один из эпизодов вырастает до масштаба всей картины, здесь видны и другие важнейшие новшества. Распадается и исчезает умозрительная схема города, переданного одновременно во все сезоны года и потому условно сочетающая разновременные эпизоды. В ширмах «Сидзэ-гавара» уже нет стремления художника связать интересующий его сюжет с какими-либо вне его находящимися идеями. Тут главным и единственно достойным запечатления становится визуально воспринимаемая жизнь, увиденная художником как сумма событий, имеющих равное значение и потому передаваемых с одинаковым вниманием и точностью.

Ширмы «Сидзэ-гавара» тоже состоят из ряда отдельных эпизодов, не связанных единым сюжетом, как нет здесь и единой точки зрения, но зато нет и иерархии пространства — оно все воспринимается как однородное, тесно заполненное людьми, театральными помостами, временными изгородями балаганов и т. п. Здесь много сцен, подсмотренных в самой жизни и перенесенных в картину по возможности точно и живо. Это своего рода бытовая хроника городской жизни с ее пестрым людом, эпизодами серьезными и комичными.

Многообразие жизни в кварталах развлечений передается прежде всего через полноту описаний, путем количественного увеличения разнообразных сцен. Тут нет свободного фона, изображения неба или окружающей природы. Все сцены кажутся очень приближенными к зрителю, он как будто вплотную рассматривает их, почти как в бинокль, — эффект, достигаемый в живописи приемом обратной перспективы [7, с. 209].

Зафиксированный в картине момент «здесь-и-сейчас» оказывается главной ценностью. В ширмах «Виды Киото» даже сцены реальной жизни и быта имели помимо непосредственного зна-

чения еще и непрямой смысловой слой, вызывали определенные ассоциации общего характера, соотносили жизнь человека с вечностью Природы. В ширмах «Сидзэ-гавара» этого уже нет, циклическое время «разомкнуто» и превращено в эмпирическое, событийное, а художественное описание сосредоточено на отдельном факте, который получает тем самым самостоятельное значение и самостоятельную ценность. Художник отказывается от какой-либо символики и ограничивается констатацией того, на чем останавливается его глаз. Главное для него — сам факт, событие — сиюминутное, обыденное, никак не соотносимое с универсальными мировоззренческими категориями. Вот выступает наряженный в португальский костюм дрессировщик; несколько красоток рассматривают через решетку роскошных павлинов; на возвышении выступает труппа Онна-Кабуки, и танцовщицы движутся по кругу, в центре которого сидит на высоком «иноземном» стуле музыкантша с самисэном, только что начинавшим входить в моду. Рядом с помостом расположились в свободных позах зрители, они пьют сакэ, закусывают и беседуют. Художник фиксирует все с одинаковой беспристрастностью, стараясь запечатлеть и главное и второстепенное, в особенности приметы времени — модные костюмы, танцы и т. п. Зритель получает возможность разглядывать сцену за сценой и как бы участвовать в них, ощущать себя одним из толпы, состоящей из горожан, погружившихся в удовольствия, даримые им жизнью.

Так, сравнение двух типов ширм дает возможность уловить то движение от средневековой условности к непосредственности воспроизведения жизненных реалий, которое и составляет смысл эволюции жанровой живописи. Это начало пути к новому художественному мышлению и новому типу художественного освоения мира, которые в условиях феодального абсолютизма Токугава не были реализованы полностью, но от этого не утратили своего исторического значения. В ширмах «Сидзэ-гавара» важно подчеркнуть еще одно существенное качество — демократизацию персонажей. В своей устремленности к развлечениям и удовольствиям все посетители и обитатели «веселых кварталов» оказываются равны. И это условное и эфемерное равенство горожан, в действительности лишенных всяких политических привилегий, получило отражение в самой структуре картин, их пространственной композиции.

Если в ширмах «Виды Киото» еще угадывались приметы того эстетического кода, который сформировался в средневековую эпоху, то ширмы «Сидзэ-гавара» ориентированы только на свое время, в них оказываются «закодированными» потребности и вкусы заказчика, горожанина начала XVII в., с его желанием развлекаться и видеть в картине беззаботные и веселые мгновения.

Одно из самых значительных мест в картинах с изображением кварталов развлечений занимали эпизоды театральных

представлений. Как известно, в самые первые годы XVII в. в столице появилась танцовщица Окуни, выступавшая в необычном костюме, из-за которого ее танец стали называть «кабуки-одори» [5, с. 159; 6, с. 377]. Успех и популярность Окуни были так велики, что вскоре ее труппа стала предметом изображения в жанровой живописи — сначала как одна из сцен «Сидзэ-гавара», а затем как самостоятельный сюжет. Одна из таких ширм (коллекция Ямамото, преф. Хёго) представляет специальный интерес с точки зрения дальнейшего развития языка жанровой живописи, ее композиционных приемов. Изображение танцующей на высоком помосте Окуни, на которую устремлены взгляды всех зрителей, расположенных вокруг помоста, потребовало единства точки зрения и композиции, построенной так, чтобы центром ее была фигура танцовщицы. Здесь можно видеть развитие тех приемов, которые уже были у Кано Наганобу в его ширме «Развлечение под цветущими вишнями». Сам сюжет потребовал определенного построения всей сцены, изображения зрителей то в фас, то в профиль, то со спины и т. п. Ширма «Окуни Кабуки» и близкие ей по типу сцены на свитке «Онна Кабуки» (коллекция Токугава Рэймэйкай) можно назвать одним из высших достижений жанровой живописи с точки зрения полноты характеристики действующих лиц, разнообразия и живости трактовки эпизодов. Глубокое пространство ширмы «Окуни Кабуки» ощущается как реальное место действия, естественная среда, в которой живут персонажи. Круговая композиция создает ситуацию взаимоотношения людей, что было преодолением «равнозначности», свойственной отношению к героям в картинах «Сидзэ-гавара». В истории жанровой живописи это был шаг к более глубокому пониманию образа человека и его более разносторонней характеристике, что, однако, не получило развития.

Сосредоточенность внимания на одном персонаже как центральном (что само по себе уже было разделением всех действующих лиц картины на главных и второстепенных) имело важные последствия для развития жанровой живописи: второстепенные герои (зрители) как бы уходят из поля зрения художника, а танцовщица становится сама по себе сюжетом картины. Многофигурная сцена из городской жизни преобразуется в изображение женской фигуры на абстрактном золотом фоне как самостоятельный мотив живописи.

Влияние раннего Кабуки на жанровую живопись не ограничилось лишь сюжетной стороной. Пластика танцевальных поз, все чаще воспроизводившихся в живописи, начинает влиять на ее собственный язык в сторону увеличения роли силуэта, выразительного жеста как средства характеристики персонажа, а передача костюма с помощью плоскостного цветового пятна становится важнейшим компонентом ритмической структуры произведения. Так, например, в ширме «Танцующие женщины» (коллекция города Киото) интерес к танцевальной позе и жесту, а

также к красивому костюму, начисто вытесняет всякую описательность и повествование.

Ранний Кабуки с его эротикой оказал влияние на возникновение нового типажа в жанровой живописи. Свойственный Окуни и ее труппе оттенок вульгарности манер и вызывающей экстравагантности нарядов стал на некоторое время модным эталоном для художников, изображавших женщин из кварталов развлечений. Наиболее известный пример — «Юна» (Банщицы) из музея в Атами. На свитке передана группа вышедших на прогулку девушек-служанок из общественных бань, в обязанности которых входили не только массаж и обслуживание посетителей, но и развлечение гостей после бани. Они изображены с нарочито вульгарными лицами и в вызывающих позах, в кричаще ярких одеждах. Это как бы антитеза тому стереотипу красавицы, который стал распространяться во второй трети XVII в. и постоянно воспроизводился многочисленными городскими художниками мати-эси.

Укрупнение фигур и появление нейтрального или золотого фона вместо передачи реальной среды было главным новшеством в жанровой живописи второй четверти XVII в. В этом тоже можно усмотреть воздействие театра. В раннем Кабуки сюжетное развитие почти отсутствовало, и фигура танцующей актрисы (а позднее — актера) была основой зрелища. Воспроизведением этого главного впечатления и становилась ширма с фигурами крупного масштаба, где сюжетная ситуация сохранялась в виде намёка или дополнительного элемента зрелища. Такова знаменитая пара шестистворчатых ширм «Развлечения женщин» (музей Ямато Бункакан в Нара). Это произведение, известное также под названием «ширмы Мацуура» [17], действительно представляет собой необыкновенно красивое зрелище, впечатляющее скорее декоративным даром художника, чем занимательностью мотива, еще недавно столь важного в жанровой живописи. На одной из ширм изображено восемь, на другой десять стоящих и сидящих женских фигур в различных позах (фигуры очень большого размера — около 130 см высоты!), но лица их практически одинаковы, а главное внимание художника сосредоточено на тщательной передаче узоров одежд, трактованных совершенно плоскостно, двухмерно, как аппликация на золоте фона. Силуэт и ритмическое чередование красочных пятен становятся главным средством выразительности. По сравнению с ширмами «Сидзэ-гавара» или тем более «Окуни Кабуки» тут явно заметно нарастание условности, спад интереса к человеку, переданному как декоративный объект. Праздничность изображенной ситуации сменяется «праздничностью» самой ширмы как предмета обихода. Подчеркнутый интерес к узорам кимоно позволяет предположить, что автор ширмы работал как художник текстиля, а сама ширма была связана с распространившимся обычаем демонстрации мод и была своего рода рекламой торговцев одеждой [2, с. 130]. Во всяком случае, вполне сопоста-

вимы изображения костюмов на ширмах с реальными сохранившимися костюмами начала XVII в. Профессор Яманэ отмечает [16, с. 100, 101] связь этих ширм с так называемыми тагасодэ бёбу, где изображались только красивые одежды, развешанные на специальных подставках. Самодовлеющий интерес к вещи вытеснил здесь человека.

С появлением крупномасштабных изображений на золотом фоне значительно меняется стилистика произведений, в чем можно видеть двойное воздействие — театра и настенных декоративных росписей того времени. Это означало также сокращение до минимума роли сюжета, что неминуемо вело к угасанию жанровой живописи, функции которой в художественной культуре второй половины XVII в. перешли к гравюре. Такие перемены в судьбах жанровой живописи были, безусловно, связаны с процессами, происходившими в японском обществе и начавшимися с утверждением сёгуната Токугава. Официальные запреты, направленные против театра Кабуки и против существования кварталов развлечений, хоть и не дали немедленных результатов, изменили общую атмосферу в развитии городской жизни и культуры. В повествовательной живописи поощрялся курс на дидактику и конфуцианские нравоучительные сюжеты. Это означало прежде всего отход от изображения реальной жизни города, составлявшей основу существования и развития жанровой живописи с середины XVI в. Одновременно это означало исчезновение охваченной безудержным весельем толпы как главного героя картины и соответственно исчезновение самого духа раскованной праздничности, которая воодушевляла это искусство.

Ширмы с крупными фигурами на золотом фоне дали начало новому жанровому подразделению, получившему название «живопись красавиц» (бидзин-га). Это были своего рода идеализированные портреты обитательниц публичных домов, обычно такую — куртизанок высшего разряда. Такие портреты заказывались их покровителями, и иногда их можно сопоставить с так называемыми «справочниками куртизанок» (юдзё-хёбанки), получившими распространение в начале XVII в. В «живописи красавиц» постепенно складывается стереотип грациозной привлекательной женщины в нарядной одежде. Присутствовавшие первоначально элементы повествования (как, например, в ширме «Красавица у веревочного занавеса» из коллекции Хара в Токио) постепенно исчезают. Приспосабливаясь к изменившимся условиям и требованиям заказчиков, городские художники пишут теперь десятки и сотни однотипных «портретов», имевших мало общего с живой моделью и весьма косвенно связанных с реальной жизнью [14].

Последним шедевром, олицетворявшим угасание тех импульсов, которые шли от самой жизни города и давали пищу жанровой живописи, можно считать знаменитую ширму из коллекции Ии, известную также под названием «ширмы Хиконэ». На

ее шести створках изображены группы мужчин и женщин, одетых в роскошные костюмы и развлекающихся музыкой, стихами и играми. По типу композиции это произведение близко упоминавшимся парным ширмам «Развлечения женщин», но здесь можно говорить о решении гораздо более сложной художественной задачи.

В ширмах «Развлечения женщин» фигуры, будучи сами почти двухмерны, были размещены на нейтральном золотом фоне и в уплощенном пространстве, разворачивающемся параллельно поверхности картины. Все это создавало предпосылки схематизированной и упрощенной трактовки образов. Основные средства выразительности художника — силуэт и яркое цветовое пятно костюма — применяются одинаково для всех изображений.

В «ширме Хиконэ» мастерская организация художественного пространства, его сложной ритмической структуры служит и более глубокой, неоднозначной обрисовке персонажей. Разное построение всех мизансцен, неповторяющиеся ракурсы фигур, их разнообразные позы и жесты свидетельствуют о том, что художник ищет способы более дифференцированной характеристики своих героев и делает попытку через внешние приметы (костюмы, аксессуары, немногочисленные бытовые предметы) передать общее настроение и состояние: чувство пресыщенности, скуки, какой-то расслабляющей неги [16, с. 104].

Хотя на четырех правых створках фон нейтральный, движения фигур и их позы позволяют ощутить трехмерность пространства, его глубину. Но особенно смело и необычно для жанровой живописи первой половины XVII в. изображение на двух левых створках: группа играющих в го и слепой музыкант с учениками. За их спинами художник помещает изображение ширмы, на которой написан «старомодный» средневековый пейзаж, и эта деталь оказывается весьма существенной в понимании смысла всего произведения. Ширма с пейзажем конкретизирует место действия, обозначая, что оно происходит в интерьере. Это сразу придает сцене камерное звучание, подчеркивает замкнутость, изолированность от мира, который сам по себе уже не попадает в картину, но присутствует как далекий отзвук, как намек в виде нарисованного пейзажа. Знаменательно это «двойное отражение» природы в жанровой живописи. Человек, еще совсем недавно с трудом осознавший свое собственное внеприродное бытие, теперь как будто не нуждается в непосредственных контактах с миром природы. Предназначенный для созерцания классический пейзаж для героев ширмы Хиконэ равнозначен мебели, предмету обихода. Приметами времени становятся не сезоны года, не природные ритмы, а модные костюмы и прически, только что появившийся сямисэн, завезенные португальцами курительные принадлежности и т. п. Они создают среду обитания изображенных людей, указывают на их образ жизни, привычки и пристрастия. Это уже совершенно иные герои по сравнению с теми, которые раньше наполняли

жанровую живопись. Они лишены кипучей энергии и жажды развлечений, одушевлявших персонажи картин Кано Наганобу или заполнявших улицы кварталов развлечений на ширмах «Сидзэ-гавара». Значительный демократизм, свойственный прежде героям жанровой живописи, исчезает и сменяется тягой к аристократичности и изнеженности, что свидетельствует о «перерождении» заказчика, для которого теперь создаются картины. На ширме Хиконэ приковывает внимание фигура слепого музыканта с сямисэном — единственного человека, чье лицо передано иначе, чем все остальные. Он не принадлежит к их миру и находится тут случайно. Его изможденное лицо кажется значительным и серьезным. Неизвестный автор ширмы делает шаг к более глубокой характеристике человека, живущего интенсивной духовной жизнью, что оттеняет отсутствие духовности в других персонажах картины.

За столетие, прошедшее с середины XVI до середины XVII в., изображение человека в жанровой живописи претерпело существенные изменения. От монументальной «космичности» ранних ширм «Виды Киото и окрестностей» жанровая живопись пришла к принципиальной камерности ширмы Хиконэ, от концепции подчиненности человеческой жизни природным ритмам к осознанию возможности собственного бытия человека, что в условиях феодальной Японии было важным шагом на пути к самосознанию личности. Это было движением к преодолению пережитков средневекового мирозерцания, подчинявшего человека извечно предопределенным универсальным отношениям, поворотом к прямому непосредственному отображению действительности, к познанию частного, обыденного человека [1, с. 133].

Безусловно, жанровая живопись имела свои ограниченные черты, проявлявшиеся и в сюжетосложении (преобладание темы развлечений), и в отсутствии индивидуального взгляда на человека, и в косвенной передаче его состояния и настроения. На всем протяжении эволюции жанровой живописи отношение к человеку оставалось безличным: во всех произведениях людей объединяют не какие-либо переживания, не взаимодействие (на это был лишь намек в таких произведениях, как «Развлечение под цветущими вишнями» Кано Наганобу, ширма «Окуни Кабуки», и некоторых других), но общность иного рода, когда человек — один из многих равнозначных персонажей. Ни художник, ни зритель ничего не знают о его характере, о его неповторимых качествах, которые и не осознаются, как таковые. Можно сказать, что с точки зрения изображения человека жанровая живопись не реализовала все заложенные в ней потенциальные возможности. Ее главное завоевание и открытие — художественное освоение реальности, что имело важнейшие последствия для развития всей художественной культуры Японии. Открыв самоценность реального мира, человек впервые подошел к возможности взглянуть на него «со стороны», т. е. отделить себя от него как субъект от объекта и тем самым осознать и собственное

«я», его значение, по-новому представить свое место в мире. Это был серьезный сдвиг в мироощущении, открывавший путь нового художественного мышления, по своему типу уже не средневекового, а близкого новому времени.

ЦИТИРОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Виппер Б. Р. Становление реализма в голландской живописи XVII века. М., 1957.
2. Гундзи М. Японский театр Кабуки. М., 1969.
3. Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972.
4. Искандеров А. А. Феодалный город Японии XVI столетия. М., 1961.
5. Кин Д. Японская литература XVII—XIX столетий. М., 1978.
6. Конрад Н. И. Избранные труды. Театр и литература. М., 1978.
7. Раушенбах Б. В. Перспективные построения в живописи. М., 1980.
8. Редько Т. И. Творчество Ихара Сайкаку. М., 1980.
9. Фельдман Н. И. Японские праздники. — «Советская этнография». 1972, № 1.
10. Нихон-но мэйгасю. Токио, 1957, № 11. Эйтоку.
11. Ракуто ракугай дзу. Токио, 1966.
12. Grilli E. The Art of the Japanese Screen. New York and Tokyo, 1970.
13. Kondo Ichitarō. Japanese Genre Painting: The Lively Art of Renaissance Japan. Rutland, Vermont and Tokyo, 1961.
14. Kondo Ichitarō, Kawakita Michiaki. Feminine Beauty in Japanese Painting. Tokyo, 1955.
15. Narazaki Muneshige. Masterworks of Ukiyo-e: Early Paintings. Tokyo and Palo Alto, California, 1966.
16. Yamane Yuzo. Momoyama Genre Painting. New York, Tokyo, 1973.
17. Yashiro Yukio, Yamaguchi Hoshun. Matsu-ura byobu. Tokyo, 1959.
18. Yazaki Takeo. Social Change and the City in Japan. Tokyo, 1968.

Е. Л. Скворцова

«ХРИСТИАНСКИЙ ВЕК» В ЯПОНИИ К ПРОБЛЕМЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ КУЛЬТУР

Будь ты и впрямь европейцем, а я китайцем, говори мы на разных языках, мы и тогда, при наличии доброй воли, могли бы очень многое поведать друг другу и сверх того, очень многое угадав, и почувствовать.

Герман Гессе

Проблема связей Востока и Запада с их традиционно противопоставляемыми, но тем не менее имеющими ряд общих черт культурами давно привлекает внимание советских и зарубежных ученых¹. Однако ими исследуется, как правило, влияние Востока на западную культуру. «Восточная эстетика, особенно в последние десятилетия,— пишет, например, Е. В. Завадская в связи с изучением воздействия восточной философии на мировоззрение и творчество крупнейших деятелей культуры Запада,— во многом определяет характер западного искусства и литературы» [1, с. 3]. Нас же, напротив, интересует проблема западного влияния на восточную, в частности на японскую, культуру.

Исследовать воздействие одной культуры на другую довольно затруднительно ввиду множества переплетающихся тенденций и факторов, вызванных многочисленными контактами между народами в ходе их исторического развития. Большинство национальных культур давно включены в по существу единое мировое культурное сообщество — человеческую цивилизацию. Естественно, что на общем фоне непрерывного культурного обмена почти невозможно выделить моменты действительно значимого взаимодействия культур. Поэтому особую ценность представляет феномен Японии, долгое время находившейся в изоляции от внешнего мира (вначале — исторически сложившейся, обусловленной островным положением страны, а впоследствии — искусственно созданной правящей феодальной верхушкой с целью сохранения своего политического и духовного господства). Основные контакты японцев с представителями других

цивилизаций фиксированы во времени, что делает Японию уникальным объектом для изучения процессов проникновения иногородного материала в культуру самостоятельно развивавшегося народа. Крайне интересны в этом плане контакты японцев именно с европейцами, с их культурой, значительно отличающейся от восточной, нежели контакты с соседними народами. Поэтому в настоящей статье мы, не претендуя на полноту выводов, попытаемся проанализировать некоторые последствия первого, почти столетнего периода (так называемого христианского века) общения японцев с посланцами западного мира в лице сначала португальских миссионеров и торговцев, а затем их коллег из Испании, Англии и Голландии.

Внешние связи Японии до 1542 г. ограничивались контактами с Китаем и Кореей. Более развитый Китай на протяжении нескольких веков выступал в качестве недостижимого образца культуры, идеала совершенства, к которому следовало стремиться. А все китайское, начиная от государственной структуры и мировоззрения и кончая планировкой крупных городов и образцами стихосложения, являлось предметом подражания. Знакомство с достижениями китайской цивилизации стимулировало творческую активность и самих японцев, заставляло их пристальнее взглянуть на собственные национальные проблемы. Это привело к возникновению высокой самобытной культуры, ярко проявившей себя в эпоху Хэйан (784—1192 гг.) в выдающихся творениях искусства и литературы. Однако для укрепления этнического самосознания, более четкого определения своего места в мире, невозможного без соотнесения себя с другими народами, для изменения масштаба видения мира японцы нуждались во все новой информации о Земле, о народах, населяющих другие страны, нуждались в постоянном расширении торгово-экономических и культурных связей с этими народами.

В 40-е годы XVI в. после установления первых контактов с европейцами в Японии наступил «христианский век». Это время может служить прекрасной иллюстрацией процесса соприкосновения и взаимодействия до сих пор независимо развивающихся народов. Особенно интересна реакция японцев, поскольку именно они опять, как в свое время в отношении Китая, стали преемниками достижений иной цивилизации. Конечно, и европейцы многое почерпнули у японцев. Но после первого знакомства с Японией западный взгляд на мир в целом остался прежним — были только внесены уточнения в географические карты и описан еще один народ. Сознание же японцев претерпело довольно основательные изменения: «В результате общения с европейцами японцы узнали, что кроме государств Кара (Китай) и Тэндзику (Индия), которыми до этого в их представлении и ограничивался мир, существуют цивилизованные страны Запада. Так, впервые перед их взором предстала наша Земля. И Нобунага, и Хидэёси, и Иэясу² благодаря глобусу и картам мира

узнали, какое положение на земном шаре занимает Япония. И здесь необходимо отметить, что взгляд японцев на вселенную с этого времени полностью изменился» [2, с. 139].

Благодаря торговым операциям состоялось знакомство японцев с материальной культурой Запада, ремеслом, естественно-научными познаниями и т. п. Японское население восприняло их с точки зрения полезности и постаралось усвоить³. Но помимо чисто экономических перед европейцами стояли также определенные религиозно-политические задачи «христианизации» японцев, вовлечения их в сферу своего духовного влияния. И они добились успеха на этом поприще, доказательством чего служит распространение христианства в Японии конца XVI — первой половины XVII в. Китайские духовные стереотипы, достаточно прочно укоренившиеся в сознании японцев за долгие годы, не смогли помешать восприятию и усвоению основополагающих христианских догм.

Первые европейцы попали в Японию случайно⁴. Португальское торговое судно шторм отнес далеко от берегов Китая, куда оно направлялось. В Китае же португальцы появились в августе 1517 г. То был корабль португальского купца Фернандо Переса д'Анраде, приехавшего в Кантон из Малакки. Невиданное доселе судно, необычные товары вызвали живой интерес у местных жителей, и в первую очередь у китайских купцов. Власти же сначала смотрели сквозь пальцы на бурную деятельность, которую вскоре развернули здесь португальцы, не запрещая, но и не поощряя ее. Однако столь мягкое, нейтральное отношение китайских правителей к «южным варварам»⁵ продолжалось недолго и было прервано по вине последних.

Первый официальный запрет на торговлю с португальцами последовал уже в 1519 г. Поводом для него послужило недостойное поведение Симао д'Анраде, младшего брата упомянутого выше Фернандо (дебоши, кражи китайских детей с целью продажи в рабство). Китайские власти сочли, что он и ему подобные злоупотребляют их благосклонностью и терпением. Тем не менее экономические выгоды китайского купечества, заинтересованного в сотрудничестве с европейцами в морских перевозках (португальские корабли были значительно большего водоизмещения и надежнее в длительном плавании), оказались выше соображений морали, и, несмотря на запреты, торговля продолжалась на неофициальном уровне. В 1542 г. один из португальских кораблей принесло штормом к японским берегам. А уже в 1543 г. португальцы организовали экспедицию в Японию, и их суда бросили якорь у острова Танэгасима.

Япония второй половины XVI в. представляла собой феодальное государство, состоящее из разрозненных удельных княжеств, управляемых крупными феодалами (*даймё*). Все они стремились к максимальной автономии. Но автономию могло обеспечить только могущество, подкрепленное богатством. Одним же из важнейших источников богатства была торговля.

Поэтому заинтересованные в торговле с португальцами западные даймё охотно допустили их в свои владения.

В августе 1549 г. в Японию прибыл миссионер-католик, член ордена иезуитов Франциск Ксавье и семь его сподвижников (в том числе трое японцев — выпускников иезуитского колледжа св. Павла в г. Гоа). Они высадились в г. Кагосима, столице княжества Сацума и, не теряя времени, приступили к проповедям, а затем и крещению местного населения. Дело продвигалось весьма успешно. Ксавье так охарактеризовал японцев: «Эти — лучший народ, обнаруженный столь далеко, и кажется мне, что среди неверующих нельзя найти народа, превосходящего их» [6, с. 115]. Глава иезуитов познакомился с сацумским даймё Симадзу Такахиса и снискал его расположение своими прекрасными манерами и образованностью. Выяснив, однако, что Такахиса не является правителем всей Японии, Ксавье после десятидневной деятельности отправился в столицу к самому императору в надежде открыть ему истины христианства и убедить в необходимости крещения всего народа Японии. Но к императору он не был допущен, и визит не состоялся. Все же Ксавье удалось завязать новые знакомства в столице. Он добился расположения еще нескольких даймё и увлек их перспективами дальнейшего экономического сотрудничества с Западом. Как и сацумский правитель Такахиса, эти даймё согласились допустить иезуитов в свои владения. Кроме того, Ксавье имел в столице несколько теологических бесед с монахами буддийской секты Сингон. Несмотря на то что обе стороны отметили сходство исповедуемых ими религий, Ксавье сохранил уверенность, что даже в этой, наиболее близкой по духу христианству секте «Сатана прочно укоренился» [6, с. 119—120]. [Основателя секты Сингон — крупного японского мыслителя Кукая (774—835 гг.), чья творчество и деятельность во многом определили стиль духовной жизни Японии хэйанского периода, португальцы, например, стали считать одним из воплощений Сатаны.] Поэтому иезуиты упорно продолжали свою миссионерскую деятельность ради «спасения» народа Японии. Она была столь успешной, что начали даже возводиться католические церкви, где тысячи вновь обращенных христиан могли беспрепятственно слушать проповеди и молиться.

Первый из «великой тройки объединителей» Японии сёгун Ода Нобунага (1534—1582 гг.), положивший начало укреплению единой централизованной власти, признал христианство и благоволил к иезуитам. Он даже заинтересовался созданием католической семинарии и выделил соответствующее место для нее. Произошло это, вероятно, по двум причинам. Во-первых, привлекали экономические выгоды сотрудничества с заморскими гостями. А во-вторых, нужен был противовес росту влияния буддизма⁶. Такая высокая протекция способствовала дальнейшему распространению христианства не только на западе страны, но и в центральных провинциях. Креститься стало модным.

Письма отцов-иезуитов того времени свидетельствуют о стремительном росте числа японских христиан-неофитов. Так, о. Вилем писал, что количество христиан в Японии, главным образом в западных провинциях, в 1571 г. составляло 30 тыс. человек. Миссионер о. Органтино писал тогда же, что за шесть месяцев он крестил около 7 тыс. человек. О. Фруа сообщал о наличии только в одном из районов столицы 5 тыс. христиан. К началу 80-х годов XVI в. иезуиты насчитывали в Японии уже 130 тыс. последователей Христа. По данным о. Валиньяно, в 1582 г. в Японии было уже 150 тыс. христиан, 200 церковных храмов и 2 семинарии. В провинциях Бунсо, Арима и Тоса сами правители были христианами. И это лишь после 30 лет со дня прибытия проповедников, количество которых в первые десять лет не превышало дюжины. Даже если мы сделаем скидку на стремление иезуитов преувеличить плоды своего миссионерского рвения и сократим их цифры вдвое, то все равно получится впечатляющая картина довольно широкого распространения христианских идей. «Если ранее ввезенный из Китая буддизм насаждался сверху, ибо это соответствовало субъективным запросам господствующего класса Японии, и распространялся почти безотносительно к китайским религиозным организациям, как таковым,— пишет историк японской культуры Иэнага Сабуро,— то христианское учение, успешно проповедовавшееся миссионерами из европейских католических орденов, сразу же было обращено к массам и за короткое время привлекло на свою сторону многочисленных последователей» [2, с. 140].

Захвативший власть в 1582 г. Тоётоми Хидэёси (1536—1598 гг.) также поощрял иезуитов. Некоторые его приближенные являлись христианами и занимали высокие ступени в иезуитской иерархии. Ими были, например, советник Кониси Рюса, назвавший своего сына Августином и отдавший его на воспитание иезуитам, а также советник Такаяма Нагафуса, который во времена последующих гонений на христиан спасал верующих. Тоётоми не раз благосклонно принимал у себя иезуитов высокого ранга. Так, побеседовав в 1583 г. с о. Органтино, он пожертвовал в пользу церкви участок земли в г. Осака, где собирался основать новую столицу. В 1586 г. состоялась встреча его с большой группой иезуитов. Тоётоми хвалил их деятельность и делился своими планами захвата Кореи и Китая с последующим насаждением там христианства. Интересно, что на нескольких знаменах сёгуна красовался знак христианского креста. Как и его предшественник, Тоётоми продолжал борьбу с буддийскими монастырями и разрушил некоторые из них. Успешно проведя летом 1587 г. кампанию по подавлению мятежных феодалов центральной Японии, Хидэёси пожаловал там иезуитам земельные участки для строительства церквей.

И вдруг, несмотря на такое доброжелательное отношение к христианам, Тоётоми Хидэёси 25 июля 1587 г. издал эдикт, запрещающий миссионерскую деятельность в стране и обязываю-

щий всех иезуитов покинуть Японию в двадцатидневный срок. Непосредственные причины появления данного эдикта нам не известны. Можно лишь предполагать, что он — результат первых смутных подозрений японского правителя о слишком уж быстром росте влияния христианских проповедников, объединявших верующих вокруг себя в духовные союзы, которые со временем могли бы стать угрозой центральной власти.

Иезуиты вынуждены были прекратить крещение населения и проповеди. Но благодаря все еще достаточно либеральному отношению Тоётоми, готовому терпеть христиан у себя дома во имя выгод торговли, некоторые из них продолжали жить даже в столице. Постепенно миссионерская деятельность возобновилась, и к 1592 г. появилось еще 52 тыс. христиан. Такое положение длилось до 1593 г. и было нарушено вторжением в Японию испанских францисканцев. Прибыв с Филиппин, они, невзирая на указ 1587 г., открыто стали проводить массовое крещение населения и самовольно строить церкви. Обеспокоенный Тоётоми попытался было с ними договориться. Он послал представителей к испанскому губернатору Манилы и сам принял испанских эмиссаров. Однако грубость испанцев, безусловная уверенность в собственных «благих» целях, оправдывающих любые средства, отнюдь не способствовали налаживанию добросердечных отношений. Францисканцы демонстративно продолжали свою деятельность, ведя при этом разговоры о грядущем испанском владычестве над Японией. Это было слишком даже для снисходительного к миссионерам Тоётоми Хидэёси. В 1597 г. последовал новый, гораздо более строгий эдикт против христиан. Настал час их жестоких гонений. В феврале 1597 г. была арестована, а затем распята на крестах целая группа францисканцев, в том числе и вновь обращенные японцы. Забегая вперед, отметим, что в последующие годы число казненных христиан составляло от двух до восьми человек в год (кроме 1605 г., когда был уничтожен целый семейный клан Ямагути — 102 человека) и достигло к 1612 г. 132 человек. Все они были японцами [6, с. 172].

Преемник Тоётоми Хидэёси сёгун Токугава Иэясу (1542—1616 гг.), опять же ради выгод торговли, решил восстановить дружеские отношения с европейцами и разрешил им миссионерскую деятельность. Он обратился к губернатору Филиппин, предлагая сотрудничество и давая понять, что не будет строг в отношении христиан. Но вскоре Токугава (а позже и его наследники), как и Тоётоми, видимо, осознал, что распространение христианства, на первый взгляд безобидного, влечет за собой эрозию религиозно-нравственных представлений синтоизма, конфуцианства и буддизма, на которых зиждилось социальное и духовное единство управляемого им народа.

С 1614 по 1639 г. последовала серия эдиктов, показывающих, что сёгунское правительство (бакуфу) пошло на ослабление своих позиций в экономике ради пресечения «идеологической»

опасности. Торговые отношения с Западом, ставшие к тому времени прерогативой бакуфу, были почти полностью пресечены, а все иностранцы выдворены из страны, за исключением небольшой колонии датчан-протестантов на о-ве Дэсима.

Преследования же собственных христиан возобновились с еще большей силой и достигли пика в 1625 г.⁷ В 1638 г. было жестоко подавлено 37-тысячное восстание на п-ове Симабара, руководимое христианами. Христианство искоренялось огнем и мечом. Казни продолжались до 1660 г. Так или иначе подверглись наказанию 200 тыс. человек. Около 100 тыс. продолжали исповедовать христианство тайно, их приютами стали небольшие острова японского архипелага.

Надо сказать, адепты Христа стойко вынесли всю тяжесть обрушившихся на них репрессий и на протяжении более чем 220-летнего периода «закрытия страны», передавая из поколения в поколение христианские заветы, смогли сохранить свою веру⁸. В связи с этим интересно было бы отметить разницу в отношении к европейцам, их культуре, существовавшую между Китаем и Японией как в сфере официальной политики, так и в сознании простого народа. Деловая активность японцев и их очевидный интерес к христианству представляют собой контраст равнодушию к европейцам со стороны Китая. К началу XVIII в. там было «христианизировано» лишь 100 тыс. человек — мизерная цифра для такой огромной страны. Представляется, что заинтересованность японцев обусловлена прежде всего историческими особенностями культурного развития этого народа, у которого, по крайней мере до X в., авторитет иностранной традиции, в частности китайской, был очень высок. Японцы в течение нескольких веков выступали в роли рецепторов чужеземной (пусть даже близкой по духу) культуры. Вряд ли можно полагать, что «южные варвары» были восприняты ими как нечто высшее — слишком велика была дистанция между ними. Но любопытство и любознательность народа-рецептора были живы, в то время как китайцы в течение долгого времени находились в привилегированном положении⁹ по отношению к другим народам, по их мнению варварам. Поэтому они смотрели и на прибывших европейцев свысока, заранее полагая, что во всех отношениях превосходят их. Японцам же их более скромное положение помогло правильнее оценить пришельцев, к ним отнеслись не как к чему-то «высшему» или «низшему», что было самым существенным для китайцев, а как просто к иному.

Разрыв с христианским миром принес сёгунату и крупнейшим даймё Симадзу, Мацуура, Набэсима и Омура немалые убытки. Прекратилась практикуемая ими с начала XVII в. выдача лицензий судовладельцам на торговлю с границей. Замерла деятельность японских торговых поселений, рассеянных по всей Юго-Восточной Азии. Пустынны стали окружающие Японию морские пространства. Их уже не бороздили европейские суда, перевозившие прежде товары японского экспорта и

импорта. В самой Японии особенно большие убытки понес порт Нагасаки, так как все его жители прямо или косвенно были связаны с внешней торговлей, что обеспечивало им более высокий, чем в других областях страны, уровень жизни. Все торговые отношения Японии с западным миром свелись к отправке единственного корабля из колонии на о-ве Дэсима, делающего только один рейс в год. Несомненно, и европейцы многое утратили в связи с закрытием для них Японии. Помимо материальных выгод они лишились общения с доброжелательным и самобытным народом, оставившим у многих из них самое благоприятное впечатление.

Среди историков существует мнение, что алчные, ограниченные, не очень образованные европейцы, преследовавшие в Азии свои цели, не считавшиеся ни с оригинальной культурой, ни с интересами местного населения, не могли будто бы дать ему ничего ценного. Напротив, пришельцы, мол, зачастую сами грабили его и ввергали в кровопролитные братоубийственные столкновения на религиозной почве¹⁰. Однако многочисленные свидетельства современников описываемых событий (и европейцев и японцев) утверждают иное. Несмотря на явное несовершенство упомянутой категории европейцев, японцам удалось все же взять от них очень многое. В самом деле, европейцы могли субъективно быть сколь угодно ограниченными, могли преследовать любые цели. Но, так или иначе, они были носителями высокой, совершенно незнакомой для Японии культуры Запада. И в этом плане первый контакт с ними был весьма значимым для Японии событием. Ирония истории часто состоит в том, что исторические деятели могут ставить перед собой какие угодно задачи, но конечный результат их усилий по осуществлению этих задач далеко не всегда оказывается близким к намеченному. Поэтому, хотя сами европейцы не стремились к чему-либо иному, кроме христианизации Японии, налаживания выгодного товарообмена и усиления своего политического влияния, объективно они все равно выступали как представители развитой цивилизации. [Кроме того, Японию «открывали» не только своекорыстные купцы и иезуиты, но и незаурядные личности вроде талантливого ученого Морейры, в течение двух лет (1590—1592 гг.) исследовавшего Японские острова и впервые составившего точную географическую карту Японии и Северо-Восточной Азии.]

Соприкосновение с чужой культурой отразилось в произведениях японской литературы. Остановимся для начала на кратком анализе особо примечательной, на наш взгляд, повести о христианах и христианстве в Японии «Кириситан-моногатари», написанной в 1639 г. Дата создания и тенденциозный характер данного произведения ясно указывают на то, что анонимный японский автор (или авторы, поскольку разные части повести написаны в резко отличающейся друг от друга манере) выполнял социальный заказ. Ведь 1639 год — время окончательного

изгнания европейцев из Японии. Поэтому основной задачей повести является дискредитация христианства и его последователей всеми доступными средствами. Можно выделить три главных момента в «Кириситан-моногатари». Во-первых, автор приглашает читателей посмеяться над христианами, давая намеренно искаженное изображение внешности типичного христианина (в качестве такового выступает португальский монах Батерен) и подчеркивая нелепость его поведения: «Из корабля появилось неизвестное существо, сходное по виду с человеком, но выглядящее, однако, гораздо более похожим на тэнгу¹¹ или на гигантского демона Микоси Ньюдо. После расспросов выяснилось, что это существо называлось Батерен.

Длина его носа — вот первое, что привлекло внимание: нос был похож на морскую раковину, хотя и без наростов, присосавшуюся к его лицу. Его глаза были огромны, а внутри — желты. Голова маленькая, на руках и ногах — длинные когти. Он был высок и черен с ног до головы, лишь нос был красен. Его зубы превосходили по длине лошадиные, а волосы были мышинного цвета. На лбу — шрам от опрокинутой винной чаши.

Его речи были вовсе непонятны, голос звучал пронзительно, как крик совы» (Цит. по [5, с. 321]).

Но автору повести недостаточно вызвать у читателей презрительную усмешку¹², ему надо еще и поугадать их. Для этого он красочно изображает ужасные казни христиан, предостерегая своих соотечественников и грозя неизбежной расплатой всякому, кто осмелится стать христианином.

И наконец, дабы окончательно опорочить христианские идеи, создатель «Кириситан-моногатари» описывает теологический диспут между иезуитским монахом-японцем по имени Фабиан¹³ и буддийским монахом Хакуо Кодзи из секты Дзэн. Они приглашены вдовой одного из владетельных даймё, с тем чтобы в ходе их спора установить единственно правильный путь спасения души этой набожной женщины. Первым слово предоставляется иезуиту. Из его уст мы слышим сначала сжатое изложение событий Ветхого Завета: историю сотворения мира, человека и человеческого грехопадения. Попутно Фабиан отмечает превосходство христианского бога-творца, вечного, бессмертного и всемогущего, над буддийскими и синтоистскими божествами — буддами, бодхисаттвами и ками, являющимися по своей природе просто необычными воплощениями человеческих существ. («Великий бодхисаттва Хатиман, — указывает, к примеру, иезуит, — на самом деле — это император Одзин, который был человеком» (цит. по [5, с. 344])). «Всех неверующих грешников, — продолжает Фабиан, — ждут страшные муки ада, а идущие по пути добра христиане обязательно попадут в рай». Здесь он коротко рассказывает евангельскую историю Иисуса Христа, рожденного непорочной девой Марией, чтобы искупить людские грехи. В заключение монах превозносит могущество огромной страны «южных варваров», по сравнению с которой все Япон-

ские острова — лишь крошечная песчинка, и поясняет высокий и благородный смысл проповеднической деятельности посланцев этой страны, призванных просветить и спасти погрязший в заблуждении японский народ.

В спор вступает буддийский монах и задает своему противнику ряд вопросов-опровержений. Начнем с того, — говорит он, — что в наших самых древних книгах¹⁴ нет никакого упоминания о «всемогущем» христианском боге. Из них нам известно только о совсем других богах Неба и Земли. Но, предположим, он все-таки существует. Для чего этому богу нужно было создавать человека? «Это была игра? Или, может быть, господь почувствовал себя одиноким и сотворил человека, чтобы иметь товарища для бесед или просто шута?» [5, с. 346] — иронизирует буддист. Далее, если христианский бог создал людей, то почему же тогда он не смог сразу утвердить свое единое истинное учение среди всего человечества, и его бедные апологеты-миссионеры вынуждены преодолевать громадные расстояния, избегать многих опасностей лишь для того, чтобы распространить это учение на столь маленьком клочке Земли, как Япония? По поводу же Иисуса Христа можно только удивляться, что объектом поклонения выступает слабый, убогий, беспомощный человек, не сумевший воспротивиться истязаниям и распятым на кресте. И может быть, Христос действительно заслужил такое обращение, будучи сыном бога, создавшего по своей прихоти людей и заставившего их страдать в этом несовершенном мире? Вообще, христианский бог кажется мне дьяволом, заключает буддийский монах и разражается грубой бранью: «Выгоним святую Марию отсюда! Она дала жизнь невоспитанной безотцовщине. Я бы побил ее ногами» [5, с. 348]. Затем он популярно излагает буддийское учение и завоевывает расположение вдовы, признавшей истинность его аргументов. Итак, торжествует буддизм. Вот она — настоящая истина, настоящая вера наших предков, апеллируя к патриотическим чувствам читателей-японцев, резюмирует «Кириситан-моногатари».

Однако попробуем посмотреть на всю эту антихристианскую апологетику трезвыми глазами незаинтересованного читателя. Начнем с внешнего вида христианина. Действительно, облик изображаемого в повести Батерена смешон и нелеп. Причем нелеп до абсурда — только никогда не видевший европейцев и чересчур наивный человек сможет поверить в то, что они такие на самом деле. Кроме того, если христианин, этакое чудовище, удостоился специального подробного описания со стороны автора, то он, вероятно, представлял для него несомненный интерес.

Что касается изображения страшных казней последователей Христа, то, конечно, муки этих несчастных ужасны. Но сам же создатель повести признает необычайную стойкость и мужество христиан, готовых за веру пойти на костер или быть распятыми. Мало того, после казней, как говорится в «Кириситан-моно-

гатари», люди растаскивают кусочки крестов на амулеты, веруя в их чудодейственную силу. Так повесть вынуждена констатировать веру населения в могущество христианства.

Теперь о попытке теологического развенчания христианства в диспуте Фабиана с буддийским монахом. Надо сказать, что всякую религиозную догматику можно условно разделить на две части. Первая — это сакральные «истины веры», находящиеся на недостижимой для разума высоте и принимаемые поэтому без доказательств. Вторая — часто выступающие объектом философских спекуляций теологов так называемые истины разума, якобы доступные определенному рациональному обоснованию и пониманию. Но даже христианские философы прекрасно сознают, что «истины веры» в отличие от «доказуемых» «истин разума» не стоит подвергать интеллектуальному анализу, дабы не дискредитировать их¹⁵. Естественно, любая, пусть самая изощренная попытка рационально доказать истинность какой бы то ни было религии обречена в конечном счете на провал. Данное обстоятельство часто принимается на вооружение не только атеистами, но и теологами в случае необходимости эффективной критики чуждой им религиозной системы. Аналогичную ситуацию демонстрирует диспут в «Кириситан-моногатари». Некоторые критические аргументы буддийского монаха в отношении христианских «истин веры» вполне резонны¹⁶. Но все дело в том, что эти же аргументы с равным успехом могут быть отнесены и к самому буддизму, в котором тоже присутствуют недоказуемые рационально «истины веры». Правда, христианину не предоставлено места для подобной критики буддизма, и это ослабляет его позиции в дискуссии. К тому же буддист для завоевания симпатий читателя постоянно подчеркивает свои патристические чувства, преклонение перед верой предков. Ему дана полная возможность поливать грязью христианство и издеваться над ним. Следовательно, буддист побеждает только потому, что он должен победить по замыслу автора повести.

Таким образом, «Кириситан-моногатари» является наглядным подтверждением пропагандистских попыток властей опорочить христианство, свидетельством их вынужденной реакции на явный интерес японцев к христианскому учению, на его проникновение (как части западной культуры) в духовный мир японского народа.

Интерес японцев к христианству, помимо прочего, способствовал выдвижению из их числа незаурядных мыслителей религиозного толка. Однако вновь обращенным теологам приходилось преодолевать сопротивление некоторых иезуитских иерархов, ревниво оберегавших свой приоритет в вопросах веры, видящих в местном населении людей второго сорта, пассивную паству, «человеческий материал» для утверждения воли господней и тем самым отталкивавших японцев от христианства. Примером такого религиозного сноба может служить глава иезуитской миссии в Японии в 1570—1581 гг. Франсиско Каб-

рал¹⁷. Убежденный в никчемности язычников-азиатов лишь на том основании, что их культурные и религиозные традиции были непривычны и отличны от европейских, Кабрал стремился всячески ограничивать функции японских христиан в церковной деятельности. Он смотрел свысока на японцев, сдерживал их инициативу, не давая продвигаться по ступеням иезуитской иерархии; затруднял изучение латыни и португальского языка, возводя таким образом языковой барьер между высшими (европейцы) и низшими (японцы) чинами иезуитов. Вот почему многие христиане-японцы отчасти из-за колебаний официальной политики японских властей, отчасти из-за обид постоянно уязвленного иезуитами самолюбия «предавали» христианство. Показательна в этом отношении судьба одаренного японского теолога Фабиана Фукана, получившего известность сначала в качестве апологета христианства в Японии, а затем в качестве его ярого врага¹⁸.

Как свидетельствуют отчеты португальских миссионеров, Фабиан Фукан родился в 1565 г. До своего крещения (предположительно в 1586 г.)¹⁹ он был дзэнским монахом-буддистом, что подтверждается и содержанием его работ, демонстрирующих превосходную осведомленность автора в буддийской догматике. Обратившись в христианскую веру, Фукан стал ее горячим поклонником, выучил латынь. Он принимал участие в теологических дискуссиях с буддистами на стороне христиан и сочинял труды, прославлявшие учение Христа. В 1605 г. Фукан создает «Мётэй мондо» — прохристианское произведение, описывающее беседу двух монахинь, в ходе которой доказывается и восхваляется истинность христианства в противоположность буддизму, конфуцианству и синтоизму. Через год, в 1606 г., состоялся диспут между Фуканом и ставшим впоследствии очень известным неоконфуцианцем Хаяси Радзаном. Запись этого диспута Хаяси опубликовал, озаглавив ее «Ха ясо» («Против иезуитов»). В «Ха ясо» сам Фукан выступает адептом христианской религии и достаточно убедительно (даже в интерпретации Хаяси) справляется с доводами неоконфуцианца. Но следует подчеркнуть, что речь в ней идет не только и даже не столько о преимуществах или недостатках христианства, сколько о неприятии или неприятии западной культуры, как таковой. Невежественный в области естественных наук, Хаяси Радзан, постоянно апеллирующий к авторитетам конфуцианства, явно проигрывает просвещенному европейцами Фукану. Вот как Хаяси пытается, например, опровергнуть заявление Фукана о шарообразности Земли: «Такое обоснование невозможно. Как может быть небо под Землей?.. Говорить, что нет верха и низа — это отрицание разума... Чжу Си утверждал, что половина неба вращается вокруг дна Земли, но твои взгляды не согласуются и с этим» [5, с. 149]. Хотя победу в диспуте Хаяси Радзан приписывает себе, на самом деле, вероятно, противники разошлись, каждый уверенный в собственной правоте.

В том же, 1606 г. Фукан участвовал еще в одной теологической дискуссии. На этот раз его оппонентом был известный знаток буддизма из секты Хоккэ. Фукану и его удалось привести в полное замешательство своими доводами.

В иезуитских записях за 1607 г. о Фабиане Фукане говорится дважды. В этом году он вместе с высокопоставленными португальскими иезуитами нанес визит бывшему сёгуну Токугава Иэясу, удалившемуся на покой, а также побывал у второго сёгуна из династии Токугава, Хидэтада, в г. Эдо. Это последнее упоминание о Фукане-христианине. Уже в качестве предателя-отступника, изменившего христианской вере²⁰, он фигурирует в письме о. Родригеса в 1616 г. И наконец, в 1621 г. в одном из португальских писем рассказывается о Фукане, находящемся при смерти в г. Нагасаки, и о его «еретическом» антихристианском произведении «Ха Дайусу» (Против бога). Данное произведение, написанное в 1620 г., — поворотная и одновременно итоговая работа Фабиана Фукана, эволюционировавшего от буддизма к христианству и в конце концов вновь вернувшегося к прежней вере. Содержание «Ха Дайусу» во многом повторяет текст религиозного диспута из «Кириситан-моногатари», поэтому мы не будем останавливаться на его анализе. Отметим только, что в «Ха Дайусу» Фукан пытается более спокойно и аргументированно, нежели автор «Кириситан-моногатари», критиковать христианскую догматику и восхвалять преимущества буддизма, конфуцианства и синтоизма. Однако чувствуется, что главным стимулом для написания работы послужила не разочарованность автора в христианстве, а обида Фукана на иезуитов, не оценивших по достоинству его преданности и таланта. Не случайно на закате «христианского века» появилось еще несколько аналогичных произведений «раскаявшихся» японских теологов, разделивших, по всей вероятности, судьбу Фабиана Фукана²¹.

В заключение хотелось бы отметить некоторые последствия японо-европейских связей, благотворно повлиявшие на развитие японской культуры. Как уже отмечалось, к концу XVI в. христианство распространялось в Японии довольно быстрыми темпами. Икон с изображением христианских святых, доставляемых из Европы, не хватало. Поэтому в 1590 г. состоялось совещание администрации японских иезуитских семинарий, посвященное вопросу создания художественных мастерских для пополнения фонда икон. В результате в том же году при нескольких семинариях возникли школы живописи, где молодые японские художники обучались искусству копирования европейских картин. Так было положено начало образованию школы «Ёга» (букв. «европейская картина»). Один из метров школы «Ёга», талантливый итальянский художник Джованни Никколо, приглашенный иезуитами в Японию еще в 1583 г., преподавал искусство западной живописи в школах Арима и Хатирао. Он же начал обучать японцев искусству гравюры. Достойный предста-

витель культуры Ренессанса, Никколо был энциклопедически образованным человеком. Известно, что он написал великолепные картины Христа и Богоматери, утраченные впоследствии. Ученики Никколо плодотворно трудились над созданием портретов христианских святых (к которым, кстати, в 1623 г. был причислен и Франциск Ксавье). Интересно, что ими использовалась и светская тематика. Школа «Ёга» дала японцам возможность познать европейскую культуру, так сказать, «изнутри». Ведь ее художники копировали произведения европейцев, отражавшие, в свою очередь, европейский взгляд на мир. Картины «Ёга», выполненные посредством западной живописной техники²², показывали японцам другие страны и народы Земли с точки зрения европейцев. Это был как бы взгляд на вселенную глазами западного человека.

Выше мы уже говорили о стремлении японцев получить у «южных варваров» сведения, в первую очередь полезные в повседневной жизни. Они сразу же заинтересовались навигацией и географией, необходимыми при налаживании межнациональных торговых и культурных связей. Географические карты, получившие в результате этого распространение на Японских островах, стали изображаться даже на ширмах и веерах. Яркий колорит, красочные детали, высокая техника исполнения делали их настоящими произведениями искусства. Как считают японские искусствоведы [4, с. 140], «географические» ширмы по зрительному впечатлению ничуть не уступали лучшим образцам художественных ширм. Характерно, что и на многих художественных ширмах «намбан бидзюцу»²³ имелось в углу изображение глобуса. Таким образом художники пытались передать принадлежность запечатленных ими мест всему огромному миру. Столь часто фигурировавший на ширмах порт Нагасаки выступал уже не просто в качестве конкретного города Японии, но как частица Земного шара, а на населяющих Нагасаки японцев и европейцев зритель смотрел как на представителей всего человеческого сообщества. «Географические» ширмы, как и искусство «намбан бидзюцу» в целом, явились еще одним свидетельством активных попыток японцев познать другие народы, соотнести себя с ними, определить свое место на Земле.

Кроме того, в конце XVI в. в Японии в связи с ростом популярности христианства создавались католические учебные заведения. Количество учащихся в них постоянно увеличивалось²⁴, и возникла необходимость в учебниках на японском языке. На уже упоминавшемся совещании иезуитов 1590 г. вынесли решение печатать такие учебники. Благодаря этому в 1591 г. были изданы «Жития святых», и с тех пор печатание книг стало регулярным²⁵. Хотя японский текст записывался по фонетическому принципу латинскими буквами, подобное начинание явилось важным шагом в деле просвещения народа Японии.

Подведем теперь некоторые итоги. В настоящей статье была сделана попытка осветить историю «христианского века» в Япо-

нии, до последнего времени обделенную вниманием со стороны советских востоковедов. В отличие от максималистски настроенных западных исследователей (считающих, что раз связи Японии с внешним миром прервались и чужеродные влияния были почти полностью искоренены, то не стоит придавать им большого значения) сами японцы признают несомненную значимость первых контактов с европейской культурой. И действительно, вряд ли стоит игнорировать последствия такого короткого в рамках мировой истории культурного диалога до сих пор независимо развивавшихся народов, результатом которого явилось и усвоение многочисленных прикладных и естественнонаучных знаний, и усвоение некоторых эстетических традиций, и даже довольно глубокое (пусть и недолгое) усвоение духовно-религиозного мировоззрения. Автора статьи могут упрекнуть в почти полном отсутствии изображения негативных сторон японо-европейских связей XVI—XVII вв., но мы и не ставили перед собой задачи всеобъемлющего описания этих связей. Ясно, что всякое историческое явление, и японский «христианский век» в том числе, многогранно и оценивать его однозначно нельзя. Одно представляется бесспорным: сотрудничество и взаимопонимание возможно только при соблюдении народами и государствами принципа, сформулированного И. Кантом: «Поступай так, чтобы ты всегда относился к человечеству и в своем лице, и в лице всякого другого так же, как к цели, и никогда не относился бы к нему как к средству» [3, с. 270]. Именно такой была наша исходная установка при описании исторического эпизода, где актуальнейшая проблема взаимодействия культур приобрела столь яркие и драматические формы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., например, работы Н. И. Конрада, Е. В. Завадской, Т. П. Григорьевой, Дж. Сэнсома и др.

² Ода Нобунага (1573—1582 гг.), Тоётоми Хидэёси (1582—1598 гг.) и Токугава Иэясу (1603—1616 гг.) — военачальники, фактические правители феодальной Японии. В скобках указаны даты их правления.

³ Особенно сильно влияние европейцев сказалось на развитии астрономии, географии, судостроения, шахтного дела и металлургии.

⁴ Правда, европейцы уже давно стремились к «прекрасной стране Зипангу», как назвал Японию побывавший еще в XIII в. в Китае и почерпнувший там сведения о ней знаменитый венецианский путешественник Марко Поло. По лучшим в мире (для того времени) картам португальцы точно знали географическое положение Японии, и посещение этой страны, вероятнее всего, входило в их ближайшие планы.

⁵ Китайцы окружавшие их народы считали варварами и различали их лишь по тому, в направлении какой части света от Китая (Срединной страны) они обитали. Соответственно их обозначали «северные», «западные» и т. п. «варвары». Поскольку первые португальцы попали в Китай со стороны южных морей, они стали именоваться «южными варварами». Отсюда же и их японское название — *намбан*, т. е. «южные варвары».

⁶ Стремясь к единовластию, Ода вел ожесточенную борьбу с экономически сильными и независимыми буддийскими монастырями.

⁷ По свидетельству миссионеров, к 1614 г. в Японии было 653 тыс. взрослых христиан, не считая детей. Всего их было 750 тыс. человек. Вероятно, можно с осторожностью говорить о реальной цифре в 300—400 тыс. человек, тоже достаточно впечатляющей.

⁸ Сразу же после «открытия страны» в середине XIX в. христиане обаялись на юго-западе Японии. За 200 лет тайного исповедования их литургия изменилась до неузнаваемости. Японские христиане, так сказать, «японизировали» католические обряды, придав им национальный колорит. Следовательно, христианские идеи нашли в душах некоторых японцев горячий отклик и глубоко проникли в их сознание.

⁹ Китай с глубокой древности был одним из центров мировой цивилизации и значительно опережал вплоть до XIX в. в своем экономическом и культурном развитии многие соседние страны.

¹⁰ Доказательству этого посвящена, например, книга Дж. Элисона «Deus Destroyed».

¹¹ Существо, напоминающее домового, обладает чрезвычайно длинным носом.

¹² Заметим, кстати, что повесть снабжена иллюстрациями с намеренно карикатурным изображением христиан.

¹³ Фабиан Фукан — очень интересная фигура «христианского века» в Японии, и его жизнь заслуживает специального рассмотрения.

¹⁴ Имеются в виду «Кодзюки» («Записки о делах древности») и «Нихонги» («Анналы Японии») — первые письменные памятники японского народа, появившиеся в VIII в. н. э.

¹⁵ См. произведения Ансельма Кентерберийского, Фомы Аквинского, а также современных неотомистов.

¹⁶ Мы имеем в виду не их форму, а смысл.

¹⁷ Среди миссионеров были и более дальновидные руководители, такие, как о. Валиньяно, который в отличие от Кабрала хорошо относился к японским неопитам. В тщательном изучении культуры Японии, учете ее специфики, благожелательном отношении к ее народу он видел залог успешной проповеднической работы.

¹⁸ Фуканом написаны про- и антихристианские работы: «Мётэй мондо» («Диалог о чудесной истине») и «Ха Дайусу» («Против бога»). Сам он выведен поборником христианства в книгах «Ха ясо» («Против иезуитов») Хаяси Радзана, «Кириситан-моногатари» («Повесть о христианстве») и «Намбандзи Кохайки» («Взлет и падение храма южных варваров»). Существует версия, что в той же «Кириситан-моногатари» позднейшие взгляды Фукана изложены устами дзэнского монаха Хакуо Кодзи — противника христианства. Знаменитый японский писатель Акутагава Рюноске также сделал Фукана героем одного из своих рассказов.

¹⁹ История крещения Фукана дана (вероятно, искаженно) в антихристианском произведении начала XVIII в. «Намбандзи кохайки». В нем рассказывается, как Фукан заболел проказой и прочими недугами и его, нищего, голодного, обессиленного от болезней, попрошайничающего на улицах Киото, подобрали и вывели иезуиты. В благодарность за это Фукан будто бы «предал» буддизм и стал христианином.

²⁰ Конкретные причины «измены» Фукана нам неизвестны. Видимо, этому способствовали и перемены политического климата в стране в отношении христиан, а также и личная неудовлетворенность Фукана поведением иезуитских иерархов в Японии, создававших препоны его духовной карьере.

²¹ Например, работы Кавано Тюана «Кэндзироку» («Обман разоблачен»), Судзуки Сэсана «Ха кириситан» («Против христианства»).

²² Конечно, уровень исполнения «Ега» отличался от европейского. Японцы начали работать в совершенно новой для них манере и только учились линейной перспективе, передаче светотени и объема. Но определенных успехов они достигли. «Ега» прекратила свое существование в связи с «закрытием страны» и возродилась уже после революции 1868 г.

²³ Пребывание европейцев в Японии вызвало к жизни появление широкого круга произведений искусства (изобразительного и прикладного), известных под названием «намбан бидзюцу» (искусство, посвященное «южным вар-

варам»), став тем самым дополнительным источником творческой активности японского народа.

²⁴ В одной только семинарии Хатирао число учеников выросло с 75 человек в 1588 г. до 112 человек в 1596 г.

²⁵ Интересный факт — на о-ве Амакуса, где миссионеры основали семинарию, в 1598 г. среди прочих книг были напечатаны «Басни Эзопа», переведенные на японский язык. Подробности деятельности семинарий содержатся в книгах: С. R. Voxer. *The Cristian Century in Japan 1549—1650.* (Berkeley — Los Angeles — London, 1951); G. B. Sansom. *The Western World and Japan.* (L., 1967).

ЦИТИРОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Завадская Е. В. Культура Востока в современном западном мире. М., 1977.
2. Иэнага Сабуро. История японской культуры. М., 1972.
3. Кант И. Основы метафизики нравственности.— Сочинения. Т. 1—6. М., 1965.
4. Окамото Рёти. Намбан бидзюцу (Искусство «намбан»). Токио, 1969.
5. Elison G. *Deus Destroyed. The Image of Christianity in Early Modern Japan.* Cambridge (Mass.), Harvard univ. press, 1973.
6. Sansom G. B. *A History of Japan.*— Stanford univ. press, 1961, vol. 2, 1334—1615.

Т. П. Григорьева

МУДРЕЦЫ, ПРАВИТЕЛИ И МАСТЕРА ¹

Что такое человек с традиционной точки зрения японцев? Вопрос нелегкий. Пределы статьи, а точнее, пределы знаний не дают возможности ответить на этот вопрос более или менее полно. Но попытаемся выяснить хотя бы предварительные условия разговора.

В Японии, как и в других странах буддийского региона, скажем, не могла развиваться философская антропология по той простой причине, что человека здесь не объективизировали, не отторгали от мира, с которым он связан и вне общих связей не существует и потому не может стать предметом рассмотрения. (Всякий отторгнутый предмет — уже не тот, теряет свою природу.) Но если человек — микромир, то именно через него познается все остальное.

Согласно буддизму махаяны, к которому Япония приобщилась уже в VI в., личности, как таковой, нет. В одной из популярных лекций Ф. И. Щербатской дает простое этому объяснение: «В отрицании „я“ Будда видел превосходство своего учения. Там, где есть личность, есть и собственность, принадлежащая ей, где есть „я“, есть и „мое“. Привязанность же к личной собственности есть корень всякого зла» [16, с. 34]. То, что кажется нам личностью, на самом деле — поток дхарм (*дхарма* — «носитель» какого-то признака, элемента бытия). Но этот «поток» определенным образом организован. Индивидуальна, обусловлена кармой, действиями личности в настоящем и в прошлом рождения форма сочетания дхарм, индивидуален переживаемый ею опыт, тот путь, которым идет она к своему освобождению. Человек — сам творец своей судьбы, от его личных усилий зависит его спасение. Стало быть, личность, хотя и воспринимается как процесс, как поток дхарм, есть некая целостность в том смысле, в каком целостен всякий процесс. Более того, личность — такой процесс, в котором воплощены все мировые потенции. «Очевидно и то, что вся совокупность дхарм является чем-то цельным: в состав сознательного живого существа или континуума входят все разновидности элементов; а из этого вытекает, что в теории дхарм мы действительно имеем

дело с анализом личности человека, ибо только в нем, а не в неодушевленных предметах, содержатся все элементы, т. е. и чувственное, и сознание, и процессы. В то же время очевидно, что живое существо анализируется целиком, т. е. не только материальное тело и психическая жизнь человека, но и все объективное, что он переживает и что он называет внешним материальным миром» [13, с. 140].

Личность на буддийском Востоке воспринималась не как *tabula rasa*, а как идущая из бесконечности. Чтобы дать выжить тому, что изначально в ней присутствует, на ней нужно не записывать, а скорее стирать написанное, ибо то, что изначально в ней присутствует, ее истинное Я, неизмеримо больше того, что проявляет себя в эмпирической жизни. Человек в потенции — будда, абсолютно совершенен.

Уэда Ёсифуми в статье «Индивидуум в махаянской философии» дает интерпретацию подлинного Я, которое высвобождается в опыте, и объявляет его центральной проблемой махаяны. Когда достигается просветление или всезнание (праджня), не только высвобождается подлинное Я, но и каждая вещь становится самой собой.

В момент просветления пробуждается космическое сознание, человек находит свой путь в мире бесконечных превращений. А это значит, что самопознание индивида есть не просто факт индивидуального сознания, но действительный факт вселенной, оно ведет к ее пробуждению и развитию. Узнать реального себя, значит узнать реальность, узнать реальность, значит узнать все, все вещи в мире, как они есть и будут. Буддийский философ XIII в. Догэн говорил: «„Знать учение Будды значит знать себя. Знать себя, значит забыть себя. Забыть себя, значит осознать себя равным другим вещам“. Иначе говоря,— комментирует японский автор,— подлинное Я возможно при достижении состояния „не-я“ или свободы. Но когда в одном соединяются многие, то каждый становится центром вселенной» [31, с. 164—174].

Это действительно центральная проблема махаяны, на чем основан путь бодхисаттвы: достигший просветления обладает способностью воздействовать на весь мир, и потому бодхисаттва не уходит в нирвану, пока не освободятся, т. е. не обретут подлинной природы, все существа.

С одной стороны, человека невозможно понять, вычленив из всеобщих связей, остановив процесс, он зависит от множества причин и в этом смысле абсолютно несвободен, предопределен. С другой — он способен открыть свой ум, постичь всеобщие связи, и это делает его абсолютно свободным. То, что являлось его несвободой, его путями (зависимость от всевозможных причин), становится его свободой, или средством его освобождения. Связи не исчезают, они осознаются и потому не опутывают более человека. (Можно сказать, это

близко пониманию свободы как «осознанной необходимости».) Путь как бы становятся проводниками, соединяющими человека со вселенной, что и делает его центром, дает возможность воздействовать на жизнь во всех ее проявлениях.

Значит, в буддизме махаяны не абсолютное отрицание личности, а отрицание того, что в данный момент кажется личностью. «Кажется», потому что изначально, сконструировано теми представлениями, которые воздействуют на человека с момента его рождения, которые можно свести к вопросу, «как удобнее прожить жизнь», хотя «удобство» и понимается по-разному. В сущности, это эгоцентризм, сосредоточенность на себе, или то, что японские философы вслед за китайскими называют «вторичной» природой человека. Японское *кидзицу* переводится как нрав, темперамент, характер, букв. «явленное *ки* (кит. *ци*)» — энергия, получившая форму. От характера *ки* зависит натура человека, его сознание, эмоции. Если *ки* грубое, тяжелое, то и натура грубая, тяжелая, и наоборот. «Вторичная» природа замутняет изначальную, чистую природу человека (кит. *син*; яп. *сэй*). Но человек в процессе духовной работы может изменить вторичную природу, сделать ее более утонченной, сделать свое *ки* более легким, прозрачным, и таким образом привести вторичную природу в соответствие с изначальной, снять противоречие между истинным Я и приобретенным под воздействием среды. Чем больше это расхождение между изначальной и вторичной природой, тем более страдает человек, тем более подвержен он всякого рода неврозам; на языке буддизма — пребывает в дукхе — в «страдании», в зависимости от сконструированного «я».

Итак, личности нет и она есть одновременно. Есть неповторимость ее действий, как неповторимо любое проявление абсолюта — каждый раз новое выражение вечной природы будды; и есть путь спасения. Путь спасения един — иначе не было бы учения, и не един, свой у каждого. Значит, путь, как и личность, един и не един одновременно.

Сложность — в осознании одновременности разного — несуществования и существования. Это непривычно, противоречит законам той логики, которая господствовала над умами людей западного мира со времен Аристотеля: «невозможно, чтобы одно и то же в одно и то же время было и не было присуще одному и тому же в одном и том же отношении... — это, конечно, самое достоверное из всех начал» [1, с. 125].

Труднопостижимость в осознании особого типа связи: не одно и другое, а одно в другом. По словам О. О. Розенберга, «нет ни солнца, ни человеческого я, нет ничего постоянного, кроме вихря элементов». «Объективный мир становится составным элементом личности» [13, с. 99], «так наз[ываемое] живое существо, или „континуум“, является не существом, живущим в мире, а существом, переживающим мир» [13, с. 103]. [Насколько устойчиво это ощущение, свидетельствует хотя бы

воспоминание японского ученого Мурамацу Томоцугу об известном поэте Такахама Кёси (1874—1959 гг.): в старости он говорил о смерти именно в этом смысле: «Когда я думаю о смерти, мне кажется, что это не я, Кёси, уйду из мира, а мир уйдет из меня» (цит. по [21, с. 24]).

Тип связи «одно во всем и все в одном» сложен для понимания, говоря словами Д. Т. Судзуки, доступен лишь высшему уровню сознания, праджне — абсолютной интуиции, а говоря языком современной науки, многомерному мышлению, т. е. качественно иному типу сознания. Одномерность, ограниченность человеческого сознания, привычка видеть одну сторону вещей и не видеть другую («третьего не дано»), линейное, или плоскостное, мышление препятствует постижению типа связи, который обуславливает существование целого. Отсюда часто встречающиеся выводы о безличностном характере восточного мировоззрения или, наоборот, о крайнем индивидуализме, тогда как это не то и не другое или то и другое вместе, а это дает новое качество. Между «двумя» (субъектом и объектом, человеком и миром) как бы заполнено пространство, притом то, что между ними, и есть «истинно-сущее», ибо стоит над субъектом и объектом, над формами, над временем и пространством. Буддисты называют это «пустотой» — (шунья), китайские мудрецы — «дао».

Трудно для нашего понимания и отношение к Небытию как к потенци жизни, — откуда все появляется и куда все возвращается для нового возникновения, ощущение связи Бытия—Небытия или неощущение границ между ними. Все вещи воспринимаются как существующие и несуществующие одновременно, все вещи пребывают в пути, в процессе перехода из Бытия в Небытие, и отсюда взгляд на несубстанциональность мира, несуществование вещей. Вещь нереальна, не существует в том смысле, что каждый свой миг приближается она к исчезновению, к распадению на составляющие ее элементы, но вечны законы ее изменений. Реально то, что не подвержено воздействию времени. Вещь — временна, процесс ее изменений — постоянен, и потому акцент не на том, что есть, а на том, чего нет, что пребывает в покое, в Небытии, но порождает жизнь. Акцент не на видимом, не на явленном, а на татхате, на неявленном. Говоря словами Лао-цзы, «явленное дао не есть постоянное дао». В то же время оно есть постоянное дао, ибо дао само по себе не существует.

Вот эта мировоззренческая установка — неразделение абсолютного и эмпирического и обусловило недуальный принцип мышления. Все явленное есть лишь временное выражение неявленного. Акцент на творящей, производящей функции Небытия. Такая мировоззренческая установка не могла не сказаться на психологии людей, в чем нетрудно убедиться, читая литературу японцев.

Итак, мир, как и человек, есть процесс безостановочных из-

менений, и потому не познаваем, не постижим простым наблюдением, но в своей невидимой основе он неколебим, покоен и потому доступен прониканию. Восприятие мира как процесса на феноменальном уровне и как «покоя», «пустоты» на уровне истинно-сущего обусловило соответственный метод познания и соответственный язык восточных учений.

Процесс, заданный мировой пульсацией, самообразовавшимся путем мира (дао), невозможно охватить рассудком. Потому взор совершенного мудрого устремлен «за» предметы или «между» ними, в «пустоту», которая с точки зрения данной системы мышления и есть истинная реальность. «Глядя вверх, [совершенно мудрые] наблюдали небесные письмена, — сказано в древнем комментарии к „Ицзину“ — „Сицычжуань“, — глядя вниз, узнавали законы земли. Благодаря этому ведали причины темного и светлого. Беря за основу начало, возвращались к концу. Потому проникали в смерть и жизнь» [27, с. 486], говоря словами китайского поэта Лу Цзи (261—303 гг.): «Я вникаю теперь в пустоту и в безжизненный нуль, чтоб потребовать там бытия; я стучусь в мрак немой и хочу, чтоб звучал он» (цит. по [9, с. 156]).

Восточные мудрецы избегали однозначных определений, которые останавливают движение мысли, прерывают путь; прибегали, по выражению Ю. К. Щуцкого, к «мыслеобразам». Точнее, идея и образ в этой системе мышления так же недуальны, как, скажем, сущность и существование, число и символ. Универсальные законы природы и общества выражались посредством классификационных схем, числовой символики, т. е. языком, отличным от языка той философии, которая сложилась на Западе.

Сама задача — не нарушить путь, не прийти в противоречие с мировым ритмом — предполагает подвижную систему измерений, которая позволила бы осознать явление, не вычленив его из целого, не нарушая всеобщих связей. Для этого и понадобились классификационные схемы, которые характеризуют не предметы, а связи между ними, порядок перемен, ибо в переменных есть постоянство. Их назначение — дать общую картину, выявить общие закономерности, которым подвержены все явления мира.

Собственно, в данной системе мышления, если объектом наблюдения служит не вещь, а процесс, не часть, а целое (на уровне макро- и микромира), то метод познания и не мог быть иным. (Не случайно новое поколение китайцев проявляет интерес к классификационным системам, к нумерологии, к языку тех традиционных учений, без знания которого Китай или Япония останутся тайной за семью печатями.)

Итак, осознание недуальности мышления («и то, и это»), традиционной структуры («одно во всем, и все в одном»), абсолютности Небытия и есть предварительные условия разговора. Не принимая этих особенностей во внимание, невозможно

понять ни самого человека, ни того, что он создавал своим трудом, ни того, как он строил свои отношения с другими людьми, с другими народами, т. е. невозможно понять особенности исторического развития, характер социальной структуры, которую человек в конечном счете организует сообразно со своими представлениями о мире. Наличие несходства ничуть не противоречит идее общих закономерностей развития человечества, напротив, доказывает их существование, ибо целое диалектично по природе своей, невозможно без взаимодействия разного, взаимодействующих сторон.

Принимая все это во внимание, попробуем выяснить, каким образом традиционные учения (буддизм, даосизм, конфуцианство), проникшие вместе с письменностью из Китая, преломились в сознании японцев? Если мы ответим на этот вопрос, то обнаружим то, что оказалось устойчивее идеологических воздействий.

Естественно, ни одно учение не может сохраниться в чистом виде, тем более попадая на иную почву, но оно меняется в определенном порядке. Задача — уточнить этот порядок. Еще до знакомства с китайцами у японцев уже сложились стереотипы мышления, которые дают знать о себе и поныне.

Чтобы понять японцев, следует начинать с синтоизма, с древнего мировоззрения, укоренившегося в их сознании. Всякое новое учение, попадавшее в Страну восходящего солнца, облекалось в синтоистскую форму. По верованию древних японцев, и они не составляют исключения, вначале была эра богов. Божественная пара Идзанаги и Идзанами произвела на свет японские острова, от богини солнца Аматэрасу произошел род императора. С тех пор Япония следует или пытается следовать предначертанному ей «пути богов» (*синто*; второе чтение *син* — *ками* 'божество').

Ками присутствуют в чем угодно: в камне, дереве, в предметах, изготовленных руками человека, в умерших. Отсюда поклонение силам природы и предкам, культ прародителя рода (удзигами), обусловивший иерархию синтоистского пантеона и таблицу о рангах. Отсюда вера в реальность невидимого мира: то, что отошло, существует и определяет то, что есть; мир видимый и невидимый едины. Более того, мир невидимый реальнее в том смысле, что населен богами (ками), которые могут воздействовать и на природу, и на человеческие судьбы.

В этой ориентации на мир невидимый, в ощущении неразделенности мира «того» и «этого» одна из причин совместимости синтоизма с буддизмом махаяны и даосизмом, которые оказались близки японцам и стали органической частью их сознания. Синтоизм не располагал к гносеологическим проблемам. В нем не ставился и не мог быть поставлен вопрос о том, что такое человек, что такое первоначало. Синтоизм показывает человеку, где он живет, что его окружает и как ему нужно вести себя, чтобы не нарушить «путь богов», не разгневать kami, не на-

влекать на себя беду. Мир существует не для того, чтобы его изучали, а для того, чтобы его переживали, извлекали удовольствие из общения с ним. Человек воспринимался в его экзистенциальной сушности.

«Можно считать, — говорит современный японский философ Юаса Ясуо, — что характерная черта философского образа мышления японцев состоит в том, что за исходную точку берут практический вопрос: „Как нужно прожить жизнь?“. Западно-европейская метафизика, воспринявшая традицию греческой онтологии, начинает с постановки теоретического онтологического вопроса: „Как существует мир?“, „Что такое бытие вещей?“. В Японии же такой образ мышления фактически не развивался. Однако можно утверждать, что для традиции японского (в широком смысле восточного) философского образа мышления было характерно то, что вопрос: „Как нужно прожить человеческую жизнь?“ не сводился к практико-этическому вопросу, а мыслился глубоко, доводился до теоретического онтологического вопроса относительно истинной картины бытия мира и космоса» [6, с. 115—116].

Сейчас речь не о том, что синтоизм оказался весьма удобен для культивирования идеи божественного происхождения императора — идеи, которая сыграла огромную роль в формировании национального сознания японцев. Задача — выявить в принципе отношение японцев к человеку, а не его социальную функцию, хотя бы потому, что одно не понять без другого. По отношению к человеку судят о характере общества.

Можно взять наугад любой исторический документ или любой литературный памятник древности, где присутствует китайское влияние, чтобы убедиться, в каком направлении происходили перемены. Например, один из ранних законодательных документов «Конституция из 17 статей» Сётоку Тайси (574—622 гг.), правившего Японией более 30 лет. Если сосредоточиться на одном этом документе, можно понять, что представляла собой Япония, образованные японцы, чиновничество и народ в то время, наконец, как зарождалось то, что называют «духом японизма», т. е. как понимали японцы свое место и свое назначение в этом мире.

Уже имя Сётоку говорит само за себя. Оно состоит из характерных иероглифов: *сё* (кит. *шэн*) 'мудрец' (другое значение *сё* 'священный', 'императорский') и *току* (кит. *дэ*) 'творческая, космическая энергия'. Стало быть, Сётоку — это тот, кто обладает *дэ*, или энергией мудреца.

Сообщение о времени составления «Конституции» позволяет судить о том, что для японцев ни одно явление не существовало само по себе, вне временных и пространственных связей: «12-й год, лето, 4-я луна, день тигра» [7, с. 129] («12-й год» правления царицы Суйко соответствует 604 году европейского летосчисления; «лето» — в Нихонги после года хроники всегда записан сезон; «4-я луна» — в Ямато (Японии) в VII в. приме-

нялся лунный календарь, заимствованный из Китая в VI в. н. э.; «день тигра» соответствует третьему дню месяца [7, с. 133]).

«Конституция» отразила дух буддизма, даосизма и конфуцианства, но именно так, как воспринял эти учения Сётоку (или как это нужно было воспринять, с его точки зрения, для процветания японского народа).

В ряде статей нетрудно обнаружить нечто вроде внутреннего диалога с Конфуцием. Известно, что «Луньюй» («Беседы и суждения» Конфуция) был к тому времени одной из самых читаемых книг в среде образованных японцев. Но Сётоку не излагает мыслей Конфуция в чистом виде, а как бы примиряет их к состоянию дел в своей стране и придает им соответствующее звучание. «Чтите гармонию и возьмите за основу — не действовать наперекор». Здесь особо стоит остановиться на понятии «гармония» (яп. *ва*; кит. *хэ*) и потому, что с него начинается установление Сётоку, и потому, что оно занимает особое место в системе японской культуры. Достаточно сказать, что это один из главных организующих принципов японского искусства.

Гармония (*ва*) означает правильное отношение — поддерживать нечто в состоянии подвижного равновесия, уравнивать одно другим, что позволяет целому не распадаться. В поэзии — это правильное соотношение слова и образа, знака и духа, яркости и умеренности, чувства и формы его выражения; в истории — это способность уравнивать, снимать конфликты, примирять враждующие стороны внутри и вовне. [Не случайно японцы назвали свою страну Ямато (второе чтение иероглифа «гармония» — *ва*) в отличие от китайцев, которые назвали свое государство *Срединным*. Середина, центр, согласно учениям мудрецов, есть состояние полного покоя, но такого покоя, силу которого ощущает периферия: «варвары» приходят в повиновение без принуждения. Этот идеал располагал к «недействию»: не нужно двигаться, нужно лишь быть. Другое дело Япония, она изначально предпочла путь движения, действия; идеалу покоя, «центра» предпочла идеал движения, Пути.] Видимо, уже в древности, следуя логике божественного происхождения, японцы видели свое назначение в умиротворении народов, в гармонизации мира. В этом желании гармонизировать мир не было бы ничего плохого, если бы Япония не допускала возможности устанавливать гармонию силой, что противоречит учению мудрецов, на которое начиная с VI в. постоянно опирались японцы. В «Учении о Середине» («Чжун-юн»), одной из книг конфуцианского канона, сказано: «Середина (центр — чжун) — великий корень Поднебесной, гармония (*хэ*) — путь Поднебесной» [18, с. 176]. Но этот путь, согласно древнему комментарию к «Ицзину» — «Сиычжуань», осуществляется, приближается к абсолютному состоянию, к центру, благодаря чередованию двух всепроникающих сил инь (земля, исполнение) и ян (небо, творчество): «Один раз инь, один раз ян и есть

путь (дао). Тот, кто следует этому, осуществляет добро» [27, с. 489]. Если нет этого чередования, взаимобращения, нет и дао.

Вторую часть первой статьи «Конституции» — «не действовать наперекор» (кит. *уу*; яп. *муго*), — видимо, нужно понимать в духе даосского принципа недеяния (*увэй*) или буддийского «необусловленного действия» (*акарма*), что и означает не идти наперекор пути или естественному течению вещей, т. е. спонтанное, интуитивное действие. Вместе с тем функционально это ближе конфуцианской почтительности: не нарушать иерархии, не идти наперекор старшим, высшим по службе, положению. Возможно, то, что Сётоку выбрал иероглиф *го*, который не так распространён, но включает в себя все упомянутые смыслы, объясняется его главным стремлением приводить в состояние гармонии, уравниваемости все, в том числе учения: буддизм, даосизм и конфуцианство. (Тот, кто проникся принципом «ва» — гармоничный человек, уравнивает все, с чем ни имеет дела.)

Сделав акцент на тех вещах, в которых, судя по всему, нуждались японцы — чтить гармонию и не действовать наперекор (есть такие, что «не повинуются ни государю, ни отцу, а также враждуют с соседями»), Сётоку продолжал: «Люди всегда имеют группировки, а мудрецов мало». Это можно понимать как ответ Конфуцию, который говорил: «Истинный человек (кит. *цзюньцзы*) не объединяется в группы, но всеобщ; маленький человек (кит. *сяожэнь*) объединяется в группы, но не всеобщ» [23, т. 2, с. 42]. Цзюньцзы, предоставленный самому себе, достигает совершенства и, достигнув его, становится един со всеми вещами, пребывает в состоянии всеобщности, или подлинного «Я», о котором уже шла речь. Сяожэнь, наоборот, преследуя частные интересы, всегда объединяется в группы.

Конфуций дает идеал, к которому должен стремиться человек для того, чтобы стать «истинным человеком». Сётоку приходится решать насущные задачи объединения страны, и он говорит о том, как нужно вести себя человеку, чтобы общество было стабильным, а государство сильным. Ему приходится иметь дело с обыкновенными людьми, «мудрецов мало». Для Конфуция это не аргумент, ему важно дать образец истинного человека. Пока что человек является человеком лишь с виду. Мудрец не может с этим смириться, он пробуждает в человеке желание изменяться к лучшему. Общество не может быть гармоничным, пока не станет гармоничным человек, и наоборот, здесь зависимость обоюдная: не будет прочным государство, пока не станут прочными человеческие отношения, а человеческие отношения не станут прочными, пока не укрепится сам человек.

Важно иметь в виду, что все более или менее выдающиеся государственные деятели Японии опирались на учение Конфуция, прибегали к его аргументации, пользовались его термино-

логией, но преследовали свои цели. Поэтому по их высказываниям или по их действиям трудно судить о характере учения.

Для Сётоку главным было укрепить государство, и в интересах государства он поощрял групповой инстинкт. Стремление людей объединяться в группы, с его точки зрения, естественно и необходимо. Он повторяет об этом неоднократно: и в 10-й статье («Хотя я, возможно, один прав, но должен следовать за всеми и действовать одинаково [с ними]»), и в статье 15-й («Отвернуться от личного и повернуться к государственному — это [истинный] путь вассала»).

Если человеком овладевает личное, то им обязательно овладевает злоба, то у него обязательно будут разногласия с другими. При разногласиях личное вредит государственному, когда возникает злоба, то она идет против порядка и вредит законам. Поэтому, как сказано в первой статье, взаимное согласие высших и низших есть дух и данной [статьи]») [7, с. 131—132]. Правда, здесь речь идет о «вторичной» природе человека, которой, и в самом деле, нельзя потворствовать.

Конечно, было бы несправедливо умалять заслуги Сётоку Тайси. Японцы, в том числе современные ученые, высоко чтут его государственный ум и стремление поддерживать порядок в стране гуманными средствами, не прибегая к насилию. Так, по мнению известного ученого Накамура Хадзимэ, которое он выражает в своей работе «Основные черты правовой, политической и экономической мысли японцев», деятельность Сётоку немало способствовала тому, что японцы приобщились к гуманности и демократии: «Идея любви к другим, любви в ее чистом виде, то, что называется „благожелательностью“ или „состраданием“ (санскр. *майтри*, *каруна*), проникла в Японию с распространением буддизма и стала особенно почитаема в японском буддизме... Конституция принца Сётоку... говорит об озабоченности благоденствием простого народа и о сочувствии к нему. Ее роль не могли разрушить в последующей истории, и заданное им направление можно рассматривать как первый шаг постепенного развития к демократии» [31, с. 144].

Сётоку действительно озабочен положением в стране, бедями простого народа («не облагайте (двойным) налогом простой народ»), взяточничеством («в древности мудрые государи искали способных людей на посты, а не искали постов для людей») [7, с. 131], но уровень «маленького человека» он взял за норму, более того, подчинил эту норму задачам укрепления государства. Интересы государства выше интересов индивида. Эта идея стала руководящим принципом японцев. Не избежал ее влияния и японский буддизм, принявший на себя обязанность «защиты государства», что не могло не сказаться на характере этого учения.

Поставив интересы государства выше интересов индивида, Сётоку волей-неволей задал программу на последующие века, которая способствовала развитию «групповой логики». О «груп-

повой логике» немало пишут современные японцы как о национальном просчете, национальном недуге. «Групповая логика» способствует социальной мобильности, но, естественно, не способствует раскрытию человеческой сущности. Человек выступает как орудие, средство, но Конфуций говорит: «Истинный человек — не орудие» [23, т. 2, с. 41].

По закону парадокса, или по неписаному закону возможности ущемлять человеческую природу до какого-то предела, и процветающее с виду государство, основанное на тоталитарном режиме, неизбежно приходит в упадок. Христианский просветитель Утимура Кандзо (1861—1930 гг.) так говорит об этом: «Если мы сохраним истину, то государство, если и погибнет, сможет возродиться вновь; отречемся от истины — и государство, будучи даже процветающим, в конце концов погибнет. Любовь к родине предполагает в гораздо большей мере верность истине, чем верность государству» [14, с. 154]. Но эта мысль могла появиться в эпоху переоценки ценностей, в эпоху Мэйдзи (1868—1912 гг.), перевернувшей многие представления японцев.

У Сётоку Тайси была задача придать стабильность государству. «Однако при согласии в верхах и при дружелюбии в низах, при согласованности в обсуждениях дела пойдут естественным порядком. И тогда все осуществится» [7, с. 130], — заканчивает он 1-ю статью, подкрепив конфуцианскую идею правильного управления государством даосской идеей естественности, или самоестественности, когда каждое явление следует своему собственному закону (ли).

Во 2-й статье Сётоку призывает почитать три сокровища: Будду, дхарму (в данном случае — Закон Будды) и сангху (буддийскую общину). «Все люди, все миры почитают эту дхарму. Мало людей очень плохих; если их наставлять хорошо, то они будут повиноваться. Исправить их можно только при помощи этих трех сокровищ» [7, с. 130].

В статье 3-й Сётоку говорит о том, при каком условии возможно процветание государства: «Государь — [это] небо, вассалы — земля. Небо покрывает [землю], а земля поддерживает небо. [Когда это так, то] четыре времени года следуют своим чередом и все в природе идет нормально (букв. „ки всех явлений нормально циркулирует“.— Т. Г.). Когда же земля возжелает покрыть небо, то [это] приведет к разрушению».

Поэтому-то, когда государь изрекает, вассалы внимают; когда высшие действуют, низшие подчиняются» [7, с. 130].

И здесь напрашивается сравнение с Конфуцием: «Цзи Кан-цзы спросил Кун-цзы (Конфуция) об управлении: „А если убивать тех, кто не следует пути, нельзя ли приблизить путь?“ Конфуций ответил: „Если управляешь [правильно], зачем же убивать? Если стремишься к добру, то и народ будет добрым. Дэ цзюньцзы — ветер, дэ сяожэня — трава. Когда ветер дует, трава склоняется“» [23, т. 3, с. 94]. Но у Сётоку акцент перенесен на

социальный критерий, с относительности «верха — низа» на их абсолютность. Это стало руководящим принципом. Верх есть верх, низ есть низ, и им не поменяться местами. Акцент не на их взаимобратимости, а на их безусловности. Но это приходит в противоречие с самой идеей гармонии (ва): «гармония — путь Поднебесной», а путь — это «один раз инь, один раз ян».

Закодированное в сознании противостояние «верх — низ», предполагающее прекращение циркуляции между ними, должно было рано или поздно привести к практическим результатам государственного масштаба. Так и случилось. В 1591 г. правитель Японии Тоётоми Хидэёси установил строгое сословное деление на самураев, горожан и крестьян и на строго запретил переход из одного сословия в другое (в связи с чем крестьянам запретили иметь мечи). Позже сословие горожан разделили на два сословия (ремесленники и купцы) и узаконили все четыре сословия, но циркуляция между ними была по-прежнему невозможна. Эта же тенденция не поддерживать и даже пресекать взаимообращение, циркуляцию, в том числе циркуляцию идей, привела к тому, что ярые споры между сторонниками китайских учений (кангакуся) и японских (вагакуся) велись в рамках общепринятого, т. е. канонизированной литературы, и слишком вольная ее интерпретация пресекалась. Эта тенденция, естественно, из внутренней сферы не могла не перейти во внешнюю. Она реализовалась в политике полной самоизоляции Японии указом 1639 г. «О закрытии страны». Возможно, эта политика дала временные преимущества, способствовала централизации, консолидации сил, но рано или поздно должна была привести к кризису. Был порядок, но не тот, в основе которого гармония. Гармонии нет без движения.

С тех пор все в официальной Японии воспринималось под углом зрения верха — низа, а что этому не соответствовало, — отвергалось. Даже известные ученые-конфуцианцы, представители «школы древнего конфуцианства» (когакуха), не подвергали сомнению справедливость оппозиции верха — низа и соответствующим образом комментировали Конфуция. Слова Конфуция: «Когда Поднебесная следует дао, ею не управляют сановники. Когда Поднебесная следует дао, народ не ропщет» [23, т. 3, с. 231], конфуцианец Огю Сорай (1666—1728 гг.) понимает следующим образом: «Роптать на правление — это преступление. Так учили древние. Слова „не ропщет“ нужно понимать как „не должны роптать“» [20, с. 64]. В других случаях философ мог высказывать неортодоксальные мысли, предлагая, например, не только почитать мудрецов, но и действовать, как они, но не мог подвергнуть сомнению авторитет власти.

Можно вспомнить рассуждения ученого-неоконфуцианца Хаяси Радзана (1583—1657 гг.) о неприемлемости для японцев христианства: «Хотя христиане и распространяют версии о шарообразности Земли, однако, если бы Земля действительно оказалась круглой, то между Небом и Землей нельзя было бы

установить отношения высшего и низшего... Лишь при условии дифференциации всех отношений по принципу уважение высшего — презрение к низшему низший будет подчиняться высшему и в Поднебесной установится порядок» (цит. по [5, с. 145]). Законы природы не принимались во внимание, если они противоречили стереотипу. Ученые не допускали мысли об изменении отношения «верх — низ». Известный ученый Мотоори Норинага (1730—1801 гг.), выходец из горожан, писал в сочинении «Кудзубана» в главе «О различии между благородными и низкими»: «С давних пор существует превратное представление о том, что благородство человека зависит от его нравственности, но в стране японского императора различие между благородными и низкими непрерываемо, незыблемо». И хотя тот же Мотоори Норинага мог высказывать смелые для своего времени мысли, сочувствуя крестьянам, считая, что крестьянские бунты — бесчестье для даймё, а не для необразованных крестьян, или выступая против пристрастия к харакири, послужившего причиной гибели многих японцев, достойных иной участи, но и он не был свободен от национального комплекса. Норинага искренне возмущался сторонниками древнекитайских учений — кангакуся: «Какое сомнение может быть в том, что Амаэрасуно-омиками есть великая прародительница микадо и что она не что иное, как солнце неба, которое освещает этот мир? Эти вещи по природе своей бесконечны, не поддаются измерению и таинственны». Потому и произвели сенсацию слова одного из «учителей» эпохи Мэйдзи, Фукудзава Юкити, которыми он начинает свое знаменитое для той поры произведение «За прогресс науки» (1874 г.): «Говорят, „Небо не создает одних людей выше, других ниже“. Все по воле Неба рождается равными, не рождаются высокими и низкими, благородными и презренными. Душа вещей — человек. Пользуясь умом и руками, он научился делать одежду, пищу, дома. Так разве не достоин он быть свободным и независимым, не посягая на свободу других, радоваться жизни!» [26, с. 5]. Так говорили мудрецы, но пристрастное отношение заставило забыть за века изначальную суть их учений. Сам Фукудзава, как ни ратовал за обновление Японии, оставался верен традиции, напоминая о «гармонии и спокойствии» и защите единого «тела государства» (кокутай). Просветителям Мэйдзи были близки мысли их предшественника Экои Сёнана: «Мы будем создавать технику Запада, разъясняя учение Конфуция, Яо и Шуня. Разве следует нам ограничиваться созданием богатой страны и сильной армии? Мы должны распространять великие принципы во всем мире» (цит. по [2, с. 26]).

Желание Сётоку Тайси или идея, нашедшая отражение в «Конституции» и в древнем названии Японии (Ямато), продолжает жить и ныне в сознании японцев определенного круга. И все же в Японии, повернувшейся лицом к Западу, может быть, впервые появилась возможность непредубежденного ст-

ношения к учениям древних, содержащих те истины, в которых не перестанет нуждаться человечество. Что же это за истины, на которые по-новому взглянули японцы?

«Небо и Земля не связаны — это упадок», — говорится в комментарии к «Ицзину» — «Дасянчжуань», а в «Туаньчжуань» сказано: «Упадок — это неподходящие люди. Неблагоприятна благородному человеку стойкость. Великое отходит, малое приходит. Это значит, что Небо и Земля не связаны и все сущее не развивается. Когда высшие и низшие не связаны, то и в Поднебесной не существует государство... Путь ничтожеств — расти, а путь благородного человека — умяляться» [17, с. 106]. Значит, мудрецы допускали ситуацию неправильного, неблагоприятного отношения верха—низа, когда земля теряла ощущение неба, нарушалась их связь, их взаимодействие, наверху оказывались «неподходящие люди», и все развивалось несообразно.

Японцы, по крайней мере некоторые ученые, перенесли акцент с отношения на соотношение, принимали во внимание не процесс, не тип взаимодействия между верхом и низом, небом и землей, а раз и навсегда данное положение: верх есть верх, низ есть низ, что противоречит закону дао, закону жизни.

Мудрецы в принципе не ставили вопроса: что выше, что ниже, понимая их относительность, но говорили о разнице в положениях, об иерархической структуре, внутри которой происходит постоянное движение, как условия развития: что-то наверху, что-то внизу, но они меняются местами.

Какой же путь для достижения мира и спокойствия в Поднебесной предлагали мудрецы? В конфуцианском каноне «Великое Учение» говорится: «Тот, кто хотел сделать достоянием Поднебесной светлое да древних, прежде [учился] управлять своим государством. Тот, кто хотел управлять своим государством, прежде устанавливал порядок в своей семье. Тот, кто хотел установить порядок в своей семье, прежде [учился] владеть самим собой. Тот, кто хотел владеть самим собой, прежде делал правым свое сердце. Тот, кто хотел сделать правым свое сердце, прежде делал искренними свои мысли. Тот, кто хотел сделать искренними свои мысли, прежде раскрывал свой ум. Раскрытие же ума зависит от постижения вещей.

Когда вещи постигнуты, ум раскрывается. Когда ум раскрывается, мысли делаются искренними. Когда мысли делаются искренними, сердце становится правым. Когда сердце становится правым, владеешь самим собой. Когда владеешь самим собой, в семье устанавливается порядок. Когда в семье устанавливается порядок, [должным образом] управляется государство. Когда [должным образом] управляется государство, Поднебесная живет в мире» [18, с. 39—40]. Благополучие целого, таким образом, зависит от благополучия отдельного, в конечном счете — от душевного состояния самого человека.

Японские философы XVI—XVII вв., как думается, приняли

во внимание первые три ступени, по которым восходит сознание к центру, но упустили из виду их зависимость от изначальной причины, от состояния человека как силы, преобразующей мир. Их система скорее дихотомична, ей не хватает центра, осевой точки, придающей смысл взаимодействию противоположных сторон, удерживающей их в равновесии. Для мудрецов этим центром был Человек, триединый с Небом и Землей.

В конфуцианской традиции, точнее, в традиции, берущей свое начало в «Ицзине», человек имеет высшее, космическое назначение, находясь в ряду трех мировых потенций: Небо, Человек, Земля, олицетворяет связь Неба и Земли, занимая между ними Срединное положение. Согласно «Лицзи», человеку присущи качества Земли и Неба (и потому он един с ними), в нем достигают полноты действие инь-ян и совершенное ци пяти стихий.

Как и все сущее в природе, человек наделен ци, но только человек способен на духовную деятельность, в процессе которой это ци утончается, верша эволюцию Вселенной: Человеку предназначено осуществить предустановленную гармонию, пропустив бессознательное ци мира через собственное сердце, через свое сознание. Но, лишь следуя «срединным путем», не разводя обе стороны, избегая односторонности, он может осуществить свое назначение. «В древности совершенномудрые, — говорится в «Шогуачжуань», — постигли перемены и потому могли следовать законам человеческой природы и велениям Неба. Благодаря этому они установили Путь Неба — инь—ян, установили путь Земли — мягкость—твердость, установили путь Человека — человечность—справедливость. Взав эти три потенции, они их удвоили, поэтому в гексаграмме шесть черт» [27, с. 565].

Лао-цзы по-своему передал эту мысль: «Человек следует Земле, Земля — Небу, Небо — Дао, а Дао — самому себе (самое естественно — *цзыжань*)» [24, с. 143]. И десять веков спустя звучали эти мысли в трактате Лю Се (465—522 гг.): «Когда же высокое и низменное обрели свое место, тогда родились два Начала. Лишь человек может с ними стать в один ряд, ибо по природе своей он — вместелище духа, и вместе их всех именуют триадой. Человек — колосс пяти стихий, он поистине сердце Земли и Неба» (цит. по [9, с. 18]).

Нельзя сказать, что японские мыслители вовсе игнорировали идею космического назначения человека, но она не «прижилась» у них, ибо противоречила дихотомической установке на противостояние «верх — низ», «Небо — Земля», где человеку, как таковому, не отводилось должного места, что и лишало структуру центра, делало ее неустойчивой. (Известно, что японская государственная система обладала меньшей устойчивостью, чем, например, китайская или индийская.) Но если бы человек был признан центром, верх и низ потеряли бы свою незыблемость.

В 4-й статье Сётоку провозглашает: «Сановники и чиновни-

ки! Основной [своей деятельности] сделайте ритуал (кит. *ли*. — Т. Г.). Основа управления народом безусловно лежит в [соблюдении] ритуала. Если высшие не соблюдают ритуал, то среди низших нет порядка; если низшие не соблюдают ритуал, то обязательно возникают преступления.

Поэтому если сановники и чиновники соблюдают ритуал, то все идет нормально. Если простой народ соблюдает ритуал, то государство управляется естественно» [7, с. 130].

И здесь на ум приходят слова Конфуция о правильном управлении государством: «Если наверху любят *ли*, то народ не осмеливается быть непочтительным. Если наверху любят долг — справедливость, то народ не осмелится не подчиняться. Если наверху любят искренность, то народ не станет прибегать к обману» [23, т. 3, с. 110].

Ли (яп. *рэй*) — понятие не менее сложное и многозначное, чем *ва* 'гармония', одно из «пяти постоянств», пяти изначальных свойств человеческой природы (*жэнь* 'человечность', *и* 'долг — справедливость', *ли* 'учтивость', *синь* 'искренность', *чжи* 'мудрость'), которые связаны с пятью стихиями (дерево, огонь, земля, металл, вода), с пятью звуками, пятью цветами, с временами года, со сторонами света. Образуется единый континуум, где все взаимосвязано: взаимопорождается или взаимовытесняется; нарушение одного из постоянств ведет к нарушению всей системы. Центральное место занимает качество или «постоянство» (*жэнь*) — человечность, понимаемая, особенно в неоконфуцианстве, в учении Чжу Си, как некая космическая сила, управляющая движением небесных светил. На вопрос ученика, что такое *жэнь*, Конфуций ответил: «Преодолеть себя, вернуться к *ли* и значит *жэнь*. Когда однажды [человек] преодолевает себя и вернется к *ли*, мир возвратится к *жэнь*. Но достигнуть *жэнь* можно самому, не с помощью других» [23, т. 3, с. 65]. Значит, одухотворение мира, зависит от двух вещей: от преодоления эгоцентризма, сосредоточенности на себе, от того, сможет ли человек привести свою «вторичную природу» (*кидзицу*) в соответствие с изначальной (*сэй*), чтобы не было диссонансов в душе его; и от умения вести себя в соответствии с «*ли*».

Что же такое «*ли*», которому Конфуций придавал такое огромное значение и которое способно спасти мир? Любой перевод: ритуал, благопристойность, учтивость, чуткость, вежливость — передает одну из сторон или одну из его функций. Это лишь условия «*ли*», благодаря которым оно осуществляется. Само же «*ли*» скорее всего — правильный ритм, правильное, гармонизирующее действие, избегающее односторонности, не противоречащее дао, уместное поведение, созвучное ситуации, что позволяет всему взаимодействовать, а гармонии — осуществляться. Конфуций говорит: «Быть почтительным не в соответствии с *ли*, значит выслуживаться. Быть осторожным не в соответствии с *ли*, значит быть трусом. Быть храбрым не в соответствии с *ли*, значит бунтовать. Быть прямым, не в соответствии с *ли*, значит

быть грубым» [23, т. 2, с. 236]. Значит, когда действия будут правильны, не подчинены личному интересу, тогда мир очеловечится, все обретет свою подлинную природу, придет в созвучие. Но если «*ли*» не соблюдается, то начинаются стихийные бедствия, именно потому, что Человек, Небо и Земля едины. Нарушая «*ли*», нарушают дао, всеобщую связь, взаимодвижение вещей. «*Ли*», по сути, близко дао. Если человек нарушает «*ли*», положим, ведет себя недостойно, то он тем самым нарушает правильный ритм, правильную циркуляцию *ци*, приводит к аритмии, к нарушению жизненной энергии, отчего страдает все вокруг и сам нарушитель через неизбежное страдание целого.

Значит, ритм человеческого поведения не должен приходиться в противоречие с ритмом космоса, космической энергии. Однако постичь это человек может лишь в состоянии мудрости, когда придут в действие все «пять постоянств». Пока же ему остается соблюдать ритуал. Но если человек не будет об этом знать, о потенции своей и о своем назначении, то и не сможет очеловечиться, ибо совершенствуется он через знание.

Сётоку Тайси был выдающимся государственным деятелем, немало сделавшим для своего отечества, но он взял ту сторону истины, которая соответствовала интересам японского государства. Если нечто служит интересам Японии, значит, истинно, — это стало аксиомой для японцев, в чем нетрудно убедиться, обратившись к сочинениям японских философов последующих веков. И «*ли*» они толковали в соответствии с кодом «верх — низ». Ито Тогай (1670—1736 гг.) писал: «Что касается *ли*, то в большем это означает различие между знатным и незнатным, почтенным и низким, а в малом это — правила того, как продвигаться вперед и отходить назад и приветствовать, сложив руки на груди» (цит. по [12, с. 150]). Сущность подменялась функцией. Сущность «*ли*» — в следовании естественному ритму, приводящему все в созвучие, свелась к правильному отношению между нижестоящим и вышестоящим, что можно рассматривать как частный случай проявления «*ли*».

Мудрецы говорили о вечном, правители — о временном. Мудрецы искали истину, вечные законы, правители — как приспособить их к своим нуждам. «Исполнение» (*инь*) — (2-я гексаграмма «Ицзина») не было и, видимо, не могло быть на уровне «Творчества» (*ян*) — (1-я гексаграмма «Ицзина»). Яркий пример тому еще один документ, не менее значительный. «Завещание» Токугава Иэясу (1542—1616 гг.), первого из последней династии сёгунов (см. [25]). Сто статей «Завещания» излагают те правила, которым необходимо следовать сёгунам, чтобы сохранить власть и поддерживать порядок в стране. Чаще всего Иэясу прибегает к понятию «*жэнь*» (человечность). Можно сказать, под знаком «*жэнь*» и написано «Завещание»: «Если высшие чтят человечность, то и низшие проявляют преданность» (ст. 24). «Народ подчиняется не человеку, а лишь человечности» (ст. 25). «Кто имеет человечность, мо-

жет управлять народом, не прибегая к силе, одними наставлениями» (ст. 26). «Если страна проникается человечностью, то не бывает разлада между высшими и низшими. Человечность подобно солнцу и луне светит равно в чистом и нечистом месте» (ст. 98). Но пока страна не следует по пути человечности, самое большое преступление, не искупаемое и смертью виновного, — нарушение правила повиновения низшего высшему, на котором держится государство. «Убийство родителя, учителя, руководителя или хозяина — самое тяжкое преступление. За него виновные караются смертной казнью вместе с родственниками 10 степеней родства» (ст. 34). Иэясу разрешает прикончить на месте того, кто нарушил закон правильного отношения «верх — низ», почтительного отношения низшего к высшему. «Если простолюдин проявит непочтительность к самураю, последний может убить его. Если служащий у даймё допустит непочтительность к служащему у сёгуна, тот может убить его на месте» (ст. 45). И хотя мы знаем, что почтительность рассматривалась как космическая сила, от которой зависит жизнь во вселенной, уместно вспомнить слова евангелиста Иоанна: «Зачем человеку весь мир, если он душе своей повредит?». Или слова Конфуция: «Если нет человечности, откуда взяться учтивости (ли)» [23, т. 2, с. 57]. Токугава Иэясу следовал национальной установке. Поставив когда-то интересы государства выше интересов индивида, группу выше личности, японцы принцип субординации поставили выше ценности человеческой жизни, но тем самым нарушили нечто самое существенное, отступили от «небесного дао». Об этом свидетельствует и философия. Можно проследить, как резко менялось понимание самого дао, пути мира и человека. Можно вспомнить, как вначале и как потом рассуждал о дао Ито Дзинсай (1627—1705 гг.). В «Точном толковании „Луньюй“ и „Мэн-цзы“» (1683 г.) он писал: «*Мити (дао)* — это как бы дорога, по которой следует общение людей между собой. Она же есть причина взаимодействия всех вещей. Общее имя ей *дао*. Что же касается того, что называют небесным путем, то непрерывное чередование сил *инь* и *янь* (кит. *инь—ян*) назвали небесным путем. В „Книге перемен“ говорится: „Один [раз] *инь*, один [раз] *ян* — называется *дао*... „один *инь*, один *ян*“ означает сокращение и расширение связей, отношений и имеет смысл непрерывного движения по круговороту. И вот во вселенной имеется первоначальное *ки* (кит. *ци*), и только! Оно проявляется то как *инь*, то как *янь*. Полнота и пустота, расширение и уменьшение, уход и приход возбуждаются только в них самих. Никогда не наступает состояния покоя. Это именно и есть сущность *небесного пути (дао)*. Это есть механизм природы. Отсюда происходят бесчисленные процессы перемен. Все виды предметов рождаются от этого. Это является пределом, которого достигли совершенномудрые люди в своих рассуждениях о небе. Должно знать, что принципов выше этого нет и от этого не уйдешь!» (цит. по [11, с. 75]).

И несколько лет спустя тот же философ пишет: «В „Книге перемен“ говорится, что небесный путь основывается на движении *инь* и *ян*. Но я не разделяю сказанного [в этой книге], что дао (путь) — всеобщий закон движения — означает чередование, т. е. что один раз приходит *инь* и один раз — *ян*. Это общераспространенное, банальное понимание смысла движения. В установлении небесного пути как движения *инь* и *ян* проявляется закон *противостояния*. Если предметы раздвоены, то только тогда происходят перемены, если же нет этой раздвоенности, то нет и перемен. Это естественный закон вселенной» (цит. по [11, с. 78]).

Достаточно сравнить два эти отрывка, чтобы понять, какой сдвиг произошел в сознании ученого-конфуцианца на рубеже XVII—XVIII вв. (хотя в подсознании это было заложено с давних времен). Сознание, естественно, отражает процессы, которые происходят в обществе. Перемены в жизни общества тем интенсивнее, чем больше оно отходит от дао, от естественного ритма. Противостояние *инь—ян* не соответствует ритму природы, но дает возможность динамического развития. Поэтому вполне резонно стремление дать новое толкование дао, приспособив его к ритму развития общества. Так или иначе, сын Ито Дзинсая — Ито Тогай развил идеи отца именно в том направлении, которое более соответствовало нуждам японского общества, идущего по пути накопления.

«Во время своего управления Поднебесной Бао-си рассмотрел то, что наверху, что внизу, что вдали, что вблизи, и начертал восемь триграмм, с помощью которых он постиг качества мира и расположил по родам действительность. Эти восемь триграмм он удвоил и создал 64 гексограммы, которые так и получили свое полное бытие, давшее начало этой системе мировоззрения...»

По своему содержанию эта книга („Ицзин“. — Т. Г.) широка и всеобъемлюща, тонка и не упускает ничего; с помощью изменений убывания и роста космических сил — света и тьмы — она объясняет устройство прогресса и регресса, бытия и гибели в пути человечества... Работая во благо, действовать по мере сил, но не различать возможности и невозможности данной временной ситуации; а желая осуществить (благое) вопреки создавшимся условиям, не только нельзя подчиняться им, но даже надо разрушить эти условия. Вот чему учит „Книга Перемен“» (цит. по [11, с. 72]).

Это уже совершенно новая интерпретация «Ицзина», не допуская насиленного вторжения в естественное течение событий. Менялась модель поведения, склоняясь от даосского принципа недеяния (увэй) к принципу «деяния», действия (вэй), что было обусловлено типом исторического развития Японии, более склонной к коренным переменам, чем Китай или Индия. И чем ближе к XIX в., тем более эта тенденция обострялась.

Состояние умов свидетельствует о том, что те события, ко-

которые привели к смене социальной структуры в период Мэйдзи и вывели Японию на путь ускоренной капитализации, не были случайностью и не могут быть объяснены одним лишь вмешательством иностранных держав, как полагают ряд западных ученых, в том числе Р. Белла, по мнению которого без вызова Запада Япония не модернизировалась бы (см. [28]). (Противоположного мнения придерживался А. Тойнби, полагавший, что без воздействия западного мира из-за нарушения внутреннего баланса сил токугавский режим не мог устоять.)

Систему ценностей японцев Р. Белла представляет как внутренне устойчивую, непротиворечивую, но недооценивает, однако, того факта, что состояние уравновешенности (ва), которое составляло предмет забот японских правителей, начиная с Сётоку Тайси, не могло быть достигнуто, по крайней мере в сфере социально-исторической, ибо было лишено той подвижности, которая придает системе устойчивость, делает ее жизнеспособной. Заданный порядок, акцент на необратимости, неизменности «верха—низа», на противостоянии инь—ян, делал структуру внутренне динамичной, взрывчатой, т. е. неустойчивой, о чем мне уже приходилось писать в одной из статей [4, с. 110—111]. Таким образом, логикой, ритмом своего развития Япония была подготовлена к «модернизации», и вмешательство иностранных держав сыграло роль внешнего толчка, придав этой модернизации определенный характер.

Но это одна сторона вещей, которая не согласуется с тем, с чем шла речь в начале статьи,— с тенденцией к интеграции, с мировоззренческой установкой на Единое. Если бы не было второй стороны, противоположной, мир лишился бы той радости, которую доставляет ему искусство японцев. Иначе говоря, картина не будет полной, если мы не коснемся еще одной сферы — художественной жизни японцев, где тенденция подвижной, гибкой уравновешенности начал (ва) дает о себе знать гораздо в большей степени, чем в сфере государственных или человеческих отношений, что и приводит к редкой устойчивости традиционных форм искусства японцев.

Можно сказать, идеал Единого, уравновешенного существования разного (ва) японцам удалось осуществить в искусстве. Законом инь-ян, законом взаимопритяжения разных свойств, разных форм движения, положим, живость или твердость в одном (ян) должна уравновешиваться умеренностью, мягкостью в другом (инь), объясняется многомерный и оттого целостный характер японского искусства, что и делает его сродни явлениям природы или самой жизни. Можно вспомнить рассуждения Д. Т. Судзуки: «Если кисть художника движется сама собой, рисунок сумиэ становится завершенной в самой себе реальностью, а не копией чего-то. И горы на рисунке столь же реальны, как реальна Фудзияма, и облака, ручьи, деревья, волны — все реально, так как дух художника побывал в этих линиях, точках, мазках» [30, с. 282].

Собственно, в этом задача мастеров: довести искусственность до той степени полноты, когда искусственность как бы исчезает, сводится на нет, или исчезает грань между искусственным и естественным. При этом условность, отступление от внешнего подобия, позволяет передать ту истину (макото), которая не лежит на поверхности, внешним сходством не передается, но которая позволяет искусству японцев пульсировать в ритме земли, в ритме космоса.

Можно сказать, упрощая проблему, что жесткость политики (ян) по необходимости уравновешивается мягкостью искусства (инь). Не случайно исследователи рассматривают историю Японии как «разворачивающийся диалог», видят в диалоге внутренний, структурный принцип японской культуры. И это — в большом и малом. Американский ученый Д. Харинг, например, отмечает взаимную дополнительность, сбалансированность таких черт национального характера японцев, как подчинение установленным образцам и независимость внутренней жизни, любовь к строгому ритуалу и непосредственность переживаний (см. [29]).

Судя по всему, этот диалог, с одной стороны, вызван необходимостью уравновешивать крайности. Несвобода личности во времена Токугава, а ее действия были крайне несвободны, регламентированы правительственными указами, приводила к необходимости восполнить отсутствие свободы внешней свободой внутренней, что достижимо в сфере искусства, когда снимается дистанция между «я» и «не-я» и вместе с суетным «я» исчезают оковы, страх и ощущение вторичности. С другой стороны, диалог в принципе возможен в том случае, когда есть некая общая основа. Достаточно сказать, что японцы почти все так или иначе приобщены к искусству. В этом можно убедиться, посетив их дом и увидев в нише свиток с иероглифической надписью или икебана. Значит, можно говорить о весьма существенной социальной функции японского искусства.

В японском понимании гармонии (ва), как уже здесь говорилось, допускалась остановка движения инь—ян во имя неизбежности существующего порядка. Но по закону парадокса, или — необходимости уравновешивать одно другим, эта тенденция способствовала развитию не только групповой логики, но и внутренней свободы на уровне личностного сознания. По справедливому замечанию В. Н. Горегляда, идеал гармонии продолжал оставаться постоянным, «но содержание самого понятия гармонии на рубеже XII и XIII вв. существенно изменилось. Центр тяжести в нем из области эстетической все больше перемещается в этико-моральную, из индивидуалистической в социальную» [3, с. 280]. С одной стороны, эти исторические перемены существовали, об этом немало пишут и сами японцы, с другой — несвобода и свобода как бы существовали одновременно и проявляли себя в зависимости от ситуации, благоприятствующей или неблагоприятствующей их проявлению. Стремление к внутренней свободе привело, например, к широкому

распространению отшельничества (ямабуси) или странствующих поэтов. «В самом деле, если признавать духовное начало за всяким объектом природы, если признавать наличие информативной связи между природой и человеком и религиозного контакта человека с *ками*, естественно воспринять и концепцию, согласно которой человек, отвечающий определенным требованиям, может сделать такой контакт постоянным и по своему желанию управлять поведением *ками*. Таким человеком в японском варианте и становился *ямабуси*. Только, в дополнение к мастерству даосов, он обладал властью не над одними духами, но и над буддами» [3, с. 217].

Естественно, чем менее достижима свобода в социуме, тем сильнее стремление вырваться из него. Другое дело, что это стремление к внутренней свободе в разные времена в разных сферах проявляло себя по-разному. Когда стало трудно ощущать себя свободным в уединении, в отшельничестве или в чайном доме, когда активизировалась жизнь и все так или иначе было втянуто в ее орбиту, тогда предприимчивые горожане, да и самураи находили отдохновение в «веселых кварталах». Последние не случайно заняли такое место в японской культуре XVII—XIX вв., что сами японцы называют их равноправным компонентом городской культуры наряду с театром Кабуки и гравюрой укиёэ.

Так или иначе, в характере японцев — умение переключаться, как бы уходить в себя, чтобы избежать воздействия современных стрессовых ситуаций. Правда, это не всегда удается, но этому учит их традиционное искусство: живопись, поэзия, чайная церемония, сады, икебана. Все эти искусства помогают преодолеть разрыв между внутренним (врожденным) стремлением человека к свободе, быть самим собой, действовать по зову сердца и внешней невозможностью свободы; подчинены задаче преодолеть дистанцию между «вторичной» и изначальной природой человека, отчужденность от мира. (В этом, кстати, и заключается притягательная сила искусства японцев.)

Не случайно говорят о непосредственном эстетическом контакте японцев с природой как способе постижения мира. По крайней мере без знания этой второй стороны жизни японцев, которая берет свое начало в еще более отдаленные времена и проходит через всю историю японской культуры, нельзя судить о характере народа. Можно вспомнить буддийского мыслителя Кукая (774—835 гг.), который приобщение к ритму космоса ставил выше отвлеченного знания, видя во Вселенной совершенную иерархию, доступную лишь поэтическому проникновению. И эта позиция проясняет свойства японской культуры.

Для классического искусства японцев характерно именно отсутствие дихотомий, та недualность, которая оказалась невозможной в социальных отношениях. В основе поэзии, живописи, чайной церемонии, икебана лежит дзэнское отношение к миру, суть которого можно передать японским словом *фуни* (не-два).

В состоянии недвойственности исчезновения границ между субъектом—объектом, чувством—разумом, в состоянии «не-я» достигается высшая центрированность, стянутость жизненной энергии в одну точку, как учил владеть мечом дзэнский мастер XVII в. Такуан: «Что самое главное в искусстве владения мечом? Достигнуть такой ментальной способности, которая называется неподвижной мудростью. Эта интуитивная мудрость приходит после длительной тренировки. Быть „неподвижным“ — не значит быть неповоротливым, тяжелым на подъем, безжизненным, как камень или кусок дерева. Напротив, это значит быть в высшей степени готовым к действию, только центр остается неподвижным, и тогда сознание достигает способности мгновенной реакции... Когда спрашивают: „Что такое подлинная природа Будды?“ — мастер мгновенно отвечает: „Ветка цветущей сливы“ или „Кипарис в саду“. Зеркало мудрости отражает вещи сразу, одну за другой, само же остается чистым и неподвижным. Чтобы овладеть мечом, нужно культивировать в себе это» [30, с. 292]. Одно не мешает другому, тело и дух, энергия и мысль соединяются в одно, в одно действие, все устремлено к одной цели. Отсюда мгновенность в дзэн: время вознония в безграничное, где нет ни будд, ни патриархов, ни собственного «я». Это общий принцип дзэнского искусства, равно проявляющий себя в живописи, в искусстве борьбы, в поэзии. «Стихотворение должно родиться мгновенно, — уверяет поэт Мацуо Басё (1644—1694 гг.), — как дровосек валит могучее дерево, или как воин кидается на опасного врага, или как режут арбуз острым ножом, или откусывают большой кусок груши». Иначе говоря, требуется высшая концентрация сил, но не ради овладения чем-то, не ради победы над природой или над противником, а ради победы над собой («Когда однажды человек преодолевает себя и вернется к ли, мир возвратится к жэнь»). Преодолевший себя становится непобедим.

В этом смысл и чайной церемонии и искусства икебана. Кавабата Ясунари не случайно заострил внимание: «Один цветок лучше, чем сто, передает цветочность цветка». Что значит «цветочность цветка» и почему в этом стоит разобраться? (поняв одно, поймешь остальное). «Цветочность» — это жизнь цветка в его «таковости», не проекция человеческого «я», а цветок, как он есть, безотносительно к тому, кто на него смотрит. Значит, чтобы увидеть цветок в его сути, нужно отказаться от себя, преодолеть эгоцентризм. Значит, и цветок при правильном к нему отношении, при правильном на него взгляде может служить освобождению.

Есть что-то в характере японского искусства такое, что делает его необходимым людям XX века. Может быть, именно стремление передать целостность, неповторимость отдельного? В «Книге о чае» Окакура писал: «Девятнадцатый век с его идеей эволюции приучил нас думать о человечестве, но не думать о

человеке. Коллекционер весьма усердно собирает образцы, чтобы осветить период или школу, забывая о том, что одно прекрасное произведение искусства может научить нас больше, чем многочисленные примеры посредственной работы целого периода или школы... Мы слишком много классифицируем, слишком мало непосредственно переживаем» [22, с. 68].

А русский ученый П. А. Флоренский видит в преодолении «эволюционизма», отрицающего форму, а следовательно, индивидуальность явлений, гарант будущего: «С началом текущего века научное миропонимание претерпело сдвиг, равного которому не найти, кажется, на всем протяжении человеческой мысли... Некоторые из характерных признаков сдвига уже установились в нашем понимании, эти два признака суть прерывность и форма... Оказалось, что и физика не может отстранить от себя понятия о целом (формообразующее начало). Даже механика заговорила о движениях с наследственностью, об устойчивости динамических систем... Где обнаруживается прерывность, там мы ищем целого, а где есть целое — там действует форма и, следовательно, есть индивидуальная отграниченность действительности от окружающей среды» [15, с. 504—505]. Не потребностью ли в структурном обновлении, когда отдельное сможет занимать свое относительно свободное положение в системе «ни до, ни после других», обладать полнотой, объясняются новые веяния в искусстве и в науке?

Вступить в общение с цветком можно, лишь полностью на нем сосредоточившись, когда посторонние мысли не будут мешать осознанию цветка в его «цветочности». Через глубинное сосредоточение происходит освобождение от авидьи (неведения), постигается высший смысл искусства. Отсюда и слово «путь» — *до* (*мити*; кит. *дао*): *Кадо* 'путь цветка', т. е. через сосредоточенность на цветке приходишь в *дао*, в состояние единения с миром. «Составляя цветы, — говорит Кавабата, — древние постигали высшую мудрость». «Разве не в шуме бамбука путь к просветлению? Разве не в цветении сакуры озарение души?» — восклицал буддийский поэт XIII в. Догэн. Искусство — путь или способ постижения истины, будь то *тядо* (путь чайной церемонии) или *каратэдо* (путь каратэ). Способность к высшему сосредоточению, к предельной концентрации и приводит к ощущению единства: «Чтобы нарисовать сосну, нужно стать сосной», — говорил Басё. Способность ощущать цветок в себе есть, по мысли поэта, признак истинного человека: «Следовать красоте, значит следовать природе, быть другом четырех времен года. Все, что ни видишь, — цветок, все, о чем ни думаешь, — луна. Для кого вещи не цветок, тот варвар. У кого в сердце нет цветка, тот зверь».

По отношению к цветам можно судить о национальном психотипе. У европейцев, например, и отношение к цветам антропоцентрично: все призвано служить человеку, и цветы в том числе. Человек — хозяин земли, по крайней мере ему так кажется

уже много веков. (Правда, в последнее время это отношение меняется.) У японцев — не то, чтобы человек для цветов, но человек должен отойти в сторону, чтобы не мешать цветку выявить себя. Человек скорее слуга цветка, чем его господин. Да-икибана, мастер не навязывает себя, свою волю, свое настроение цветку, а скорее сам настраивается на его лад, располагая цветок таким образом, чтобы лучше выявить его природу. Красоты нет без свободы, без свободного пространства, красота тогда истинна, когда индивидуальна. И потому главное для мастеров — передать уникальность каждого мига, как выражения вселенской сути, что позволяет каждый раз заново переживать мир. Японцы называли это ощущение неповторимости словом «мэдзурасиса» и находят в нем одну из особенностей своего искусства. Лишь свободный, не стесненный ничем цветок обретает полноту; обретая полноту, обретает истинность. Все, что рядом, — аранжировка. Человек ли, соседний цветок или предмет не должны мешать: не только не ущемлять красоту цветка, но и приходиться с ней в созвучие, в единый ритм, который отвечал бы ритму времени года, времени дня. Все должно соответствовать: общая атмосфера, ваза, цветы по сезону, настроение гостей. Это главное требование традиционного искусства — соответствие ритму, заданному природой, равновесие разного: явления природы, человеческих чувств, предметов искусства.

Кавабата счел возможным сказать об этом в Нобелевской речи: «Цветы для чайной церемонии выбирают по сезону, зимой — зимние, например гаультерию или камелию „вабисукэ“, которая отличается от других видов камелий мелкими цветками. Выбирают один белый бутон. Белый цвет самый чистый и самый насыщенный. На бутоне должна быть роса. Можно побрызгать цветок водой. В мае для чайной церемонии особенно хорош бутон белого пиона и ваза из селадона. И на нем должна быть роса» (см. [19]).

С одной стороны, отдельное, единичное достигает полноты, с другой — не должно быть закончено, чтобы не прервалась связь внутреннего с внешним, единичного с Единым. «Еще Рикю учил не брать для икебана распустившиеся бутоны». Суть не в конечном результате, который никогда не может быть достигнут, а в процессе, в пути (*дао*). Отсюда незавершенность, недомолвка — в живописи, поэзии, икебана. Важно не то, что сказано, а то, что «за словами»; не само бытие, как оно есть, а потенция бытия; не цветок, а бутон (тот же принцип, что в устройстве чайной комнаты: нет законченности, способной погасить воображение). Цветы в чайной церемонии — часть ритуализации из цветов. Они же внесли в искусство икебана законы простоты, свободы и естественности. Они относились к цветку со священным трепетом, помещали в сердцевину комнаты и отдавали ему первый поклон. Иногда не вывешивали даже свит-

ка, чтобы не отвлекать внимания от цветка. Когда цветок погибал, мастер не выбрасывал его на свалку, а бережно опускал в прозрачную воду реки или закапывал в землю.

Собственно, такое отношение к цветам существовало задолго до появления чайной церемонии. К любимому цветку могли относиться как к любимой женщине. Китайский император танской эпохи приглашал в весеннюю пору в свой сад музыкантов, чтобы они услаждали слух цветов. Древние поэты вели беседы с цветами, доверяя им свои тайные мысли как близким, все понимающим друзьям. Любимым цветам, когда обрывалась их жизнь, ставили памятник.

Японские поэты с древних времен боготворили цветы, и образы горной вишни-сакуры или вестницы весны — японской сливы придают особый аромат их коротким стихам.

Я не могу найти цветов расцветшей сливы,
Что другу я хотела показать:
Здесь выпал снег, —
И я узнать не в силах, —
Где сливы цвет, где снега белизна?
(Пер. А. Е. Глускиной)

И хотя танка написана в VIII в. одним из «двух гениев поэзии», Ямабэ Акахито, до сих пор в японской поэзии варьируется образ цветов сливы и снега.

Очень рано, уже в первой поэтической антологии «Манъёсю» (см. [10]), составленной в VIII в., поэты говорят о своих чувствах языком цветов.

Когда поэт X в. Ки-но Цураюки хотел сказать, что он думает о поэте Аривару Нарихира, он говорил: «Его песни будто поблекшие цветы... они утратили и цвет и красоту, но сохранили еще аромат». И читателю, привыкшему понимать язык цветов, было ясно, что он имел в виду.

А если нужно было показать разницу литературы двух эпох: Хэйана (IX—XII вв.), утонченную и изящную, как сама придворная аристократия, ее создававшая, и литературу суровых воинов-самураев эпохи Камакура (XIII—XIV вв.), то говорили: «Хэйанская литература подобна цветам дерева кайдо, увядающим после дождя, тогда как литература камакурского периода похожа на цветы сливы, испускающие благоухание в снегу и на морозе». Для Кавабата Ясунари символ хэйанской литературы в необычном цветении глицинии: «В „Исэ-моногатари“, самом древнем песенно-повествовательном сборнике японцев, в одной из новелл рассказано о том, какой цветок выставил Аривару Юкихира, встречая гостей: „Будучи человеком утонченным, он поставил в вазу необычный цветок глицинии: гибкий стебель был трех с половиной футов длиной“. Глициния трех с половиной футов длиной — что-то необычное, даже не верится, но я вижу в этом цветке символ хэйанской культуры. Глициния — цветок элегантный, женственный — в чисто японском духе. Расцветая, он свисает, слегка колышимый ветром, незамет-

ный, неброский, нежный, то выглядывая, то прячась среди яркой зелени начала лета, он превосходно воплощает собой „очарование вещей“. Глициния с длинным стеблем, должно быть, очень хороша!.. Рождение в японцах чувства прекрасного в ту пору — такое же неожиданное чудо, как эта глициния».

Постепенно сложилась система символики цветов. Каждый вызывает ассоциацию, приводя в движение скрытые силы души, пробуждая чувства и память. Сакура — нежный, быстро опадающий цветок, наводит на мысль о быстротечности жизни, непрочности бытия и вместе с тем в быстротечности находят красоту. Слива олицетворяет мужество и стойкость. Если в токонома чайной комнаты рядом с веткой белоснежной сакуры стоит ветка нераскрывшихся камелий, значит, зима на исходе. Окакура Какудзо говорит: лилии с нами, когда мы молимся, лотос, когда размышляем, розы и хризантемы, когда идем в бой.

Увидев однажды брошенного на ветру ребенка, Басё записал в дневнике: «О маленький кустик хаги², нынче ли ночью ты облетишь или завтра увянешь?..

Грустите вы, слушая крик обезьяны,
А знаете ли, как плачет ребенок,
Покинутый на осеннем ветру»³.

В несчастье и в радости приходили на ум цветы.

Покоя не могу найти я и во сне,
С тревожной думой не могу расстаться...
Весна и ночь...
Но снится нынче мне,
Что начали цветы повсюду осыпаться.

(Осикоти Мицунэ в пер. А. Е. Глускиной)

Вот листок упал.
Вот другой летит листок
В вихре ледяном. —

это последнее стихотворение Рансэцу, ученика Басё;

Что останется
После меня?
Цветы весной,
Кукушка в горах
Осенью — листья клена. —

предсмертные стихи Рёкана (1758—1831 гг.).

Любовь японцев к цветам — одно из проявлений их обостренной любви к природе. Живут японцы на удивительно живописных островах. Природа их казнит, посылая землетрясения, тайфуны, цунами, и природа их милует редкой по многообразию красотой. У берегов Японии теплое течение сходит с холодным. Не оттого ли на протяжении 15° (от 45° до 30° с. ш.) встречаются самые неожиданные сочетания арктических и тропических растений? На юге рядом с пальмами, магнолиями, бана-

новыми деревьями растут сосны и вечнозеленые дубы. На севере береза и ель соседствуют с бамбуком.

Но укрепили любовь к природе восточные мировоззрения: синтоизм, одухотворяющий горы, реки, деревья, камни; буддизм, внушающий мысль — «все в природе — твой отец и твоя мать»; даосизм — дао пронизывает все, начиная от былинки, кончая вселенной.

Цветы для японцев не только предмет эстетического поклонения или философского раздумья, цветы — живые существа. Поэтесса Фукуда Тиё (1703—1773 гг.), потерявшая маленького сына, не может причинить боль цветку:

За ночь цветок обвился
Вокруг бадьи моего колодца...
У соседа воды возьму!

Не потому, что бледная красота вьюнка (яп. *асагао* 'утренний лик') тронула ее; поэтесса не могла нарушить естественный путь того, кому и без того отпущена короткая жизнь.

Цветок — нечто, стоящее в одном ряду с человеком, может переживать ту же боль, существо сколь прекрасное, столь и беззащитное. Может быть, такое отношение к цветку связано отчасти с древнеиндийской верой в перерождение: каждый может перевоплотиться во что угодно: в человека, в камень, в цветок — в зависимости от кармы, от прежних и настоящих дел.

Можно возразить, а как же икебана? Разве цветок не оторван от своей основы? Разве за красотой не стоит беспощадность к цветку: его лишают жизни, прерывают путь. По крайней мере Окакура пишет в своей книге: какие же преступления совершили цветы во время их первого воплощения, что на их долю выпали такие страдания? Беспощадная рука время от времени смыкается вокруг их горла, ломает их суставы, проливает их кровь. Знарок своего дела прижигает цветы на раскаленных углях, протыкает железными шипами, вливает в них уксус, купорос, льет кипяток на их ноги, чтобы на 2—3 недели продлить их жизнь или их муки. Что уж говорить о Западе, где тело цветка как попало засунуто в вазу.

Есть и это в японской традиции, немилосердие, не только к цветку, но и к себе. И делается это во имя высокого принципа. Можно лишить цветок жизни, но продемонстрировать закон гармонии. Значит, есть для японцев нечто, что они ставили выше жизни: не только преданность долгу, верность государству (кокутай), но и гармония, во имя которой допускалось нечто, что ее нарушало.

И все же нельзя не признать: японцы предпочитают не рвать цветы. Любое традиционное действие народа отражает его взгляд на мир. Веками прививалась японцам мысль о живой связи всего со всем: разорвать связь — значит оборвать сосуд вселенского организма, нарушить естественную структуру, закон пути — дао, который для всех един и у каждого свой.

Культовые цветы живы и поныне. В нише стоят цветы в вазе по вкусу хозяина — в плоскодонной (школа морибана с ее принципами свободы и непринужденности) или в высокой (школа нагэирэ с ее простотой и строгостью).

В честь цветов устраиваются праздники. В марте, начале апреля — любование сакурой (ханами). И хотя в последнее время принято говорить, что любование сакурой уже не то, что прежде, но где еще поклонение цветам стало национальным праздником? Кто знает, что пробуждается в сердце японца, когда он в окружении вишен исполняет древние танцы или поет старинные песни? Не слышит ли он голос предков, голос древнего поэта, одурманенного запахом цветов, прокоротавшего ночь в поле; или гордого самурая, придерживающего коня, чтобы полюбоваться цветущей сакурой? А осенью — праздник хризантемы! Если сакура — символ весны, то хризантема — цветок осени. В праздник хризантем, 9 сентября, повсюду хризантемы — дикие и садовые, разные по форме и окраске. Есть древовидные, есть белые, желтые, фиолетовые, мелкие и крупные, такие крупные, что не умещаются в вазе.

Японцы не мыслят жизни без цветов. Цветы везде, и на поверхности кимоно, прямой покроей которого как будто для того и существует, чтобы дать простор цветку. Мастер как можно меньше ограничивает жизнь цветка: цветок может свободно переползти на крышку чайницы или на горлышко вазы.

А как любовно, доверительно, будто священнодействуют, составляют мастера икебана композиции из цветов или проводят чайную церемонию! И все же знатоки говорят, что это уже не та чайная церемония. Иногда, когда наблюдаешь, кажется, что участники ритуала совершают над собой усилие, как бы пытаются вспомнить забытое и обрести утраченное равновесие. Но, видимо, не просто преодолеть разрыв между безумными ритмами современного мира и традиционным ритуалом. И все же не все потеряно, когда народ чтит свои традиции, не дает им умереть окончательно в разрушающей стихии бизнеса. Современная культура подтверждает: всякая традиция, облагораживающая человека, рано или поздно возвращается.

Когда в сугубо современном романе «Объяли меня воды до души моей» (см. [8]) японский писатель Оэ Кэндзабуро ведет речь о возможности спасения людей от грядущей катастрофы, атомной или экологической, если к людям вернется способность общаться с «душами деревьев и китов», то это, хочет он сказать, нужно не «китам и деревьям», а людям. Жизнь людей зависит от того, смогут ли они восстановить «репрессированное» в погоне за прибылью природное начало, преодолеть отчужденность от мира, преодолеть ставший опасным разрыв между «вторичной» и изначальной природой, между его и истинным «я», тот разрыв, который неизбежно приводит к неврозам, к разрушению человеческой личности.

Стремление восстановить утраченные связи внутри и вне се-

бя обусловлено инстинктом самосохранения, инстинктом жизни, инстинктом целостности. И в этом, видимо, причина большого интереса современников к искусству Японии.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В сокращенном виде статья опубликована в журн. «Народы Азии и Африки», 1983, № 5.

² Куст хаги — традиционный образ японской поэзии, символ осени, одиночества. Осенью тонкие ветки хаги покрываются бело-розовыми цветами.

³ Все трехстишия даны в переводе В. Марковой.

ЦИТИРОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Метафизика. Сочинения. В 4-х т. Т. 1. М., 1975.
2. Бугаева Д. П. Японские публицисты конца 19 века. М., 1978.
3. Горегляд В. Н. Дневники и эссе в японской литературе X—XIII вв. М., 1975.
4. Григорьева Т. П. Один из случаев влияния китайской философии на мировоззрение японцев.— Роль традиции в истории и культуре Китая. М., 1972.
5. Иэнага Сабуро. История японской культуры. М., 1972.
6. Козловский Ю. Б. Философия экзистенциализма в современной Японии. М., 1975.
7. Конституция Сётоку.— «Народы Азии и Африки», 1980, № 1.
8. Кэндзабуро Оэ. Объяли меня воды до души моей. Мастера современной прозы. Япония. М., 1978.
9. Лисевич И. С. Литературная мысль Китая на рубеже древности и средних веков. М., 1979.
10. Манъёсю (Собрание мириад листьев). Т. 1—3. М., 1971—1972.
11. Радуль-Затуловский Я. Б. Из истории материалистических идей в Японии. М., 1972.
12. Радуль-Затуловский Я. Б. Конфуцианство и его распространение в Японии. М.—Л., 1947.
13. Розенберг О. О. Проблемы буддийской философии. Пг., 1918.
14. Современные японские мыслители. М., 1958.
15. Флоренский П. А. Пифагоровы числа.— Семейотикэ. Труды по знаковым системам. Тарту, 1971, № 5.
16. Щербатской Ф. И. Философское учение буддизма. Пг., 1919.
17. Щуцкий Ю. К. Китайская классическая Книга Перемен. М., 1960.
18. Дайгаку. Тюё (Великое учение. Постоянство в середине).— Тюококу котэнсэн (Сочинения китайской классики). Т. 4. Токио, 1967.
19. Кавабата Ясунари. Уцукусий Нихон-но ватакуси (Красотой Японии рожденный). Токио, 1968.
20. Камбун тайкэй (Серия китайской литературы). Т. 1. Токио, 1916.
21. Мурамацу Томоцугу. Комментарий к переводу ст. Т. П. Григорьевой «Читай Кавабата Ясунари».— «Тюё». Токио, 1973, № 4.
22. Окакура Какудзо. Тя-но хон (Книга о чае). Токио, 1973 (51-е изд.).
23. Ронго (Беседы и суждения).— Тюококу котэнсэн (Сочинения китайской классики). Т. 2, 3. Токио, 1965.
24. Роси (Лао-цзы). Дао дэ цзин (Книга о дао и дэ).— Тюококу котэнсэн (Сочинения китайской классики). Т. 6. Токио, 1968.
25. Токугава Иэясу. «Завещание».— «Сихо сирё» № 170. Токугава кинрэйко (Свод законов эпохи Токугава). Вып. 1. Токио, 1932, с. 89—101.
26. Фукудзава Юкити. Гакумон-но сусумэ (За прогресс науки).— Гэндай нихон бунгаку дзэнсю (Полное собрание сочинений современной японской литературы). Т. 1. Токио, 1956.

27. Эки (Книга Перемен).— Тюококу котэнсэн (Сочинения китайской классики). Т. 1. Токио, 1966.
28. Bellah R. N. Values and Social Change in Modern Japan.— Studies on modernisation of Japan by Western scholars. Tokyo, 1962, с. 13—56.
29. Haring D. G. Japanese character in the twentieth century.— National character in the perspective of the social science. Philadelphia, 1967, с. 133—142.
30. Suzuki D. T. Zen Buddhism, Selected Writings, ed. by W. Barret. N. Y., 1956.
31. The Japanese Mind. Essentials of Japanese Philosophy and Culture. Ed. Ch. A. Moore. Honolulu. The University Press of Hawaii, 1981.

И. Ф. Муриан

САДЫ ДАЙТОКУДЗИ

В Киото, древней японской столице, где до сих пор существуют около трех тысяч храмов, есть один удивительный комплекс, в котором сосредоточены прославленные японские сады, основанные еще в XVI—XVII вв. Двадцать четыре храма и несколько десятков садов расположены на небольшой территории вблизи киотоских холмов. Сады примыкают к деревянным монастырским постройкам (главному дому настоятеля, павильону для медитации, чайному домику и др.). В разных своих частях сады неодинаковы, меняясь от поворота к повороту поистине нескончаемой чередой пространственных композиций, цветовых и фактурных сочетаний, тонко выраженных настроений.

Храмы монастырского комплекса Дайтокудзи, о которых идет речь, строились в разное время разными людьми и по разным поводам. Все они становились собственностью буддийских монахов, которые в своей суровой отрешенности от мирской суеты заботились о самом, с их точки зрения, главном — об органичном вхождении в естественный процесс всей окружающей природной жизни и основанных на этом душевном спокойствии, стойкости в перенесении невзгод, честном выполнении долга.

Буддизм, который исповедовали монахи монастырей Дайтокудзи, был особого толка — так называемый дзэн-буддизм, появившийся сначала в Китае в VI в.¹ и привившийся на японской почве в XII—XIV вв. К XVI в. японский дзэн-буддизм пережил уже свою собственную историю, в результате которой наиболее популярной, проникшей во все поры общественной и даже личной жизни японцев оказалась школа Риндзай (китайское название — *Линьцзи*), именно она и покровительствовала созданию монастырей и садов Дайтокудзи.

Особенностью этой школы по сравнению со школой Сото была ориентация ее последователей на внезапность озарения (сатори), после которого человек, познав в себе природу будды, становился неуязвимым для жизненных волнений. Не священные тексты и религиозные ритуалы занимали дзэнских монахов, а развитие интуиции, позволяющей находить выход из трудно разрешимых жизненных ситуаций. Творческое прозрение почи-

талось столь высоко, что по своей ценности превосходило всю логическую систему идей и установок дзэн-буддизма как религиозно-философского направления.

Между тем достижению состояния озарения была подчинена вся жизнь в монастырях. Каждодневный труд для обеспечения пропитанием себя и ближнего расценивался как первая ступень на пути удаления от суеты и соблазнов мира. Отрешенность от личных желаний ставила последователей дзэн-буддизма в положение проводников и защитников естественных жизненных законов. Чем дальше от какой-либо искусственной целенаправленности, тем ближе к достижению главной цели: внезапному выходу («озарению») из заколдованного круга ограниченной человеческой логики, слиянию с не выразимым ни в каких словах и понятиях началом всякой жизни — абсолют, высшей и универсальной истиной буддизма.

Для мгновенного нахождения выходов из неразрешимых ситуаций адепты школы Риндзай допускали даже физические воздействия на послушников (например, внезапный удар палкой по голове или по плечу), чтобы резко перевести их из одной плоскости ощущений в другую, менее всего вытекающую из предыдущей. Этому же способствовала и особая система вопросов и ответов (коан и мондо²), в которой абсурдность вопроса (что значит хлопок одной ладонью) предполагала не столько логичность ответа, сколько яркость, индивидуальность и полноту реакции всех душевных и физических сил спрашиваемого³. Роль наставника (обычно это был настоятель монастыря) была достаточно велика. Он мог преподать своему ученику хороший урок, когда в ответ на вопрос, зачем он разрубает на куски деревянное изваяние будды, бросал эти куски в огонь. Разве тепло, которое деревянный будда дает огню, согревая замерзших, — не есть проявление доброй сущности будды, заключенной в дереве?

В каждом монастыре (или храме) был свой настоятель, которому помогали несколько монахов-послушников, его учеников. По правилам дзэнской монашеской общины они должны были выращивать овощи, приносить дрова и воду, готовить еду, убирать помещения и ухаживать за садами. В отведенные часы они предавались чтению, размышлению, созерцанию, пытались достигнуть отрешенно-просветленного состояния, чтобы, обнаружив в себе природу будды, слиться с миром, раствориться в последней невыразимой истине. При этом ритм, стиль и форма жизни у тех, кто только что пришел в монастырь, и у тех, кому удалось переступить порог просветленности, не различались: мир оставался единым и неделимым, менялось лишь ощущение себя в нем.

Буддийская секта дзэн, культивировавшая создание маленьких философских садов, была мощным ответвлением ортодоксального махаянского буддизма, который в Японии тоже имел свои храмы, и немалые. Особенностью дзэн по сравнению с

другими буддийскими сектами (Сингон, Тэндай) было отсутствие сложных ритуалов, что делало дзэнскую общину широко доступной всем людям.

К наставлениям и советам дзэнских монахов прибегали люди разных сословий и профессий. Даже воины-самураи укрывались за стенами дзэнского монастыря, желая получить там не только полный отдых, но и мудрые советы в тактике ведения боя, которая тоже входила в сферу влияния дзэн-буддизма. Иначе говоря, монахом можно было стать на время, чтобы пополнить образование, уйти от официальных дел, построить новые жизненные планы, отдаться свободной стихии художественного творчества.

Допущение абсурдности и алогичности в качестве естественной нормы существующего мира породило, видимо, и такое положение, когда дзэн-буддизм, несмотря на свое отрицание жизненной суеты, оказывался лучшим наставником в достижении профессионального мастерства в самых различных занятиях человека. Особый психологический тренинг, исповедовавшийся адептами школы дзэн, был полезен и воинам, и актерам, и медикам, и художникам. Дзэнские монахи не только искали кратчайшие пути к озарению, к слиянию с буддой (абсолютной пустотой, высшим и нескончаемым блаженством — нирваной), но и разрабатывали теории о самом быстром и эффективном достижении цели в любом деле — в борьбе и приготовлении чая, в рисовании и стихосложении, в танце и аранжировке сада или букета. К XVI в. популярность дзэн-буддизма достигла своего апогея, что очень способствовало созданию разветвленной сети храмов и садов Дайтокудзи.

Монастырский и садовый комплекс Дайтокудзи расположен в северо-западной части Киото. Один из ранних храмов-монастырей был основан монахом Дайто (другое имя — Мётё) в 1324 г. Скоро он стал одним из пяти крупнейших центров дзэн-буддизма. В XV в., правда, монастырь Дайтокудзи сильно пострадал от пожаров, но вновь был восстановлен монахом Иккю в XVI—XVII вв.

Комплекс Дайтокудзи состоит из главного монастыря (как бы административный центр, официально представляющий весь комплекс) и подчиненных ему двадцати трех монастырей поменьше, в каждом из которых есть свой настоятель, свои сады и храмы, свой статус (закрытый для посетителей монастырь или функционирующий в отдельных своих частях в качестве сада-музея, «чайного» сада, исторического памятника и пр.). Сады примыкают к отдельным храмам (поэтому в статье даются наименования храмов, а не монастырей, большей частью одноименных с ними).

В настоящее время Дайтокудзи не только один из центров разветвленной школы Риндзай, но и большой музей для туристов, и место отдыха для жителей Киото. За небольшую плату можно войти в любой открытый для посещения храм, купить

путеводитель, открытки и даже иногда мелкие сувениры — производство храма-монастыря.

Оставив обувь у входа (или сменив ее на музейную), вы вступаете на отполированные темные доски пола веранды, проходите во внутренние помещения, устланные нежнейшими на ощупь, шелковистыми соломенными татами, ищите безлюдное место, где вы могли бы предаться созерцанию сада, рассматриванию живописи на внутренних стенах храма или просто самоуглубленному размышлению о собственном бытии, так странно распадающемся на разрозненные части за внешними стенами сада и как будто срастающемся в тишине уединенного павильона под воздействием тонких и гармоничных ритмов окружающей вас пространства.

Если вы знакомы с каким-нибудь монахом (а еще лучше — главным настоятелем храма), вы можете рассчитывать на его внимание, беседу, легкое угощение. Вам принесут низкий лаковый столик-поднос или просто постелят плоские подушечки под колени и салфетки под чашки прямо на татами, и вы сможете не спеша наслаждаться видом взбитого, пенистого зелено-го чая на дне изысканной керамической чаши-пиалы, прежде чем в три глотка выпить приятно горьковатый густой чай.

Если вы внимательно прислушаетесь к тишине, то скоро она покажется вам тихо звучащей: где-то вдали «разговаривает» маленький водопад, ветер шуршит в кронах бамбука, шмели гудят на нескольких цветущих кустах у солнечно-белой стены, недалеко за углом храма под граблями работающего монаха как будто журчит, перекачиваясь, мелкая и крупная галька (или гравий) «сухого» сада. Доминантой «музыкальной» тишины будет звонкая нота бамбукового водостока, который, наполнившись водой, опрокидывается в большую каменную чашу и ударяется о поперечную бамбуковую перекладину. Удар короткий, звучание его чисто: оно долго живет в душе, которая вновь и вновь наполняется тишиной и ждет этого нежного и каждый раз внезапного ритмического толчка самой природы, самого мироздания.

Хорошо, если вы пришли в сад не с экскурсией и не в выходной день, а в непогожие пасмурные будни поздней осени, когда влажная тишина особенно гулка и значительна. (Именно в это время года автору статьи довелось провести многие часы и дни в созерцании различных киотоских садов.) Вы сможете тогда наслаждаться полным одиночеством и беспрепятственным слиянием с как бы приближенной к вам, искусно организованной природой. Часы, проведенные на открытой галерее или в глубине павильона на татами перед раздвинутыми стенами-сиди с видом на тот или иной уголок сада, покажутся вам мгновением, но мгновением, принесшим вам полное обновление и глубокий душевный отдых. И так же как вы выбираете программу музыкального концерта соответственно вашему настроению, так и в Дайтокудзи вы можете выбрать сад, наиболее со-

Звучный вашему душевному состоянию в данный момент. А погода, освещение, время дня и года будут исполнителями, которые сообщат теме особую интерпретацию.

Среди двух десятков садов Дайтокудзи есть более старые (XVI—XVII вв.) и более новые (XVIII—XIX вв.). Все они, конечно, пересоздавались много раз и сохранили лишь план и идею в первоначальном виде. Есть и такие сады (особенно это относится к садам около чайного домика), в которых древняя символика и жанровый канон как бы скрыты за естественностью расположения деревьев, кустов, камней и цветов — они вполне созвучны современному пониманию сада как места отдыха, прогулки, уютного созерцания (хотя на самом деле там имеется лишь одна дорожка, ведущая к стоящему в глубине чайному павильону). Большинство садов Дайтокудзи неотделимы от того исторического периода, когда они были созданы, и имеют свои жанровые и конструктивные каноны. Их надо знать, чтобы восприятие сада было правильным и глубоким.

Лучше всего начать с посещения «чайных» садов. В Дайтокудзи их довольно много — почти при каждом храме. Чайные церемонии входили в сферу деятельности адептов дзэн-буддизма, и им придавалось большое значение [12, с. 126]. «В культуре чая, — пишет советский исследователь Н. С. Николаева, — можно видеть форму манифестации дзэн как философии жизни и этической системы, выражавшей себя не абстрактно-понятийно, а эмоционально, в конкретном жизнеподобии ситуации церемонии, эстетической организации ее, а также собственно в произведениях искусства, привлекавших для нее» [6, с. 127].

В одном из старейших монастырей Дайтокудзи, Дайээн-ин, известном своими «сухими», а не «чайными» садами, сохранился павильон, где один из родоначальников чайной церемонии, Сэн-но Рикю (1521—1591 гг.), принимал правителя Тоётоми Хидэёси.

Лучшие «чайные» сады Дайтокудзи находятся на территории храмов Кохо-ан, Кото-ин, Синдзю-ан, Гёкурин-ин, Сангэн-ин, Обай-ин, Сюон-ан. Когда-то они создавались авторитетными мастерами, имена которых помнят до сих пор, так же как и приемы аранжировки сада и их пространственного построения. Даже пожары, столь частые в беспокойное время междоусобных войн, не уничтожили облик старых построек и садов, которые неизменно восстанавливались в прежнем виде.

Так, храм Кохо-ан сгорел до основания в 1793 г. Главный настоятель монастыря Дайтокудзи по имени Канкай, живший в то время, сразу же восстановил его таким, каким он был задуман Кобори Энсю в 1643 г.⁴ Чайный павильон под названием Босэн⁵ был заново выстроен по рисунку на свитке, сохранившемся после пожара. И теперь путь к этому павильону проходит через сад, спланированный еще Кобори Энсю. Этот сад считается одним из самых элегантных. Простота (ваби), утонченность и намек на скрытый смысл (саби)⁶ сочетаются в нем с

теплым вниманием к человеку, пришедшему вкушать сладость тишины и целомудренное удовольствие от молчаливого общения с прекрасным.

Солнечные мшисто-песчаные лужайки сада переходят в затененные маленькие рожицы и округлые холмики подстриженных кустов, а разбросанные в траве и гальке светлые камни разной величины как бы приглашают пройти по ним мимо выдолбленных из камня фонарей и чанов с водой для омовения рук⁷ и дойти до маленького, удаленного в глубину сада чайного домика. Один из участков сада напоминает форму озера Бива, на берегу которого раскинулся Киото и где родился сам автор Кохо-ан Кобори Энсю⁸.

Замысел храма Кото-ин (основан в 1601 г.) принадлежит другому известному дзэнскому мастеру, Хосокава Сансаю (Хосокава Тадаоки), который прославился не только умением особенно изысканно, с большим вкусом проводить чайные церемонии, но и своими литературными произведениями, а также мастерством ведения боя на полях сражений. Сансай был одним из семи близких учеников Сэн-но Рикю и учеником Сэйгана — семнадцатого главного настоятеля Дайтокудзи. Выстроенный им храм был посвящен памяти отца, тоже известного дзэнского мастера и крупного военачальника, а настоятелем был сделан дядя Сансаю — монах Гекухо Сёсо. Как и Кобори Энсю, Сансай завещал похоронить себя на территории своего любимого храма. Прах его покоится за низкой оградой под высоким каменным фонарем, который называется «уникальная вещь» (тэнка-ити). Фонарь, по легенде, достался Сансаю в наследство от учителя Сэн-но Рикю, и он с ним не расставался даже в своих военных походах ([14, ч. 2, с. 3, ил. 17]).

В храме Кото-ин особенно много интимных затененных уголков и каменных дорожек, теряющихся в густых круглых кронах подстриженных кустов разной величины. За кустами и за высокой «живой» изгородью с разросшейся сосной почти совсем скрыт небольшой павильон для занятий (соин).

Можно сказать, что в саду Кото-ин господствует влажная тень, придающая зелени изумрудный оттенок, а светлым камням — голубоватую и розоватую полупрозрачность. Вероятно, пусто и мрачно кажется в таком саду зимой, когда идут холодные дожди и воздух стынет, пронизывая все живое. Но как зато отраднo забраться в густоту зеленой тени жарким летним киотоским днем... Не обязательно ждать назначенного часа чайной церемонии, можно просто погулять, мысленно переживая путь приглашенного гостя: от калитки «чайного» сада, сквозь кустарник и деревья по гладко-плоским камням, то большим, то маленьким, кружащим вас по крохотному садику так, что он вам кажется «длинным» и «долгим», вы подходите к круглому каменному чану с прозрачной водой и стоящему рядом с ним старинному, искусно выдолбленному из камня фонарю. Каменный чан с простой старинной гравировкой на стенах при-

везен из корейского дворца еще до строительства самого храма. Осознаваемая глубина времени вас холодит, как чистая, только что нацеленная из источника вода; контраст времен (сиюминутности и старины) легко «видится»: на заросшем мхами древнем каменном сосуде лежат две перекладыны и маленький легкий ковш из свежего бамбука. Чтобы было удобнее нагнуться над чаном, омыть руки и рот водой, набранной в ковшик, последний камень дорожки перед чаном сделан большим и плоским. Слева от него еще один камень повыше, на который вы можете поставить переносной фонарик, если приглашены на поздний час, а справа — довольно высокий камень, где зимой обычно стоит сосуд с подогретой для вас водой.

Хорошо в этом месте постоять и оглядеться вокруг, а потом не спеша пройти под простой соломенный навес для собирающихся гостей. Сейчас, когда вы гуляете, никого нет. Вы делаете еще один-два поворота и тогда замечаете в стене полускрытого деревьев чайного дома квадратную или полукруглую дощатую дверцу⁹, расположенную на высоте чуть меньше метра. Гладкие плоские камни, как живые, лежат перед этим входом. Вы не сразу замечаете, что камни разной высоты, и самый большой — перед дверцей. Вы вспоминаете, что в то суровое время, когда строилось большинство чайных домов Дайтокудзи, самураи, посещавшие эти дома, «входили» в маленькие дверцы на коленях, оставляя обувь и оружие у входа. Последний, самый высокий камень неожиданным звоном мог разоблачить излишне предусмотрительного воина, если тот прикрывал полой одежды не снятый меч¹⁰ (в чайный дом не разрешалось приносить оружие).

Маленький уголок земли, отведенный под «чайный» сад, оказывается целым миром, где вы успеваете пережить разные эмоции, подсказанные вам причудливыми поворотами дорожки. Несколько шажков по маленьким камням — и остановка, замедление движения на широкой площадке камня побольше. Вы ищете взглядом, как удобнее повернуться, чтобы вступить на следующий, будто убегающий от вас камень, — и в это время перед вашими глазами скользит, мерцая и изменяясь, солнечный свет, пронизывающий густоту зелени или манящий вдали светлой полянкой. Запах цветущих кустов и деревьев делает собравшийся в темных углах воздух тягуче медовым. Голоса птиц, кажется, доносятся откуда-то извне — с верхушек деревьев или открытых солнцу мест.

Момент созерцания, как подготовка к молчаливо-сосредоточенной церемонии чаепития, присутствует в «чайном» саду. Вся динамика сада, вся его архитектоника, определяемая единственной дорожкой, построены на замедлениях и остановках, на «притаенности», полускрытости. К чайному домику не полагается идти прямо, его надо обнаружить в конце пути. Он никогда не стоит в центре композиции, но как бы присутствует в самом духе сада, во всех его потаенных уголках. Невидимое присут-

ствие сокровенного превращает медленное прохождение по саду в созерцание сада.

Как и в храме Кохо-ан, в храме Кото-ин есть и второе помещение для чайной церемонии (в главном храмовом павильоне), где обычно располагается сам настоятель храма. Это помещение менее интимно, больше приспособлено для непосредственного созерцания открывающегося через раздвинутые седзи сада. И хотя в некоторых храмах главный павильон сообщается выложенной камнями дорожкой с отдельно стоящим в саду чайным домиком, в целом чайная церемония в главном павильоне предполагает прямое созерцание сада, которое не предваряет, а как бы входит в процесс чаепития, давая темы для бесед.

Сады, открывающиеся взору с деревянных подмостков галерей, просматриваются целиком, насквозь, даже если они засажены деревьями, как, например, сад перед главным павильоном Кото-ин. Их пространство постигается не временем, необходимым для их прохождения, а зрительно, «картинно». И хотя вдоль галереи можно передвигаться, все время меняя точки зрения, пространство сада будет попутно перестраиваться, не теряя своей цельной, единой построенности — нередко искусственно-условной, символически-значительной.

Сад перед галереей главного павильона храма Кото-ин засажен небольшими японскими кленами, широко отстоящими друг от друга внизу и почти смыкающимися слоистыми, ярусобразными кронами наверху. Он кажется очень естественным, удобным для прогулок. Но полное отсутствие дорожек, нетронутая фактура сплошного зеленого, местами желтоватого и сероватого зеленого мха и странная пустота, разлитая между деревьями, напоминают нам об условности открывающегося пейзажа. Пространство его предназначено не для людей, а для света, для солнечных лучей, которые как будто скатываются сверху вниз с яруса на ярус кленовой листвы, пронизывая ее вдоль и поперек, веселыми зайчиками прыгают по зеленой мшистой поверхности земли. В осенние ясные дни октября, когда мелкие узорчатые листья японского клена становятся желтыми и карминно-красными, в саду Кото-ин начинается настоящий фейерверк цветного света.

Оттого что большая часть японских дзэнских садов не предназначена для хождения по ним, они кажутся пустынными, даже когда это маленькие лужайки, поросшие травой и мхами, окруженные камнями, подстриженными и неподстриженными зелеными и цветущими кустами. Пустынность навеивает мысли о пустоте, делает реальное время быстротечным, почти несуществующим, каким-то грустно-незначительным в вечной и безвозвратной череде человеческих желаний и разочарований.

Созерцание японского сада приносит грусть и снимает тяжесть, развеивает клубок мучительных земных переживаний, рассеивая их в странной пустынности маленького замкнутого

пространства (все дзэнские сады очень небольшие и ограничены с внешней стороны или сплошной побеленной стеной, или «живой» изгородью).

Деревянные, гладко отполированные темные подмостки галереи, окружающей храм, как и раздвижные стены внутренних помещений, хорошо приспособлены для созерцания окружающих садов. Вы можете сесть на самый край подмостков и полностью забыть, отдавшись вслушиванию и вглядыванию в открывающуюся перед вами панораму. Можете ограничиться сидением на тонкой подушечке или на шелковистом соломенном полу во внутреннем помещении, разделив свое «публичное одиночество» с одним или несколькими самыми близкими людьми, с которыми можно разговаривать редко и скупно. Не помешает и чашка чая (не взбитого, как на чайной церемонии, а простого, зеленого). Уместно может быть и звучание тринадцатиструнного кото.

Старинные японские мелодии, исполняемые на этом инструменте, удивительно гармонируют с разреженным пространством дзэнского мира — пустой ли комнаты чайного дома или храмового павильона, с немногословной, кратко звучащей поэзией, монохромной лаконичной живописью, недосказанной, как бы оборванной и «снятой» философией. В звуках японской цитры чувствуется человеческая энергия — сила пальцев, отпускающих натянутые струны¹¹, — которая разрывается на отдельные бегущие звуки и растворяется в поглощающем ее пустом пространстве. Ритмические интервалы в последовательности и высоте звуков — это та гармония асимметрии, которая организует всю художественную структуру искусства дзэн.

Характер созерцания, которому вы предаетесь в дзэнском храме, зависит от содержания наблюдаемой вами садовой композиции. Это может быть простая рощица вроде кленового сада в Кото-ин, где, кроме странной пустоты, нет ничего условного и символического, но может быть и так называемый сухой ландшафт (карэ сансуй), в котором с помощью камней разной величины и формы, гальки и песка создается условная картина мира. Изображаемые горы, реки и моря, острова, животные и птицы символизируют еще и человеческие страсти, и законы изменения земных судеб. Пример тому — самый знаменитый сад дзэнского комплекса Дайтокудзи — Дайсэн-ин.

Храм Дайсэн-ин был построен в 1509 г. на деньги крупного феодала из Оми — Рокаку Масаёри и был отдан монаху Когаку Соко (или Когаку Дзэндзи), происходившему из семьи Масаёри. Впоследствии Когаку стал семьдесят пятым настоятелем всего монастырского комплекса Дайтокудзи и получил имя Когэцу [14, ч. 1, с. 7].

С именем первого настоятеля храма связывают и авторство «сухого» сада Дайсэн-ин, хотя в стиле этого сада чувствуется рука Соами — живописца, поэта, общепризнанного арбитра художественного вкуса начала периода Муромати [16, с. 18].

Живописные монохромные пейзажи, написанные Соами на раздвигающихся седзи центральной комнаты главного павильона, действительно пропитаны тем же духом суровости и значительности, который господствует и в «каменном» пейзаже «сухого» сада.

Сад «карэ сансуй» огибает северо-восточный угол главного павильона. Он начинается почти посредине северной галереи павильона, переходит на восточную сторону, где разделяется белой стеной с окном на две неравные части, и доходит до юго-восточного угла павильона. Общая площадь его не превышает 120 квадратных метров. С внешней стороны сад огражден белой оштукатуренной стеной с черепичной двускатной крышей. Белизна стены чуть тронута серовато-желтыми разводами сырости (особенно около земли и у крыши), что придает сходство фактуры поверхности стены с пожелтевшей бумагой старого свитка.

Композиционный центр сада Дайсэн-ин расположен в северо-восточном углу, как раз напротив угла знаменитой комнаты с токонома¹², где Сэн-но Рикю проводил чайную церемонию с Тоётоми Хидэёси.

Хотя «сухой» сад Дайсэн-ин считается монохромным (наподобие живописи), выполненным только в камне и гальке, центральная часть его изобилует зеленью. Главная гора, называемая Хораи (самая высокая точка «архитектуры» сада), «изображена» не скалой, а густыми, округло подстриженными, цветущими купами камелии. На ее фоне подымаются высокие и низкие скалы и камни. С нее же, предполагается, стекает и «сухой» водопад — каскад гальки, по камням уступами сползающий в одной из расщелин между вертикально стоящими скалами. «Поток» гальки, которой засыпаны уступы камней в расщелине, переходит под мост (плоский лежащий камень, перекинутый между другими камнями) и «вливается» в общий поток «реки», которая сконструирована с помощью мелкой, волнами разграфленной светлой гальки.

Так начинается классический дальневосточный пейзаж «горы-воды», который в дзэнской интерпретации получает усиленную философскую образно-символическую трактовку.

Изображенный мировой пейзаж «сухого» сада впечатляет грандиозностью вздымающихся больших и малых гор, мощью потоков, гармонией большого и малого, сурового и нежного, темного и светлого. Монументальность пейзажа, расположенного на узкой полоске реального пространства, создается не абсолютными размерами скал и камней (они, естественно, невелики), а воображаемой дистанцией между зрителем и садом-изображением. Видимо, такое созерцательное восприятие сада как изображения и позволяет сравнивать «сухой» сад Дайсэн-ин с живописным свитком, о чем можно прочитать в японских книгах и путеводителях по саду.

Однако в изображенных скалах и водах «сухого» сада за-

ключен еще и другой, аллегорический смысл. Почти каждая композиция из камней и гальки — это знакомое напоминание о том или ином образе буддийского учения или, иначе говоря, отсылка к религиозной притче о жизни человека. Средневековому зрителю, воспитанному на таких притчах, естественно было знать, что группа плоских камней слева от центральной горы Хораи — это изображение большой морской черепахи, древнего символа подводно-подземного мира, основы «поднебесной», буддийского символа добра и самопожертвования. Справа от Хораи другая группа камней с двумя поднимающимися конусами напоминает часто встречающееся схематичное изображение летящего журавля. Если черепаха — символ глубины и доброты человеческого сердца, то журавль — это высоко парящий независимый дух человека. Недаром оба они находятся по левую и по правую сторону от центральной горы, напоминая о двух соединяющихся началах космического и человеческого мира.

Много и других аллегорических и символических изображений можно видеть в сжатой и довольно напряженной пейзажной композиции у северо-восточного угла павильона. Нагромождение камней и символов напоминает нам о тщете земной жизни человека, о напрасно рождающихся и развивающихся желаниях, о трудности постижения все обобщающего и все уничтожающего закона. Но вот на пути жизненной реки встречается порог — два длинных и плоских камня, положенных один над другим, так что получаются порожистые уступы, засыпанные галькой-«водой». Значительность этого порога отмечена еще и нависающей сверху белой стеной с проемом посредине, к которому можно подойти и, сначала оглянувшись назад (как бы на пройденный жизненный путь), увидеть впереди спокойную гладь разлившаяся «воды», по которой величественно плывет камень-корабль.

Пройдя мимо стены с проемом и вернувшись на подмости галереи уже со стороны второй половины сада, вы оказываетесь перед более просторной и лаконичной частью пейзажа. Полюбовавшись еще раз величием камня-корабля, вы замечаете рядом маленькую группу камней, напоминающую уже известное изображение черепахи: несмышленный, видимо, детеныш пытается плыть против течения, тщетно надеясь на возврат в покинутый мир. Между тем в центре «дальнего берега» у белой стены стоит мягко обкатанный камень, окруженный зеленой травой и цветами. Его называют киотской горой Хиэи, но он очень похож на символ покоя и вечной радости, к которому стремится корабль человеческих судеб. (Имеется в виду мифическая гора Суми-сан, где расположен буддийский рай.)

«Сухой» сад храма Дайсэн-ин, по существу, делится на две части. Его угловая часть, более пейзажная и изобразительная, хотя и предназначена лишь для «картинного» восприятия, т. е. бездейственного созерцания, развлекает зрителя своими аллегорическими сюжетами и заманивает его очарованием своих

ландшафтных видов. Однако и в гуще каменных нагромождений в композиции «большой черепахи» над «черепашей» головой помещен плоский камень-сидение, названный «дзадзэн» («медитация»). Видимо, предполагалась возможность и необходимость созерцательного уединения и посреди прекрасной и шумной природы этого мира, столь близкого жизненным волнениям человека.

Во второй части сада, отгороженной стеной и условно изображенным порогом, аллегорические камни редки и успокоительно-значительны. Сад обретает пространственную свободу и широту — ту самую разряженность (напряжения) и разреженность (воздуха), которая помогает сосредоточиться на главных, обобщающих и подытоживающих мыслях.

Угловая часть сада Дайсэн-ин типична для определенного вида дзэнских созерцательно-образительных садов. Обычно, правда, композиция из камней, зелени и гальки не бывает столь напряженной и сосредоточенно картинной. Даже близкий к Дайсэн-ину по теме и по размаху каменно-галечный ландшафт в южном саду у главного павильона храма Дзуйхо-ин (основан в 1535 г.) [14, ч. 1, с. 9, ил. 65] не имеет такой густоты и сжатости пространства — он похож скорее на вторую, облегченную часть сада Дайсэн-ин.

Спокойная рассредоточенность отдельных «пейзажных» объектов созерцания (как во второй части сада Дайсэн-ин) характерна для большинства садов, разбитых вдоль галерей главного павильона, где расположены комнаты настоятеля храма. Сады типа кленовой рощи в Кото-ин, восточного сада у главного павильона храма Сангэн-ин (основан в 1586 г.) [14, ч. 1, с. 8, ил. 59], главного сада храма Дзюко-ин (основан в 1566 г.; создание сада приписывается Сэн-но Рикю) [14, ч. 1, с. 5] и многих других рассчитаны на спокойное элегическое созерцание.

После напряженных каменных садов типа угловой части Дайсэн-ин совсем иначе вглядываешься в гармонизированный, искусно сконструированный сад естественных форм — поросший мхом камней, песка и гальки, травы, цветов, кустов и деревьев. Символическая «очищенность» таких ландшафтов воспринимается совсем не так, как после прохождения по «чайному» саду: не только вступить, но и примерить себя к такому саду как-то неловко. А между тем в нем сохранены и естественность прихотливых сочетаний разных растений с их контрастностью и неожиданностью фактурных переходов и натуральных размеров, и даже следы ухода за садом человеческих рук.

Отношение к таким «видовым» ландшафтам, нередко переходящим в отдельные символические композиции, определяется тем, что, попав на открытую галерею храма, лишь немного поднятую над уровнем земли, вы превращаетесь из посетителя сада в его зрителя. Вы можете переходить по галерее с места на место, но смотреть на плоский сад сверху неудобно, вы невольно опускаетесь на колени или садитесь в спокойную монашескую

позу, скрестив ноги. И тогда к вам легко и незаметно подступает расслабление волевых импульсов, кроме одного — сосредоточенного созерцания. Все движущее, волнуемое, замутняющее чистоту пассивного восприятия отходит на второй план и совсем исчезает. В наступившей тишине все яснее и яснее слышатся и чудятся ритмические всплески и замирания, неопределенный шум и затяжное молчание с редкими отдельными звуками, как будто падающими и тающими в пустоте. Опять вспоминаются прозрачные, «точечные» мелодии кото.

Японский поэт XX века Кусано Симпэй (р. 1903 г.) так описал свои ощущения в «сухом» саду камней Рёандзи:

Сидят на большой веранде.
Кашляет кто-то.
Композиция сада
Совершена.
Воздух колеблется.
Величие нарастающей красоты.
Вдруг
Раздается пронзительный крик хиедори¹⁸.
Это — остров.
Это — море.
За гранью понятий —
Ничто.
Его звуки: ин-ин!

[5, с. 101].

Особенно созвучны музыке галечно-каменные «сухие» сады типа Дайсэн-ин. Если соединить в сознании созерцание такого сада со слушанием музыки кото, то открывается одно немаловажное качество японского садового искусства — его средневековая «эпичность». Медленная музыкальная экспозиция как бы «припоминает» события отдаленного времени, грустит по ним. Воспоминания становятся ярче, и вот уже начинается рассказ, который наполняется живым волнением, яркими образами, ускоренным темпом. Мелодия бежит, как вода по крупной гальке, набирает высоту и темп, сетует, сожалеет, грустит. Горестный надрыв воспоминаний и сочувствия чудится в интонации кото и в неровном, словно безвозвратном и неповторимом ритме движения «галечной» воды «сухого» пейзажа. Уже пересказаны все события, все жизненные повороты человеческой судьбы. Опасности и соблазны, водопады и водовороты, острова и мягкие берега — все осталось за последним порогом, и только бесильная что-либо вернуть память, успокаиваясь, хранит эпические образы пройденной и ставшей иллюзорной жизни. Чувства кажутся тише, звуки — реже, волнообразные полосы на гальке — пустынные. Скоро наступит тишина, пауза.

В архитектонике японского сада, как и во всей дзэнской эстетике, роль паузы — молчания — очень значительна. Не случайно среди всех типов садовой композиции особое значение имеют «пустые» сады, состоящие в основном из простой площадки, засыпанной белой галькой. Образ божественного, аб-

солютного чистого пространства возник в Японии в глубокой древности, когда для общения с богами и местными духами выделялись специально отведенные места. В отправлении древних синтоистских культов (*синто* 'путь богов'), изначально связанных с сельскохозяйственными обрядами и известных в Японии задолго до распространения буддизма, важное место занимали сакральные площадки для приношения жертв рисом и рисовым вином. Такие площадки огораживались соломенной веревкой и засыпались белой галькой [3, с. 26]. До сих пор в некоторых синтоистских храмах, например в главном и древнейшем синтоистском комплексе Исэ (VIII в.), существуют такие прямоугольные засыпанные гравием или галькой площадки, на которые может вступить только нога служителя культа. Предполагается, что в этом запретном для человека месте обитают невидимые духи.

Историческая и внутренне-смысловая связь древнего жертвенного алтаря, священной площадки для вызывания духов перед синтоистским храмом, и «сухого» сада дзэнского храма сохраняется в особом отношении к простирающемуся перед зрителем пространству. Перед абстрактным ландшафтом, несущим в себе божественную чистоту, можно молиться, как перед иконой, алтарем или буддийской мандалой [2, с. 67]. Недаром в самой обобщенной своей части «сухой» сад нередко изображает озеро (иногда оно по китайскому образцу так и называется Западным озером¹⁴), на противоположном берегу которого расположена гора с буддийским Западным раем будды Амиды.

Но есть и еще более обобщенная форма «сухого» сада — ничем не заполненное, кроме светлой гальки, пространство между галереей и внешней белой стеной, ограждающей территорию храма. Такой сад расположен с южной стороны главного павильона Дайсэн-ин. Он называется «Великим Океаном» или «Океаном Пустоты». В него выходят раздвижные седзи трех помещений: комнаты отдыха (другой, более длинной своей стороной она выходит во вторую часть углового «сухого» сада), центрального зала для монашеской медитации и комнаты для приемов.

Когда-то двор с южной стороны главного павильона Дайсэн-ин использовался для ритуальных буддийских представлений, т. е. считался просто священным местом, но скоро был превращен в «сухой» разграфленный галечный сад [14, ч. 1, с. 7, ил. 46]. В настоящее время вдоль внешней стены посажены редкие деревья и кустарник, подстриженный двумя прямыми сплошными ярусами. Одно из деревьев перебралось даже на саму галечную площадку (в юго-западном углу). Почти в центре сада, ближе к левой стороне, расположены два конусообразных холмика той же гальки, которая уложена в горизонтальные полосы вдоль края галереи и в волнообразные полосы — на остальной части прямоугольной территории. Простота общего очертания сада и невинность его деталей, в том числе и свет-

лых холмиков, очертание которых гает на таком же фоне мелкой гальки, создают нейтральный и вместе с тем изысканно-сдержанный фон для монашеских размышлений.

Сад «Океан Пустоты» настраивает на философско-созерцательный лад не только монахов. Любой посетитель сада Дайсэн-ин может испытать в нем отрадные минуты проникновения в бездонные глубины времени и освобождения от ограниченности земных форм и земного пространства.

Если ритмически определенные (хотя и асимметричные) формы углового «сухого» сада Дайсэн-ин легко «ложатся на мелодии» струнных инструментов, то пространство чисто галечного сада позволяет жить в нем неопределенно-растяжимым звукам духовых инструментов — разного рода флейтам (задающим тон вместе с барабанами и в музыкальном сопровождении представления Но). Неодинаковые по высоте, то замирающие, то вновь рождающиеся, то пронзительно звонкие, то утробно-глухие, перетекающие и куда-то исчезающие — все звуки национальных мелодий (такие, как и вокальное исполнение древних партий театра Но) характеризуют безграничное и емкое пространство, беспрепятственное для прохождения через него самых неожиданных ритмических волн, противоположных и взаимодополняющих направлений.

Звучание японских флейт (как и нечеткие очертания поверхности «сухого» сада) как будто «разбегается» во все расширяющемся пространстве, дробясь на отдельные исчезающие звуки, подчеркивая своей особой гармонией значительность пустоты, в которой обитает все живое.

Можно сказать, что общее звучание сада «Великий Океан» (или «Океан Пустоты») очень торжественно.

Если тишина всей повседневной жизни храма формируется редкими и короткими, ни с чем не смешивающимися звуками удара колотушки у входной двери, всплеска вылитой воды, треска ломаемых дров и хвороста, шуршания убираемой гальки, звона церемониального колокольчика, глухой дроби молитвенного барабана, то состояние медитации (которое можно сравнить с созерцанием «сухого» пустого сада) похоже на всепоглощающий, глубокий звук удара главного храмового колокола. Низкий «голос» колокола плывет нескончаемо долго, почти не ослабевая, вбирая в себя и растворяя все остальные звуки окружающего мира.

Созерцанием сада «Океан Пустоты» заканчивается осмотр храма Дайсэн-ин, жемчужины среди всех других замечательных садово-храмовых комплексов монастырей Дайтокудзи в Киото.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Китайский иероглиф, звучащий по-японски как *дзэн* и по китайски как *чань*, означает «созерцание» — одно из важнейших понятий буддизма, соответствующее санскритскому «дхьяна».

² *Мондо* — система устных вопросов и мгновенных ответов (словом или даже действием), коан — диалог, только письменный, не предусматривающий прямой взаимосвязи между вопросом и ответом, однако позволяющий использовать время и внутреннюю духовную сосредоточенность для однократного или даже многократного определения ответной реакции [17, с. 65—68, 86; 11, с. X, XI, 4—6].

³ В философско-гносеологическом плане понятие «сатори» можно рассматривать как интуитивно верный выход за пределы антиномии. Литература по этой теме огромна, можно назвать лишь имена крупнейших исследователей. Среди советских авторов так или иначе этим вопросом занимались Абаев Н. В., Григорьева Т. П. и некоторые другие.

⁴ Впервые храм Кохо-ан был построен в 1621 г. (рядом с храмом Дайтокудзи Рюко-ин) в качестве храма семьи Кобори. Когда же Энсю исполнилось 65 лет, он перенес храм на нынешнее место [14, ч. 1, с. 1].

⁵ Два иероглифа *бо сэн* означают «забыть о сети». Имеется в виду, что когда что-то познано, можно не употреблять слова (см. об этом [14, ч. 1, с. 2]).

⁶ О значении «саби» в содержании «чайного» сада см. кн. Н. С. Николаевой [7, с. 169].

⁷ В главном павильоне храма Кохо-ан есть также чайная комната. Возле террасы стоит каменный чан с водой и фонарь, которыми можно пользоваться, не сходя на землю. Более изысканные чан и фонарь стоят в саду по дороге в чайный домик. Они принадлежат руке Энсю. Интересна верхняя часть каменного чана, которая вырезана в форме старинной монеты с двумя иероглифами.

⁸ В этом же саду около ворот Амигасамон похоронены члены семьи Кобори, так же как и сам Энсю [14, ч. 2, с. 2, ил. 9].

⁹ Первоначально дверцы у чайных домиков делались полукруглыми, в более поздней модификации они бывали и квадратными.

¹⁰ При популярности дзэн-буддизма среди самураев, участвовавших в дворцовых интригах и переворотах, монастыри вынуждены были искать способы обезопасить себя от непрошеной воинственности некоторых своих «высоких» гостей. В частности, в «чайный» павильон не полагалось входить с оружием. Остроумное указание на это есть в книге Мацуносэ Тацуй [16, с. 39].

¹¹ На самом деле струны трогаются не пальцами, а специальной пластинкой из рога или слоновой кости [8, с. 27].

¹² *Токонома* — ниша в стене комнаты, выделяющая специальное место, где помещались особо почитаемые живописные свитки, икебана, предметы старины, любимые произведения искусства. В чайной комнате такая ниша задавала тему и тон бесед во время чайной церемонии.

¹³ *Хиедори* — название птицы.

¹⁴ Прообразом такого символического и в то же время вполне ландшафтного озера служило большое озеро-парк Сиху («Западное озеро») в южно-китайской столице Ханчжоу (XII—XIII вв.).

ЦИТИРОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Абаев Н. В., Нестеркин С. П. Некоторые психологические аспекты влияния чань (дзэн)-буддизма на человеческую личность и субъект деятельности. Одиннадцатая научная конференция «Общество и государство в Китае». — Тезисы и доклады. Ч. 1. М., 1980.
2. Виноградова Н. А. Иконографические каноны японской космогонической картины Вселенной — мандала. — Проблемы канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
3. Виноградова Н. А. Японская скульптура. М., 1981.
4. Григорьева Т. П. Даосская и буддийская модели мира (предварительные заметки). — Дао и даосизм в Китае. М., 1982.
5. Из современной японской поэзии. М., 1981.

6. Николаева Н. С. Японская культура XVI века и «чайная церемония». — Советское искусствознание. М., 1978. 77, 2.
7. Николаева Н. С. Японские сады. М., 1975.
8. Йофан Н. А. Из истории японской музыки VII—IX вв. — Искусство Японии. М., 1965.
9. Daisen-in (Including all the Gardens and Tea Houses of Daitokuji). Kyoto, 1965.
10. Fukuda K. Japanese Stone Gardens. Tokyo, 1970.
11. Nagada I. The Gardens of Japan. L., 1928.
12. Miura Isshu, Sasaki Ruth Fuller. The Zen Koan. Kyoto, 1965.
13. Nakano Kinsaku. Kyoto Gardens. Osaka, 1968.
14. Okamoto T., Takakuwa G. The Gardens. Vol. I—II. Kyoto, 1962.
15. Takakuwa G. Zen Gardens. Kyoto, 1962.
16. Tatsui M. Japanese Gardens. Tokyo, 1962.
17. Tradition of Japanese Garden. Tokyo, 1962.
18. Wood E. Zen Dictionary. N. Y., 1962.
19. Yoshida T. Gardens of Japan. N. Y., 1957.
20. Yoshinaga I. Japanese Traditional Gardens. Tokyo, 1961.
21. Daitoku-ji. Tokyo, 1960.

Е. А. Сердюк

СУДЬБЫ ПЕЙЗАЖНОГО МЫШЛЕНИЯ В ЯПОНСКОМ ИСКУССТВЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ

В японском искусстве XVII — первой половины XIX в. получил отражение сложный процесс перестройки средневекового мировосприятия, охвативший всю культуру того времени. Ее еще продолжал питать огромный духовный потенциал средневековья, но взгляды на художественное наследие прошлого и методы его использования заметно изменились. Убыстрение темпов жизни, новые социальные устои и задачи культуры продиктовали и новое соотношение образов человека и природы в изобразительном искусстве.

Крутые исторические и социальные перемены, назревавшие на протяжении всего XVI в. и осуществившиеся в основном в начале XVII в., вывели на историческую арену новую силу — сословие ремесленников и купцов, объединяемых понятием «тёнин» (горожане). Этот большой социальный слой и послужил средой развития новой культуры, которую обобщенно называют городской. Уже само это название свидетельствует о том, что старые соотношения между миром человека и природы больше существовать не могли.

Однако мировоззрение и культуру молодого сословия горожан отличала осторожность в отрицании старого, постепенность перехода к ранее неизвестным формам, идеям, соотношениям. На первых порах развитие нового протекало в русле традиционных взглядов на мир и заключалось скорее в пересмотре прежних связей между отдельными элементами мировоззренческих систем.

Интенсивное развитие науки в начале периода Эдо (1614—1868 гг.) не столько радикально изменило прежние представления о мире, сколько привело к разрушению их целостности и универсальности. Этот процесс охватил различные социальные слои и прослойки, окрасил индивидуальное мышление, можно даже говорить о неординарном отношении к жизни, доминировавшем в каждом из крупных городов. Центр торговли рисом и морских путешествий, деловой купеческий Осака, резиденция императорского двора, увядающий древний Киото, быстро вы-

росшая молодая самурайская столица Эдо — всюду идеология и культура имели своеобразную местную окраску.

На протяжении всего предшествующего периода Момояма (1573—1614 гг.) и до 80-х годов XVII в., во время зарождения и становления городской культуры, главным центром ее развития оставалась область Камигата (Киото и Осака), с довлеющей ролью Киото. Этот город, бывшую прославленную столицу Хэйан, богатую древними культурными традициями, многие связывало со средневековой аристократической культурой. В Киото ярче всего выявился процесс формирования общих черт личности новой эпохи.

Главным в этой личности было пробуждение стремления к свободе, понимаемой первоначально как свобода наслаждения радостями земного бытия. Торговцы и ремесленники, приобретая экономическую самостоятельность, начали вырваться из тисков феодальных вассальных отношений и в полной мере ощутили вкус независимости и достатка. В «Собрании заметок о годах Кэйтё» (1596—1615 гг.) писатель той эпохи Миура Дзёсин восклицает: «О, великие времена! Истинно великие времена! Даже такие маленькие люди, как я, обладают прекрасным и извлекают целый мир наслаждений из нынешней сладкой жизни» (цит. по [10, с. 64]). Конечно, далеко не одни только удовольствия были уделом горожан, вовлеченных в жестокую борьбу за средства к существованию. Но жизнь самых простых людей, в средневековье предопределенная на много поколений вперед, теперь сулила неожиданные возможности. В кипении деловой активности городов стихийно складывались новые отношения и предприятия, удачи и горести сменяли друг друга с калейдоскопической быстротой. Расцветали новые ремесла и исчезали старые, капризная слава возносила одних актеров и писателей на смену другим, переходило из рук в руки имущество, за несколько дней наживали состояние оборотистые купцы и разорялись неудачливые.

Искусство города неоднозначно. Оно включало в себя и элитарные формы, тяготевшие к наследию старой аристократической культуры, и формы массовые, «низовые», в которых новые художественные принципы выявились в своих наиболее чистых, беспримесных качествах. Пышная дворцовая архитектура, блестящие золотом настенные росписи, изысканные лаковые изделия, казалось бы, имеют мало общего с популярным искусством гравюры на дереве, восходящим, в сущности, к традициям народного лубка и иллюстраций в развлекательных многотиражных изданиях для горожан.

Но при всем многообразии искусство Японии нового времени обладало единой направленностью развития. Оно отразило переход к чувственно-конкретному, рациональному восприятию мира, пришедшему на смену универсальным религиозно-эстетическим воззрениям средневековья. Закономерным для эпохи XVII — первой половины XVIII в. представляется процесс рас-

пада целостного средневекового мировосприятия, нашедший прямой отклик в литературе и изобразительном искусстве. Типичный для культур Востока традиционализм обусловил бережное и любовное отношение к наследию прошлых эпох, но пропорции в соотношении его элементов изменились, и при сравнительной сохранности прежней морфологии искусства синтаксис подвергся коренным перестройкам.

Процесс сложения стиля настенных росписей, в общих чертах завершившийся к XVII в., вместе со своим становлением характеризуется и явлениями распада прежнего универсального восприятия мира природы, органично включавшего в себя человека с его интересами и деяниями. Для стенных росписей, свитков и ширм второй половины XVII—XVIII в. типично выделение лишь одного фрагмента пейзажа — цветка, птицы на ветке, дерева, что влечет за собой подчеркивание предметно-пластической основы изображаемого и ослабление интереса к пространственным категориям. Условные золотые или гладко тонированные фоны монументальных росписей нового времени не несут в себе той пространственно-смысловой насыщенности, которая характеризует понятие фона в классической восточной живописи; они способствуют скорее расчленению фрагментов пейзажа, нежели их объединению в единой пространственной среде. Поэтому расцвет жанра «цветы и птицы» в монументальных росписях того времени далеко не случаен, ибо он отражает закономерную для мировосприятия переходной эпохи тенденцию к фрагментаризации действительности.

Думается, что аналогичные явления могут быть отмечены и в поэзии нового времени, с ее интересом к камерным мотивам, характеристике изолированных предметов и явлений, акцентирующей их внутреннюю поэтическую сущность.

Выделенные из прежней целостной картины мира, эти фрагменты активно сопоставляются в масштабном соотношении, находясь как бы в состоянии «пригонки», прежде чем сложиться в единую систему, соответствующую рациональным воззрениям нового времени. Поэтому проблема масштаба является очень острой для всех областей художественного творчества XVII—XIX вв. и нередко предстает в своих парадоксальных крайностях. В общей картине литературы того времени лаконичные стихотворные строфы соседствуют с длиннейшими романами, в изобразительном искусстве миниатюрные поздравительные карточки суримоно не уступают в популярности огромным по размерам свиткам и многостворчатым ширмам. В архитектуре крошечные чайные павильоны имеют не меньшее значение, чем колоссальные парадные резиденции. В декоративно-прикладном искусстве наблюдается, с одной стороны, расцвет миниатюрных форм (особенно имеющих отношение к быту и внешнему облику горожан — нэцкэ, инро, цубы), а с другой — сближение форм прикладного и монументально-декоративного искусства (яркий пример тому — широкое распространение росписей на ширмах,

сочетающих в себе черты утилитарного предмета обстановки и станкового произведения живописи), что привело к предельной укрупненности самих декоративных мотивов.

Таким образом, новые масштабные соотношения рождались не только между разными видами и жанрами искусства, но и — в результате их соприкосновения — внутри каждого из них.

Пожалуй, наиболее яркий, открыто экспериментальный характер приобретают поиски новых масштабных соотношений в творчестве графиков, представителей направления «укиё-э». Культура «быстротекущего мира» (*укиё*) включала в себя и театр, и литературу, блестяще представленную гением Ихара Сайкаку, и изобразительное искусство «укиё-э» — свитки, ширмы, гравюры, иллюстрации к книгам.

Культура «укиё» имела наиболее специфическую для нового времени окраску, и в данном случае главное то, что она породила совершенно особую интерпретацию темы природы, начав ее освоение как бы заново и завершив ее созданием принципиально новой концепции пейзажа и человека в нем.

Первоначально природа вообще не вошла в круг тем популярного городского искусства. Этому в первую очередь способствовали особенности формирования новой городской среды. В отличие от классических городов восточного средневековья, планы которых были строго регулярны, включали в себя парковые и садовые ансамбли и были ориентированы по странам света, будучи условно связанными со всем окружающим миром через космогоническую символику, организация городской застройки в новое время базировалась на иных принципах. Исчезла сама идея градостроительного решения как образа и подобия устройства мира; при возведении городов их строители руководствовались менее системными, но более практическими, прежде всего оборонными соображениями.

В Японии начиная со второй половины XVI в. ядром городской планировки стал укрепленный замок, вокруг которого быстро и плотно, как годовые кольца дерева, разрастался посад — чередующиеся поселения рядовых воинов, ремесленников, торговцев. Эти поселения составляли основную территорию городов, которые не отличались регулярностью планировки, не имели никакой пространственной символики, а с разрушением в начале XVII в. большинства укрепленных замков (после централизации власти правителями династии Токугава замки, как потенциальные очаги восстаний провинциальных феодалов, последовательно уничтожались) потеряли и свою высотную архитектурную доминанту. Ничто не сдерживало мощного напора стихийной застройки, в которой сиюминутные практические потребности властей внести в планы городов хоть какую-то регулярность, в классических представлениях восточного градостроительства неразрывно связанную с созданием сети парков, каналов, зеленых зон. Узенькие улицы новых городов Японии

украшали лишь случайно уцелевшие деревья. Этим отчасти объясняется то, что в популярном изобразительном искусстве горожан тема природы первоначально отсутствовала.

Это обстоятельство усугублялось особенностями обстановки, которая царила в так называемых кварталах развлечений, где и происходило большинство событий, запечатленных на гравюрах, ширмах и свитках *укиё-э* Ёсивара, Симабара, Кавара, Сидзёгавара и т. д. В названиях «веселых кварталов» Эдо, Киото и Осака непременно присутствует как составная часть иероглиф *хара* (в сочетаниях: «вара», «бара») 'берег', 'долина реки'. В этом не только проявилась дань традиции, но и отразился любопытный исторический факт. Увеселительные заведения, преследуемые официальным законодательством, ютились первоначально на «ничейной земле», в руслах и низинных берегах пересыхающих на лето рек. Поэтому постройки там традиционно носили временный характер, а о каких-либо постоянных зеленых насаждениях не могло быть и речи.

Местом действия литературы о «веселых кварталах» и объектом иллюстраций в книгах о них, а также первых станковых гравюр стала улица с открытым на нее интерьером. Ориентация на улицу — самобытная черта японской городской культуры XVI—XIX вв. Ведь улицы, тем более в кварталах развлечений, были местом, где кипела жизнь горожан, складывались формы их общения, вкусы, привычки, нормы поведения, одним словом, новый в истории Японии социум. Изображение улицы вытеснило из живописи традиционный пейзажный фон, так же как это произошло в популярной городской литературе. Это изменение вызвало ряд комментариев в источниках того времени. Любопытно во многих отношениях высказывание Ихара Сайкаку из повести «Десять непочтительных детей Японии», пародирующей китайские классические примеры сыновней почтительности и преданности как ненужные и нелепые в условиях современного ему города: «Молодые бамбуковые побеги, которые Мэн Сунь искал под снегом, в наше время можно найти в любой зеленой лавке; карп, которого Ван Сян с таким трудом выудил из реки, плавают в садке любого рыбака» (цит. по [3, с. 128]).

То, что многие столетия было катехизисом сыновней самоотверженности, во времена Сайкаку стало вопросом не более чем покупательной способности. Интонационное содержание приведенной цитаты сложно: здесь и не слишком горестное, а скорее ироническое сетование на нынешние нравы, и пафос утверждения нового образа жизни, и наслаждение парадоксальностью ситуации. Речь в цитате идет об эмблемах сыновнего долга (карп и бамбук), но в новом социальном контексте они вновь воспринимаются как конкретные детали, но уже не пейзажа, а натюрморта. Их масштаб возрос, и вместе с выделением из канонического контекста они вышли на первый план литературного повествования и вслед за этим — иллюстративного книжного изображения. В результате то, что раньше было орга-

нической частью пейзажа, теперь становится объектом натюр-морта, «Stiele Leber» городского уклада.

Предметом художественного интереса в литературе и гравюре становится то, что раньше таковым быть не могло: кухни, хозяйственные службы, сам процесс ведения городского домашнего хозяйства, малозначительные с традиционной точки зрения, но любопытные детали быта. Элементы городского пейзажа, сближенные с натюрмортом, несут на себе явный след присутствия и действия человека — деловитого, предприимчивого, хваткого и практичного горожанина. Ему были свойственны уже свои, новые представления о жизненных ценностях, лирике и романтике. Не раз Сайкаку отмечал, что «в наши времена людей больше интересует звон серебра и золота, рис и недвижимое имущество, нежели красота сливы, сакуры и сосны в их дворе» [6, с. 28].

Все эти факторы объясняют исчезновение самостоятельной пейзажной темы из ранней городской культуры. Пафос начального этапа урбанизации, увлечение растущей деловой активностью, многократное ускорение темпов жизни горожанина на время вытеснили из сферы его внимания тему природы. Она вообще лежала вне круга сюжетов раннего искусства «укиё-э» и литературы «укиё-дзоси». Их мир — это мир людей, безусловно и легко соизмеримый с отдельным человеком.

Новый тип героя ярко проявился в произведениях Сайкаку, который использовал и особые приемы его характеристики. Они отвечают тому самому стремлению к конкретному, художественно-предметному восприятию мира, которое отличало всю эдоскую культуру. Традиционные устойчивые метафоры заменены у Сайкаку подробным любовным описанием предмета, человека или явления, будь то восход луны, красавица или ее костюм; а в оценках наивная поэтичность уживается с трезвым и даже циничным практицизмом. Не только у Сайкаку, но и во всей литературе Эдо конкретные идеи предпочитают абстрактным, большую роль играет точнейшее описание вещей, причем объекты описания выступают довольно изолированными друг от друга, превращаясь в некие самостоятельные знаки красоты, богатства, вкуса и т. д. В изобразительном искусстве предметы служат условными знаками места действия.

Если ксилографическая иллюстрация в силу своей повествовательной специфики еще давала схематическое описание места действия, главным образом через его отдельные атрибуты, то станковое искусство «укиё-э» XVII — первой половины XVIII в. — живопись и гравюра — полностью сосредоточилось на образе человека. Впервые в истории японского искусства героями станковой живописи становятся представители городских низов, такие персонажи, как, например, «Банщицы» на ширме из музея Атами (преф. Сидзуока). Наряду с непосредственной фиксацией их простонародного типа внешности, раскованности жестов, далеких от прежних представлений об изяществе, в

свитках и ширмах «укиё-э» трудно не заметить пафоса утверждения нового типа красоты и достоинства. Важно, что это утверждение осуществляется главным образом декоративными средствами. При этом чуть ли не основное в характеристике героев — костюм, который сам порой несет в своем орнаменте многообразный пейзажный мир, расчлененный на отдельные фрагменты, которые активно сопоставляются друг с другом по ритму, размеру, степени укрупнения цветовых пятен, характеру рисунка и т. д. Не исключено, что и сам расцвет орнаментики, бесспорно отмечаемый в японском искусстве нового времени, был связан с процессом фрагментаризации восприятия действительности и «пригонки» отдельных фрагментов по масштабу к ритму. Обзор богатейшего наследия искусства японского костюма XVII—XIX вв. лишней раз доказывает, что даже пейзажное мышление в раннем искусстве «укиё-э» полностью сфокусировано на человеке.

Свитки жанра «красавицы» (бидзин-га) и ранние гравюры любовно-бытового жанра имели либо пустой фон, либо условно обозначенный отдельными атрибутами быта. Таковы свитки школы Кайгэцудо, гравюры Хисикава Моронобу (1625—1694 гг.), Сигимура Дзихэя (работал в 1680-х годах), Окумура Масанобу (ок. 1686—1764 гг.) и других художников. В гравюрах Тории Киёнобу (1664—1729 гг.) и его последователей, разрабатывавших театральные темы, навеянные представлениями театра Кабуки, рано появляются условные элементы пейзажа фрагментарного характера, которые служат указанием на место действия. Большей частью это ветви сосны — реминисценция пейзажного декорационного задника театра Но (его расцвет датируется XV—XVI вв.), который был использован на сцене раннего Кабуки. В первых образцах театральной гравюры изображения отдельных ветвей и побегов растений настолько фрагментарны, что не могут быть названы пейзажным фоном в полном смысле этого слова. Однако именно с этих фрагментов начала развиваться тема природной среды в гравюре «укиё-э», если не считать пейзажных мотивов в орнаментике костюмов.

С появлением в 60-х годах XVIII в. более совершенной техники полихромной печати и освоением новых выразительных возможностей гравюры наступил новый этап и в развитии темы природы. Элементы пейзажа стали шире использоваться в качестве атрибутов действия персонажей, более органично включаться в общий эмоциональный строй гравюр. Первый выдающийся мастер полихромной гравюры Судзуки Харунобу (1725—1770 гг.) создал тонкие по своему лирическому строю композиции, в которых природные мотивы играют важную роль. Они не только по-прежнему указывают на место действия, но и служат аллегорией красоты героинь; названия растений омонимически указывают на имя персонажей, а их выбор — на время года. Пейзажные мотивы у Харунобу нередко превращаются в развернутый фон действия.

Начиная со второй половины XVIII в. тема пейзажа в гравюре развивается в двух аспектах: во-первых, городской пейзаж как среда и общий фон действия, и во-вторых, пейзаж, заключенный в картуш, масштабно изолированный от остального художественного пространства гравюры и выступающий как знак-индекс природы.

Значительный шаг в освоении темы пейзажа в гравюре сделал выдающийся мастер последней трети XVIII в. Торий Киёнага (1752—1815 гг.). У него пейзаж, как правило, воспринимается как некая панорамная полоса, расположенная вдоль линии горизонта, что не может не напомнить о принципах оформления сцены Кабуки во времена Киёнага, который был также и театральным художником. Его пейзажные фоны передают тончайшие оттенки ощущений, испытываемых персонажами, в то время как сами фигуры людей выполнены в холодновато-академической манере. Киёнага — мастер поэтического городского вида, уловленного в неповторимые моменты разных времен года и суток. Пейзажи Киёнага почти физиологически ощутимы в передаче вечерней прохлады, первого ночного ветерка, принесшего наконец избавление от томительной жары; безмятежного полдня; внезапно налетевшего ночного вихря. Все прогулки героинь Киёнага лежат в черте города, поэтому фонами служат городские виды, которые активно участвуют в передаче эмоционального состояния персонажей, вернее, их ощущений. Пейзаж у Киёнага воспринимается его героями, а вслед за ними и зрителем осязаемо, почти иллюзорно точно по ощущению.

Киёнага, как никакой другой мастер гравюры, достиг гармонического равновесия между темами человека и природы на основе тонко уловленных и искусно передаваемых им ощущений своих героев. И все же у Киёнага, в традициях ранней гравюры «укиё-э», мотивы природы остаются вспомогательными, полностью ориентированными на раскрытие настроения и духовного мира людей.

Другой аспект воплощения темы природы в гравюре связан с показом изолированных фрагментов пейзажей в картушах, когда эти фрагменты выступали как знак-индекс природы в целом. Такого рода гравюры отразили увлечение широких масс горожан темой путешествий по провинции, особенно четко выжившееся с конца XVIII в. Как правило, пейзажные картуши украшали изображения знаменитых красавиц. В картушах разнообразной формы, располагавшихся чаще всего в одном из верхних углов композиции, каллиграфические надписи чередуются с изобразительными мотивами. Это либо цветы и цветущие ветви деревьев, либо целые пейзажные сценки. Они призваны раскрыть и дополнить образы героинь гравюры — красавиц, омонимически передавая их имя, напоминая о местности, откуда они прибыли и т. п. В итоге изображение в картуше всегда не только поэтическая метафора, сравнение красоты женщины с красотой природы вообще, но и вполне конкретный пейзаж,

некий реально существующий вид провинции, как правило названный в расположенной рядом надписи. Через «окно» картуша зритель мог заглянуть в отдаленные уголки природы, увидеть достоверное изображение той или иной местности страны. В XIX в. в изображениях красавиц нарастают схематизм и формальная холодность, делающие всех героинь похожими друг на друга. Зато картины природы в картушах становятся все более развернутыми, и основной смысловой акцент композиции перемещается на них. Теперь уже не природа выступает как игровой знак человека, а, по выражению Б. Г. Вороновой, «человек как игровой знак природы» [1, с. 43].

Таким образом, к 20—30-м годам XIX в. значимость природной темы в искусстве укиё-э возросла в обоих ее аспектах — природы как фона и фрагмента природы как содержимого картуша. Но общим основанием к развитию темы природы стали те изменения в мировосприятии японцев, которые особенно четко выявились к этому времени.

Применительно к XIX в. можно говорить о сложении национального самосознания японцев на основе рационального образа мышления, возобладавшего над традициями средневекового мировосприятия. Элементы буржуазного уклада жизни к этому времени достаточно окрепли, чтобы превратить Японию в экономически единое государство, некий целостный организм с развитой сетью деловых, промышленных и торговых связей. Развитие торговли, рост новых городов и ремесленных центров, строительство множества новых дорог неизбежно должны были породить увлечение путешествиями как сугубо делового, так и развлекательного плана. Несмотря на ограничения со стороны военно-феодального правительства, участились поездки купцов и ремесленников по стране, а те, кто был лишен возможности пуститься в далекий путь, увлекались рассказами о путешествиях и иллюстрированными путеводителями.

В популярной литературе жанр путеводителя и тема путешествия, как таковая, появились еще в начале XVII в. и оставались в сфере внимания горожан и в XVIII—XIX вв. В середине века мотивы дальних странствий также занимали видное место в литературе; но в новое время описание странствий приобрело качественно иную окраску. Теперь путешественника или читателя путеводителя интересуют не столько картины природы или святыне места, сколько последовательный ряд населенных пунктов в их местной специфике и деловом значении.

Иллюстрированные путеводители, выполненные в технике ксилографической печати, излагали конкретные сведения о ремеслах и торговых предприятиях той или иной провинции, а также связанные с ней исторические факты и поэтические легенды. В такого рода изданиях приводились типичные для каждой местности элементы фольклора — песни, шутки, каламбуры, в которых нередко обыгрывалась топонимика названий. Таким изданиям была свойственна некая назывательность, а иллюстра-

ции к ним носили не пейзажный, а скорее сюжетный характер с осязаемым перечислительно-информативным подтекстом.

В 20-х годах XIX в. в развитии темы путешествий в гравюре произошел радикальный перелом, связанный с деятельностью таких крупнейших мастеров пейзажа, как Кацусика Хокусай (1760—1849 гг.), а вслед за ним — Андо Хиросигэ (1797—1858 гг.). В пейзаже XIX в. слились воедино два понимания природы в гравюре, которые прежде развивались изолированно: пейзажные фоны и пейзажные картуши. Окно картуша как бы беспредельно раздвинулось, и зритель оказался вплотную приближенным к картине природы, уже ничем не опосредованной — ни ощущениями персонажей, ни литературной метафорой, ни человеческой фигурой, служащей «игровым знаком» природы. Образ человека становится равноправной частью пространственного мира пейзажа. Они вновь оказались включенными в единую художественную систему, но уже новую, соответствующую рациональным категориям нового времени.

Рационализм в искусстве периода Эдо пробивал себе дорогу через «игру» с временными и пространственными координатами (в том числе отождествление героев и событий разных времен, отождествление нескольких мест действия), а к XIX в. — через откровенные эксперименты с масштабом и перспективой, в которых рождались пространственные представления новой эпохи. Все эти процессы явственно ощутимы в истории развития японской гравюры. В первой половине XIX в. стали очевидными те перемены, которые позволяют считать этот период преддверием эпохи буржуазного строя с присущими ему особенностями культуры.

Бурно росли города, развивались промышленность и торговля, в том числе и с заморскими странами. Начался процесс освоения иноземной культуры. При этом появились возможности сравнения, и на его основе — выделение собственно национальных особенностей своей страны. Национальное самосознание и самоопределение — неперменная черта переходного к капиталистической эпохе периода. Конкретизация представлений о своей стране в плане осознания ее национального своеобразия и неповторимости прежде всего проявилась в искусстве пейзажа. Самостоятельный жанр пейзажной графики с 20-х годов XIX в. становится доминирующим в искусстве ксилографии. И каким бы резким ни казался поворот к пейзажу, им японская культура обязана не только таланту Хокусая или Хиросигэ, впервые выступивших со своими пейзажными гравюрами в 20-х годах XIX в., но и объективным закономерностям историко-культурного процесса.

В творчестве Хокусая сохранилось восходящее еще к жанру путеводителей стремление показать каждую местность через ее раритеты и достопримечательные ремесла. Но у Хокусая эта традиция приобрела более глубокий и патетический смысл: появившийся наконец в популярном искусстве горожан образ

большой природы с самого начала облекался в форму наглядно-конкретных пейзажей родной страны, областей, в которых живут и работают простые труженики.

С появлением в гравюре самостоятельного пространственно развитого пейзажа возникла необходимость «пригонки» тех частей, которые его составляли, т. е. введения единой новой перспективно-пространственной системы. И если раньше проблема масштаба снималась рамками картуша или условной фрагментарностью пейзажного мотива, то с появлением жанра самостоятельного пейзажа стала неизбежной полная координация составляющих его частей. При этом вопрос о масштабных соотношениях не мог быть решен иначе, как в рациональных категориях нового времени. Освоение художниками-пейзажистами элементов прямолинейной перспективы, начавшееся еще в XVIII в., дало им в руки еще один способ сопоставления масштабов предметов и явлений. В творчестве Хокусая это проявилось особенно наглядно в форме преднамеренной игры с перспективными эффектами. Подобные же увлечения были свойственны художникам династии Утагава, например Куниёси (1797—1861 гг.). В одной из его гравюр мокрица, заползшая на кучку песка, выглядит фантастически огромным чудовищем на фоне далекого пейзажа на горизонте. Здесь игра с перспективой переходит в прямое трюкачество, не чуждое большинству художников позднего периода Эдо. В определенной мере оно было присуще и Хокусая. Но у него преднамеренная игра с масштабами в большинстве случаев обусловлена и оправдана глубокой художественным смыслом. В знаменитой серии «36 видов Фудзи» проблема масштабного сопоставления природы и человека, переднего и дальнего планов находится в центре внимания художника; священная гора Фудзи на заднем плане сопоставляется с бытовыми сценами переднего таким образом, что это сопоставление приобретает глубокий смысл — смысл единства повседневного человеческого труда с высоким национальным достоинством японцев.

Преднамеренная игра с масштабом есть не только свойство изобразительного искусства периода Эдо, но и его литературы. Трудно не вспомнить остро подмеченный Д. Кином в работах Сайкаку эффект «перевернутой подзорной трубы» [3, с. 119], который проявляется в том, что Сайкаку порой остро точен в передаче деталей первого плана своего литературного повествования, но нередко схематичен и неправдоподобен в существенных, на наш взгляд, моментах — в логике повествования, в произвольном распоряжении судьбами героев, которых ожидают самые невероятные приключения, совпадения и повороты судьбы. Д. Кин говорит о Сайкаку, что «его реализм основан на ниспровержении общих законов перспективы» [3, с. 120]. Не затрагивая здесь правомерности применения автором понятия реализма, точнее было бы добавить — прежних законов перспективы. К XIX в., когда творили Хокусай и Хиросигэ, благодаря кон-

тактам с искусством Запада, имевшим не такую уж короткую предысторию, связанную с деятельностью Утагава Тоёхару, Сиба Кокана, Утагава Кунисада и других мастеров, экспериментировавших с прямолинейной перспективой еще с середины XVIII в., она уже смогла быть освоена не только как некий заморский раритет, но и как органический метод трактовки пространства в гравюре. Применительно к Хокусаю можно говорить о сложении новой пространственной системы с использованием в ней традиционных восточных представлений о пейзаже, о сложении системы как изолированных плоскостных планов, так и элементов европейской перспективы. В творчестве Хокуся переосмысление старого и утверждение нового неразрывно связаны, и на этой диалектической противоположности базируется целостная картина мира, которая приобрела конкретную национальную определенность. Графический пейзаж открыл для себя многообразие, мощь и огромность мира природы в совокупности с миром людей. Их единство Хокусай понимает как единение человека, в кропотливом труде преобразующего землю, с природой-кормилицей (первый план) и природой — национальным символом страны (гора Фудзи на заднем плане). Множественность и многообразие видов человеческой деятельности подчеркивается единством лейтмотива заднего плана — Фудзиямы, вечной и неповторимой и в то же время бесконечно разной в разных ракурсах и освещениях.

На несколько иной основе базируется понимание единства человека и природы у Хиросигэ, который возвел на еще более высокий уровень тему природы как источника ощущений человека, которую начал разрабатывать еще Киёнага вслед за Харунобу. Хиросигэ трактует картины природы менее репрезентативно и парадно, чем Хокусай, но очень проникновенно, с тонким чувством тех непередаваемых словами настроений, которые вызывают у человека картины природы, увиденные через снег, туман, дождь, осенние сумерки, в освещении различного времени суток. У Хиросигэ сильнее и органичнее, чем у Хокуся, выражен эффект присутствия человека не только на первом плане, но и в глубине самой природной среды, причем не только через тему человека — преобразователя природы, но и за счет выявления единства эмоционального строя природы и находящихся в ее лоне людей.

В этом Хиросигэ, используя средства выражения новой эпохи, смог в то же время возродить классические принципы высокого искусства восточного средневекового пейзажа. Поэтому не зря сами соотечественники Хиросигэ называют его «самым японским» из всех японских графиков. У него парадоксальное на первых порах сочетание традиционных пространственных принципов классического восточного пейзажа с линейной перспективой западного происхождения выступает уже в более сглаженном, органичном виде. Этим он создал предпосылки для вступления японского пейзажа в общую картину современного миро-

вого искусства. Развитие пейзажа на его дальнейших этапах показывает, что диалектическое соотношение национального и интернационального, определенное Хокусаем и Хиросигэ, имело прямые перспективы в современном искусстве Японии.

Но, возвращаясь к проблеме «человек и природа» в культуре нового времени, следует вновь подчеркнуть особенности этого периода, как переходного этапа от средневековья. Это распад прежней универсальной системы мировосприятия с сохранением ее отдельных «узлов» и фрагментов, который в изобразительном искусстве выразился как процесс фрагментаризации картины действительности, разложения ее на отдельные мотивы. Следующий этап — сведение всех этих фрагментов в новые комплексы с изменением их смысловой значимости и реального масштаба. При этом основные изменения касаются первоначально важного соотношения «человек—природа». Их образы оказываются на некоторое время как бы изолированными друг от друга, с тем чтобы вновь воссоединиться в картине мировоззрения, свойственной новой формации.

Сходные моменты можно отметить в искусстве Дальнего Востока также и на переходном этапе от древности к средневековью, когда разлагается синкретически единая по отношению к природе и человеку мифологическая система и осуществляется переход к синтетическим представлениям средневековья. В этот период встает во весь рост проблема масштаба архитектурной формы, изобразительных мотивов, масштабов литературного произведения и, наконец, проблема масштабного соотношения между различными элементами изображаемого. Не исключено, что в наиболее общей форме эти закономерности могут быть распространены на искусство в целом в переходные периоды от древности к средневековью и от средних веков через новое время — к новейшему.

ЦИТИРОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Воронова Б. О некоторых особенностях дальневосточного портрета. — Проблема портрета. М., 1972.
2. Воронова Б. Кацусика Хокусай. Графика. М., 1975.
3. Кин Д. Японская литература XVII—XIX вв. М., 1978.
4. Редько Т. Творчество Ихара Сайкаку. М., 1980.
5. Сибуи Киёси. Эдо сёмин гайдзюцу-но хёгэн кейсики. Токио, 1959.
6. Ihara Saikaku. Five Women Who Loved Love. Introduction by Th. de Bary. Rutland, Vermont and Tokyo, 1973.
7. Michener J. A. Japanese Prints from the Early Masters to the Modern. Rutland, Vermont and Tokyo, 1963.
8. Narazaki M. The Japanese Print: Its Evolution and Essence. Tokyo, 1970.
9. Tsugiyoshi Doi. Momoyama Decorative Painting. Tokyo.
10. Yuzo Yamane. Momoyama Genze Painting. Tokyo, 1973.

Е. М. Дьяконова

ПРИРОДА, ЛЮДИ, ВЕЩИ И СПОСОБЫ ИХ ОТРАЖЕНИЯ В ПОЭЗИИ ТРЕХСТИШИЙ

В японском классическом жанре трехстиший (хайку) (существующем с XVI в. по настоящее время) сложилась своеобразная картина мира. Тема поэзии хайку — «поэт и его пейзаж», а цель — «создать многочисленные образы, человеческие и данные небом, связанные со сменой весны, лета, осени, зимы» [8, т. 4, с. 14]. Поэты хайку изображали цветы и птиц, ветер и луну (катё фугэцу — формула главных тем хайку), однако признавали: «Говорим о цветах и птицах, и в глазах запечатлевается пейзаж, слагаем стихи, и в сердце возникает восклицание»; «хотя изображаем одну травинку, но в ее тени невозможно скрыть трепещущие чувства творца». «На поверхности [хайку] не чувства, а цветы... Чувства скрыты в глубине и влагой, звуками, мелодией проступают на поверхности стихов» [8, т. 4, с. 15], — писал о поэзии хайку выдающийся поэт XX в. Такахама Кёси, стремясь выявить глубокий подтекст трехстиший, показать возможности жанра.

В хайку представлен мир без предыстории, его, так сказать, «географический» образ. История присутствует в хайку как история времен года, история круговорота, совершающегося в природе, причем смена времен года вовлекает в движение все предметы и события, названные в стихотворении, и принимает космический характер. Конкретные вещи, относящиеся к миру хайку, включены во всеобщность круговорота, в череду бесконечных изменений, в систему повторяемости явлений природы, так же как и конкретные однократные события, имеющие место в каждом стихотворении.

В стихотворении всегда присутствуют два плана. Всеобщий, «космический» план соотносит хайку с миром природы в самом широком смысле. В подобном соотношении главную роль выполняет сезонное слово «киго», обязательное для каждого стихотворения; это, по сути дела, намек на принадлежность хайку к круговороту природы. О «киго» — смысловом центре стихотворения — японцы говорят, что оно «воскрешает забытое и рождает ассоциации» [8, т. 4, с. 15]. Существуют стихотворения хайку,

не содержащие сезонного слова, но его отсутствие воспринимается как нарочитость, как осознанный «минус-прием».

Другой план хайку — конкретный, предметный, осязаемый мир четко обрисованных (вернее, названных) вещей. Масаока Сики (1867—1902 гг.), выдающийся поэт и теоретик поэзии хайку, возродивший этот жанр в период его глубокого кризиса (эпоха Мэйдзи, 1868—1912 гг.), писал, что простое «называние» вещей может произвести глубокое впечатление, а Кёси, вторя ему, подчеркивал: «В хайку не место лишним словам о предметах и явлениях: они привлекают человеческие сердца простыми звуками» [8, т. 3, с. 7].

Двуплановость хайку создает перспективу на небольшом стихотворном пространстве, включает стихотворение в контекст жанра, одновременно расширяя его рамки. Это хорошо видно на примере (взятом совершенно произвольно) стихотворения Масаока Сики:

| | |
|------------------|--------------------------|
| Юки-но э-о | Снежный пейзаж |
| Хару-мо какэтару | И весной висеть остался. |
| Хокори кана | Пыль! |

В нем содержится намек на обычай японцев, придающих большое значение смене времен года, менять в гостиной своего дома картину в соответствии со сменой сезона. Зимний пейзаж весной — отчетливый знак неблагополучия. Так одна деталь говорит о забвении, о печали, а может быть, и о несчастье, случившемся в доме. Причем конкретные предметы, названные в нем, — снежный пейзаж, весна, пыль — представляют собой взаимосвязанные образы, создающие в совокупности настроение грусти и запустения. Вместе с тем слова «снежный» и «весной» связаны с круговоротом в природе и во времени, и в данном случае столкновение весны и зимы создает дополнительный эффект вовлечения в этот круговорот, в жизнь всей природы. Слово «пыль», традиционно соединенное в японской эстетике с разрушением, запустением, одиночеством, грустью, завершает и подчеркивает столкновение несовместимых образов зимы и весны. В японской поэзии традиционен и этот мотив — столкновение времен года (и именно весны и зимы), — например, снег на распустившихся цветах или ростки бамбука под снегом. Создается еще одно противоположение — между общей грустной картиной запустения и наступлением весны — всегда радостным событием в японской поэзии. Стихотворение насыщено традиционными образами, через которые и осуществляется связь с культурным контекстом жанра, т. е. с той системой образности, которая выработывалась на протяжении столетий и без соотношения с которой стихотворение теряет многие из своих значений. Вырисовываются два плана изображаемых объектов: один, конкретно существующий в стихотворении (снежный пейзаж, весна, пыль), и другой, принадлежащий контексту жанра и понятный только в рамках традиционной системы образности (напри-

мер, пыль — знак запустения, смешение зимы и весны и т. д.) и через эту систему связанный с миром природы.

Современная поэзия хайку, начиная с реформатора жанра Масаока Сики, стремится к преобразованию не общего, космического плана стихотворения, а конкретного, объективного, так сказать, «ближнего» его плана, сохраняя вместе с тем весь тот культурный контекст жанра хайку, который сформировался еще во времена первой поэтической антологии «Манъёсю» (VIII в.) вокруг жанра танка и был во многом унаследован хайку. «Ближний» план хайку трансформировался при помощи введения категории «сясэй», сформулированной Масаока Сики.

Поэты нового времени вслед за Масаока Сики пытались преобразовать традиционный жанр, приобретший в XIX в. черты безжизненности, механичности. Одним из способов оживления малой формы хайку (как малая она осознана была именно в XIX в., когда Япония была открыта для европейских влияний, с появлением новых национальных поэтических форм) было расширение стихового пространства.

Для продолжения стесненного пространства трехстишия (всего 17 слогов) и для наиболее полного и даже всеобъемлющего описания природы поэты прибегали, например, к созданию циклов стихотворений хайку. Такое соединение практиковалось еще во времена Басё, однако циклы хайку у Масаока Сики, Такахама Кёси и других поэтов эпох Мэйдзи, Тайсё (1912—1926 гг.) и Сёва (с 1926 г.) занимают более значительное место. Стремление раздвинуть поэтическое пространство хайку заставило поэтов объединить стихи, причем единство их создавалось одним словом, общим для всех стихотворений. Оно объединяло стихотворения не только образно, но и тематически, так как зачастую являлось сезонным и содержало намек на время года. Цикличность хайку соответствовала цикличности времен года, внутри цикла создавался своеобразный мир, обладавший своим отсчетом времени (весна, лето...), своим пространством (леса, поля, горы...). Сезонное слово «вытягивало» за собой и другие слова и образы, связанные с определенным временем года. Цикл характеризовался общим кругом образов, настроений, причем опорное слово могло употребляться внутри цикла в различных грамматических модификациях. В творчестве Масаока Сики часто встречаются циклы по десять хайку, ибо число десять представлялось поэту наиболее завершенным, полным и гармоничным. Вот как общее слово «сигэми» (заросли) организует цикл Масаока Сики (здесь приведена часть цикла):

| | |
|---|---|
| Тэнгу сундэ Оно ирасимэдзу Ки-но сигэми | Здесь тэнгу живет, Дровосеки сюда не заходят. Заросли деревьев. |
|---|---|

| | |
|--|--|
| Мэдзируси-но Кёбоку сигэру Комура кана | У придорожного столба Высокие деревья разрослись. Деревушка. |
|--|--|

| | |
|--|---|
| Цуридоко-ни Ирихи морикуру Сигэми кана | На гамак Лучи вечернего солнца Сквозь заросли струятся. |
|--|---|

Сказанное в одном стихотворении цикла не повторяется, а как бы присутствует в других, создавая дополнительные связи с образами в прочих стихотворениях. Главное слово цикла может выступать на первый план или «отходить» на второй (как в третьем стихотворении, где внимание поэта сосредоточено на «лучах», а «заросли» необходимы, лишь затем, чтобы, пропустив через них «лучи вечернего солнца», оттенить их, чтобы они стали видимыми).

Принцип циклизации расширял поэтическое пространство каждого стихотворения, причем цикл воспринимался как единство и позволял применять в нем очень ограниченный набор художественных средств, не снижая его воздействия на читателя. Настойчивое повторение в разных контекстах опорного слова усиливало внутреннее единство цикла, расширяло сферу существования этого слова, показывало предмет масштабно, с различных сторон. В рассматриваемом примере слово «сигэми» — это сезонное слово, указывающее на разгар лета. Объединение хайку в цикл позволяло придать традиционной поэтической тематике индивидуальную окраску, дать возможность своего рода «комплексной разработки». В цикле последовательно изображены сегменты реальности, возникает дискретная, но разнообразная и насыщенная картина природы и чувств поэта, ее описывающего. Шлегель назвал сонеты Петрарки фрагментарным лирическим романом [2, с. 267]. Создание циклов хайку можно рассматривать как создание фрагментарной камерной картины природы, где стихи располагаются по кругу, «стянутые» между собой общим сезонным (иногда несезонным) словом, в центре же круга располагается описываемое время года, которое выполняет функцию «удержания» всех стихотворений, играет конструктивную, организующую роль. Высокая способность хайку объединяться в циклы говорит об известной «открытости» этого жанра, его способности соединяться с другими элементами. Время года — один из главных компонентов хайку, его основной конструктивный элемент — выступает и как основной объединяющий. Повторение сезонного слова усиливает его воздействие в каждом отдельном случае на другие компоненты хайку и в плане содержания, и в плане выражения, а также создает необходимое силовое поле, особый замкнутый поэтический мир.

В современной поэзии хайку возникла тенденция, несомненно выросшая из циклизации хайку, — это тенденция создания лирических дневников в жанре хайку. Лирический дневник изменений, происходящих в природе, возможно, и не осознавался поэтами нового и новейшего времени как дневник, тем не менее стихотворения хайку, создаваемые каждодневно, регулярно в связи с малейшими изменениями, происходящими в природе, когда поэт испытывал глубокую психологическую потребность

связывать свои мысли и переживания с жизнью природы и облекать их в краткую форму хайку, осознаются читателем именно как лирический дневник. Поэт не только выражал в форме хайку свои наблюдения над жизнью природы, но и раскрывал более глубокие, скрытые переживания, обнаруживая их не непосредственно, а косвенно, через пейзаж, так что стихотворение хайку нужно несомненно воспринимать шире, чем — пусть самую тонкую — пейзажную зарисовку. Масаока Сики призвал современных ему поэтов создавать «истинный пейзаж» (макотено кэсики) (где *истинность* 'макото' означает глубокое проникновение в сущность вещей), и этот призыв надлежит расшифровывать в смысле преодоления «автоматизма» в создании картины природы как способа передачи внутренних ощущений и переживаний. Создание широкого лирического дневника хайку, протяженной картины природы во все времена года (а стихотворения хайку часто располагаются в поэтических сборниках и журналах по циклам — весна, лето, осень, зима), состоящей как бы из мозаики отдельных стихотворений, представляющих каждый раз единое монолитное целое, поможет воспроизвести самый полный образ того или иного времени года, во всех его природных проявлениях. Каждое стихотворение хайку воспринимается тогда как внутренне цельная часть общей картины; малая форма, содержащая малую эмоцию, малое наблюдение стремится к объединению более крупному. В пользу этого предположения говорит и существующая в поэтических журналах хайку тенденция располагать стихотворения самых разных поэтов по темам (темы могут быть самыми различными, но все будут принадлежать к миру природы).

Стремясь придать поэзии хайку большие возможности, поэты хайку пользовались и другими методами создания перспективы на малом пространстве классического стиха. Примером такого создания при помощи исключительно изобразительных средств может служить следующее стихотворение Масаока Сики:

| | |
|----------------|------------------|
| Мокугэ сайтэ | Цветет мокугэ. |
| Фунэ дэкиагару | Лодки построены. |
| Гёсон кана | Рыбачья деревня. |

В этом хайку пейзаж изображается последовательно от крупного плана (цветет мокугэ) к среднему (лодки) и к общему (рыбачья деревня). Такое развертывание пейзажа создает в хайку определенную стереоскопичность, придает глубину представленной картине. В стихотворении ощущается присутствие пространства (вид рыбачьей деревни), и вместе с тем рыбачья деревня служит фоном, на котором отчетливо вырисовываются цветы мокугэ — символ весны.

На этом примере, кроме того, ясно видно, что предметы, существующие в хайку, являют собой объект самоценного описания, они представляют ценность сами по себе. Приближенное, любовное рассматривание вещей и их название, имеющее ме-

сто в хайку, позволяет некоторым теоретикам жанра сравнивать стихотворения хайку с жанром «ватакуси сёсэцу» (повесть о себе), зародившимся в Японии в начале XX в. Приближение к объекту, увеличение масштаба описываемых предметов — это те конструктивные элементы, которые сближают два жанра.

Приведенное стихотворение свидетельствует и о том, что в хайку ограниченность стихового пространства влечет за собой и ограничение круга рассматриваемых предметов, фокусирование внимания лишь на некоторых, наиболее значимых, составляющих выразительную картину. В хайку каждое слово необычайно весомо, сжатое поэтическое пространство не оставляет места для случайных деталей. Требование к детали — это требование не только репрезентативности, но и телесной, чувственной ее осязаемости.

Люди и предметы, относящиеся к природе, предстают как объекты художественного наблюдения, а не как субъекты действия. Мир хайку — это вполне обозримый, конкретный мир, ограниченный жесткими рамками канона. Предметы, названные в хайку, как бы содержат в себе опосредованную соотнесенность человека и природы, то, что связывает «ближний» (конкретный) план стихотворения с «дальним» (всеобщим). Вещь существует в хайку, с одной стороны, как замкнутая внутри себя, являющаяся объектом пристального внимания, самоценная, а, с другой стороны, сама она является связью с рядом «неназванных» в хайку вещей, создавая дополнительную протяженность стихотворного пространства. Канон предметов, могущих быть названными в хайку, в новое время расширился от сугубо поэтической лексики до самых широких пределов, к предметам «непоэтическим», мелким, «грубым» и новым. Употребление традиционного круга лексики ставило перед поэтом сложную проблему выбора необходимых слов для максимально полной передачи картины природы. Жажда общения японского поэта с природой совмещается со стремлением находиться с ней в гармонии, согласии, и это сказывалось на подходе поэта к материалу — в данном случае к слову. Отношение к природе как к самодостаточному явлению, не требующему изменений, а лишь искусного выявления отдельных черт и явлений природы, собранных в единую камерную картину, требует и «незаменимых» слов. Принцип «незаменимости» в подборе слов — один из основных принципов в поэзии хайку: оспаривающие друг друга слова появляются в воображении поэта-хайкаиста, и предпочтение отдается наиболее простым, точно и однозначно передающим смысл. Так, если привести в пример глаголы, чаще других встречающиеся в хайку, то необходимо будет в первую очередь назвать такие: идти, падать, летать, видеть, бросать и т. д. Этот список, конечно, можно значительно продолжить, однако все слова будут объединять простота, употребительность, и они будут выбраны поэтом именно в силу этих свойств. Поэзию хайку можно назвать «поэзией простых слов», еще ее называют «поэзией существительного» [7.

с. 209], поскольку именно эта часть речи наиболее часто встречается в данном жанре. В хайку создается точное соответствие слова и объекта; объекты, принадлежащие к миру природы, называются в точном соответствии с их истинной сущностью. Описываемая система миропонимания включает в себя особое понимание природы; мировая полнота, полнота природы предстает как нечто упорядоченное, совершенное, гармоничное и завершенное. И эта полнота и завершенность выражается вполне определенной, канонически закрепленной, адекватной лексикой «полной и завершенной» (кандзэн гэнго), по терминологии Масаока Сики. Сложность поэзии хайку состоит не в лексике — лексика хайку подчеркнута проста, — а в связи этой лексики с определенным набором образов. Идеал поэта-хайкаиста — наиболее полное приближение к природе, изображение ее в камерной картине, одухотворение этой картины за счет соотношения с «дальним» планом (с культурным контекстом жанра). Главное в мирозерцании хайкаиста — острая и даже личная заинтересованность в форме вещей, их сущности, связях. Вспомним слова Басё: «Учись у сосны, что такое сосна; учись у бамбука, что такое бамбук». Японскими поэтами культивировалось медитативное созерцание природы, вглядывание в предметы, окружающие человека в мире, в бесконечный круговорот в природе, в ее телесные, чувственные черты. Цель поэта — наблюдать природу и интуитивно усматривать ее связи с миром человека; хайкаисты отвергали безобразность, беспредметность, утилитарность, абстрагирование. Вместе с тем они обращались к проблеме изображения пространства и времени в трехстишиях. Масаока Сики в своих теоретических трактатах, с помощью которых он стремился изменить традиционную поэзию, рассматривал эту проблему. В мире природы существует множество «пространственных предметов» (*кукантэки моно*), которые находят свое отражение в хайку. Пространство же это достаточно емко (поскольку предметы могут быть лишь названы в стихотворении), чтобы вместить и бесконечно малое (травинку, муравья, камешки в реке), и большое (море, горы, бурю, наводнение).

Трехстишие обладает способностью создавать глубокий, ясно осознаваемый читателем фон происходящего. Часто наиболее общий фон создается не в самом стихотворении, а в воображении читателя, за пределами текста. В хайку сильна роль «неформулированной части текста» (термин М. Риффатера [12, с. 4]). В хайку Бусона —

| | |
|-----------------|---------------------------|
| Набэ сагэтэ | С котелком в руках |
| Едо-но кобаси-о | На мостике через Едо |
| Юки-но хито | Человек — весь в снегу, — |

план изображения передвигается с котелка в руке человека на мостик через реку Едо и затем на самого человека, запорошенного снегом. Такое мгновенное переключение внимания читателя с одного предмета на другой (котелок — мостик — человек в

снегу) достигает двух целей. Во-первых, читатель ясно представляет себе все три плана, а, во-вторых, наложившись один на другой, все они создают рельефную картину ранней зимы. Таким образом, возможности изобразить пространство в хайку достаточно широки, трехстишие может вместить многое. Вместе с тем, по утверждению Масаока Сики, «короткие стихи не могут передать [течение] времени» [4, с. 489], поэтому, когда поэт-хайкаист обращается к миру человека, он принужден, «описывая человеческую природу, изображать не время, а лишь пространство» [4, с. 489]. Масаока Сики полагал, что если в хайку и изображается время, то лишь как короткий миг настоящего, не имеющий продолжения ни в будущее, ни в прошлое. Время в хайку — это почти всегда упоминание времени года; если в хайку есть упоминание другого времени, то оно ограничивается настоящим моментом, который длится не более, чем продолжается само трехстишие. Масаока Сики пишет, что только в двух из известных ему стихотворений хайку повествуется о людях и их делах в прошлом и будущем (это два хайку Бусона), но других подобных образцов в истории жанра не находит.

Осознавая необходимость поисков метода, который не противоречил бы природе жанра хайку и вместе с тем отвечал требованиям нового мироощущения, родившегося в эпоху переоценки ценностей, каковой была эпоха Мэйдзи, Масаока Сики прибегнул к методу «сясэй». Им руководствовало целое направление в литературе конца XIX — начала XX в. — «сядзицу-ха».

Сясэй происходит от китайского *сешэн* — название метода в живописи, буквально значившего 'рисовать с натуры' и заимствованного из китайской теории живописи. *Сешэн* противопоставляется другой важной категории — *сеи* 'писать идею, воображаемое'. Будучи изначально методом живописи, *сешэн* (сясэй) становится затем методом литературы — танка, хайку, сёсэцу (прозы). Надо заметить, что понятие «сешэн», или «сясэй», с течением времени и развитием изобразительного искусства изменилось и углубилось. «Существует китайский термин „сешэн“, означающий буквально „рисунок с натуры“. Он как раз применяется к изображению художником животных, птиц или цветов... Однако уже в эпоху Сун (960—1179 гг.) его значение расширилось и стало включать изображение всех предметов материального мира. Оба эти определения (*сешэн* и *цзюань шэн* 'писать подобие'. — Е. Д.) подразумевают нечто большее, чем тщательное копирование деталей природных объектов» [1, с. 97—98].

Масаока Сики писал, что не надо воспринимать понятие *сясэй* излишне буквально: полное подражание вещам, копирование их в стихах не создает истинной красоты; механическое и скрупулезное перенесение объектов из окружающего мира в стихи — это лишь искажение метода, хотя толкование этого понятия и включает слово «копировать». Основа *сясэй* — это естественность, природность; *сясэй* позволяет полно и адекватно

воспроизвести сложные взаимоотношения человека и природы.

Басё говорил: «Возвысь свое сердце и вернись к обыденному» [6, с. 37], т. е. к обыкновенному миру людей, к тому, что он сам называл «дзицу» (действительность, то, что есть). Масаока Сики обозначает реальность понятием «ари-но мама» (вещи, как они есть), и это главный компонент стихотворения хайку. Вместе с тем изображение вещи «так, как она есть», — правдивое, точное, объективное — невозможно без обращения к вечному, неизменному, иными словами, без соотнесения ближнего, непосредственного плана с дальним, вечным. В хайку уничтожена дистанция между поэтом и объектом. («Если предмет и я существуем раздельно, истинной поэзии не достигнуть», — говорил Басё.) Чувство и действие понимается поэтом-хайкаистом как одно целое. Вместе с тем для создания полноценного стихотворения хайку необходима отстраненность от собственных эмоций (так, поэты избегают слов, которые непосредственно указывают на наличие каких-нибудь чувств, таких, как «печальный», «веселый», «счастливый» и др.). Поэт должен выработать в себе просветленное отношение к вещам, при этом Масаока Сики призвал «обращаться скорее к чувствам, чем к разуму» [4, с. 384]. Тогда он сможет увидеть заново предмет своего изображения, не используя старинные ассоциации механически, а заново их одухотворяя, и тем самым дать читателю возможность создать свой индивидуальный ассоциативный ряд, основывающийся на непосредственно возникающих впечатлениях. Масаока Сики и его ученики считали главным воссоздавать не «пейзаж души» (это цель «субъективной» поэзии, по классификации Масаока Сики), а «истинный пейзаж», т. е. «объективный», но включающий в себя и разнообразные чувства автора, а это возможно, лишь применяя «рисование с натуры».

Понятие «сясэй» сложнее и носит более философский характер, нежели понятие «сукэчи» (от английского *sketch* 'зарисовки, эскизы'). (Оба понятия бытовали среди хайкаистов времени Масаока Сики.) Сясэй — это не просто мгновенное изображение явлений и предметов природы, а сущностное ее понимание, соединение поэта с ней. Между сукэчи, на уровне которого остались многие современные Масаока Сики поэты, и сясэй существует принципиальная разница, та же, что и между ремеслом, мастерским овладением техническими приемами, и истинной поэзией. Вместе с тем принцип сукэчи составляет как бы начальную ступень — первый этап формирования сясэй. Сукэчи развивает наблюдательность, учит замечать незаметное, выделять необходимые детали, видеть природу, понимать ее.

Масаока Сики писал в своих теоретических трактатах, что стихи должны возникать на основе ясного, непосредственного впечатления, при максимальном приближении к предмету; лозунгом современных поэтов стало: «Приближение!» (из высказываний членов группы «Хототогису» — «Кукушка» [8, т. 4,

с. 15]. Они считали, например, что только хайку, сочиненные на старости лет, хороши, поскольку только тогда «научаешься изображать цветы, птиц, ветер, луну чисто и в непосредственной близости» [8, т. 4, с. 15]. Масаока Сики и его ученики ценили непосредственное воспроизведение вещей выше, чем произведения фантазии, хотя поэты его школы сочиняли, по свидетельству Ямамото Кэнкити [9, т. 11, с. 4], стихи, основанные на фантазии (кусо-но хайку). Зерно поэзии самого Масаока Сики — это непосредственное переживание, по этому поводу немецкий японист М. Губрих замечает: «Сики никогда не написал ни одного стихотворения, содержание которого было бы воображаемым» [11, с. 116].

Мысль о противопоставлении фантазии и объективного наблюдения (как основы объективного описания) с наибольшей прямотой выражена в следующих словах Масаока Сики из трактата «Основы хайку»: «Существует два вида поэзии хайку: хайку, построенные на фантазии (ку:со:), и хайку, построенные на объективном описании (сядзицу). Начинаящий поэт сначала опирается на фантазию. Но, когда фантазия иссякает, он должен обратиться к объективному описанию. Объективное описание охватывает и мир природы, и дела человеческие... Если мы будем стремиться к объективному описанию, то наиболее соответствующим поэзии хайку будет исследование природы во всех ее видах» [5, с. 368]. Истинная сущность вещей постигается первоначально именно в природе, но затем это понимание переносится и на изображение человеческого мира. Сочинение хайку, основанное на игре воображения, — это лишь первая ступень сочинения стихов, более высокая степень творчества, — изображение вещей «так, как они есть», на основе непосредственного впечатления или, как писал Масаока Сики, «дзиккэнтэкина хайку», т. е. хайку, созданные в результате собственного опыта, эмпирические.

Во многих своих трактатах Масаока Сики отмечал, что для древней японской литературы характерно скорее субъективное видение мира, люди прежних времен более открыто и непосредственно выражали свои чувства (кандзё) и сокровенные мысли (синтё), которые рождались при восприятии красоты. Развитие жанра хайку представляется поэту движением от «субъективной красоты» (сюкантэки би), т. е. чувств, ощущений, воспоминаний, мыслей) к «объективной красоте» (кяккантэки би) окружающего мира.

Поэты-хайкаисты нового времени отличаются от прежних мастеров тем, что они не непосредственно выражают свои эмоции, а опосредованно — через вещи, которые они видят (*миру моно* 'видимые вещи'). Они стремятся к выражению глубинной сущности объектов и добиваются этого сложным способом создания объективных картин природы. «Они изображают увиденные ими вещи, и это (изображение) вызывает чувства... Так истинная объективность движет человеческими чувствами» [4,

с. 456]. Для Масаока Сики «истинная объективность» состоит в скрупулезном, «детальном» (сэйсайтэки) изображении мира природы и человека. Только истинное, объективное изображение может вызвать истинные чувства; таким образом, путь от «увиденной вещи» к чувству достаточно сложен. Одно лишь название «увиденной вещи», произведенное в определенном контексте, «истинное» (макото-но) ее изображение, ее связи вызывают у искушенного читателя точно запрограммированный комплекс чувств. Притом чувства, испытываемые самим поэтом по поводу изображаемого, остаются «за кадром», но тем не менее абсолютно понятны читателю, «прозрачны» для него. Чувства поэта, вызванные «объективной красотой», могут быть отражены в тексте хайку, но займут там скромное место. Восклицательные частицы *я* и *кана*, пишет, например, Масаока Сики, не следует воспринимать буквально как выражение чувств — они часто используются только для сохранения ровного счета слогов (5—7—5) и не несут эмоциональной нагрузки.

Масаока Сики полагает, что в субъективных стихах поэт не изображает объект, а вверяется своему «воображению об увиденных вещах» (миру моно-но содзо) [4, с. 487]. В таких хайку основа не пейзаж, а фантазия, воображение автора. Масаока Сики очень высоко ставил поэзию Бусона (даже выше поэзии Басё) именно потому, что он умел изображать объективную красоту в «истинных пейзажах» и «непосредственных картинах».

Красота (би) характеризуется для Масаока Сики и поэтов его школы категориями «человеческая красота» (дзиндзитэки би) и «природная красота» (тэнтитэки би). Противопоставляя человека природе, поэт противопоставляет и другие сопутствующие категории: активность и покой, сложность и простоту, деятельность и молчание — и приходит к выводу, что статичное (природа) легче изобразить в хайку, чем динамичное (человек и его дела). Не случайно главная тема хайку — природа; пейзаж обнимает человека, который «вписан» в горы, леса, потоки. Человек воспринимался как органическая часть природы.

«Сложные» (фукудзацу) и «активные» (каппацу) вещи и явления редко бывали предметом хайку. «В небольшую вселенную из 17 слогов с трудом можно поместить одну гору, один поток, одну травинку, одно дерево; изображение же в этих пределах в уменьшенных размерах частицы (мира) людей, в его изменениях, в его делах — это труднейшая из трудных задач» [4, с. 487].

Масаока Сики вывел из понятия «би» две эстетические категории: «идеальное» (рисотэки) и «эмпирическое» (дзиккэн-тэки). Такое подразделение, пишет он, соответствует самой природе поэзии хайку. В «идеальных» стихотворениях воспеваются «дела былых времен для людей нынешнего времени или изображаются пейзажи и обычаи невиданных земель, или рисуются обстоятельства (жизни) обществ, никому не известных» [4, с. 489]. Игра воображения в хайку была противопоставлена Ма-

саоки Сики «эмпирическому», т. е. постигаемому человеческим опытом, его чувствами. Под «эмпирической красотой» (дзиккэн-тэки би) поэт понимает главным образом мир природы. И идеальному и эмпирическому в поэзии соответствует свой метод изображения: эмпирическое передается «живописным рисованием с натуры», привнесением в поэзию приемов живописи. Поэт полагает, что не следует искать в хайку некоего глубокого эзотерического, символического смысла, недоступного обыкновенному читателю. В хайку нет символики, хотя именно так склонны были толковать «простые» стихи хайку многие поэты и критики, японские и западные. «Смысл стихотворения — это только то, что в нем сказано; в нем нет другого, особого смысла» [4, с. 474], — писал Сики о стихотворении Басё «Старый пруд». Находясь в постоянном общении с природой, Басё отвергал всякие претензии в поэзии и создавал «простые» (кантантэки), эмпирические стихотворения. И хотя в жанре рэнга он «объял всю вселенную» [4, с. 490], в хайку он ограничился изображением простых, обыденных предметов окружающей его природы.

По мнению Масаоки Сики, Бусон в отличие от Басё создал в своем творчестве два типа красоты — би — идеальный и эмпирический. Он умел создавать и «истинные пейзажи», и фантастические картины, причем они приобретали в его стихах характер реальности. В понятие «идеальное» Масаока Сики включил и категорию «выдуманные вещи» (омосики моно), которая подразумевает персонажей сказочных повестей: водяных-каппа, оборотней-лисиц, духов, леших-тэнгу, т. е. популярных персонажей японского фольклора. Бусон преподавал своему ученику Сёха наставление о природе идеального, о методе создания в идеальных стихах особого чувства фантастического: этот метод, по его словам, состоит в предшествующей созданию хайку концентрации, сосредоточения поэта на воображаемых событиях.

Слово «идеал» (рисо) Масаока Сики употребляет еще в одном значении: идеал представляется поэту-критику тем элементом, который, не присутствуя непосредственно в стихах, определяет между тем его содержание. Идеал — это нечто, возникающее в сознании художника, когда он наблюдает и передает свои впечатления в стихах. В небольшой работе о хайку «Драгоценный сок саруогасэ» поэт писал: «Трудно добиться успеха, если не основывать рисование с натуры на возвышенном идеале» [4, с. 329]. Рассматривая стихотворение Басё «Старый пруд», признанное лучшим в истории жанра, Масаока Сики говорит, что в нем выражен совершенно определенный поэтический идеал, вообще присущий творчеству великого поэта: это идеал отрешенности от мирской суеты, идеал мира и покоя, причем выражен он весьма простыми средствами.

Мир поэзии хайку, как мы видим, создавался по особым законам: чтобы изобразить в стихотворении «истинный пейзаж», т. е. природу, людей, вещи на фоне сменяющихся времен года, поэту приходится пройти сложный путь «приближения» к инте-

ресующим его объектам, имея перед своим внутренним взором некий возвышенный идеал, проникнуть в сущность вещей, постичь их взаимосвязи, дать ощущение микрокосма в лирических дневниках, состоящих из трехстиший, которые вмещают всю его жизнь.

ЦИТИРОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Роуленд Б. Искусство Запада и Востока. М., 1958.
2. Тынянов Ю. Литературный факт.— Поэтика. История литературы. Кино. М., 1979.
3. Китадзуми Тосио. Сики-но бунгэй рирон (Литературная теория Масаока Сики).— Бунгаку. Т. 22. 1954.
4. Масаока Сики сю (Собрание произведений Масаока Сики).— Гэндай ни-хон бунгаку дзэнсю (Полное собрание произведений современной японской литературы). Т. 11. Токио, 1928.
5. Мацусэки Сэйсэй. Кикан-но ханги-но кэнкю (Изучение сферы времен года).— Хайку кодза (Лекции о хайку). Т. 3. Токио, 1939.
6. Сандзоси (Три книги).— Нихон бунгаку тайкэй (Большая серия японской классической литературы). Т. 16. Токио, 1961.
7. Такахама Кёси. Хайку токухон (Хрестоматия хайку). Токио, 1973.
8. Хайку кодза (Лекции о хайку). Т. 3, 4. Токио, 1939.
9. Ямамото Кэнкити. Киндай хайку (Хайку нового времени).— Нихон бунгакуси (История японской литературы). Т. 2. Токио, 1958.
10. Blyth R. H. History of Haiku. Vol. 1—2. Tokyo, Hokuseido, 1969.
11. Hubricht M. Die aesthetischen Abschnitte aus Masaoka Shiki's Haijin Buson.— «Orientis Extremus». 1956, 3/1.
12. Riffaterre M. Intertexte inconnu.— «Littérature». P., 1981, № 41.
13. Ueda Makoto. Modern Japanese writers and Nature of literature. Stanford, 1976.

К. И. Шилин

ЭКОЛОГИЧНОСТЬ ЯПОНСКОЙ ЛИРИКИ

Если хочешь ты скрытые тайны узнать,
Если хочешь проникнуть в ничто,
Ароматы цветов пусть расскажут тебе
О начале миров и вещей.

Насими

Как определить «скрытые тайны» эко-гармонии Будущего? Не поможет ли в этих поисках японская лирика с ее изначальной любовью к Жизни, любовью к Природе? Не есть ли японская лирика одно из начал будущей экологической культуры?

В качестве критерия экологичности, или экофильности, т. е. доброжелательного, дружественного и заботливого отношения к природе, примем следующее определение труда вообще, данное Марксом: «Производительная деятельность человека вообще, посредством которой он осуществляет обмен веществ с природой, не только лишенная всякой общественной формы и определенного характера, но выступающая просто в ее естественном бытии, независимо от общества, отрешенно от каких бы то ни было обществ и, как выражение жизни и утверждение жизни, общая еще для необщественного человека и человека, получившего какое-либо общественное определение» [3, с. 381—382].

Именно этот тип отношения к природе, как нам представляется, был развернут японской лирикой. Она, видимо, есть одна из наиболее чистых форм «выражения жизни и утверждения жизни» природы человеком. Именно поэтому японская лирика есть значительное приближение к экологической культуре Будущего¹.

Но нужно ли анализировать стихи? Зачем поверять «алгеброй гармонию»? Смысл экологического анализа поэзии, очевидно, в освоении ее экологической мудрости другими сферами культуры: наукой, экономикой, политикой... С этих позиций японская лирика предстает перед нами в необычайно актуальном для наших дней качестве — быть «лабораторией» экологических форм культуры Будущего, культуры коммунизма. Вот этому и может помочь экологический анализ японской лирики. Но чтобы стать достоянием ученых, инженеров, экономистов,

она должна предстать в рационально-дискурсивной форме. Это трудная задача, поскольку речь идет о «переводе» на научный язык с языка японской лирики.

Начнем экологический анализ японской лирики с выделения трех групп экологических ее свойств:

- 1) свойства Природы в ее общении с человеком;
- 2) свойства, аспекты эко-общения;
- 3) свойства Человека, воспринимающего себя как порождение Природы и сторону эко-общения.

Эти группы свойств экологического сознания, отраженного в японской лирике, различаются между собой условно, ибо свойства Природы суть свойства ее не самой по себе, а Природы как «матери» человека, находящейся с ним в постоянном общении. А это значит, что эти свойства Природы суть в то же время свойства и эко-общения и человека.

Природа породила человека, а значит, и предшествует ему. В таком общем виде это положение аксиоматично для всех культур мира, в том числе, естественно, и для японской культуры. На какой именно природе — живой или неживой — делается акцент? Японская лирика исходит из всеобщности жизни и ее утверждения. В определенном смысле все остальные эко-черты японской лирики выводятся из данной аксиомы.

I

Экологический образ Природы (как основной стороны эко-общения)

Не то, что мните вы, Природа:
Не слепок, не бездушный лик —
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык.
Ф. Тютчев

1. Все есть Жизнь.

В мире нет неживой природы, все одухотворено Жизнью, является ее продуктом. Такова исходная аксиома японской лирики. Жизнь в целом составляет как бы единый организм, части которого не могут существовать друг без друга. Правда, эти части наделены относительной самостоятельностью. Особенно человек. Он не может жить вне, без и против Природы. Но ведь и природа — продукт предшествующей эволюции, в которой человек играет все более значимую роль. Поэтому для него нет природы «самой по себе», без влияния на нее человека. Для него жизнь изначально и вечна. И даже неживое — тоже потенциально живое. На эту сторону японской культуры обратил внимание известный советский японовед Н. Т. Федоренко в своей книге «Кавабата Ясунари»: «Камни японцами извечно почитались как живые творения, с которыми человек может общаться» [15, с. 30]. Или, говоря словами мудреца Мёэ (1173—1232 гг.):

«Зимняя луна, // Ты вышла из-за туч, // Меня провожаешь. // Тебе не холодно от снега? // Тебя не знобит?» (цит. по [15, с. 70]).

2. Уникальность качества Жизни.

«Один цветок лучше, чем сто, передает великолепие цветка» — считает Кавабата Ясунари [7, с. 394].

В японской мифологии изначально некое внеколичественное, никакими количественными, аналитическими, дискурсивно-рационалистическими методами не определяемое Ничто, некая живая Уникальность «сама по себе», т. е. некое неопределяемое Все (Жизнь). К такому пониманию качества был близок и Гегель, у которого пустое, формальное бытие есть тождество ничто и нечто. (Но такое понимание качества жизни прямо противостоит товарно-капиталистическим отношениям с их фетишизацией количества в ущерб качеству.)

Это Ничто-Все разделилось на Небо и Землю, а эти последние различаются лишь формой и мерой активности, как женщина и мужчина, стоящие у начала новой жизни. Все остальное, и человек в том числе, есть лишь многообразные связи этих двух начал мира. Все явления природы — лишь сгустки связей этих начал.

Это великое Ничто сохраняет свою роль первоначала на протяжении всей эволюции жизни, всей истории человека. Кавабата Ясунари считает, что это Ничто, или «Пустота», есть «очищение... освобождение от существующей формы человеческого бытия, восстановление подлинной первоприроды человека — возвращение к незамутненному житейской суетой первоначалу» [7, с. 392, примеч.].

Все исходит из этого Ничто и уходит в него. По отношению к человеку Ничто есть лишь иное название живой Природы. В поэзии это Ничто-Всё-Природа наличествует чаще всего в виде намека или штриха и имеет разные названия: Красота, Истина, Очарование вещей (Моно-но аварэ).

3. Я активна и жива. Я — Природа...

Природа активнее человека:

Оставили соловьи
Меня одного в долине,
Чтоб старые гнезда стеречь,
А сами, не умолкая,
Поют на соседних холмах
[8, с. 701].

Эта черта образа природы трудно вычленима из ее целостного образа. Обычно черта эта дается вместе с другими ее свойствами. Для японца активность жизни очевидна и бесспорна, и японская лирика выражает ее множеством способов, в частности через показ активности человека в слиянии с активностью природы: «На мою красавицу погляжу. // „О, если б стать мне стеблем плюща!“ — // Пожелаю в душе... // Хоть режьте, хоть рубите меня, // Никогда вам больше не разделить // Наши две

судьбы» [8, с. 698]. Активны здесь и Человек и Природа. Эта активность Природы выражается через другие, более конкретные ее свойства.

4. Красота, доброта, мудрость Природы.

Природа вообще прекрасна, добра и мудра. Но лишь для тех, кто способен видеть эти ее свойства.

Ужасен, зловещ зародыш в утробе —
Но стоило сердцем любовь услышать,
Как биологическая машина
Постылого тела — цветком раскрылась.

Глаза не только глядят на вещи,
Глаза твой путь освещают...

[6, с. 21].

Природа — средоточие всех добродетелей: любви, красоты, естественности, доброты, мудрости... Жизнь Природы и Человека объемлет вечная любовь. Она присуща Природе, свойственна всем отношениям между живыми существами (см., например, Отомо Якамоти «Всегда перед зарей, прислушаться лишь надо» [27, с. 59]). Человеческая любовь отражается в поэзии через образы Природы: «Не звезда ли сегодня со звездой расстается? // Среди небесной реки встал туман, и повсюду // Все туманом покрылось... // Чей призыв раздается? // Чайки плачущий голос!» (Ки-но Цураюки. [27, с. 73]). Любовь сильнее всякой власти: «Смотри, вот соловей! // Все ту же песнь поет он // И пред лицом князей» (Исса. [27, с. 165]).

Милитаризм, война, насилие недвусмысленно осуждаются в японской лирике. Таковы стихи японского классика Исикава Такубоку «Памяти адмирала Макарова»; Иноуэ Тосио «Мы больше не солдаты-рабы»; Цудзака Мотои «Слово машиниста»; Акаги Сигэо «Фотографический снимок»; Наоки Усами «Посвящается полицейской дубинке»; Ивасэ Хидэо «Суд»; Нома Хироси «Глаза всего мира обращены на вас» и др. (см. [27]).

5. Красота кривизны.

Японских поэтов симметрия пугает («Thy fearful symmetry!»² — Таро Китамура). Их пугает и жесткая дихотомичность («или — или»), проявляющаяся особенно опасно в жестком (даже жестоком) разъединении человека и природы. Эти настроения, например, Сунтаро Таникава выражает с грустной иронией: «Сами по себе // густо разрослись линии, // заслонив Ничто» [6, с. 189]. Жесткими прямыми безжизненными линиями отгородил себя современный человек от живой природы, замкнув себя узкими профессиональными рамками и «четырьмя стенами» комнаты (см.: Сунтаро Таникава «О комнате» [6, с. 185—186]). Для японской лирики более естественны и «предпочтительны» кривые линии, асимметрия, что является для нее выражением доброжелательного общения с живой природой. И в этом отношении японская лирика ближе к Лобачевскому, Больяи и Эйнштейну, чем к Эвклиду и Ньютону.

6. Вечное в непостоянном. Вечное в меняющемся мире — Природа.

Пролетают года.
Люди старятся и умирают —
Но весенней порой,
как всегда, на привычном месте,
ждет меня зеленая ива...

[11, с. 129].

Парадоксальна, казалось бы, сама основа японской поэзии и культуры в целом — непостоянство, вечная изменчивость самой Природы.

Непостоянство —
Нашего мира основа
[11, с. 77].

Кажущаяся парадоксальность здесь в том, что эта изменчивость, это непостоянство — постоянно, неизменно, вечно. Это «бесконечно изменяющаяся природа» [11, с. 125]. Неизменность, «консерватизм» японской культуры проявляются прежде всего в ее лирике — в ориентации на постоянно меняющуюся красоту Природы: «В изменчивом мире // Я снова с приходом весны // люблюсь цветами... // Что же еще желать? // Воистину жизнь хороша!» [11, с. 190].

Поэзия, если она настоящая, — вне времени. В ней история «замирает», «прессуется», сохраняет главное свое содержание. В ней непосредственно соседствуют прошлое и будущее, ибо поэт не только великий «антиквар», но и современник будущего, его творец.

Твердость своего духа японские поэты черпают в постоянной доброжелательности Природы. Они неизменно возвращаются к ней в поисках душевного равновесия и находят его в гармонии с ней: «Прекрасны нагие рощи весной, // Зимние рощи среди весны. // Слышу, лягушка урчит вдаль. // Отходит токийская суета» [6, с. 78].

Красота Природы для японцев — символ ее вечности. Так, для Симпэй Кусано «вереница диких гусей» становится «символом красоты, символом вечности» [6, с. 104]. То же — в стихах классика японской лирики Рёкана: «Есть ли на свете // что-либо, чью красоту // время не точит? // Только цветущие вишни // вечно прекрасны весной» [11, с. 83]. О том же, но по-иному у Кёси: «Старый год, // новый год // — словно палкой их пронзают» (цит. по [15, с. 162—163]).

Вот на это — вечное в постоянно меняющемся — и ориентирована японская лирика.

Итак, экологичность японской лирики — это прежде всего экологичный образ Природы. Но не Природы, как таковой, вне влияния на нее человека (такое бытие природы, как показывает современная эко-ситуация, есть иллюзия), а природы в общении с человеком. Таким образом, экологичные свойства Природы становятся свойствами эко-общения.

Общение между Природой и человеком.

Способность, склонность, стремление к эко-общению и есть собственно экологичность, экофильность, утверждаемая японской лирикой. Лирика для японской культуры в целом выступает одновременно в качестве «реликта» классического периода и живого начала будущего.

Попытаемся проинтерпретировать эко-свойства Природы уже как свойства эко-общения, исходя из анализа японской лирики:

1) эко-общение прежде всего биологично, оно есть общение двух живых существ (человека и Природы);

2) каждый акт эко-общения уникален не в меньшей мере, чем уникально живое существо как его сторона, основание и источник;

3) эко-общение есть активное взаимоотношение поразному активных сторон-систем, не сводимое к субъект-объектному отношению;

4) эко-общение взаимно в любви, доброте, красоте, мудрости и других позитивных качествах. Помимо поэзии наиболее близки к этому экофильному общению такие виды творчества, как икебана, живопись, чайная церемония и т. п.;

5) как и жизнь, эко-общение имеет особую геометрию: его стороны несимметричны друг другу. Эко-общение основано на взаимном дополнении двух принципиально разных, но не враждебных друг другу сторон, составляющих специфическую бинарную систему, состоящую из относительно самостоятельных систем;

6) эко-общение постоянно в своем непостоянстве, как непостоянна сама Природа. Сколь бы ни был уникален каждый миг этого общения, само оно постоянно и неизменно. Оно пронизывает всю жизнь человека.

Эти свойства эко-общения как целого, будучи по генезису свойствами Природы, все же несводимы к этим последним. (Имеются еще специфические свойства эко-общения, которые не сводимы к свойствам Природы, хотя и выводимы из нее.)

7. Непосредственность эко-общения. Между человеком и Природой нет никаких опосредствующих звеньев.

Японская лирика говорит, конечно, и о трехстороннем, и о многостороннем общении (природа, друзья, родные и я), но никто (и ничто) не противостоит непосредственному общению с Природой. Никакой предмет не «заслоняет» ни человека, ни Природу. Он не играет самостоятельной роли, свойственной ему в системе капиталистических отношений, наделяющих предметы особым, классово-антагонистическим свойством, когда, по образному выражению Маркса, стол становится на свою «деревянную башку» и «по собственному почину» пускается «танцевать» [2, т. 23, с. 81]. Не предмет, как таковой, а предмет как

предметное бытие частнособственнических отношений есть таковой посредник между человеком и Природой, который не сводим ни к тому, ни к другому. Определенная, умерщвленная Природа в таком трехстороннем отношении выступает как носитель частнособственнических отношений. Человек, конечно, «удваивает» себя в предмете, но обычно не противопоставляет последний ни себе, ни природе. Это противопоставление осуществляется господствующим классом, «удваивающим» себя своим предметно-вещным богатством³.

Японская лирика чужда такому «утроению», усложнению эко-общения. В ней нет «никакой вычурности, надуманности. Тут всегда особенно ощутимы черты неподдельности, жизненности, простоты» [15, с. 26]. Ивао Мацухара в книге «Жизнь и природа Японии» (1964 г.) указывает на то, что «японцы очень просты и превыше всего ценят естественность» [15, с. 158]. Н. Т. Федоренко пишет о Кавабата Ясунари, что у него всегда была «живая связь человека с предметами... в предметах ощущалась жизнь самого художника» [15, с. 86]. Даже для японского быта характерно отсутствие «лишних предметов вокруг. Ощущение развеществленности, освобождение человека от вещей» [15, с. 11]. А сохраняемые предметы, вещи наделяются значимостью подлинно человеческой жизни: «Славно-славно! Чудо как хорошо! // Кто пляшет так хорошо? // Это жрица-мико, дубовый листок, // Ступица у колеса. // „Ятикума“ и карлик-плясун, // кукла в руках скомороха. // Это в саду посреди цветов // Птичка и мотылек» [8, с. 698].

Думается, что поэтично-экологичное сознание четко противостоит сознанию фетишистскому, наделяющему предмет (а по существу, частную собственность, им представляемую) фундаментально-базисной социальной ролью, подчиняющей себе и систему эко-общения. Лирика сдерживает наступление прагматичного фетишизма вещей, а в форме революционного сознания трудящихся масс становится реальной его альтернативой. Ныне же фетишистское, экофобное сознание и поведение становится опасным. Необходим общечеловеческий переход к экологичному сознанию и поведению. В определенном смысле идеалом экологичного сознания становится сознание, например, японского лирического поэта.

В японской лирике предмет сливается с Природой: «Долгий вешний день! // Лодка с берегом неспешно // Разговор ведет» [27, с. 197]. Предмет, особенно предмет искусства, рожден самой Природой, не есть нечто ей противоположное: «Что, кружа, уносит вдаль // Вешний ветерок, — // Дружной парочкой живут, // Неразлучною, // На цветке дают обет // Вечной верности! // Если ж, их не пощадив, // Ветер разлучит, — // Превращаются в узор: // Будут вместе вновь — // На девичьих рукавах // Иль на поясе!» [27, с. 424].

Итак, основным свойством собственно эко-общения выступает его непосредственность, непосредственность предметным ми-

ром человеческой культуры. Этот предметный мир не противопоставляется человеком ни себе, ни Природе;

8. Общение с Природой — дело индивида.

Вселенная, Природа, Человек — их объемлет одно сердце.

Если у вселенной одно сердце,
Значит, каждое сердце — вселенная
[7, с. 318].

И это сердце не может делить свою любовь к Природе по частям. Другой личности свойственна своя любовь к Природе. Сердце человека, наполненное любовью (к Природе-матери, женщине, ребенку), одиноко и счастливо этой любовью. Единственность (неповторимость) и одиночество в японской лирике не тождественны несчастью: одинокое сердце переполнено счастьем! Любовь к Природе всегда взаимна! Но даже безответная любовь — тоже счастье. По-своему об этом говорит Басё: «На голый ветке // Ворон сидит одиноко... // Осенний вечер!» [27, с. 117]. Это знаменитое трехстишие великого поэта символизирует не одиночество слабого человека перед враждебными силами Природы, а интимное, сугубо личностное, индивидуальное общение, неповторимое у каждого отдельного человека. Здесь Басё сливает воедино процесс порождения индивида Природой [3, с. 381—382] с процессом поэтического творчества, которое тоже глубоко индивидуально. Ворон не только символ одиночества, но и выражение мудрости, осознающей Прошлое и прзревающей Будущее. Любовь, вдохновение и мудрость интимны. Человек в стихотворении Басё как бы заключает в себе мудрость всех людей Земли и Природы. Этой последней он и силен, и мудр, и поэтичен. Басё как бы несет потомкам мудрость Жизни и поэзию великих мудрецов Прошлого. Но одних еще нет, а других уже нет. Общаться не с кем. Потому и грустно и одиноко. А современная эко-ситуация еще и усиливает этот грустный настрой: ведь потомков может и не быть...

9. Гармоничность эко-общения.

Гармоничность эко-общения вытекает из поэтично-любовного восприятия Природы. Ведь человек, будучи частью Природы, испытывает на себе любовное ее отношение к своим творениям. Но и он сам наделен тем же отношением к жизни, что и вся Природа. Эта эко-гармония весьма многообразна и пронизывает всю японскую лирику. Выявление этого многообразия и есть реальное развертывание данной основной аксиомы японской культуры.

10. Многообразие форм эко-гармонии.

Как многообразна Природа, так многообразна и гармония с нею. По словам Томизэ Охара, любовь между мужчиной и женщиной всегда неповторима и складывается по-разному («на десять тысяч ладов» [13, с. 138]). Думается, что этот же принцип понимания разнообразия форм любви-гармонии свойствен и сфере эко-общения. Это многообразие форм эко-гармонии мож-

но наглядно видеть из сопоставления стихов Догэна и Рёкана (1758—1831 гг.): «Слива весной, // летом голос // Кукушки, // холодный белый снег // Зимой» (Догэн [11, с. 268, примеч. к с. 105]). Аллюзией на это стихотворение является «Завещание» Рёкана: «Что останется // После меня? // Цветы — весной, // Кукушка — в горах, // Осенью — листья клена» [5, с. 184]. Но в отличие от Догэна Рёкан уже отделяет себя от Природы, однако лишь для того, чтобы осознанно слить себя с нею.

Все многообразие форм эко-гармонии сведем к трем основным типам, выразив их различием известных слов Басё «учись у сосны быть сосной»:

Первое. «Я прибрежная сосна» [11, с. 201]. Учусь у сосны быть сосной. Я — дитя сосны, ничем существенным от других живых существ не отличаюсь.

Второе. Мы с сосной — братья и друзья. Учусь у сосны быть собою.

Третье. Сосна (и вся природа) — мое любимое дитя. Учусь у сосны помогать всему живому — как она помогает мне: «Знаю, до зари, // ты с нее не сводишь глаз — // и еще милее мне // ясная луна...» [11, с. 215]. Еще сильнее это же выразили Сюнтаро Таникава: «Солнце и тучи своей красоты не видят» [6, с. 156] и Тацудзи Миёси: «Сердце стучит так громко, // Что пробуждает море» [6, с. 69].

Буржуа тему сосны выразил бы совсем иначе, привнеся в нее мотивы борьбы с природой, покорения ее: «Я — Человек. Я выше всяких сосен. // Сосна — моя слуга, моя рабыня. // И лишь тогда она прекрасна, // Когда покорно служит мне, // когда горит в моем камине».

11. Жизнь — основа для понимания смерти. («Смерть — начало жизни новой» — Гете.)

Смерть измеряется жизнью, не наоборот.

Я не постиг еще жизни,
Как же мне постичь смерть
(цит. по [7, с. 317]).

Человек, его жизнь, его труд есть изначально и по сути своей «выражение жизни и утверждение жизни» природы. Вот почему японской лирике свойственно воспевание жизни даже перед лицом смерти: «Туман весенний, для чего ты скрыл // Те вишни, что окончили цветенье // На склонах гор? // Не блеск нам только мил, — // И увяданья миг достоин восхищенья!» [27, с. 71].

Японскую культуру иногда называют «культурой смерти». В этом есть смысл. Японцы действительно уделяют много внимания смерти. Они поэтизируют, эстетизируют ее, вероятно, оттого, что смерть они понимают лишь как момент всеобщей Жизни, как смену ее форм. Их преклонение перед Жизнью столь огромно и всепоглощающе, что смерть для них — включение в круговорот Жизни. Тем более что жизнь ушедшего человека включается в жизнь других людей, родных и близких: «Как

сквозь туман вишневые цветы // На горных склонах раннею весною // Белеют вдаль, — // Так промелькнула ты, // Но сердце все полно тобою!» [27, с. 74].

Человек — одна из форм вечно обновляющейся Природы, отнюдь не лучшая, не «венец Природы» и не ее «царь». Хорошо, если он возродится прекрасной сосной: «Все в лунном серебре... // О, если б вновь родиться // Сосною на горе!» [27, с. 160]. Человеческое воплощение — лишь звено в вечном круговороте жизни: «Верно, в прежней жизни // Ты сestroю мне была, // Грустная кукушка?» [27, с. 171]. А раз так, то и смерть — это (как ни странно) сохранение родственных связей с живой природой: «Перед казнию»: «Я сейчас дослушаю // В мире мертвых до конца // Песнь твою, кукушка» [27, с. 187]. Кукушка — олицетворение перехода от жизни через смерть вновь к жизни. Природа живет этим вечным растворением-возрождением в ней всех ее творений: «Прибрежную ивою моя любовь // Склонилась к набегающим волнам, // И чтоб зазеленеть весною вновь, // Пьет жизнь струей в твоей реке она» [27, с. 205].

Смерть как грань между разными формами Жизни столь условна и зыбка, что она сливается со столь же условной гранью между разными формами собственно жизни. Поэтому не различить, где моя любовь, где ива, где моя река. В Природе все сливается в едином потоке вечно обновляющейся жизни. Смерть — это и встреча с любимой, и избавление от мук, страданий бренной и суетной жизни: «О, если б на лугу взойти травой, // Чтоб на меня ступила ты на миг, // Я б радостно склонился пред тобой, // Я б счастлив был коснуться ног твоих» [27, с. 206]; «О смерти думаю всегда как о лекарстве, // Которое от мук освободит... // Ведь сердце так болит...» [27, с. 244].

Любовь к живой Природе так реальна, что избавляет человека от страха перед смертью: каждая индивидуальная жизнь — это то, что человек может отдать Природе, вернувшись в нее.

Итак, экологичность отношений между Природой и человеком, пожалуй, основная характеристика японской лирики. Экологичный образ человека, думается, — производное от нее.

III

Экологичный образ Человека.

Человек для японской лирики — это микрокосм Природы, ее краткое «резюме». Поэтому он обладает всеми ее характеристиками. Но Человек также и сторона эко-общения. В определенном смысле последнее есть его функция. Поэтому свойства эко-общения это и свойства Человека. Попытаемся осмыслить эко-свойства Природы и эко-общения уже как свойства Человека. Данная логика (Природа — эко-общение — Человек) соответствует логике развития человека из природы. Но, рассматривая эко-свойства человека, как такового, в его относительной самостоятельности, мы невольно «перевертываем» его зависимость

от Природы, превращая их общение в функцию уже не Природы, а Человека. Именно так и стоит ныне вопрос. Человек, находившийся среди Природы и ощущавший себя ее песчинкой, должен стать Индивидуальностью, ответственной за Природу, помогающей ей в ее саморазвитии. Итак, эко-свойства Человека, вытекающие из анализа японской лирики:

1. Человек есть прежде всего универсальное живое существо. Это его первая и основная характеристика. Потому-то он и может поддерживать гармонию с Природой, что он сам — Природа не в меньшей степени, чем вся остальная жизнь.

2. Он — уникален уже биологически.

3. Человек активен. Свою активность он должен соизмерять с активностью Природы, вплоть до сдерживания своей чрезмерной активности.

4. Человек добр, прекрасен и мудр изначально и по своей сути.

5. Мудрость экологически мыслящего человека проявляется, в частности, в понимании ограниченности прямоты, прямодушия, открытости, которые могут обернуться прямолинейностью, огрубленностью, однолинейностью, опасными в его отношениях с Природой и другим человеком.

6. Человек изменчив, непостоянен, находится в постоянном становлении, как и Природа. И это неизменное, вечное свойство Человека уже как индивидуальности. Если, конечно, он окажется достойным вечности...

7. Сам Человек есть непосредственное, никакой предметной деятельностью, предметом не опосредствованное единство биоприродного и собственно человеческого (универсально-природного, социального) начал.

8. Человек — это прежде всего индивид, индивидуальность. Социальному началу японская лирика придает меньшее значение. Само общество для японских поэтов есть сложная совокупность индивидов. Развитие общества — всегда результат взаимодействия развивающихся индивидов.

9. Человек — гармония различных (но не противоречащих друг другу), взаимодополняющих сторон, в пределе — гармония души (и духа) и тела. Противоречие между ними — аномалия.

10. Эта эко-гармония многообразна, имеет три основных типа.

Первый. Ведущая сторона — биологическое начало в человеке.

Второй. Равенство био- и социально-личностного начал в человеке.

Третий. Ведущим и регулирующим началом становится творчески-индивидуальностное (включающее в себя и природное и социальное).

11. «Стоически-творческое» отношение к смерти. Японский поэт столь глубоко вобрал в себя природу, что даже свою

смерть как индивида он мыслит всего лишь как форму саморазвития, продолжения вечно меняющейся жизни.

Но эко-свойства человека этим не исчерпываются. Дополнительные свойства обнаруживаются в общении человека с собой и себе подобными. Они экологичны лишь в том смысле, что здесь заключается переход к своеобразному эко-общению двух разных начал (биоприродного и социального) в самом человеке как индивиде. Но поскольку эта форма (индивидуального) эко-общения однотипна с эко-общением вообще и они влияют друг на друга, то рассмотрение первой из них есть в то же время (хотя и опосредствованно) осмысление эко-общения вообще.

12. «Встретишь Будду — убей Будду» (Креативность поэтического мышления).

Это одно из самых «темных» положений дальневосточной мудрости. Часто оно трактуется как призыв к ниспровержению всяческих идолов. Однако, думается, смысл его гораздо глубже. Его можно понять, исходя из положения: «мысль изреченная есть ложь» (Ф. И. Тютчев). Этот тезис очень точно передает акцент дальневосточных (классических китайских и японских) поэтов-мудрецов на глубинном смысле, скрытом в слове, но через них же и проявляющемся. Не означает ли призыв «убей Будду!» призыва к устранению «Будды явленного» для обретения более глубокой любви к подлинному Будде (являющемуся в данном случае одним из символов многообразной Природы)? Тогда это призыв к раскованности, креативности мышления и поведения.

Только Человек на уровне творческой индивидуальности оказывается в состоянии, уподобляясь великому Ничто-Природе, «раздвоиться» на себя и новую форму в развитии Природы, творимой им в своей созидательной деятельности. Ведь даже техническое творчество, творящее, казалось бы, неживые предметы, есть творение нового мира, условий жизни. В рамках творчества происходит интереснейший процесс наделения Человеком себя творческой ролью Природы. Это не процесс перехода «от» Природы к Человеку, а более сложный процесс, когда творящая сила Природы, сохраняясь за нею, начинает проявляться и в Человеке как в ее микроуниверсуме, микрокосме. Таковым становится Человек, вобравший в себя Природу и ее творческие функции.

Ориентация на творческое начало в Человеке присуща, думается, японской лирике изначально. Ведь даже тогда, когда Басё говорит «учись у сосны быть сосной», он не имеет в виду, что Человек буквально ощущает себя деревом. «Быть сосной», не будучи сосной, может, очевидно, только Человек, остающийся человеком. Быть Природой, оставаясь Человеком, может только Человек, т. е. творческая индивидуальность. «Быть сосной» — первая ступень к творчеству природы, ее нового уровня, к творчеству нового уровня и типа эко-гармонии.

Отсюда, думается, могут быть поняты и следующие эко-свойства индивидуальности: «быть» одновременно ребенком, женщиной и мудрым стариком, оставаясь в то же время и самим собой, лирическим поэтом. Это — конкретизация креативности творческой индивидуальности.

13. «Детскость», «женственность» и старческая мудрость индивидуальности.

Дети, женщины и старики, пожалуй, ближе к природе, чем взрослые мужчины. Не потому ли в компаративистике принято считать дальневосточную культуру «женской», а европейскую — «мужской» культурой? «Женственность» японской лирики проявляется уже в особом акценте на Жизни: на жизни вообще, живом человеке, на восприятии всей Природы как сферы Жизни. А жизнь человека — это скорее «удел» женщины (удел же мужчины — предметность неживой природы). Сдерживание собственной активности в пользу жизни ребенка и мужчины, самоотверженность, самопожертвование, любовь, гармоничность — все эти психологические черты присущи скорее женщине, чем мужчине. Одно из основных свойств продуктивно-креативного творческого мышления, интуиция, — это также качество скорее женское, чем мужское. Эта «женственность» японского лирического героя столь велика, что даже любопытство в японской художественной культуре приписывается мужчине, а не женщине.

Женственность — свойство, настолько присущее дальневосточным культурам, что В. Санги, представитель одной из них (культура нивхов), считает, что «женщина — Мира устоя» [12, с. 183, 184]. Подобное утверждение невозможно в рамках европейской или мусульманской культуры.

Близкой к «женственности» является «детскость» японского лирического героя. Для японской лирики любовь к предкам и детям, к природе (экологичность) — пожалуй, близкие, если не тождественные понятия. Любовь к детям — один из основных мотивов японской лирики, она противопоставляется всему остальному: «Для чего нам серебро, // Золото, камня эти? // Все — ничтожно. // Всех сокровищ // Драгоценней сердцу дети!» [28, с. 50]. Как ни велика тяга к смерти, преградой на этом пути становятся дети [28, с. 58—60]. Как и Природа, дети дарят ощущение радости бытия: «С детьми из дорогой моей деревни // Я встретился — и радость беспредельна, // И грусти больше нет!» [28, с. 382]. А ведь детская открытость миру (Природе) — одна из основных характеристик творческого мышления.

Ему же свойственна и старческая мудрость, свободная от любовных преувеличений. Лирический герой должен одновременно обладать детскостью, женственностью, мужеством и многими другими качествами. А они совместимы лишь в рамках мудрости, которая приходит вместе с жизненным опытом. Иными словами, быть одновременно ребенком, женщиной и мужчиной может лишь старик. Один из аспектов этого парадоксального свойства некоторых (в данном случае и японской) культур

отметил еще Марк в своем замечании об искусстве: «Мужчина не может снова превратиться в ребенка, не впадая в ребячество. Но разве его не радует наивность ребенка и разве сам он не должен стремиться к тому, чтобы на более высокой ступени воспроизводить свою истинную сущность?.. Бывают... старчески умные дети. Многие из древних народов принадлежат к этой категории» [1, с. 737].

Итак, старческая мудрость и «детскость» одновременно. Именно на эти качества (как и на «женственность») современная эко-ситуация создала небывалый «дефицит». Похожую мысль можно уловить в словах Кавабата Ясунари: «Человек не может быть благоразумным и мудрым, если в нем слишком сильно мужское или женское начало» [7, с. 82].

14. На пути к экологичному гуманизму (о современной японской лирике).

Очень точно диагностировал современное состояние японской лирики Сунтаро Таникава словами «на перепутье». Анализируя ее с экологических позиций, можно выделить три аспекта: а) тенденции эко-синтеза традиционной экологичности с лучшими гуманистическими традициями, пришедшими в Японию из России, Америки, Европы; б) критика буржуазной культуры [без ее расчленения на собственную (японскую) и внешнюю (пришедшую из США, стран Западной Европы)]; в) эклектичное соединение указанных двух начал.

Остановимся лишь на первой из этих тенденций. Этот органический эко-гуманизм соответствует традициям японской культуры, придерживающейся принципа гармонии, а не борьбы старого и нового (см. [6, с. 10, 12, 16]). Происходит смена формы эко-гармонии — сдвиг активного начала в определении к человеку.

Индивид в рамках дальневосточных традиций привык видеть в Природе активное начало. Свою же функцию видит в том, чтобы активно воспроизводить предначертания Природы. Собственного самодвижения, отличного от движения Природы, у него не было. Так было изначально, так было всегда в прошлом, но не сегодня.

Ныне же Человек становится организующе-ответственным сначала за себя, а затем и за всю систему «Человек — Природа» в целом.

Таро Никамура выражает критичное отношение человека к самому себе как начало его саморазвития: «Я люблю птиц... // Красивая, смелая, чистая... // ...И только ноги ужасны... // Я, мясорубка, перемалывающая ненависть и желанья, // Потому так люблю эти сильные ноги птиц» [6, с. 133]. То, как поэт определяет здесь себя, выполняет функцию самоперевоспитания, превращения негативно-экофобных эмоций в позитивно-экофильные. Это самовоспитание совершается в экологических целях. И оно качественно отличает Человека от Природы, но не противопоставляет его ей.

Высшая форма экологичного гуманизма выражена Сунтаро Таникава:

Человеческий мозг,
Несущий за все ответственность —
Небольшую,
Но все-таки бесконечную...
[6, с. 146].

«В пианино рождались люди. // В пианино они умирали. // В пианино кружилось небо. // В пианино сгущались туманности // всей Вселенной... [6, с. 155].

Человек порождает природу:

Солнце, букашка и я.
Все собрались на одной ладони
(Симпэй Кусано. Божья коровка.
[6, с. 90]).

Но рождая новый уровень развития жизни, он не отбрасывает предметности как одной из характеристик своей культуры («Я породился с жизнью, продолжая верить в предметность») [6, с. 158].

Однако это высшая форма позитивного эко-общения. Не все стихи современных поэтов Японии соответствуют этому высшему критерию экологичности. Этот высший уровень позволяет понять некоторую эклектичность современной японской лирики, проявляющуюся, в частности, в соединении экологических традиций с фетишизацией предметно-вещного, т. е. частнособственного, бытия человека, отрывающего его от природы.

Такой акцент на человеке (и его предметности) приводит подчас к некоторому забвению природы. Этот «перехлест» можно видеть у современного поэта Японии Сунтаро Таникава: «Что оставил мертвый мужчина? // Жену // и ребенка. // Что оставила мертвая женщина? // Поникший цветок // и ребенка... // Все, что оставили мертвые, — // Это, живые, мы, // только живые мы! // Ничего другого //» [6, с. 179].

Наследие Рёкана почти забыто. В соответствии с его «Завещанием» лучше было бы сказать, что мертвые оставили нас, живых, вместе с нашей живою природой. Это же частичное отступление от экологических традиций можно видеть и в «Сотворении человека» того же автора [см. с. 178]. Более полный эко-синтез разных (экологических и гуманистических) традиций мог бы дать примерно следующую картину: Природа (Небо и Земля) породила Человека. Человек создал орудия труда, все свои предметы, общество и государство. Через вещи Человек творит самого себя и хозяина этих вещей. А ныне Человек начинает творить эко-гармонию в себе и вовне.

Таникава принял поверхностную, хотя и реальную, зависимость человека от мира вещей (т. е. частной собственности) и государства за единственную и существенную связь. Он забыл о порождении человека природой, а им — вещей, а ныне уже и

природы. Конечно, если принять эту картину, рисуемую буржуазной идеологией, за истинную, то тогда действительно «все нужно было бы начать сначала» («На перепутье» [6, с. 182]). С этим согласиться нельзя. Ведь японская культура создала в форме лирики глобально значимую сферу позитивного, гармоничного эко-общения. Зачем же отказываться от этих ценнейших достижений общемировой значимости? Нужно лишь хорошо разобраться в них и синтезировать их с гуманизмом, заложенным античной, русской и современной европейской культурами, а ныне — еще и советской культурой.

Живая природа — это и мать, и дитя человека, смысл его жизни и цель дальнейшего пути. Именно этот смысл можно видеть в замечательном стихотворении Сунтаро Таникава «Так бесконечна даль, и потому...»: «А это — даль, та самая, что вдруг // Любого превращает в человека. // Но если человек когда-нибудь // Не устремится в даль, забыв о дали, // Штрихом пейзажа станет человек» [6, с. 164—165].

В западноевропейских традициях «даль» — это познание, бесконечное стремление к истине, никогда (по Канту) не достигающее ее. В японской художественной культуре под «далью» понимается Природа. К ней направлены устремления поэтов (писателей, художников и т. п.). В ней — душа человека, смысл его жизни, устремленность его творчества. Человек в этой культуре воплощает в себе целостность развития Природы. Но отнюдь не всякий человек, а лишь тот, кто «стремится в даль». Именно эта устремленность и «превращает» его в человека. Не устремленный в даль, о ней забывший, становится «штрихом пейзажа».

Конечно, жизненно необходим решительный отказ от воспевания национальной исключительности (и принижения культурных достижений других народов). Но подлинная и глубокая любовь к Природе, свойственная японским поэтам во все века, сама по себе исключает обособленность. Природа не имеет границ. И японские поэты с любовью и уважением относятся к русским традициям (Тургеневу, Толстому, Достоевскому), к французским символистам и культурным достижениям других народов мира. Эту традицию нужно сохранить и развить. В этом — будущее Японии в ее единстве с человечеством и всей системой Жизни на Земле.

Итак, рассмотрение японской лирики с позиций необходимой эко-гармонии позволяет сделать следующий фундаментальный вывод. Японская лирика как бы «шагнула» от первоначальной эко-гармонии человека с Матерью-Природой прямо к Будущей Эко-гармонии, когда уже Человек (став творческой индивидуальностью) берет на себя ответственность и за себя, и за всю Природу. Японская лирика дает одну из возможных картин эко-гармоничного Будущего для всей глобальной культуры, которую еще предстоит освоить остальному человечеству, — если оно, конечно, захочет и сможет найти в себе силы для этого.

И это освоение возможно на сугубо индивидуальном уровне. Японские лирические поэты изначально поддерживают гармонию человека с Матерью-Природой. Различны формы этой Гармонии, но неизменны Любовь и Уважение человека к Природе: в прошлом как к Матери и Другу, ныне — как к своему Ребенку... развитие которого и само существование отныне и навсегда зависит от Человека, от того, сможет ли (маленький) человек стать Человеком, Творческой Индивидуальностью, творщей и свое общество, и свою Природу...

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Проблема истоков будущей экологической культуры коммунизма столь злободневна, сколь и дискуссионна. Настоящая статья примыкает к той тенденции в нашей науке, которая выводит коммунистическое из доантагонистического общечеловеческого, доантагонистического, сохраняемого культурой антагонистического общества в качестве подчиненного момента (см., например, работы Т. П. Григорьевой [5], Г. И. Куницына [10], Н. Т. Федоренко [15], Ю. Н. Абабкова, В. Д. Комарова и К. И. Шилина [4], К. И. Шилина и В. В. Косолапова [25], К. И. Шилина, Б. Н. Пятницына, Л. И. Василенко [26] и др. [16—24]).

² Твоя пугающая симметрия!

³ Маркс в связи с этим пишет: «Индивид производит предмет и через его потребление возвращается к самому себе, но уже как производящий и воспроизводящий себя самого индивид» [1, с. 720]. Это значит, что производство и производственные отношения потому составляют «реальный базис» развития индивидов, что в этом производстве реализован уровень развития способностей предшествующих поколений. Иначе говоря, «производство» и «общество» — это «передаточные звенья» в зависимости последующих поколений от поколений предшествующих (и от природы). Ведь общество есть не более чем совокупность индивидов и их отношений, в том числе товарно-капиталистических отношений, «кодируемых» в материальном производстве, лишь благодаря этому и превращаемому в «базис». Но последнее — специфика лишь «гражданского», т. е. буржуазного общества (см.: К. Маркс. К критике политической экономии. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Изд. 2-е. Т. 13, с. 5—6), и не характерно для общества вообще.

ЦИТИРОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Маркс К. [Из рукописного наследия]. Введение. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Изд. 2-е. Т. 12.
2. Маркс К. Капитал. Т. 1. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Изд. 2-е. Т. 23.
3. Маркс К. Капитал. Т. 3. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Изд. 2-е. Т. 25. Ч. II.
4. Абабков Ю. Н., Комаров В. Д., Шилин К. И. Экологический кризис капитализма и необходимость глобальной рационализации системы «общество—природа». — Социально-экологические проблемы современности и новая НТР. Л., 1981.
5. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М., 1979.
6. Из современной японской поэзии. М., 1981.
7. Кавабата Ясунари. Тысячекрылый журавль. М., 1971.
8. Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. — Библиотека всемирной литературы. М., 1977.
9. Козловский Ю. Б. Современная буржуазная философия в Японии. М., 1977.

10. Куницын Г. И. Общечеловеческое в литературе. М., 1980.
11. Осенние цикады. Из японской лирики позднего средневековья. М., 1981.
12. Санги В. Истоки. Владивосток, 1965.
13. Томиэ Охара. Ее звали О-Эн. Пер. с яп. М., 1973.
14. Тютчев Ф. И. Стихотворения. Письма. М., 1957.
15. Федоренко Н. Т. Кавабата Ясунари. Очерк. М., 1978.
16. Шилин К. И. Биотичность и абиотичность труда.— Философия пограничных проблем науки. Вып. 8. Пермь, 1975.
17. Шилин К. И. Карл Маркс и экологический подход к науко-технической революции.— Журн. «Социологические проблемы». София, 1978, № 6.
18. Шилин К. И. Понятие рекреационной экологии.— Ученые записки Тартуского Гос. университета. Научные труды по охране природы. Вып. 3. Рекреация и охрана природы. Тарту, 1981.
19. Шилин К. И. Понятие экологической культуры.— Экология и культура. Ставрополь, 1982.
20. Шилин К. И. Проблема человека как субъекта социального развития.— Социологические проблемы личности. М., 1967.
21. Шилин К. И. Спор столетий.— «Сельская молодежь». М., 1975, № 8.
22. Шилин К. И. Экологическая революция в науке.— Наука в социальных, гносеологических и ценностных аспектах. М., 1980.
23. Шилин К. И. Экологическая революция в современной западной науке.— «Вопросы философии». 1972, № 11.
24. Шилин К. И. Экологический перелом в науке США.— Взаимодействие природы и общества. М., 1973.
25. Шилин К. И., Косолапов В. В. Две системы — два типа природопользования. Несостоятельность буржуазных концепций современной экологической ситуации в мире.— Социально-политические проблемы НТР и идеологическая борьба. Киев, 1978.
26. Шилин К. И., Пятницын Б. Н., Василенко Л. И. Экологическая стратегия развития науки.— Наука. Организация и управление. Новосибирск, 1978.
27. Японская поэзия. М., 1954.
28. Японская поэзия. М., 1956.

Т. А. Завырылина

СТАНОВЛЕНИЕ ИНДИВИДУАЛИСТИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ И «НОВАЯ ДРАМА» В ЯПОНИИ

В статье предпринята попытка показать, как идея индивидуализма, идея автономной личности, пронизывающая все сферы социальной и культурной жизни Японии в эпоху реставрации Мэйдзи, преломилась в новой театральной культуре, как она определила новое понятие театральности, сценичности, аутентичности драматического текста, как повлияла на становление театра режиссера и выбор репертуара. Особый акцент сделан на том, как европейский репертуар, в частности пьесы Шекспира, Ибсена, Чехова, укладывался в идейную парадигму индивидуализма в японском обществе начала XX в.

На рубеже XIX—XX вв. протест складывающейся новой японской культуры против господствующей художественной традиции вылился в широкое освоение западной модели искусства. Именно на этой контркультурной платформе (контркультурной по отношению к предшествующим формам искусства) строились поиск новых эстетических ценностей, манифестация новых общественных настроений, обновление художественных средств выражения, художественного языка.

Одной из важных сторон театральной культуры того времени¹ была диалогичность, ибо она являла собой живой диалог между приходящей и уходящей культурами. Мало что придуывая от себя, деятели движения за новую драму исследовали богатейший материал западноевропейской театральной культуры, апологетически относясь к нему и критически — к своей собственной театральной традиции. Разумом отрицая основные положения духовной культуры прошлого, многие из них мыслили еще категориями восточного традиционализма, жили духом классической культуры, стремясь переосмыслить ее с новых идейно-художественных и философско-эстетических позиций. И хотя инерция традиционализма старой культуры была труднопреодолима, органического слияния европейской драмы с классическим японским театральным искусством не произошло

в начале века (это в какой-то мере осуществится только в предвоенные и послевоенные годы) — вместо соединения возникло замещение одной недостающей половины другой: на сценах первых театров европейского типа японских пьес практически не ставили. Театральные подмостки были отданы в полное владение западноевропейской драматургии.

На первый взгляд режиссеры только что появившихся театров сингэки заимствовали европейский репертуар, руководствуясь лишь одним им ведомыми принципами, не поддающимися рациональному объяснению. Пожалуй, их выбор мог произвести впечатление хаотичности, отсутствия какой бы то ни было логики. И все-таки логика была... Ведь в репертуаре первых театров сингэки не было ни пьес Софокла и Еврипида, ни пьес Мольера и Расина, ни, скажем, пьес создателей школьной драмы театра иезуитов в славянских странах, ни «хорошо сделанных пьес» Скриба, Лабиша или Ожье. Отсутствовали в репертуаре и книжные по характеру трагедии Сенеки, и служившие отличным материалом для чтения еще со времен гуманистических штудий комедии Плавта и Теренция. На многочисленных афишах того времени обращают на себя внимание имена Шекспира, Ибсена, Метерлинка, Стриндберга, Гауптмана, Зудермана, Ведекинда, Уайльда, Чехова, Шоу.

Первой европейской пьесой в Японии была «римская хроника» Шекспира «Юлий Цезарь», постановка которой была осуществлена еще до возникновения сингэки силами одной из трупп так называемой «новой школы» (симпа) «Мэйдзидза» (театр Мэйдзи². Постановщик Ии Ёхо). Перевод «Юлия Цезаря», названный «Последний удар меча свободы», был выполнен Цубоути Сёе в 1884 г. В 1902 г. Каваками Отодзиро инсценировал «Гамлета» и «Венецианского купца». В 1903 г. под названием «Принц Сюнсё» был поставлен «Гамлет» в театре «Хонгодза» (перевод Дои Харуми и Ямагиси Каё).

В 1909 г. Осанай Каору для дебюта «Дзию Гэкидзё» («Свободный театр») выбрал пьесу Ибсена «Йун Габриэль Боркман» (перевод Мори Огай), а в 1911 г. на сцене того же театра появился «Кукольный дом» (перевод Симамура Хогэцу). В театре «Юракудза» в 1912 г. вниманию зрительской аудитории была предложена пьеса Ибсена «Привидения» [18, с. 10]. Примечательно, что с водевилями Чехова японская театральная публика познакомилась еще в 1910 г. Усвоение европейских идей не означало глубинной перестройки сознания: одноактные комедии Чехова ставили в промежутках пьес других драматургов, как некогда фарсы кёгэн в театре Но. Как говорил Сомерсет Моэм, «публика находится на более низком уровне цивилизации, чем те, из кого она состоит; быть может, поэтому театр отстает от культуры своей эпохи на целое поколение» [23, у. 2, с. XI]. Например, одноактную шутку Чехова «Предложение», в переводе названную Осанай Каору «Собака» (по одной из тем нескончаемого спора между помещиком Ломовым и дочерью

помещика Чубукова), японцы увидели в 1910 г. в театре «Дзию гэкидзё» вместе с пьесой Ведекинда «Полчаса перед отправлением». В том же году режиссер театра «Синдзидайгэки кёкай» («Общество новой драмы») Масумото Киёси представил на суд зрителя и театральной критики чеховского «Медведя». В переводе Кусуяма Масао «Медведь» стал излюбленным номером программы театра «Гэйдзюудза» («Театр искусства»), труппа которого не раз показывала его в гастрольных поездках по периферии.

В репертуаре первых театров сингэки отчетливо прослеживается линия Шекспир — Ибсен — Чехов. Почему? Почему именно их произведения оказались близки японцам, пришлось им по вкусу на рубеже эпох, на переломе национальной истории? Видимо, определенную роль здесь сыграла и мода на так называемые пьесы сэйгэки («пьесы общепризнанного достоинства» — термин Каваками Отодзиро) и личный вкус режиссеров нового театра, а может быть, это была ситуация, именуемая искусством случая, ситуация, возникшая в результате «анархической» ассоциации «лирических идей»?

Причины следует искать на более глубинном уровне. Следует обратиться к самой эпохе Мэйдзи, наиболее характерным признаком которой была амбивалентность. Репертуар сингэки — адекватная художественная форма, находящаяся в диалектическом единстве со сложным, неоднозначным содержанием эпохи, художественная форма, порожденная противоречивостью культурно-психологического контекста, характерного для Японии начала века. По-иному и быть не может: ведь режиссерская концепция, выбор режиссером репертуара во многом зависят от зрительного зала, от тех идей, которые, что называется, «носятся в воздухе», от психологического настроения общества. Спектакль — своеобразный тест на восприимчивость определенного типа сообщений, осуществляемый группой актеров с какой-то выборкой населения. По мнению Абрама Моля, «этот канал обратной связи обладает очень сильным воздействием: через него осуществляется немедленное влияние на группу творцов» [9, с. 255].

Традиционное отношение к человеку

Мысль Кьеркегора о тождественности истины с субъективностью скорее принадлежит Востоку, вернее сказать, родилась на Востоке, ибо именно там культивировали метафизику не с целью познания объективной реальности, а с целью «изменения внутри человеческого существования» (Бердяев), с целью самоуглубления, приобщения к внутреннему просветлению, представляющему собой торжество духа, акт постижения универсального смысла, людей и мира. Если в «авторитетной религии, — по утверждению Эриха Фромма, — бог становится единственным

носителем того, что было Человеческим: ума, любви человека (причем чем совершеннее становится бог, тем несовершеннее становится человек)», то дзэн-буддизм, наоборот, акцентирует именно потенциальные способности человека, сохраняя, правда, при этом авторитет учителя [20, с. 50]. В дзэн-буддизме признание смысла существования мира возможно лишь в субъекте, а не в объекте. Отождествленность истины с субъективностью свидетельствует о том, что традиционное японское сознание было в некоторых отношениях индивидуалистичнее, чем в новое время³.

Казалось бы, подобные воззрения должны были привести к развиту индивидуализма, но этого не произошло: японцы не стремились «выпускать свое „я“, как уткуноса из клетки», или «водружать в центре комнаты свое „я“, как феодальный сеньор — свое родовое знамя на поле боя»⁴, раскованность не соответствовала традиционному алгоритму поведения. Не могло быть индивидуальности (кодзин) там, где не признавалась реальность жизненного процесса, порождающего все явления. Для японцев чувственно воспринимаемый мир был нереален, он был лишь отголоском Небытия, Пустоты, майей. Не могло быть индивидуальности там, где считалось, что и сознание как своеобразный реципиент феноменального мира, и воля, определяющая поступки человека, существуют лишь в мгновении, ежесекундно рождаясь, исчезая и сменяя друг друга. Не могло быть индивидуальности там, где, следовательно, не было представления о существовании свободной воли, являющейся атрибутом какой-то личности и порождением чьей-то души [13, с. 7]. Человек мог достигнуть состояния истинного «я» (atman)⁵, находясь в состоянии «не-я», путем деперсонализации, самоотречения. По выражению Германа Гессе, «возвратиться к вселенной, отказаться от мучительной обособленности, стать богом — это значит так расширить свою душу, чтобы она снова могла объять вселенную... Этим путем шел Будда, им шел каждый великий человек» [6, с. 258].

Во времена династии Тан (618—960 гг.) И-кан, мастер из храма Кодзен, в ответ на вопрос монаха: «Что есть Путь (Дао)?» — сказал: «Он прямо перед тобой». «Почему же я не вижу его?» — воскликнул монах. Мастер ответил: «Ты имеешь „я“, потому ты и не видишь: до тех пор, пока здесь есть „ты“ и „я“, существует взаимная обусловленность и невозможно никакое „видение“». На эстетическом уровне эта идея была сформулирована еще у Дзэами: «Художник способен передать настроенные и все краски природы, заставив сделаться свой дух бесцветным и равнодушным; превратившись в ничто, его дух станет способным объять все явления вселенной, ибо тогда станет равной энергии вселенной его творческая сила» [25, с. 349]. Согласно Басё, высший идеал художника состоит в освобождении от собственного «я», когда поэт, став единым с объектом изображения, полностью проникается его внутренней жизнью и чув-

ствами⁶. Несмотря на всю свою парадоксальность, идея об индивидуальном пути постижения истины (путь к истине не один для всех!), независимо от места человека в социальной иерархии, трактовка индивида как свободного существа за пределами соцнума, сочетание социальной несвободы и свободы личной, внутренней, не ввергали японцев в пучину драматических противоречий между духовной раскованностью и скованностью социальной в отличие от христианства, которое с небывалой интенсивностью выявляет мучительность раздвоения личности («Не понимаю, что делаю: потому что не то делаю, что хочу, а что ненавижу, то делаю. Если же делаю то, чего не хочу, то соглашаюсь с законом, что он добр, а потому уже не я делаю то, но живущий во мне грех» [1, с. 82]), не ввергали потому хотя бы, что для японца земная жизнь недействительна, иллюзорна, она есть майя⁷. По мнению Судзуки, вся японская культура вплоть до реставрации Мэйдзи находилась под влиянием этой концепции человека [22, с. 16—17]. Действительно, какой бы уровень, элемент японской культурной системы мы ни взяли, мы обязательно сталкиваемся с ней. Театральное искусство также не является исключением.

Театр и человек

Культурный герой Японии⁸, как и любой другой страны, не являет собой воплощения одного идеала человека: идеалов было несколько, — и каждый из них был продуктом определенной эпохи. Особенное влияние на японский традиционный идеал человека оказал культурный герой эпохи Хэйан — принц Гэндзи из романа Мурасаки Сикибу «Гэндзи-моногатари» (X—XI вв.). Главным для Гэндзи, как и для его современников, был культ любви (ирогономи). Это была, пожалуй, единственная сфера, дававшая человеку наибольшие возможности для самовыражения. Утонченная чувствительность, эмоциональность ценились превыше всего. Ирогони носил скорее чувственный характер, нежели куртуазный, но гранью, отделявшей чувственность ирогони от грубого эротизма, было *моно-но аварэ* — умение человека увидеть во всем скрытое очарование вещей, их потаенную неповторимую красоту. Для принца Гэндзи жизнь означала не только взаимосвязанность с разнообразием чувственного мира, но и наслаждение скрытым «пафосом» вещей, поскольку для средневекового сознания было нормой ощущать себя в сопряжении двух миров — феноменальном и идеальном. Такими же предстают перед нами и другие персонажи романа, послужившие прототипами для создания пьес в театре Но (пьеса «Нономия»). Дзэами даже кто-то сказал, что очаровательные героини «Гэндзи-моногатари» были лучшими протагонистами театра Но. Если вся жизнь Гэндзи строилась на ощущении гармонии между природой и человеком, гармонии между людьми,

то жизнь другого культурного героя, вышедшего на авансцену литературной истории с закатом хэйанской культуры и с приходом к власти самураев, сводилась в основном к военной практике и ритуалам (в эпоху Хэйан назначение на пост военного министра рассматривалось как неблагоприятный поворот в карьере). Фуна Бэнкэй, изображенный в эпосе XV в. «Гикэйки» («Хроника о Ёсицунэ»), приобрел популярность задолго до того, как стал героем многочисленных представлений театра Но (например, пьеса Нобумицу «Фуна Бэнкэй»). Эстетический идеал Хэйана уступил место этическому идеалу самураев, выдвигавших на первый план прежде всего добродетель, повиновение и лояльность к своему господину, самоотречение (не без влияния дзэн), бесстрашие и стоицизм, кстати, верный вассал своего господина, Фуна Бэнкэй, как правило, не появляется без Ёсицунэ (один из сыновей Минамото-но Ёситомо, потерпевшего поражение в борьбе с кланом Тайра), а знаменитая пьеса, названная именем Бэнкэя, воспроизводит эпизод бегства Ёсицунэ из столицы вскоре после победы при Дан-но ура.

В эпоху Хэйан человек воспринимался как часть единого целого с природой и космосом (Будда — во всем, он — и в пылинке, и в человеке, как гласит «Аватамшака-сутра»), для самураев же мироздание — своеобразная иерархия, где все взаимосвязи подчинялись бинарной оппозиции высший — низший (благодаря дзэн социально несвободная личность могла обрести внутреннюю свободу лишь за пределами социальной иерархии).

Сцена театра Но была местом, где оба идеала — хэйанский и самурайский — пересекались, вступая в сложное взаимодействие, поскольку неукоснительно соблюдаемая структура спектакля, построенного по принципу «дзё ха-хю-годан»⁹, предполагала неизменное исполнение пять пьес — по одной из каждого цикла: 1 — ами-но моно («пьеса божественная»), 2 — сюра-но моно («пьеса о духе воина»), 3 — кацура-но моно («пьеса в парике»), 4 — дзацу-но моно («пьеса о разном»), 5 — кири-но моно («пьеса заключительная»). Например, пьеса «Нономия» относится к драмам третьего цикла, а пьеса «Аой-ноуэ» — к драмам четвертого цикла, хотя они и были написаны на основе одного и того же эпизода из «Гэндзи-могатари», посвященного рассказу о страданиях покинутой принцем дамы Рокудзё. Но ревность Рокудзё здесь описана по-разному, в соответствии с законами жанра пьес. Пьеса «Фуна Бэнкэй» принадлежала к циклу «кири-но моно», заключавшему программу представления.

Результатом развития городской культуры XVII в. является третий культурный герой — горожанин (тёнин), в нем мы уже не найдем в чистом виде следования самурайской этике Фуна Бэнкэя или аристократического стремления к наслаждениям и эстетической утонченности принца Гэндзи. Не знающая границ чувственность, сластолюбие гипертрофированы и отнюдь не освящены духовностью. Горожанин, такой, каким мы его видим

у Ихара Сайкаку в «Косёку итидай отоко» («Любовные похождения одинокого мужчины»), — скорее пародирование и аннигиляция предшествующего идеала. Если Ёноскэ и двойник Гэндзи [роман так и называли «Дзоку Гэндзи» («Обыкновенный Гэндзи»)], то двойник комический. Многие элементы структуры романа реализуются как пародийное переосмысление «Гэндзи-могатари» (Ховард Хиббетт обращает внимание на то, что и в том, и в другом произведении одинаковое количество глав — 54, а также приводит некоторые эпизоды из «Косёку итидай отоко», которые являются смеховым отголоском соответствующих сцен из «Гэндзи-могатари», к их числу принадлежит, например, известная сцена «подглядывания»). Ёноскэ в неумном стремлении к чувственным радостям — метафора идеальной свободы личности, имеющей право жить так, как повелевает чувство. Жизнь в соответствии с идеалом любви и свободы была неосуществима для горожан ни в семье, ни в обществе, несмотря на их предприимчивость, деловую сметку, заботу об умножении богатства, но «веселые кварталы» как бы на мгновение приближали тёнина к идеальной свободе. В «веселых кварталах» внешность и талант значили больше, чем происхождение, а потому возможности достижения свободы и богатства казались там более неограниченными. Видимо, «веселые кварталы» представляли собой замещенный вариант «Острова женщин» (Нёбо-носима) — символа идеального царства чувственности, приобретенного в японской литературе XVII в. большую популярность.

Культурный герой эпохи Токугава был человеком, разделявшим идеалы, которые официальная конфуцианская культура воспринимала как аморальные. Ниндзё (человеческие чувства, любовь) и гири (долг) — два полюса моральных ценностей периода Токугава. Противоречие гири — ниндзё, воплощенное в образе героя, разрывавшегося между страстью и долгом, — основная проблема «бытовых драм» (сэвамоно) Тикамацу Мондзэмона. Гири, не смягченное ниндзё, не гуманно, ибо такой «долг» отрицает право индивидуума наслаждаться счастьем за счет общества, правда, как отмечает Д. Кин, и ниндзё, полностью свободное от гири, не считающееся ни с чем, может погубить человека [8, с. 180]. Жизнь героев Тикамацу настолько была тяжела и безрадостна, настолько не соответствовала их мечтам, что единственным средством избавления от страданий для них оставалось самоубийство (дзёури о самоубийствах влюбленных заняли почетное место в творчестве драматурга, например, «Самоубийство влюбленных в Сонэдзаки»). Реальной свободы можно было достичь только за пределами жизни, в Чистой Земле (Дзёдо)¹⁰, или за пределами общепринятых норм — в «веселых кварталах» и, как это ни парадоксально, на сцене театра Кабуки, ставшего своеобразной «отдушиной» общества благодаря тому, что оба варианта «достижения» счастья были в нем равно возможными. Так в недрах токугавской культуры начала развиваться тенденция к самовыражению, к индивидуализму.

С началом периода Мэйдзи эта тенденция реализовала себя в резком взрыве, потрясшем устои традиционного мировоззрения, традиционного образа мыслей и стиля жизни. Под влиянием японских просветителей, опиравшихся на идеи, типологически близкие возрожденческому гуманизму и эгалитаристским устремлениям западноевропейского Просвещения, под влиянием нарождавшегося капитализма из жизни и человеческих отношений исчезла гармония: мир из иерархической лестницы со множеством ступеней превратился в равнинное плато, где все «стоящие» на нем обрели одинаковые возможности и одинаковые права. Вернее, гармония стала пониматься на западный лад с ее стремлением «оставаться самим собой», «внести отсебятину» в этот мир. Теперь жизнь каждого стала определяться не рождением и не местом в иерархической системе общества, ибо эта система стала слишком мобильной. Японец столкнулся с неограниченными возможностями добиться успеха благодаря своим личным качествам — моральным и интеллектуальным, с неограниченными возможностями стихийного и буйного самоутверждения.

Естественный порядок вещей оказался нарушенным, традиционный принцип «недеяния» (увэй) уступил место принципу «деяния» (вэй), принципу идущей напролом самодеятельности. Пришедшее в Японию христианство, постулировавшее раздельность человека и природы («И сказал Бог: „Сотворим человека по образу Нашему, по подобию Нашему; и да владеют они над рыбами морскими, и над птицами небесными, и над скотом, и над всею землею, и над всеми гадами, пресмыкающимися по земле“») ¹¹, лишило природу магической иррациональности, «расколдовало» ее.

Без аналитического метода познания, без принципа дихотомии невозможно было дальнейшее развитие науки, и интуитивность, присущая традиционному стилю мышления японцев, основу которого составляло недואльное отношение к миру, когда единое было многим и многое было единым ¹², была дополнена новым моментом — формальной логикой. Поскольку разум японца нацелился на постижение частного, а не всеобщего, то и познание стало ограничиваться уровнем «виджняны», т. е. уровнем аналитического, дифференцирующего, конвенционального знания, который в буддизме служит ступенью к «праджне», высшему, трансцендентальному знанию. Конечно, и интуитивно-метафорический метод подхода к реальности, и формально-логический — не принадлежность какого-то одного народа и (шире) культурных регионов Востока и Запада, это феномены общечеловеческие, являющиеся основными элементами человеческой психологии и человеческого интеллекта, но все дело в том, какой из этих подходов к миру становится доминантой в ту или иную эпоху, по словам С. С. Аверинцева, «из элементов психологии трансформируясь в элементы культуры».

Несмотря на утверждения неоконфуцианцев о том, что ни-

какие микроскопы не позволят увидеть в вещах принцип «ли» ¹³, в Японии стали развиваться естественные науки: природу стало возможным препарировать каким угодно образом, к ней стали относиться как к неживой.

Происшедшая социокультурная мутация не могла не привести к новой концепции личности, концепции «гомо фабер» («человека деятельного»), осознавшего свою автономию и абсолютность своих прав, подчинившего мир своим интересам, противопоставившего себя обществу. Концепция деятельного человека была важной вехой борьбы за освобождение человека от оков традиционной морали, которая, по выражению Китамура Тококу, установила деспотический контроль над свободой человеческого духа [17, с. 238—250]. На этой стадии капиталистических отношений концепция индивидуализма смыкалась с гуманизмом, провозглашавшим свободу человеческой личности, выступавшим против религиозного аскетизма за право человека на наслаждение и удовлетворение земных потребностей, человеколюбие и человечность.

Рассматривая процесс становления индивидуалистического сознания, важно учитывать и его обратную сторону: тяга к рациональности, эксплуатация механизмов «разумности», характеризующие европейскую культуру, для которой Япония «открыла двери», вполне могли способствовать возникновению в стране одномерной цивилизации, построенной на репрессивности человеческой природы. Увеличение власти над природой могло обернуться отчуждением от нее, отчуждением от того, над чем японцы стремились властвовать. Представители «франкфуртской школы» Хоркхаймер и Адорно иллюстрируют этот процесс метафорой из гомеровской «Одиссеи»: Одиссей, пожелавший услышать волшебное пение сирен и в то же время знающий о смертельной опасности такого желания, просит привязать себя к мачте, предварительно залепив уши воском, т. е. сохранить способность адекватного восприятия природы, сохранить близость к ней возможно, лишь обрекая себя на пассивность (только накрепко привязанный к мачте, Одиссей может наслаждаться пением сирен); власть же над природой достигается отстранением, отчуждением от нее. Чтобы преодолеть опасность, спутники должны залепить уши воском, т. е. отделить себя от непосредственного контакта с природой, — таково требование рациональности, отмечает И. В. Бычко [5, с. 5—6].

Принимая во внимание подспудную сторону процесса, под индивидуализмом, развившимся в эпоху Мэйдзи, следует понимать не только этику и эстетику стихийного самоутверждения личности, но и всю критику индивидуализма, появившуюся как следствие такого развития и осознанную им ¹⁴. Следовательно, неотъемлемой частью самой концепции индивидуализма можно считать и театральные репертуар, критикующую идею индивидуализма в различных ее аспектах.

Трактовка человека в «сингэки»

Шекспир — представитель старой театральной традиции Европы, Чехов — провозвестник новой театральной системы, «новой драмы», Ибсен скорее занимает промежуточное положение между ними, стоит уже за пределами одной традиции и у истоков другой. Идеей, позволившей войти творениям столь различных драматургов в культурный контекст Японии начала века, объединившей их в этом контексте и подспудно руководившей помыслами тех, благодаря кому многие и многие японские зрители увидели их пьесы на национальной сцене, была идея индивидуализма, идея становления индивидуалистического сознания, индивидуалистической морали. Вне духовной атмосферы, характеризующей Японию начала века, невозможно оценить, понять логику отбора европейского репертуара первыми постановщиками сингэки — Масумото Киёси, Симамура Хогэцу, Осанай Каору. От Шекспира, в лице которого была представлена старая европейская театральная система, возникшая еще в эпоху, когда господствовало представление о суверенных правах и безграничных возможностях личности, через Ибсена, занимающего пограничное положение между новой и старой театральной системами, в пьесах которого показаны обаяние, героика и обреченность традиционного индивидуализма, к Чехову, наиболее полно выразившему идейные мотивы и поэтику «новой драмы». К Чехову, у которого традиционный образ действий, основанный на конфликте между героями в борьбе за практически определенные цели, достоин лишь водевильного жанра. Такова логика развития театра сингэки в первом десятилетии XX в. Основным стержнем европейского репертуара была разнопланово, многоаспектно трактуемая идея индивидуализма, целиком вписавшая его в идейную парадигму эпохи. На то, что наибольшим успехом в Японии в 10-е годы нашего века пользовались те европейские пьесы, которые являли собой критику господствующих нравов буржуазного общества, где субъективные намерения и стремления одного человека, дабы быть реализованными, должны нарушить интересы других людей, справедливо указывает и театральный критик Фукуда Цунэари [19, с. 215—244].

Многие деятели сингэки, в частности Осанай Каору и его последователи, воспринимали творчество Шекспира на том же уровне, что пьесы Но и Кабуки, ощущая тесную связанность его произведений со староевропейским искусством драмы. Характерно, что наиболее яркий проповедник Шекспира в тогдашней Японии Цубоути Сёе сам писал пьесы в стиле «новый Кабуки» (синкабуки), а его понимание современного театра ограничивалось реформами. Постановки шекспировских пьес были живым диалогом между приходящей и уходящей культурами: отрывки из драм Шекспира он ставил в промежутках пьес из репертуара Кабуки, сохранив при этом амплуа оннагата (актеров-мужчин,

исполнявших женские роли), впрочем, актеров оннагата можно было зачастую увидеть и на сценах театров сингэки, независимо от «степени» радикальности взглядов их руководителей. Для традиционалистов Шекспир был пределом современной драматургии, наиболее полно отвечающей духу и требованиям эпохи. Для бунтарски настроенных режиссеров Шекспир был недостаточно современным. Независимо от того, как японские театральные деятели того или иного толка воспринимали Шекспира, от их внимания не мог ускользнуть тот объективный факт, что в рамках старой театральной системы Европы творчество Шекспира было самой глубокой критикой индивидуализма, абсолютизированного самодостаточность человеческого субъекта: что Шекспир воспринимал человека как «существо, равно способное на критику чистого разума и людоедство» (Роберт Музиль), ощущал необъятность человеческих возможностей и в то же время их трагическую ограниченность, ибо личность-титан, жаждавшая покорения мира, неизбежно сталкивалась с интересами себе подобных, стремившихся к самоутверждению. И тогда самоутверждение превращалось в безграничное властвование над людьми, в их подчинение и подчас — уничтожение¹⁵.

Пьесы Шекспира, поставленные первыми театрами сингэки, убеждали японцев в том, что антропоцентризм не является такой уж полной, такой уж окончательной и абсолютной основой для человеческой ориентации в мире. Свобода действий и свобода сознания, не осененные нравственным началом, приносят разрушения и несчастья, чудовищную жестокость.

По мнению Фукуда Цунэари, разноголосица во взглядах на Шекспира среди «первого поколения» деятелей сингэки имела последствием возникновение одного из главных недостатков современной «новой драмы» — искусственного разделения западной драматургии на две несоотносимых сферы — до и после Ибсена. Японцы не почувствовали пограничного положения, «промежуточности» творчества Ибсена, возникающей вследствие взаимодействия в его творческой практике внешнего плана, реализуемого в духе принятого прежде образа действия драматического героя, в духе традиционного индивидуализма, и плана внутреннего, возникающего там, где в разорванных репликах раскрывается внутренняя жизнь персонажа, там, где спор героев об идеях перерастает в дискуссию, лишенную связей с интригой. Если для нас Ибсен и с теми, кто был «до» (поскольку он подвел итог огромной эпохе европейского героического индивидуализма), и с теми, кто был «после», показав трагедию безысходности индивидуализма, перерождение его в мещанство, его срастание с агрессивным эгоизмом буржуазного мира, то для японцев его пьесы были символом нового театрального метода и саморазрушения старого, они восприняли его как родоначальника нового направления в мировой драматургии. Следовательно, японским режиссерам, обращавшимся к его драме, были важны те грани таланта норвежского драматурга, которые поз-

волили ему проанализировать все возможные последствия индивидуализма, его расцвет и его беспомощность, т. е. все те новые мотивы, которые Ибсен принес в мировой театр. Более того, эти мотивы оказались адекватными тому, что происходило в Японии начала века: люди стали слишком сложны, их сознание оказалось ввергнутым в бездну противоречивых, но равно важных тенденций — расцвет индивидуализма и обесценивание личности. Японцев интересовала психологичность ибсеновской драмы («шекспировскую» линию его творчества мало кто воспринял, кроме, пожалуй, одного Цубоути Сёё, так и назвавшего одну из своих статей — «Тикамацу, Шекспир, Ибсен»). Но если людей интересует психология, не показател ли это интереса к человеку как к неповторимой индивидуальности?

Так в театральном искусстве Японии начал осуществляться переход от внешнего восприятия человека как индивидуальности (в его столкновениях с себе подобными) к внутреннему анализу всех сложностей и психологических тонкостей человеческой души (столкновение с себе подобными из реального мира постепенно перемещается в душу человека).

В жизни каждого разумного человека наступает момент, когда он вдруг начинает видеть себя отстраненно, как бы чужими глазами. Возникает желание весело расстаться с тем прежним, каким он был. Смеясь, он возвышается над собой. Так рождается потребность в комическом, носящая игровой характер, если у человека нет идеала, или в сатирическом — если идеал есть. Смех собой завершает все — он эсхатологичен: воистину смеется тот, кто смеется последним. Потому водевили Чехова вполне завершают логический ряд Шекспир—Ибсен. Борьба индивидуалистических страстей, драматическое противоборство характеров, составляющие основу пьесы, написанной по канонам и в соответствии с буквой и духом прежней театральной системы, достойны у него только водевильного жанра¹⁶, где они пародируются, становятся объектом насмешки и посмешищем. Именно водевильных персонажей Чехова характеризует традиционное индивидуалистическое поведение, будь то баталии жениха и невесты, споры помещиков по поводу достоинств принадлежащих им охотничьих собак или притязания нелепой старухи из одноактной шутки «Юбилей».

Чеховская глубина психологической разработки комедийных персонажей не ускользнула от внимания японской критики, в частности, известный литератор Симадзаки Тосон указывал на специфику чеховского смеха, не укладываясь в рамки традиционных японских комических жанров, что создавало большие трудности при постановке пьесы «Предложение» в «Свободном театре»: «Комический характер „Предложения“ (в японском переводе — „Собаки“.— Т. З.) и подобных ей пьес Чехова создает проблемы для постановщиков, поскольку эти пьесы нельзя исполнять в стиле обычной комедии... Думаю, что чеховский „юмор“ очень сложен для воплощения на сцене, а потому

потребуется больших усилий как от режиссера, так и от актеров» [18, с. 17].

Японцы почувствовали особую природу чеховского смеха — это скорее легкая грустная ирония Чарли Чаплина (так о чеховском юморе скажет впоследствии Ито Сэй), рожденная беспомощностью, беззащитностью перед силами природы, рожденная тоской и мечтой об объективном и объективности. Насмешка не заполняет целиком ее содержание. Ее сущностью является серьезность, скрывающаяся за шуткой, серьезность, представляющая последнюю ступень, конечный момент перед переходом к печали (в том смысле, что вещи не таковы, какими им следует быть в силу нарушенной гармонии). Герой фарса кёгэн тоже живет, воспринимая мир с улыбкой, но его смех более незаинтересован — смех ради смеха. Смех стоящего как бы «по ту сторону добра и зла», смех, возникающий из равновесия объективно и субъективно начал, из чувства гармонии.

Путь западноевропейской драмы в Японии проходит через четыре диалектические фазы: тезис — драматургия Шекспира, антитезис — водевили Чехова, синтез — пьесы Ибсена, последняя фаза — «снятие» идеи индивидуализма в многоактных пьесах Чехова, первая из которых, «Вишневый сад», будет поставлена в 1915 г.

Идейная парадигма эпохи не только определила логику выбора театрального репертуара, подспудно она обусловила и возникновение нового понятия театральной, сценичности, аутентичности драматического текста, повлияла на становление театра режиссера.

Автор — текст — спектакль

В Японии до конца XIX в. к драме практически не относились как к аутентичному произведению литературы. Драма Ноёкёку была предназначена для актерской игры. Тексты драм существовали в рукописях как театральные экземпляры для актеров. Слово в Но — лишь один из элементов спектакля и элемент отнюдь не главный. Индивидуальность, неповторимость слова растворялась в художественной ткани спектакля, голос автора исчезал в игре актера, ибо на сцене властвовал именно актер. Драматургу оставалось только подстраиваться под него, разворачивая события и сценические эффекты таким образом, чтобы в более выгодном свете представить те или иные качества актера.

В Кабуки также во главу угла ставили актерскую импровизацию, а не поэтический текст. Конечно, это вовсе не значит, что в японском театре не было выдающихся драматургов, но они были исключениями из общей массы тех, кто соглашался жертвовать своим «лицом» в угоду сценическим эффектам (сюко). Пьесы, привлекавшие внимание зрителей благодаря искусству драматурга, а не искусству театральной «звезды», были сравни-

гельной редкостью, отклонением от нормы. Нормой же было пренебрежение текстом. В погоне за необыкновенными сценическими трюками терялась авторская индивидуальность, одна пьеса становилась похожа на другую, авторство пьесы легче было установить при помощи статистического анализа сюжета, нежели посредством разбора стилистики и композиции. Сама за себя говорит и практика соавторства, получившая широкое распространение. Ведущий драматург, как правило, отвечал за наиболее важные эпизоды, соавторам же чаще доставались второстепенные сцены. Целиком пьеса ставилась только на премьере, в остальных случаях, даже когда в программе значился «полный вариант», исполняли лишь избранные отрывки. Положение дел несколько по-иному обстояло в Дзёрури: здесь пьеса должна была обладать более поэтическим и живым текстом, ибо рассчитана была не на искусство лицедеев, а на игру кукол: безжизненных марионеток было куда труднее наделить разнообразными чувствами, что предъявляло большие требования к сочинителю. Рассказчик в Дзёрури был вправе интерпретировать отдельные эпизоды пьесы, но не мог полностью отойти от текста, иначе кукловоды и музыканты оказались бы в замешательстве.

Тексты пьес Дзёрури печатались еще в XVIII в., тексты пьес Кабуки не издавались полностью вплоть до периода Мэйдзи, что свидетельствует о том, как мало они ценились в качестве литературных произведений. «Каждый текст — только предлог» («*Chaque texte n'est qu'un prétexte*»), — сказал Мунэ Сюэли. Такое отношение к авторскому слову, видимо, было связано с художественной спецификой искусства Но и Кабуки. Принцип твердой фиксированности слова противоречил принципу актерской импровизации, самоценности актерской игры, на котором оно зиждется. Только актер-декламатор (гидайю) в Дзёрури мог принять авторский текст без сопротивления, но чем оригинальнее был актер, тем чувствительнее для него была зависимость от автора. Импровизация на тему автора — это одно, но связанность словом превращала творчество актера в «исполнение» (впрочем, не следует преувеличивать разницу между оригинальным творчеством и исполнением). У старинного японского театра были иные цели, иные задачи, нежели у сингэки. Появление европейского репертуара в Японии означало перемену во взаимоотношениях театра и драматурга. Театр вступил с ним в сложное сотрудничество. Пьесы Шекспира, Ибсена, Чехова и др. подвергли актеров Японии труднейшему экзамену, поставили перед ними сверхзадачу — не только создать нечто свое, но прежде всего воплотить образ автора, «найти себя в авторе или автора в себе», не только создать художественное произведение — спектакль, но и передать зрителю, воплотить в жизнь, облечь в плоть и кровь идею и образы драматурга, создателя текста пьесы. Ведь не будет же талантливый актер искажать Шекспира или Ибсена, Чехова или Стриндберга.

Поскольку традиционный японский театр по своей культуре и мировоззрению был ближе к актеру, нежели к автору, первые постановщики западноевропейских пьес неминуемо, неизбежно должны были столкнуться с трудностями преодоления внутреннего противоречия между двумя задачами «нового театра»: дать оригинальный спектакль и верно воссоздать на сцене оригинальное драматическое произведение. Понятие литературной драмы пришло в японский театр лишь с переводными западноевропейскими пьесами «сингэки»¹⁷. Само слово *сингэки* (новая драма) появилось в противоположность слову *симпа* (новая школа). Хотя семантически они близки друг другу, но первоначально термин «симпа» подразумевал новую технику, а «сингэки» — драму как явление литературы [16, с. 1027—1028]. Довольно красноречивым является и то, что у истоков рождения современного японского театра стояли деятели «Литературного общества» («Бунгэй кёкай»), возглавляемого Цубоути Сёё. В движении за «новую драму» участвовали многие видные литераторы, такие, как Симадзаки Тосон, состоявший литературным консультантом театра «Дзю гэкидзё» («Свободный театр»), Мори Огай, делавший переводы с английского для театров сингэки; Осанай Каору, один из видных представителей сингэки, закончивший литературное отделение Токийского университета, и т. д. Таким образом, новый театр, новая драма начинались с новой литературы. Драма «сингэки» явилась не просто результатом новых условий действительности, а в первую очередь следствием метаморфоз, происходивших в других жанрах японской литературы, эпическом и лирическом.

Ломка традиций старого театра, попытка найти адекватные формы сценического искусства, экспрессивные средства актерского исполнения, оформления спектакля, попытка поставить драматургический текст на один уровень с достижениями прозаического и поэтического жанров завершились тем, что на смену театру актера пришел театр режиссера, в котором исключительное место занял авторский текст. Произошла, если угодно, «индивидуализация» драматургического текста, драма обрела свое лицо, а вместе с этим появилась необходимость в режиссере, человеке-медиуме, взявшем на себя роль посредника между авторской концепцией и ее сценическим воплощением. В сценическом смысле старый японский театр был театром актерским, его исторические периоды называли именами актеров, с началом XX в. их стали называть именами режиссеров. Режиссура переворочила театральное искусство Японии «сверху донизу»: с приходом в театр режиссера актер потерял право на художественный диктат. «Литературность» режиссерского взгляда на театр, «литературное» качество режиссуры сблизили театр с литературой по эстетической емкости, по способности психологического постижения характера. Сингэки с первого дня своего появления сразу стал театром высокой литературы, театром единомышленников — драматурга и режиссера. Символом веры

режиссеров сингэки стало верное сценическое выявление замысла драматурга, а утверждение ведущей роли режиссера стало непреложной истиной. Конечно, и в традиционном театре был режиссер, но он был скорее организатором, лицом административным, а не идейно-творческим руководителем, каким он стал впоследствии. Ответственность за трактовку пьесы и ее воплощение целиком лежала на актерах. Появление в театре режиссера как единомышленника автора отнюдь не привело к превращению актера в пассивный материал в руках режиссера, напротив — режиссер должен был стимулировать художественную инициативу актера, позволявшую с наибольшей глубиной раскрывать его творческую индивидуальность.

В театральной традиции Кабуки и Но был выработан определенный рисунок роли для каждого характера и персонажа пьес, лишь выдающийся талант мог внести что-то новое в канонизированные формы исполнения, тогда это новое снова превращалось в образец для других, в канон. Движения, жесты, мимика, интонации — все было заранее регламентировано каноном. Квинтэссенцией строгой градации сценического действия было наличие актерских амплуа¹⁸ (как в Но, так и в Кабуки). Свободное обращение с текстом было своего рода компенсацией за скованность, за подавление свободы в выборе элементов сценической интерпретации «жизни человеческого духа роли». Кроме того, в работе над ролью существенным для актера представлялось растворение своего «я» в художественном образе, «деперсонализация»¹⁹. Дзеами особо подчеркивал, что актеру необходимо избавиться от своего «я» и слиться в единое целое с объектом подражания. Главное — «превращение» в другого. Дидактическое стихотворение Торааки, сочиненное им для начинающих актеров, гласило:

Пусть ваша душа станет такой же бесформенной, как вода. Все равно — гладкой или с высокими волнами. Предоставьте содержимому вашей души созидать ее форму²⁰.

Можно привести и такой пример из жизни актеров-оннагата: один из актеров женских ролей, славившийся своим мастерством перевоплощения, отказался от мужского блюда, предложенного ему на званом обеде, а известный актер Саката Тодзюро относился к мужчинам-оннагата в повседневной жизни как к обыкновенным женщинам.

Безличностный подход к воплощению роли опять же компенсировался личностным подходом к авторскому слову, на уровне словесного экспромта. В сингэки актеру были поставлены пределы в обращении со словом, но конкретное воплощение образа он мог осуществлять собственными средствами, проявляя фантазию в мизансценах, в жестах, мимике, т. е. в тех элементах спектакля, которые регламентировались каноном в традиционном театре. Исчезновение актерских амплуа дало простор ему для разнообразной интерпретации роли. Ограниченный авторским текстом и волей режиссера, актер «превращает друго-

го» в себя, находя себя в авторском понимании образа, или авторский образ в себе. «Индивидуализация» драмы сказалась не только на уровне содержания — в выборе репертуара, на уровне драматического текста, но и в плане актерского мастерства, что, в свою очередь, вызвало к жизни новое понятие театральности, сценичности, новое понимание характера драматического героя.

Понимание театральности в классической японской драме, будь то лирическая драма Но или комические фарсы кёгэн, будь то пьесы кукольного театра Дзёрури или пьесы Кабуки, основывалось на принципе подражания (мономанэ). Главным в искусстве подражания был акцент на имитации внутренних чувств, а не внешней линии поведения. Например, при исполнении роли привлекательной женщины важно было умение актера «прочувствовать» внутренний мир своей героини, «прочувствовать» ее душу. Знание героя «изнутри» неизбежно приводило к верной линии поведения «извне». Внешность и поведение актера в таком случае становились органичными, коррелировали с кокуро (душа) героини. Исполнитель должен разгадать тайну души, разгадать то, что происходит в сердце героя, те внутренние качества, которые конструируют характер. Слова или жесты персонажа — всего лишь средства, служащие для того, чтобы передать, прояснить то, что мы именуем его душой. «Жесты — знаки эмоций, радость или гнев спонтанно выражаются благодаря им», — говорил Саката Тодзюро. Этот средневековый «экспрессионизм», предполагавший прежде всего выявление внутренней сути, нередко приводил к смещению акцентов между искусством и жизнью, разрыву между тем, что происходит на сцене, и тем, что нам предлагает реальность, с таким «разрывом» мы знакомы по творчеству многих интереснейших представителей искусства, необязательно выступавших на сцене Но или Кабуки, необязательно бывших современниками Саката Тодзюро или Окура Торааки, многие из них — наши современники.

Функция классической драмы состояла в подражании не сиюминутной правде нынешнего дня, а видениям воображения, правде фантазии, правде высшей реальности. «Можно излагать правду, напоминающую ложь, но не излагайте лжи, похожей на правду», — гласит старинная театральная максима. Драматическое искусство, игнорируя грубую реальность, должно стремиться к сокровенной красоте изысканного (*югэн*).

Подлинными приметами новой театральности стало стремление показать правду факта, реальной жизни, сегодняшнего дня, но также в соотношении с вечностью, ибо подлинное искусство без такого соотношения невозможно. Изменилось понятие художественной правды: не правда запредельного, а действительность, как она есть, прекрасное и низменное, сокровенное и то, что лежит на поверхности, а не только изящество и элитантность; женский, мягкий тип красоты, взращенный хэйанской аристократией.

Классическая драма показывала бессилие человека перед собственной судьбой, перед космическими силами природы (в драме Но Дзэами выделяет группу пьес «пафоса», которые должны оставлять у зрителя впечатление печали, быстротечности жизни и бессилия перед силами природы). Эпохе новой объективности и нового гуманизма нужна была яркая, сильная личность, борющаяся за свои идеалы, делающая себя и свою судьбу и не уповающая на милость небесных сил. До рождения театра сингэки этой личности не было: герой классической драмы был слишком красив и элегантен, как указывает Макото Уэда, чтобы снизойти до борьбы, а если его «загоняли в угол», он кончал самоубийством, он был лишен истинной мужественности, присущей трагедийному герою в аристотелевском смысле. Новая драма выдвинула на первый план борьбу героя за переустройство мира.

Драматург Такада Тамоцу как-то сказал о театре сингэки рассматриваемого периода, что «интеллектуалы того времени находили удовольствие в простом лицемерии стоявших спиной к камину рыжеволосых людей с трубками во рту, занятых философской дискуссией или разрезавших мясо при помощи вилок и ножей» [19, с. 215—244]. На восприятие японцами первых европейских постановок, конечно, наложила отпечаток экзотическая привлекательность другого образа жизни, но самое важное, что западный образ жизни и западное мировоззрение были для японских интеллектуалов символами свободы, пусть пока эта свобода была воспринята очень поверхностно, без какой-либо причастности к глубокой духовности, но путь к ней был только один — борьба. Вопрос о правах личности в обществе был тогда животрепещущим для японского зрителя. Так идея автономной личности, становления индивидуалистической морали повлияла на возникновение и развитие всех элементов новой театральной культуры Японии начала века: от выбора репертуара до режиссуры, от драматического текста до актерского мастерства, от новой сценичности до нового героя.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В статье мы рассматриваем период так называемого не-коммерческого театра, выделяемого большинством японских театроведов, в частности Ибараки Кэн и Фукуда Цунэари. Рубежами этого периода являются создание в 1906 г. ассоциации «Бунгэй кёкай» и 1913 год.

² На основе театра «Мэйдзидза» был создан впоследствии театр «Дзюно Гэкидзё», ставший отправной точкой сингэки.

³ По мнению Баткина, в новое время, каким бы ни являлся индивид, индивидуальное теряет значение у избирательной урны и в товарно-денежном обмене, что уравнивает разных людей и разные потребительные стоимости: видимо, перед нами скорее две противоположные системы индивидуализма и коллективности, чем часто упрощенно изображаемая противоположность средневековой системы коллективности и буржуазной системы индивидуализма [3, с. 53—54].

⁴ Слова М. Де Унамуно о Хосе Ортега-и-Гассете (М. де Унамуно. Избранные произведения. Т. 1. Л., 1981, с. 5).

⁵ *Atma n* — унифицирующий принцип, и до тех пор, пока все дхармы (элементы мира) пребывают вне отношения к тому, что объединяет их, они не связанные части, не существуют.

⁶ На Западе, правда, тоже раздаются голоса художников в защиту деперсонализации, например, идеи Томаса Элиота, Эзры Паунда (и вообще вся практика поэтов-объективистов), эксперименты Гертруды Стайн. Западные модернисты отрицают личное начало в художнике, а не в человеке. (Makoto Ueda. The Nature of Poetry: Japanese and Western Views.— Supplement to Yearbook of Comparative and General Literature, 1961.)

⁷ Синсюти Цутия, используя психоаналитическую терминологию, пишет, что посредством деперсонализации японец удовлетворяет свое бессознательное стремление к великой Матери (метафора всего искомого и первоначального), полагаясь лишь на самого себя. Будда Амиды необходим для спасения людей, которые не верят в самих себя, т. е. он трактует буддизм как панacea, способствующую удовлетворению бессознательных желаний [27, с. 179].

⁸ Культурный герой (personage regnant) — человек, чье поведение и идеалы воспринимаются культурой как воплощение характерных черт определенного периода.

⁹ Дзё-ха-кю — закон ритмической организации действия в театре Но и других видах японского искусства. Дзё — медленное вхождение, ха — резкий перелом, кю — стремительное движение; переход от замедленного, уравновешенного действия к быстрому и энергичному. Годан (пять данов) — общий композиционный принцип развертывания сюжета драмы, предусматривающий пять основных сюжетных ходов, очередность появления персонажей на сцене.

¹⁰ Будд.: Рай.

¹¹ Бытие. 1, 26 [4].

¹² Определенная «бутстрапность» характерна и для некоторых объектов и явлений современного макромира; примером может служить голограмма: информация в каждой точке объекта распределяется по всей голограмме, и любая маленькая ее часть содержит информацию о всем объекте. Концепция бутстрапа в современной физике элементарных частиц созвучна этим положениям философии дзэн [2, с. 5—6].

¹³ *Ли* (яп. *ри*). «Ли» человека — *синь*, по-японски — *кокоро* 'душа'. Изучая «ли» вещей, человек совершенствует «синь».

¹⁴ Тем более что движение за «свободу и народные права» (*дзюно минкэн ундо*) в Японии потерпело поражение, вызвав полосу разочарований.

¹⁵ В отличие от эффекта *terribilita* в Кабуки Шекспир описывает простое чувство, а не кровавые ужасы.

¹⁶ В. Сахновский-Панкеев справедливо считает, что одноактные пьесы Чехова принято именовать водевилями без каких бы то ни было на то оснований: в них нет обязательной для водевиля сиптетичности, остался лишь диалог — куплет и танец исчезли. Характеры чеховских героев не вмещаются в узкие рамки чисто театральной условности водевиля.

¹⁷ К тому времени, когда возникло движение за новый театр, уже появился роман Фтабатэя Симэй «Укигумо», в расцвете находилась новая поэзия «синтайси», одним из непревзойденных метров которой был Китамура Тококу. Были завершены романы Таяма Катай «Постель» («Футон»); Симадзакэ Тосона «Семья» («Иэ»), «Новая жизнь», («Синсэй»), «Нарушенный завет» («Хакай»). В литературном мире зазвучали имена Токутоми Рока, Нацумэ Сосэки, Мори Огай и т. д.

¹⁸ Актерские амплуа в Кабуки: татияку — положительный герой; ка-такияку — враг татияку; докэката — комический персонаж; кояку — роль ребенка. В Но: ситэ — главное действующее лицо; ваки — второстепенное действующее лицо; кэгэн — комический персонаж; цурэ — спутник действующих лиц (*ситэ-дзурэ* и *ваки-дзурэ*).

¹⁹ Ср.: Марсель Марешаль. Путь театра. М., 1982, с. 72: «О том, что существует дистанция между актером и образом, известно с сотворения

мира. Уже Фредерик-Леметр прибегал к подобному приему. „Отстраняться“ — значит понимать, что ты на сцене, что театр — игра, не отождествлять себя с персонажем, сознательно создавать замкнутый мир игры, вовлекать присутствующих в его атмосферу. Давать себе отчет в том, что делаешь, и временами как бы подмигивать публике: мол, сам-то ты не забыл, где находишься и зачем».

²⁰ См. статьи Макото Уэда [24; 26].

ЦИТИРОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.
2. Ахундов М. Д. Категории пространства и времени: истоки, эволюция, перспективы. М., 1982.
3. Баткин А. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни и мышления. М., 1978.
4. Библия. М., 1968.
5. Бычко И. В. В лабиринтах свободы. М., 1976.
6. Гессе Г. Избранное. М., 1977.
7. Зингерман Б. Очерки истории драмы XX в. (Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй). М., 1979.
8. Кин Д. Японская литература XVII—XIX вв.
9. Моль А. Социодинамика культуры. М., 1973.
10. Сахновский-Панкеев В. О комедии. Л., 1964.
11. Марешаль Марсель. Путь театра. Т. 1. Л., 1981.
12. Унамуно Мигель де. Избранные произведения. Т. 1. Л., 1919.
13. Щербатской Ф. И. Философское учение буддизма. Пб., 1919.
14. Ибараки Кэн. Нихон сингэки сёси (Краткая история сингэки). Токио, 1977.
15. Исидзаки Кадзумаса, Идзуми Сантаро. Энгэки сёдзитэн (Краткий театальный словарь). Токио, 1979.
16. Каватакэ Сигэтоси. Нихон энгэки дзэнси (Полная история японского театра). Токио, 1959.
17. Китакура Тококу. Найбу сэймэй рон (О внутренней жизни).— Китакура Тококу дзэнсю. Токио, 1960.
18. Ока Сабуро. Нихон-ни окэру Тихофу-гэки-но дзээн. Току-ни дзю гэкидзё-кара цукидзи сёгэкидзё-мадэ (Постановки чеховских пьес в Японии. От театра «Дзю гэкидзё» до «Цукидзи»).— Хигэки кигэки, 1972, № 263.
19. Фукуда Цунэари. Нихон сингэки-си гайкан (Обозрение истории сингэки).— Ватакси-но энгэки хакусё. Токио, 1960.
20. Fromm E. Psychoanalysis & Religion. New Haven, 1950.
21. Hibbett Howard. The Floating World in Japanese Fiction. N. Y., 1960.
22. Suzuki Dasetz T. Zen & Japanese Culture. N. Y., 1959.
23. The collected plays of S. Maugham. L., 1952—1955.
24. Makoto Ueda. Chikamatsu & his ideast on drama.— Educational Theatre Journal. May 1980, vol. 12, № 2.
25. Makoto Ueda. The Nature of Poetry: Japanese & Western views.— Supplement to Yearbook of Comparative & General Literature. 1961.
26. Makoto Ueda. Japanese idea of a theatre.— Modern drama. Spring 1967, vol. 9, № 4.
27. Moloney James Clark. Understanding the Japanese Mind. Rutland—Tokyo, 1972.

М. С. Федоришин

ДИАЛОГ МИРОВОЗЗРЕНИЙ

ВВЕДЕНИЕ

Взаимопонимание, взаимоуважение между людьми и народами — одна из важнейших задач современности. Взаимоуважения не может быть без взаимопонимания, а для взаимопонимания нужно знание не только социально-экономических факторов, но и традиционно-мировоззренческих.

Взаимовлияние культур — явление неизбежное и непреодолимое, его благотворность подтверждается всей историей человечества. Однако этот процесс не всегда проходит в одинаковой мере гладко и эффективно. Так, взаимообмен между европейскими национальными культурами всегда совершался активно и плодотворно, что и привело к образованию национально разнообразной и в то же время в мировоззренческом плане весьма однородной европоцентристской культуры.

Трудность восприятия и понимания культуры Востока традиционным (европоцентристским) западным взглядом неоднократно отмечалась исследователями. В частности, И. С. Лисевич пишет: «Европейского наблюдателя поражают события, происходящие в Срединной стране, непохожесть духовной культуры Китая на привычные ему образцы, своеобразие социальной психологии китайца... Неспособность отрешиться от привычных мерок, неумение (или невозможность) проникнуть в основы чуждой культуры и философской мысли не позволяли порой даже выдающимся умам оценить их по достоинству. Об этом свидетельствуют, в частности, отзывы Гегеля о философии древнекитайских памятников, которые тот читал, естественно, в переводе... О высказываниях Конфуция он пишет коротко и решительно: „Для его славы было бы лучше, если бы они не были переведены“» [6, с. 3—4].

Исследуя ту же проблему — своеобразие восточного мировоззрения, Т. П. Григорьева отмечает: «Наше признание Востока заключается не в признании за ним права походить на нас, а в признании за ним права на собственные ощущения, на собственные откровения и принципы, которые не исключают суще-

ствования противоположных, а предполагают, дополняя их, как две стороны одного процесса дополняют друг друга» [3, с. 24].

Как должно подходить к оценке явлений чужой культуры, хорошо разъясняет В. М. Алексеев: «Не то важно, что мы видим, а то, что видит китаец. Наше суждение начинается лишь с того момента, когда мы поймем, наконец, почему китаец наслаждается там, где мы бываем только ошарашены» [1, с. 53].

Проблема Восток—Запад — двусторонняя проблема. Не только Запад изучает, старается понять Восток, но и Восток делает то же. В силу объективных исторических условий Восток лучше изучил западную культуру, чем Запад — восточную. И для нас представляет интерес взгляд представителей Востока на западную культуру, ее оценка, выделение существенных различий в традиционных мировосприятиях. Одна из таких работ — предлагаемое ниже эссе Кимура Сёдзабуру «„Люди зрения“ и „люди голоса“» [10, с. 56—65], переведенное автором настоящей статьи с японского языка.

Кимура Сёдзабуру. «Люди зрения» и «люди голоса»

Голосистые европейцы

(1) Это было в Марселе, где я однажды решил пообедать в небольшом ресторанчике, находившемся недалеко от моря. Когда официант приносит блюдо, то, если он англичанин, кладет тарелку на стол, говорит «thank you» (спасибо) и уходит; а во Франции уже гость должен сказать «merci, merci» (спасибо, мосье). Мало того что требуют от тебя словесной благодарности, так еще давай им «на чай», по-французски «pour boire»; это все равно что быть униженным и оскорбленным, и у нас, японцев, это вызывает внутреннее сопротивление, так как у нас нет обычной давать «на чай».

(2) Почему-то в Европе я редко ощущал «запах моря», даже находясь близ моря. А ресторан, о котором я упоминал вначале, был весьма заполнен, хотя было только пополудни. Среди характерного для Марселя веселого, но слегка неряшливого шума на весь зал раздался громкий голос:
— Ме-ерси-и!

(3) Так обратился к официанту полный мужчина средних лет, который, как и я, обедал один. Этот возглас прозвучал грубо и громко, как рев быка, а еще в нем были высокие ноты, как во время отправления мессы в костеле. Японец вряд ли поступил бы так — с его точки зрения такое поведение постыдно или по крайней мере нелепо. Непонятно, искренне ли тот француз выражал благодарность или нет. Но по крайней мере своим громким голосом он откровенно заявил о своем существовании и выразил свою волю.

(4) Для европейцев человек, не подающий голоса, воля, не выраженная голосом, в общественном смысле равны нулю. Лишь благодаря голосу они начинают узнавать друг в друге человека и взаимно признавать, что у них есть человеческие воля и желания, а также в борьбе и противопоставлении осуществлять свои человеческие самоутверждение и взаимопонимание.

Молчание — знак покушения

(5) Некоторые люди выражают себя таким образом, что кажется, если друг друга не забросают словами с ног до головы, не успокоятся; и действи-

тельно, создается впечатление, что когда два европейца окажутся вместе и не проронят друг с другом ни звука, то, за исключением случая, когда это мужчина и женщина, это воспринимается как то, что либо один из них покусается на другого, либо один из них безоговорочно капитулирует перед другим. Другими словами, боевитые, по своей природе самозащитные европейцы в случаях, когда они не намерены причинить зла другому, должны непрерывно со всей ясностью показывать это и в обыденной обстановке. Отсюда вырабатываются и правила приличия; даже слегка случайно задев кого-то, французы выстреливают: «pardon» (извините).

(6) У европейцев не принято пристально всматриваться в собеседника, вложить в свой взгляд чувство безграничной любви, как это делают японцы, и это им не понятно. Если в молчащем человеке нельзя разглядеть ни покушения, ни безоговорочной капитуляции, то, вероятно, по европейским меркам такого человека трудно признать нормальным. При этом, если видно, что этот человек не немой и не простофиля, то, вероятно, другой будет озадачен и чувствовать себя жутко. Для них глаза не говорят в такой же мере, как язык.

(7) Человек, не произносящий слов, для европейцев не может быть живым человеком. У них не существует такого «диалога» в японском стиле, когда собеседники пытаются взаимно проникнуться душой и понять друг друга посредством чувств. «Диалог» в японском стиле — это в конце концов не что иное, как средство улаживания настроения и смягчения атмосферы двух обращенных друг к другу лицом людей; «диалог» европейцев для каждого из горожан, которые ныне, как никогда, живут по принципу «полагайся на собственные силы и средства», — это почти единственная возможность для самоутверждения и самозащиты.

(8) Для европейцев нет ничего более опасного, чем лезть в душу собеседника. Так как это легко может привести на путь гибели. Даже братья и родственники в конечном счете не доверяют друг другу, каждый последовательно осуществляет самоутверждение и состязается с другими; именно из этого и возникают правила поддержания общественного порядка, индивидуальность и человеческая натура каждого в отдельности. Следовательно, уступить в «диалоге» равнозначно поражению и смерти в общественном плане. Поскольку это признают все, то, например, какой бы ожесточенной ни была студенческая дискуссия, обычно не прибегают к насилию, чтобы принять окончательное решение.

(9) [Европейцы считают, что] поскольку живешь во взаимозависимых общественных отношениях, то нельзя молчать перед другим и не высказываться. Если не будешь произносить слов и самоутверждаться, то никто тебя не поймет, все будут игнорировать, и в конце концов потерпишь поражение.

(10) Если послушаешь побуденный разговор французов, то очень часто услышишь слово «écoutez» (послушайте). Конечно, оно обычно употребляется по привычке, но оно свидетельствует о том, что слова говорящего должны восприниматься с пониманием. Следовательно, произносимые слова должны быть расположены убедительно логически. В разговоре постоянно повторяется слово «parce que» (потому что), свидетельствуя о том, что говорящий обосновывает свои слова. Чтобы развивать разговор, они должны шаг за шагом убеждать собеседника в сообщаемом и достигать взаимопризнания этого. Именно по этой же причине собеседники время от времени произносят такое похожее на упредительный удар слово, как «comprenez?» (понимаете?).

«Люди зрения» и «люди голоса»

(11) Различие между японцами и европейцами можно назвать различием между «людьми зрения» и «людьми голоса». Возможно, в противовес выражению «люди зрения» следовало бы сказать «люди слуха», но если говорить о возможности слышать, то [надо признать, что] ухо японца тонко реагирует на такие естественные звуки, как жужжание насекомых, шум ветра, и другие. Вопрос заключается в том, подает ли [человек] голос или нет, выражает ли [человек], связывая слова логически, или нет.

(12) Отношение к письменным знакам у «людей зрения» и «людей голоса» в большой мере различно. По своей сути письменные знаки — это зрительно представленный и закрепленный голос. Следовательно, воспринимаемый глазом письменный знак должен быть в горле возвращен в звук и произнесен голосом. Во время чтения «человек голоса», даже если он в действительности и не произносит вслух, читает горлом, он воспринимает вещи конкретно и в живом ощущении, так сказать, осязает их.

(13) По отношению к этому «человек зрения» стремится настойчиво ловить письменные знаки лишь глазами и не осязает их. Поэтому вещи воспринимаются отвлеченно, умозрительно; выраженная письменным знаком мысль нередко отрывается от действительности и становится игрой умозрения, она не пускает корней в реальном обществе и окружающем мире, явившись, она исчезает. Мысль не связывается с состоянием или изменением конкретной вещи, а лишь идея, смонтированная письменными знаками, самостоятельно ходит себе в головах людей.

(14) Если взять философско-идеологические понятийные термины, то и здесь наблюдается различие: в Европе и Америке нередко употребляются слова, которые имеют глубокий смысл в обыденном употреблении, а в нашей стране специально применяются труднопонятные необыденные канго или [европейские] первослова, записанные катаканой; это еще одно свидетельство того, что [у японцев] письменные знаки не сопровождаются голосом. Чтение — это, по сути, развлечение для глаз. Во всем мире нет столь «эрудированного» народа, как японцы, но, с другой стороны, мало найдется народов, которые бы так слабо преобразовывали свои знания в силу, как японцы.

(15) О французах и французском языке г-н Мори Арисама говорит следующее.

«Мори [Арисама]: ...Чрезвычайно большой проблемой является вопрос о том, как произносить, если читаешь вслух, например, Монтеня.

Е с и к а в а [Кодзири]: Действительно, вопрос в произношении, не так ли?

М о р и: Да. Поэтому, как я уже сказал, чрезвычайно важной проблемой становится даже междометие. В японских комментариях такие вопросы совершенно не затрагиваются. Так как берется только значение. Поэтому в них рассматривается взгляд Монтеня на человека; рассматривают ли они, как надо читать, с какой интонацией, на чем делать ударение? Учитывая это, я чрезвычайно подробно изучаю с этой точки зрения составленный из слов текст, относясь к нему с большим уважением; и основываясь на этом, читаю уже по-новому. Такой путь имеет давнюю традицию в изучении французского языка. Так, например, у них уже в начальной школе задают очень много учить наизусть. Иногда задают выучить наизусть по полторы страницы, будто из Паскаля или Декарта... Благодаря этому хорошо усваивается и ощущается истинный дух слова, его выговор, а не способность абстрактно размышлять лишь о значении».

Реакция чувств по «взаимным взглядам»

(16) «Человек зрения» не любит посредством «диалога» признавать различия или общность между собой и другим; да и нет в этом надобности, так как обычно ему трудно даются иностранные языки. Он может в душе соощушать японца, даже когда в одиночестве читает «письменные знаки», когда в одиночестве фотографирует, когда в одиночестве смотрит кино или телевизор. Следовательно, он может считаться полноценным человеком лишь в Японии, лишь в группе японцев. А вне этого он становится подобным младенцу, его не может не охватить невыразимое чувство страха перед окружающими «чужестранцами», словно он оказался один в лесу, в котором водятся тигры и волки.

(17) У японцев глаз, являясь органом зрения, одновременно является и органом речи; встретив взгляд другого, [японец] понимает движение его души, его чувства; для него «глаза говорят в такой же мере, как и язык». Следовательно, обычно необходимо следить за тем, «куда глядят глаза», и не следует обращать свой взор на других, куда попало. Побывавшая в Японии

парижанка рассказывала, что была «совершенно поражена» едва ли не редчайшей в мире картиной, когда сидящие в электричке люди поголовно спят; однако, это ни в коем случае нельзя объяснить просто переутомлением на работе или недоением. Только человек усядется на место, как тут же срабатывает, так сказать, подсознательно, что не следует допускать, чтобы взгляд встретился со взглядом, и люди засыпают по условному рефлексу.

(18) «Человек зрения» в одно мгновение во взгляде другого прочитает доброжелательство, враждебность или равнодушие по отношению к себе. Воистину «глаза — окно души», и именно это чувственное соощушение образует коллектив японского типа. Все остальное, как, например, слова для взаимного признания воли друг друга, не имеет существенной надобности. Если видно, что человек свой, то начинается задушевный разговор; а если видно, что человек не свой, то происходит одно из двух — либо обмениваются формальными словами, либо обходятся молчанием.

(19) [У «людей зрения»] для человеческих отношений важным является реакция чувств по «взаимным взглядам», а слова для «взаимного разговора» воспринимаются лишь как что-то такое, без чего можно обойтись, или же как что-то лишнее, слишком прозрачное.

Развитие диалога

(20) У японцев нет языка. [У нас] нет языка как средства истинного общения, возникающего между взаимно противостоящими людьми и между людьми разного склада. Связать простыми словами с человеком иного склада, иной местности или страны — это трудная умственная операция, сопровождающаяся чрезвычайным душевным напряжением. Но без этого как объективировать себя и жить в завтрашнем международном обществе? Можно сказать, что до сих пор японцам больше всего недостает того душевного состояния, которое позволяет ясно выразить себя посредством слов и посредством логики слов обнаружить меру для совместной жизни с другими (японцы всегда живут либо совершенно разобщенными группами, либо тесными группами, где все взаимно поддерживают друг друга), а не изолироваться от людей иного склада и не растворяться среди других. И именно поэтому у японцев не возникло истинного сознания уважения к Человеку. Там, где отсутствует непосредственное общение с человеком иного склада и возникающие при этом отношения напряженного взаимопонимания и напряженной взаимозависимости, вообще не может возникнуть абстрагированное общее понятие уважения к Человеку.

(21) При возникновении новых человеческих отношений нет ничего важнее, чем дух «диалога». «Диалог» — это не установление дружеских отношений посредством «взаимного разговора». Это есть самое словесное сражение, и благодаря этому он есть средство для того, чтобы открыть среди своего человека иного склада, а среди противостоящих — человека подобного себе. Питающая нынешний день и открывающая завтрашний культура в истинно универсальной и человеческой форме создается лишь тогда, когда каждый человек индивидуально, не растворяясь среди других и не изолируясь, непрерывно ищет путь к отношениям совместной общественной жизни, основываясь на истинном духе диалога.

II

В этом разделе автор данной статьи останавливается лишь на некоторых положениях приведенного выше эссе в свете традиционно-мировоззренческой проблемы Восток — Запад.

Прежде всего хочу обратить внимание на то, что при оценке данного эссе необходимо помнить, что оно написано японцем и для японцев. Его лейтмотив — существование различий у японцев (Восток) и европейцев (Запад) в технике и понимании су-

ти человеческого общения в частности и в мироощущении вообще. И если смотреть на описываемые явления с европейской точки зрения, то можно обнаружить много экзотики. Но если попытаться оценить явления японской действительности критериями, выработанной японской (восточной) традицией, то можно убедиться, что эта действительность есть результат исторического развития на основе отличных социально-психологических принципов, каковыми являются мироощущение и мировоззрение.

В силу этих различий при переводе с восточных языков на европейские возникают определенные трудности. Бывает, что в одних языках отсутствуют понятия, употребительные в других. Но особо следует подчеркнуть, что бывает очень трудно перевести, казалось бы, самые простые слова, такие, как «сердце», «душа», «мысли», «чувства». Это обусловлено различным содержанием этих общеупотребительных как на Западе, так и на Востоке слов, различными мировоззренческими параметрами языков.

В рассматриваемом эссе это, например, слова: *кокоро*, *синдзэ*; *омои* (абзацы 6—8) и др.

В оригинале: *Сикамо кути га кикэну но дэ мо наку, бака дэ мо насасо: да то сурэба, рикай ни курусиндэ кими но варуй о м о и о суру дакэ дэ аро:*. В переводе: При этом если видно, что это человек не немой и не простофиля, то, вероятно, другой будет озадачен и чувствовать себя жутко.

Согласно Большому японско-русскому словарю [2, с. 738] слово *омои* на русский язык переводится и как 'мысль', и как 'чувство'. Но у европейцев мысль всегда противопоставлялась чувству. Однако в случае со словом *омои* мы имеем дело не с многозначностью слова, а со своеобразием его содержания, отражающего своеобразие мироощущения его носителя.

Слово *кокоро* я в обоих случаях (абз. 7 и 8) перевел словом «душа». Отсюда и экзотичность «диалога в японском стиле», и осознание автором эссе, что «для европейцев нет ничего более опасного, чем лезть в душу собеседника». А суть в том, что понятия «кокоро» и «душа» не тождественны. Это неоднократно отмечалось другими исследователями. А Т. П. Григорьева в своей книге «Японская художественная традиция» толкованию понятия «кокоро» посвятила целый подраздел. В частности, она пишет: «За неимением эквивалента этот термин переводится то как „разум“, то как „сердце“, на самом деле это воля, разум и чувство в единстве» [3, с. 135]. В терминологическом словаре в той же книге читаем: «*Кокоро*, или *син* (кит. *синь*, санскр. *читта*), — душа, сердце, разум; ментальный орган, центр психической деятельности; сердцевина каждой вещи» [3, с. 349]. В терминологическом словаре в книге Н. А. Бороной «Поэтика классического японского стиха» «*кокоро*» толкуется как «сердце, душа, чувство» [2а, с. 357]. Снова в одном японском слове два таких противоположных с европейской точки зрения поня-

тия, как разум и чувство. В японском словаре *кокоро* толкуется как «вещь, рассматриваемая как основа осуществления в отношении тела (причем в качестве вещи, находящейся в теле) таких психических функций, как знание, чувство, воля» [11, с. 341].

Слово *синдзэ*; переведенное мною как «чувство» (абз. 7), в том же словаре [11, с. 507] объясняется как *кокоро но нака но оmoi*, т. е. *омои* в *кокоро*.

Все эссе пронизано духом противопоставления японского и европейского. Начинает автор с обычаев, окружающей среды, привычек (абз. 1—4). Остановимся подробнее на такой фразе: «Почему-то в Европе я редко ощущал „запах моря“, даже находясь близ моря». Это сказано не для красного словца. Для человека, выросшего на побережье дальневосточных морей или Тихого океана, европейское море действительно имеет «какой-то не такой запах». Для японца запах моря это прежде всего запах выброшенных на берег морской капусты и других водорослей, обильно произрастающих в прибрежной зоне и Японского моря, и Охотского, и Тихого океана и совершенно отсутствующих в европейских морях. Не буду описывать этот своеобразный запах, который я не раз ощущал на Сахалинских берегах, а лишь замечу, что морские водоросли широко употребляются в японской кухне.

Эта фраза о запахе моря, если отбросить экзотику, наводит на размышления об отношении японцев к природе, о чем написано уже немало. Прочитую двух советских востоковедов разных поколений.

Н. Т. Федоренко: «Давно уже замечал я, что у японцев иные отношения с природой, иные по сравнению с европейцами. На это, впрочем, обратили внимание многие. „Изучая искусство японцев, мы неизменно чувствуем в их вещах умного философа, мудреца, который тратит время — на что? На измерение расстояния от Земли до Луны? На анализ политики Бисмарка? Нет, просто на созерцание травинки“, — отмечал великий живописец Ван Гог, одним из первых среди иностранцев обнаруживший удивительную эту черту японской психологии. Прозрение, которого долго недоставало запаздывающей мудрости западных художников. Восток не может быть лишь предметом экзотики» [8, с. 162—163].

А. А. Долин: «Истины, к которым европейцы начала XIX в. пришли после долгой и не вполне успешной борьбы с механистическими воззрениями на природу, всегда существовали в традиционной японской эстетике и поэтому даже вызывали опасения со стороны некоторых романтиков как наследие ненавистного феодального прошлого» [4, с. 40].

Далее (абз. 5—10) автор показывает, как по-разному понимают общественное значение «диалога» европейцы и японцы,

выделяя как одно из основных требований «европейского диалога» личность и конкретность, совсем не обязательные для «диалога в японском стиле».

Анализируя одну из танка «Манъёсю»:

Как фазана хвост,
Длинный хвост фазана с гор,
С гор, что тянутся,
Тянется и ночь... Ужель
Мне одной придется спать?.

Н. И. Конрад пишет: «Никакого сравнения в японском стихотворении нет — это сравнение введено только в переводе для создания того логического смысла, который обязателен для русского стихотворения и которого как раз нет в японском» [5, с. 30].

«Умение ясно, четко, а тем более прямолинейно выражать свои мысли, — говорит В. В. Овчинников, — мало совместимо с японским представлением об учтивости. Смысл фраз преднамеренно затуманивается оговорками, в которых заложены неопределенность, сомнение в правоте сказанного, готовность согласиться с возражениями. Японцев из поколения в поколение приучали говорить обиняками, чтобы уклониться от открытого столкновения мнений, способных задеть чье-либо самолюбие» [7, с. 94].

Бернард Рудофски в книге «Мир кимоно» трактует японскую технику общения аналогично: «Японцы довели свой язык до уровня абстрактного искусства. Им не нравятся поэтому неуклюжие иностранцы, которые добиваются от них разъяснений и уточнений, хотят докопаться до сути дела, пока не вскроют его до конца. Японец же считает, что не беда, если мысли не высказаны или слова не переведены. Нюансы этикета для него куда важнее тонкостей синтаксиса или грамматики. Вежливость речи ценится выше ее доходчивости. И не удивительно, что высшим средством общения становится, таким образом, молчание» (цит. по [7, с. 96]).

Книги Овчинникова и Рудофски — это философско-эстетические очерки, и в них весьма уместны такие беллетристические выражения, как: «Японцев из поколения в поколение приучали говорить обиняками» или «Нюансы этикета для него куда важнее тонкостей синтаксиса или грамматики. Вежливость речи ценится выше ее доходчивости». Но в контексте данной работы необходимо отметить, что суть в том, что само понимание функции языка и его роли в человеческом общении у японцев (Восток) и европейцев (Запад) в своей основе различно. Если для европейцев истина в высказывании — это выражение истинности объективного явления, то для японца истина в высказывании — это выражение истинности данного относительного «социального» статуса общающихся. Следовательно, так называемые категории вежливости в японском языке это не только веж-

ливость в европейском смысле этого слова, но и средство выражения данного относительного «социального» статуса общающихся: выше — ниже (*маэ но хито — мэсиа но хито*).

В абзацах 11—15 Кимура Сёдзабуро противопоставляет японцев и европейцев по принципу преобладающего характера общения, называя первых «людьми зрения», а вторых — «людьми голоса» и подробнее останавливаясь на характере письменности — фонетической и идеографической. Хотя современная психология и отрицает обязательность внутреннего проговаривания при чтении, но здесь важно отметить тот неоспоримый факт, что в своей основе алфавитное письмо и иероглифическое строятся на разных принципах. Если первое есть кодирование звука в зрительном образе, то второе — это кодирование в зрительном образе идеи, понятия.

Интересная фраза (абз. 14): «Во всем мире нет столь „эрудированного“ народа, как японцы, но, с другой стороны, мало найдется народов, которые бы так слабо преобразовывали свои знания в силу, как японцы». С одной стороны, можно подумать, что автор скромничает, потому что известно, что за 100 лет Япония на пути экономического развития перегнала не одну страну, шедшую по этому пути не одно столетие. С другой стороны, эта фраза свидетельствует об изначально разном подходе к науке и знаниям на Востоке и на Западе. Пословица «знание — сила» пришла к нам из Древнего Рима (*Scientia potentia est*) и тысячелетия учила европейцев, что знание — сила, сила как средство преобразования окружающего, объективированного от преобразующего субъекта мира. На Востоке знание — это скорее всего путь к слиянию с миром. Достаточно лишь посмотреть на то, что входит в понятие наука, кого считают представителями науки на Западе и на Востоке. Европейская мысль под наукой подразумевает прежде всего естествознание. Все выдающиеся ученые Востока — это в основном представители гуманитарных наук (по европейской классификации).

Далее (абз. 16—19) Кимура Сёдзабуро усиливает противопоставление традиционного понимания сущности диалога японцами и европейцами тем, что подробнее характеризует диалог «людей зрения», называя его «реакцией чувств по взаимным взглядам». В качестве доказательства он приводит пример — впечатление парижанки о японцах, едущих в электричке с закрытыми глазами. Ему, японцу, виднее, почему японцы закрывают глаза — чтобы поспать или чтобы закрыть свой орган общения.

В понимании сути беседы, диалога у японцев и европейцев есть одно существенное различие. В европейской беседе центром является «Я». Беседа мыслится как средство выражения и самоутверждения «Я». В японской (восточной) беседе в центре стоит собеседник (*айтэ*). И суть беседы не в самоутверждении «Я», а в достижении согласия, гармонии с айтэ (Ты, Вы).

«Он (японец. — М. Ф.) может в душе соощущать японца,

даже когда в одиночестве читает „письменные знаки“» (абз. 16).

Интересный эксперимент, подтверждающий правомерность такого высказывания, был проведен американским психологом Макгиннесом из университета штата Мэриленд. Макгиннес испытывал влияние формы восприятия информации, устной или письменной, на изменение мнения адресата. Для этого он брал группы студентов представителей разных стран по 50 человек с примерно одинаковым взглядом на определенный политический вопрос и, разделив их на подгруппы по 25 человек, сообщал им информацию с противоположным мнением: одной подгруппе (25 человек) в устном виде, другой — в письменном (каждый читал индивидуально). Во всех группах, кроме японской, процент изменивших свое мнение после знакомства с новой информацией был выше среди воспринимавших ее на слух. Лишь среди японцев количество изменивших свое мнение было больше среди тех, кто ознакомился с новой информацией индивидуально в письменном виде [9, с. 71].

В заключение (абз. 20, 21) Кимура Сёдзабуро призывает своих соотечественников освоить искусство диалога. И здесь я еще раз хочу упомянуть, что эссе написано японцем для японцев. И если некоторые явления японской действительности, например язык, представлены принижено, то лишь потому, что автор прежде всего хочет показать соотечественникам, что существуют люди иного склада, иной взгляд на вещи, и для того, чтобы с ними общаться и «жить в завтрашнем международном обществе», необходимо знать этот чужой взгляд на мир, необходимо заимствовать все лучшее, созданное другими. Само же заимствование всего передового, созданного на Западе в области науки и техники, еще со времен Мэйдзи возведено в ранг государственной политики. А основным постулатом этой политики было осознание необходимости освоить европейскую науку и технику как средство сохранения национального суверенитета. Отсюда и националистический лозунг: «европейская наука, японский дух», провозглашающий превосходство японцев над европейцами в духовном отношении.

Поэтому японскую самокритику не следует принимать безоговорочно, а необходимо учитывать те условия, в которых она осуществляется, и те цели, которым она служит.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Заслуживает внимания и тот факт, что рассматриваемое эссе Кимура Сёдзабуро помещено в хрестоматии по японскому языку для средней школы. А школьные учебники, как известно, содержат материал, считающийся существенным для образования и воспитания подрастающего поколения.

В той же хрестоматии содержатся и другие тексты, которые

можно отнести к общей проблеме Запад — Восток. Это, например: «Ки но бунка» («Культура дерева») Кикутакэ Киёнори, «Иси но сисо» («Мысли камней») Аэба Такао, «Нихонго но токусицу» («Особенности японского языка») Киндаити Харукико, в которых некоторые явления японской и европейской культуры рассматриваются в плане мировоззренческого сопоставления и противопоставления Запад — Восток. В комментарии к тексту «Мысли камней» говорится следующее: «По отношению к уже изучавшейся „культуре дерева“ европейскую культуру можно назвать „культурой камня“» [12, с. 47].

Аналогичные тексты содержатся и в издаваемых японцами хрестоматиях для иностранцев, изучающих японский язык (см.: Итасака Гэн, Макино Сэйити, Ямасита Кикуко. Дзёкю нихонго токухон. Токио, 1974).

Это свидетельствует о том, что японцы, с одной стороны, своих соотечественников воспитывают в духе существования двух мировоззрений, а с другой — хотят показать иностранцам, что на многие вещи они смотрят иначе, чем на Западе (в европоцентристской культуре).

Эссе Кимура Сёдзабуро «„Люди зрения“ и „люди голоса“», рассматривающее диалог в двух культурах, — одно из свидетельств неизмеримости некоторых явлений японской действительности традиционными европейскими мерками, с одной стороны, и существования среди японцев взгляда на проблему Восток — Запад как на две мировоззренческие системы — с другой.

Изучение проблемы Восток — Запад представляется мне перспективным в плане диалектического единства противоположностей — противопоставления двух мировоззрений, имеющих многовековую историю и выработавших своеобразные культуры, являющиеся источниками взаимообогащения через взаимодействие.

ЦИТИРОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев В. М. В старом Китае. М., 1958.
2. Большой японско-русский словарь. Т. 1. М., 1970.
3. Боронина И. А. Поэтика классического японского стиха. М., 1978.
4. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М., 1979.
5. Долин А. А. Японский романтизм и становление новой поэзии. М., 1978.
6. Конрад Н. И. Японская литература. М., 1974.
7. Лисевич И. С. Литературная мысль Китая. М., 1979.
8. Овчинников В. В. Ветка сакуры. М., 1975.
9. Федоренко Н. Т. Кавабата: взгляд в прекрасное. — «Иностранная литература». 1974, № 7.
10. Доа Р. П. Хадзимэ-ни модзи ари. В кн.: Итасака Гэн и др. Дзёкю нихонго токухон. Токио, 1974, с. 66—72.
11. Кимура С. «Мэ но хито» то «Кэо но хито». — ННК коко гэндай кокуго 2, кёдзайхомбун. Токио, 1976.
12. Кокуго дзитэн, Иванами сётэн, 1963.
13. ННК коко гэндай кокуго 2 цуки-бэссацу. Токио, 1976.

Перед нами физиологическая основа религиозно-художественной целостности, «ответственная» за гносеологическую окраску нашей проблемы, ибо и ученые XX в. подчеркивают связь чувства удивления с процессом освоения, познания окружающей среды. Так, Кэрролл И. Изард пишет, что функция удивления — помочь человеку подготовиться к реакции на новое или неожиданное событие. Он подчеркивает, что «с точки зрения эволюционного развития это очень важная эмоция, направленная на выживание вида, ибо удивление освобождает нервную систему от эмоциональной нагрузки, которая препятствует приспособлению к неожиданному изменению в окружающей среде» [15, с. 120]. Сильвен Томкинс назвал удивление «эмоцией, очищающей нервные каналы». Оно очищает пути для новой деятельности и новых впечатлений.

«Во время удивления, — пишет Изард, — нормальный процесс мышления как бы на мгновение прерывается. Удивление немножко напоминает легкий удар электрическим током» [15, с. 120].

Мы столь странно цитируем психологов, чтобы замкнуть цепь наших догадок гипотезой о том, что перед нами не что иное, как КАТАРСИС, трактуемый Л. С. Выготским как «аффект, развивающийся в двух противоположных направлениях, который в завершительной точке, как в коротком замыкании, находит свое уничтожение» [4, с. 272]. Мы называем катарсисом взаимодействие радости и печали при посредстве чувства, очищающего нервные каналы (удивления), на том основании, что еще Аристотель, к которому восходит этот термин, разумел под катарсисом «очищение как естественный психологически-биологический процесс» (цит. по [23, с. 144]).

Позднейшие толкования катарсиса все сходятся на том, что речь идет о наиболее целесообразных и важных разрядах нервной энергии [4, с. 271]. Однако мы подчеркиваем такой нюанс: Аристотель видел катарсическое действие прежде всего в познании (цит. по [23, с. 144]). Здесь лежит центр тяжести идеи, которую мы положили в основу данной статьи. Эта идея заключается в предположении, что религиозно-художественная целостность в Японии сложилась как некая необходимость биологического порядка: ведь только «разнонаправленность» эмоций, когда они соединены вместе, способна привести к их гигиеническому самосгоранию, к нервной разрядке в условиях среды обитания, чреватой катастрофами. «Выведение на уровень сознания аффекта для снятия стресса», расшифровка понятия «катарсис» Е. Г. Яковлевым, на наш взгляд, — одна из интереснейших [27, с. 12].

Нам кажется, что катарсис в таком понимании оправдывает нашу попытку свести сложность религиозно-художественной целостности (бессознательно-сознательное) именно к этому механизму. Мы используем применительно к восточному материалу понятие, родившееся на Западе. И отнюдь не только потому, что яркий пример катарсиса из древнегреческой трагедии —

реплика царя Эдипа, уже испившего до дна чашу своей ужасной судьбы: «Все идет хорошо!» — почти буквально совпадает с последними словами обреченного Исана, героя романа Кэндзабуро Оэ «Объяли меня воды до души моей». Это само по себе интересно, но тем не менее мы исходили главным образом из того, что понятие катарсиса имеет очень емкий и действительно общечеловеческий смысл. Л. Выготский сближал это понятие с индийским учением о «расах» [4, с. 520]; известный парадокс Лао-цзы гласит: «О несчастье! Оно — основа, на которой держится счастье». Между прочим, это ассоциируется с одним из девизов Хокусая: «Неожиданное превращение трудностей в счастье».

В известной мере можно противопоставить друг другу японский опыт достижения в сложнейших условиях и вопреки им относительного равновесия с внешним миром и дефицит физиологических средств приспособления к современной действительности у людей капиталистического Запада. Европейская печать сообщает: адаптироваться к постоянному ожиданию катастрофы многие не в состоянии. Ученые ищут материальный носитель «адаптационной энергии», но пока не находят его, известно только, что «золотой запас» адаптационного «топлива» дан каждому человеку от рождения и у каждого он различен [25, с. 6—7].

Науке известно и то, что человек «рождается с программой, как вести себя в этом мире. С огромным набором напутствий, выстраданных и проверенных в несметном числе поколений его предков, в калейдоскопе ситуаций» [14, с. 31]. Не срабатывает ли в Японии реакция навязанного ритма: иррегулярная ритмика лихорадящей японской земли как бы сообщается «подвлиянным» (со слабой сопротивляемостью) индивидуумам, погибающим от одной из так называемых «болезней адаптации», болезни, само название которой переводится с латинского как «скачу», «впрыгиваю».

В античной эстетике дикий экстаз, необузданная страсть людей, «побежденных» скорбью, ужасом, отчаянием, назывался «хтонической» формой поведения (от греческого хтон — «земля»), что намекало на «инферральность» подобных состояний. Интересное исследование посвящено А. Ф. Лосевым «хтонической» ритмике эффективных структур в «Энеиде» Вергилия, этой «поэме истерического черного огня» [18, с. 160]).

В японской литературе мы находим также немало образцов изображения «хтонизма», с резким подчеркиванием японскими авторами его драматической и губительной сути. Такова, например, новелла Акутагавы «Сомнение».

Человек, обезумевший во время землетрясения при виде мучений жены, придавленной балкой рухнувшего дома, в состоянии аффекта убивает ее собственными руками. Через некоторое время он узнает, что другой женщине, очутившейся, как и его жена, под обломками дома, удалось освободиться. Чудо заключалось в том, что во время начавшегося пожара балка, под кото-

рой она была погребена, загорелась и обломилась. Акутагава описывает страдания человека, ставшего преступником в результате непоправимой ошибки против «естественного» хода вещей и в конце концов окончательно потерявшего себя и волю к жизни.

Это поучительный пример нецелесообразности сугубо иррационального (=экстатического) поведения в ситуации нагрянувшей катастрофы, выражающегося в безоглядной жажде беспорядочного действия, истерического самовыражения.

Напротив, принцип надеяния (*сиката* — *га най*, букв. 'ничего не поделаешь'), поражающий воображение иностранцев, видевших японцев в роковые для них моменты, свидетельствует отнюдь не об отсутствии философского подхода. Этот принцип следует, очевидно, считать великим завоеванием «организованной воли» и «организованных нервов» японского народа, которыми так восхищался Б. Пильняк (см. [21]) и которые снискали уважение всего мира.

Принцип «сиката — га най» может свидетельствовать о способности японцев «превращать патогенный конфликт в нормальный», переводя бессознательное в сознательное.

«Сиката — га най» — это «преодоление диссонанса, примирение» — мы приводим еще одно определение катарсиса, по Христиансену (цит. по [4, с. 302]), чтобы лишний раз показать, каким запасом коммуникативности обладают по отношению друг к другу Запад и Восток. Чувство примирения с несчастьем — это, безусловно, знакомо и людям Запада. «В тяжелые минуты наша реакция должна контролироваться разумом, который говорит, что потери являются законом жизни, человек должен переносить их с мужеством и достоинством. На то мы и люди, что наше сознание способно в большей мере регулировать наши чувства», — пишет врач, академик З. Янушкевичус в статье «Учитесь властвовать собой» [28, с. 13].

Эволюцию этого чувства «превозмогания» себя интересно проследить в японской поэзии, на материале подборки стихов из «Манъёсю», сделанной А. Е. Глускиной [7а, с. 152—153]. Так, в книге XI цветы сливы выступают символом вечности, будучи противопоставленными бренности человека:

Ах, каждый год
Вновь расцветает слива,
Но для тебя,
Для смертных в этом мире
Весна не возвратится никогда...

В других песнях уже и цветы (подобно человеку) воспринимаются как обреченные на умирание, будучи противопоставленными на этот раз «вечным» морям и горам.

Вот высокая гора и моря — смотри:
Вот гора — всегда горюю будет здесь стоять,
Вот моря — всегда морями будут так лежать,
Человек же, что цветы, —
Бренен в мире человек.

А. Е. Глускина приводит еще одну песню, в которой уже приводится мысль о тленности гор и морей:

Море! Разве знает смерть оно?
Горы! Разве знают смерть они?
Но придется умереть и им:
У морей с отливом убежит вода,
На горах завянут листья и трава...

Всеобщий закон всеобщего умирания служит здесь как бы рационалистической основой для возникновения катарсиса. С точки зрения религиозно-художественной целостности это та диалектическая часть ее, которая ответственна за эстетическое освоение мира во всей его суровой правде. Другая сторона явления — проистекающая из религиозного чувства незащитности перед стихиями подсознательная жажда самоутешения: природа и сама смертна. Внутри религиозно-художественной целостности происходит сложное перераспределение качеств силы и слабости во взгляде человека на природу и на самого себя. И это выливается в гармоническое взаимопроникновение, «сощущение» человека и природы, очень характерное именно для японцев. Интересны в этом смысле два отрывка из дневника Мурасаки-Сикибу:

«Как-то на рассвете, глядя в окно, думала я о том, что хорошо бы теперь обо всем позабыть, что в раздумьях нет никакого проку и что сама я погрязла в грехах, — и увидела в пруду птиц, которые беззаботно играли друг с другом.

На птиц,
Плывущих по воде,
Смотрю со стороны,
Но я и сама живу
Такой же жизнью эфемерной.

Мысленно я сравниваю их с собой; кажется, будто они тоже беззаботно развлекаются, но ведь и им по-своему очень трудно».

И другой отрывок:

«Разве же не тщета это — хоть чуточку думать с любовью об одних только тех, с кем не можешь прервать разговор, кого принимаешь близко к сердцу, с кем обсуждаешь все, вплоть до мелочей, с кем в любое время непременно откровенничаешь! Разве не увлечено мирской суетой мое сердце, делющее картины того, как беседовали мы с госпожой Дайнагон, каждую ночь ложась спать очень близко к самой государыне.

Дикие утки
Спят и плывут по воде —
О них лишь грущу...
Стынут их перья,
Но стыну не меньше и я»
(цит. по [9, с. 169, 180]).

В приведенном тексте трудно определить направление мысли: от себя к природе или наоборот; настолько, по-видимому, человек и природа кажутся японцам взаимно дополняющими,

т. е. пересекающимися, несмотря на кажущуюся разнонаправленность. В книге В. Н. Горегляда мы находим положение об «очищении природой», иллюстрируемое стихами из «Собрания старых и новых песен» в переводе А. Е. Глускиной:

Ах, в этом мире я страдать устал!
Ах, в этом мире лишь печаль и стоны!
Уйду в глубины гор...
Пусть жизнь растает там,
Как тает снег на горных листьях клена
[9, с. 215].

В этом стихотворении присутствует дух «саби», тонко охарактеризованный Т. П. Григорьевой «как мудрая согласованность с природой», как «печаль—не печаль» [11, с. 267]. Однако наличие «саби» в этом стихотворении объясняется еще и эмоциональной полярностью его состава: на одном полюсе мы имеем патетическую скорбь, на другом (по контрасту) — просветленное примирение со своими скорбями и даже смертью. Подобная бинарность структуры «саби», внешне очень похожая на катарсис, подчеркивается многими толкователями этой сложной категории.

«Саби» всегда определялось самими японцами как некая двойственность, противостояние положительных и отрицательных эмоций. «Если человек, собираясь на войну, облачается в тяжелые доспехи или, отправляясь на вечеринку, наряжается в яркие одежды, а человек этот не молод, то есть в этом что-то грустное. Саби — вроде этого» (цит. по [11, с. 269]).

Нас не удивляет, когда К. Рёхо, анализируя «Снежную страну» Кавабата Ясунари, пишет о снеге как символе «тепла, а не холода, не холодного чувства и отчуждения». Мы понимаем: нет ничего противостественного в том, что, «глядя на снег, японцы думают... о друзьях, о близких» [22, с. 269]. К месту присовокупить свидетельство автора «Ветки сакуры», что японцы в своих традиционных жилищах «перетерпливают» зиму...

Итак, субстанцию «саби» (так же как и катарсис) составляет момент изумленного просветления. Особенно показательны в этом отношении хайку, о которых известно, что лучшие из них имеют своим стиливым стержнем «саби». И что они «рождаются в момент сатори». Цепь замкнулась: «саби», которое восходит к чувству «ужаса» перед миром, а затем превращается в «красоту», «примирение», на глубинном уровне оказывается еще и категорией гностической.

Катарсично в своей глубинной основе и «самое японское» из искусств Японии — икебана, определяемое Софу Тэсигахара как некое «жертвоприношение», как «драма, предопределенная заранее... между человеком и цветами» [17, с. 17]. Драма эта заканчивается примирением человека с природой. Думаается, что принцип «саби» или по крайней мере его отзвуки прослеживаются и в национальной архитектуре, в том числе и в интерьере с его рафинированной эстетикой «тени».

Одним словом, дух «преодоления трагедии» пронизывает всю культуру Японии, более того, является его автохтонной основой, детерминированной самим modo vivendi в угрожаемых экологических условиях. На эту основу наложились впоследствии сходные, но не эмпирические, а чисто умозрительные идеи буддизма, и все это приняло характерную для Японии синкретическую форму сплава мирского и религиозного.

Затронутый вопрос об антропологическом феномене «устойчивости» против разрушительных воздействий природы Японских островов мы рассматриваем как своеобразную — не менее актуальную в современной экологической ситуации — контрпроблему.

ЦИТИРОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамсон М. Л. От Данте к Альберти. М., 1979.
2. Бреславец Т. И. Некоторые аспекты эстетической концепции Басё.— «Вопросы японской филологии». Вып. 3. М., 1975.
3. Бунге М. Наука и интуиция. М., 1967.
4. Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1986.
- 4а. Гангус А. Тайна земных катастроф. М., 1977.
5. Гегель. Философия религии. Т. 1—2. М., 1976.
6. Гефданг Г. Очерки психологии, основанные на опыте. М.—Пг., 1923.
7. Лаголева Э. Эстетика антиразума. М., 1972.
- 7а. Глускина А. Е. Заметки о японской литературе и театре. М., 1979.
8. Гольдентрихт С. С. О природе эстетического творчества. М., 1977.
9. Горегляд В. А. Дневники и эссе в японской литературе X—XIII вв. М., 1975.
10. Глускина А. Е. Заметки о японской литературе и театре. М., 1979.
11. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М., 1979.
12. Гулыга А. В. Искусство и век науки. М., 1978.
13. Давыдов Ю. Н. Культура — природа — традиция.— Традиция в истории культуры. М., 1978.
14. Дольник В. Археология человеческих пристрастий.— «Знание — сила». 1979, № 4.
15. Изард Кэрролл И. Эмоциональный контекст. Удивление, испуг.— «Наука и жизнь». 1977, № 12.
16. Кедров Б. М. О соотношении формы движения в природе.— «Вопросы философии». 1959, № 4.
17. Козинцев Г. Пространство трагедии. М., 1973.
19. Мороз О. Любовь и теорема Ферма.— «Литературная газета», 14.VI. 1978.
20. Овчинников В. Ветка сакуры. М., 1971.
21. Пильняк Б. Камни и корни. М., 1935.
22. Рёхо К. Дзэнские реминисценции в творчестве Кавабата Ясунари.— Историко-филологические исследования. М., 1974.
23. Гаркевич В. Античная эстетика. М., 1966.
24. Федоренко Н. Т. Японские записи. М., 1961.
25. Хорол И. С. Адаптационная энергия: миф или реальность? — «Курьер ЮНЕСКО», 1975, XI.
26. Яковлев Е. Г. Искусство и мировые религии. М., 1977.
27. Яковлев Е. Г. Проблемы художественного творчества. М., 1972.
28. Янушкевич З. Учитесь властвовать собой.— «Литературная газета», 1.IX.1976.

А. Л. Луцкий

О НЕКОТОРЫХ МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИХ ПРОБЛЕМАХ СОВРЕМЕННОЙ БУДДИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ЯПОНИИ (Критический анализ взглядов Икэды Дайсаку)

Современная кризисная ситуация, которую переживает капиталистический мир, способствует обращению широких слоев его населения к религии. Не избежали этой участи и японцы, устремившие свои взоры к буддизму. Однако оживление религиозной жизни Японии произошло не в лоне традиционного буддизма. Образовались новые буддийские организации, секты, школы, направления... Их идеологи, широко используя традиционную буддийскую догматику, пытаются, тем не менее, адаптировать ее к условиям нынешней жизни. Естественно, что каждая секта или организация стремится привлечь на свою сторону как можно большее число приверженцев, поэтому не случайно книжный рынок страны наводнен массой разнообразной буддийской литературы, начиная от беллетризованных жизнеописаний буддийских святых и кончая вполне академическими изложениями религиозных доктрин. Далеко не последнее место занимают здесь произведения Икэды Дайсаку — идеолога крупнейшей необуддийской организации Японии «Сока гаккай» («Общество по созданию ценностей»). В Сока гаккай состоят около 10 млн. японских семей, а также сотни тысяч приверженцев во многих странах мира.

Общество имеет свой «духовный центр» — секту «Нитирэн сёсю», во главе с патриархом *гэйка* и монахами *со*. Сока гаккай фактически принадлежит политическая партия Комэйто (яп. «Партия чистой политики») — крупная оппозиционная партия Японии.

В основе идеологии Сока гаккай лежит учение одного из средневековых реформаторов буддизма — Нитирэна (1222—1282 гг.). Используя это учение, первый президент общества Макигути Цунэсабуро (1871—1944 гг.) сформулировал главные мировоззренческие установки Сока гаккай. Дело Макигути продолжил Тода Дзёсэй (1900—1958 гг.), во время которого Сока гаккай пережило так называемый период «Сякубуку». Как пишет советский исследователь учения Нитирэна А. Игнатович,

«Сякубуку» — метод нитирэновской пропаганды, заключающийся в резкой критике других учений и абсолютизации посредством этого собственных взглядов. *Сяку* 'ломать' (заблуждения других), *буку* 'разгром' (плохих людей), т. е. не поддерживающих в данном случае нитирэновского движения и учения и «плохого» (т. е., неистинного, противоречащего нитирэнизму) Закона [3, с. 5]. Наибольшего расцвета общество достигло при Икэде Дайсаку (род. в 1928 г.), ставшем третьим президентом Сока гаккай в 1960 г. и активно продолжившем теоретическую разработку и внедрение мировоззренческих основ учения Нитирэна. В 1979 г. Икэда стал почетным президентом Сока гаккай. В период президентства Икэды в Сока гаккай вместо бытовавшей в 50-х годах XX в. резкой критики и нетерпимости в отношении иных мировоззренческих систем получила развитие тенденция адаптирования и ассимиляции их в рамки идеологии общества. В 1975 г. была создана международная организация последователей Нитирэна «Soka Gakkai International», президентом которой избран Икэда. Ныне в эту организацию входят сотни тысяч членов, она имеет филиалы приблизительно в 90 странах и ведет активную борьбу за мир, выступая с позиций пацифизма [18, № 169, с. 171].

Для дальнейшего расширения рядов почитателей Нитирэна, привлечения их в Сока гаккай руководители общества используют обширный арсенал средств идеологического воздействия, апеллируя не только к религиозной традиции и к обыденному здравому смыслу, но и к философии и науке. Под эгидой Сока гаккай функционируют многие учебные заведения Японии, в частности университет Сока, занимающийся теоретическими изысканиями в области буддийской идеологии. Ведущим теоретиком Сока гаккай продолжает оставаться Икэда Дайсаку.

Икэда — автор нескольких десятков книг и сотен статей, практически все они переведены на английский язык и активно распространяются за пределами Японии. Он — основатель ряда учебных заведений, принадлежащих Сока гаккай, в частности университета Сока. По инициативе основателя были заключены договоры о сотрудничестве между университетом Сока и рядом ведущих высших учебных заведений США, Европы и Азии. Действует и аналогичный договор с МГУ. Икэда — почетный доктор Московского университета.

Взгляды, выражаемые Икэдой, характерны не только для членов Сока гаккай. Они отражают реакцию многих религиозно настроенных японцев, которые обеспокоены, с одной стороны, глобальным экологическим кризисом, а с другой — кризисом духовных ценностей, охватившим буржуазное общество, и заняты поисками выхода из кризиса, спасения человечества от физической и духовной гибели. (Интересно, что идейные установки Сока гаккай во многом созвучны докладом известного Римского клуба, остро ставящим экологические проблемы, протестующим против рационализма, доведенного до крайности буржуаз-

ной цивилизацией и исключившего человека из сферы своих интересов. Икэда лично встречался с президентом Римского клуба доктором Аурелио Печчеи [18, № 176, с. 14—15]. Подготовлена к изданию запись их диалогов, касающихся общемировых проблем.)

Цель деятельности Сока гаккай внутри страны и на мировой арене — осуществление «человеческой революции», т. е. реализация всеми индивидами моральных заповедей учения Нитирэна. Как утверждает Икэда, только буддизм способен противостоять, с одной стороны, пагубным последствиям развития материальной цивилизации, низводящей людей до состояния «винтиков» социальной системы, а с другой стороны, — «ложным» религиям (традиционное христианство, ислам и др.), где человек также теряет себя перед лицом бога.

«Как общество по установлению ценностей, — пишет Икэда, — Сока гаккай признает три главные категории ценностей: польза или выгода (ри), удовлетворение материальных потребностей; истинная красота (би) или удовлетворение духовных желаний; доброта (дзэн) или удовлетворение альтруистических желаний разделить собственное благополучие и красоту с другими людьми. Если возникает конфликт между тремя началами, философия Сока гаккай учит превосходству доброты над двумя другими» [13, с. 93]. Чтобы воплотить эти «ценности» в жизнь, постичь истины буддизма, каждому члену общества Сока гаккай предписывается следовать так называемым «трем великим тайным Законам» (сандай-хихо): «гохондзон» (истинные объекты поклонения), «кайдан» (истинное место обращения), «даймоку» (истинная молитва) [2, с. 14; 4].

В СССР существуют исследования, посвященные как общим проблемам буддизма Нитирэна¹, так и непосредственно идеологии Сока гаккай². Однако же до сих пор отсутствует систематическое изложение и критический анализ взглядов самого Икэды Дайсаку, фигура которого занимает важное место в общественной жизни Японии.

В настоящее время, по нашему мнению, назрела необходимость анализа теоретических спекуляций Икэды и, в первую очередь, его попыток философски обосновать буддийское учение. Заметим, что попытки подобного рода достаточно характерны для современной буддийской литературы Японии³.

Так как Икэда всячески подчеркивает буддийский характер своего учения, следует обратиться к буддийской догматике, вернее, к той ее части, которая активно эксплуатируется Сока гаккай.

Как известно, буддизм является не просто религией, но религиозно-философской системой. Поэтому Икэда, хотя и называет буддизм Нитирэна «религией», на самом деле имеет в виду религиозную философию, осуществляя таким способом «подмену тезиса» при утверждении приоритета буддизма как религии. Именно к философской стороне так называемого тяньтай-

ского буддизма прибегает Икэда для обоснования права своего учения на лидерство среди религиозных, философских и научных теорий. Комплекс тяньтайской догматики был разработан в VI в. патриархом школы Тяньтай в Китае Чжи И. Из Китая он без существенных изменений «перешел» в Японию, где стал догматической основой учений целого ряда буддийских школ, в том числе и учения Нитирэна. Важно отметить, что тяньтайская разновидность буддизма Махаяна, являющаяся сравнительно поздней его формой, учла опыт предыдущих вероучений. Выработав в своих недрах «противоядия» почти всех возможных направлений критики, она превратилась в чрезвычайно широкую и гибкую религиозно-философскую систему, в которой сведены к минимуму уязвимые, рискованные утверждения. С другой стороны, «неуязвимость» тяньтайского буддизма объясняется присутствием ему чертами диалектичности, правда очень абстрактной.

Диалектичность особенно явно проступает в буддийской характеристике «истинной природы» всего сущего, согласно которой сущность жизни заключается в неразрывном единстве (фуни — яп. *не два*) ее материального (*сикю* — буд. *материя*) и духовного (*син* — буд. *разум*) аспектов [17, с. 64]. Фуни — не материально и не духовно. Оно имеет свою собственную специфическую природу, поэтому буддийское положение приобретает вид классической трехчленной формулы диалектики (тезис — антитезис — синтез), где третий член формулы является своеобразным «разрешением», «примирением», «единением» противоположности двух предыдущих. Именно то, что обозначается как фуни, выступает «истинной природой», «окончательной глубиной жизни», которая есть Абсолютная реальность или «Мистический закон» [14, т. 1, с. 21]. «Единение», «синтез» наблюдается не только в трехчленных, но и в более сложных буддийских формулах. Например, в десятичленной формуле «факторов сущности» так называемого учения Нёдзэ, являющегося одним из краеугольных камней концепции бытия «Итинэн — сандзэн» (яп. *в одном [мгновении] мысли — три тысячи [миров]*), тезис, антитезис и синтез присутствуют уже в первых трех понятиях: *нёдзэ-со* (вид, внешний вид, форма), *нёдзэ-тай* (естество, внутренняя природа, свойство) и *нёдзэ-сё* (субстанция как синтез внешнего, видимого, и внутреннего, скрытого) [11, с. 153]. Примерами подобного рода насыщена вся буддийская теория. Верно угадав присущую вещам диалектику, уловив факт наличия противоположностей во всех областях жизни, буддизм, однако, синтезировал их в некое мистическое единство, природа которого неопределима и не поддается общезначимому адекватному описанию.

Икэда очень активно использует эту диалектику, «разрешающую» противоречия между идеализмом и материализмом в лоне мистического Абсолюта. Вот как излагает Икэда теорию эволюции космоса: «Единым процессом круговорот космоса (Универсума) объясняется в понятиях „дзёко“ (зарождение),

„дзюко“ (жизнедеятельность), „эко“ (разрушение), „куко“ (единство), то есть подразделяется на четыре периода. Мы сейчас находимся в периоде „дзюко“. После периода неформленности, „куко“, космос вновь возвращается к периодам „дзёко“ и „дзюко“» [8, с. 11]. Эта теория, представленная в четырех понятиях, в абстрактном виде содержит не только идею развития, но и единства противоположностей. Последнее понятие, «куко», заключает в себе единство рождения, становления, разрушения и смерти. Аналогичным круговоротом охвачена и человеческая жизнь. Как пишет Икэда, «то, что называется нашей человеческой жизнью, наше физическое тело как часть Универсума есть всего лишь этап такого длительного круговорота. Когда мы это узнаем, то прошлое, настоящее и будущее нашей судьбы должно мыслиться как постоянный возврат нашей жизни» [8, с. 11—12]. Учение о сущности будды представлено Икэдой в трехчленной формуле: *одзин*, *хосин* и *хоссин*, где *одзин* связано с физическим универсумом, *хосин* — с духовным, а *хоссин* — с жизнью космоса, как таковой³.

Очень важной частью учения тяньтайского буддизма о человеческой природе является доктрина «сантай». В беседе с известным философом А. Тойнби Икэда излагает ее следующим образом: «„Тай“ из „сантай“ означает „ясность“, „очевидность“. „Кэтай“ — понятие, обозначающее постижение внешней стороны вещей. Думается, что ему соответствует образ вещей, возникающий в результате деятельности человеческих чувств. Все вещи — и наше тело, и космос — ни на мгновение не прекращают движения. Наш организм непрерывно обновляется; нет фиксированных, неподвижных, статичных вещей, все подвержено динамике, движению. Эта форма осознается как образ. Однако воспринятая так внешняя форма — всего лишь условная форма... В противоположность „кэтай“, „кутай“ схватывает специфические качества феноменов. Оно не постигает истинного бытия, игнорирует его, не может воспринять реальность верно, точно. „Тютай“, включая в себя „кэтай“ и „кутай“, указывает на истинную реальность... Это — некое постоянство, которое проходит через все изменения формы. „Тютай“ проявляется в „кэтай“ и в „кутай“, оно неотделимо от них и не имеет особой реальности» [12, с. 276—277]. Понятие «тютай» Икэда называет также «серединой дороги», подчеркивая тем самым надматериальный и надидеальный характер природы человека. Очевидно, и здесь «работает» диалектика тяньтайского буддизма, что было подмечено Тойнби, увидевшим в ней в данном случае аналогию гегелевской диалектической триады [12, с. 278]. Характерно, что Тойнби высоко оценил диалектическую теорию «сантай», противопоставив ее современной западной социологии [12, с. 279].

Абстрактно-идеалистическую диалектику тяньтайского буддизма Икэда использует, дабы представить свое учение в качестве научного мировоззрения, чья истинность якобы подтверж-

дается и будет подтверждаться новейшими открытиями естественных наук. «Если, как кажется вероятным, — пишет идеолог Сока гаккай, — будущие научные исследования покажут, что не существует ясной границы между так называемыми одушевленными и неодушевленными предметами, то они просто подтвердят буддийский взгляд на жизнь, сформулированный сотни лет назад» [13, с. 30]. Икэда констатирует наличие потребности человечества в едином научном мировоззрении, способном быть общей методологией для конкретных наук: «Человечество занято серьезными поисками мудрого учения, которое поведет за собой и надлежащим образом будет направлять современные науки, имеющие в настоящее время вид ущербных детей» [9, с. 15]. Естественно, что «ущербные дети» — конкретные науки, не могут выработать общую методологию, не говоря уже о каком-то истинном мировоззрении. «Будет ли истина науки использована для хороших или плохих целей, — заявляет Икэда, — зависит от образа мыслей и философии тех, кто ее использует» [9, с. 47].

В качестве истинного учения Икэда предлагает буддизм Нитирэна. Именно в данном учении содержатся будто бы все без исключения научные законы, и не только они. Любые законы и сопутствующие им исключения исчерпывающе объясняются Всеобщим законом причинности, «из которого дедуктивным методом выводятся все реалии Универсума» [9, с. 31]. Наука же отражает действительность односторонне, ограничиваясь фиксированием внешних отношений между явлениями. Икэда объясняет это, исходя из так называемой концепции «пяти родов видения» (яп. *гоган*), доступных людям. В порядке возрастания ступеней совершенства видения это: *никуган* (буд. *глаз тех, кто имеет материальную природу*), *тэнган* (буд. *божественный глаз добродетельных существ*), *эган* (буд. *глаз, созерцающий несубстанциональность*), *хоган* (буд. *глаз мудрости, закона*) и *буцуган* (буд. *глаз будды*) [17, с. 79]⁴. Концепция пяти родов видения примыкает к учению о «десяти мирах», занимающему важное место в буддийской догматике (о них будет сказано ниже).

Спекулируя на усложненности современной картины мира и особенно на «белых пятнах» биологии и психологии (проблема происхождения жизни, возникновения сознания и т. п.), Икэда заявляет, что все это свидетельствует о наличии некоей реальности, лежащей в основе всех явлений: «Именно то, что обозначается в буддизме как „фуни“, выступает „истинной природой“, „окончательной глубиной жизни“, которая есть абсолютная реальность или „Мистический закон“» [14, т. 1, с. 21]. Причина кризиса науки, по мнению Икэды, заключается в том, что она делала акцент на изучение лишь материального аспекта жизни (*сики*), в то время как духовный ее аспект (*син*) изучался крайне слабо. Гармония же может быть достигнута лишь благодаря сочетанию этих двух аспектов, отделимых друг от друга лишь в абстракции, а на самом деле составляющих нераз-

рывное единство (*фуни*)⁵. Однако Икэде не удается эксплицировать связи «истинной природы», «фуни», с ее конкретными проявлениями, эта связь просто констатируется им без доказательств. В итоге онтология Икэды обнаруживает явные признаки эклектической концепции, целевые установки которой (научность) приходят в противоречие с содержательными постулатами (мистическая природа абсолютной реальности). Ведь пытаясь дать рациональное обоснование буддизму как мировоззренческой основе науки, содержащей в себе и объясняющей все научные законы, Икэда обращается, однако, к мистическому «Закону», не поддающемуся никакому рациональному, научному (т. е. на единственно научном пока, общезначимом языке логики) описанию. Тем не менее наукообразный флёр, в который Икэда облачает свои теоретические выкладки, способствует росту авторитета и популярности его взглядов среди интеллигенции, до последнего времени составлявшей довольно малочисленную прослойку в Сока гаккай.

Этой же цели служат демонстрация и подчеркивание Икэдой внутренней связи своего учения со всей мировой мыслительной традицией. Не случайно идеолог Сока гаккай анализирует произведения религиозно-философской мысли прошлого, «обогащает» и «исправляет» их положения с помощью буддизма Нитирэна, выступая достойным продолжателем характерной для буддизма тактики ассимилирования инородных идей.

Надо сказать, что на протяжении всей истории существования буддизм принимал в свое вместительное лоно любые другие верования, правда подвергая их соответствующей «обработке». Так было в Индии, но с еще большей силой эта особенность буддизма проявилась на Дальнем Востоке, в Китае и Японии. Например, после проникновения идей буддизма на Японские острова в VI в. там был постепенно осуществлен синтез буддийских божеств с божествами местной религии Синто на буддийской основе. Пантеон Синто объявили частью пантеона буддизма, а само учение Синто стало рассматриваться как частичное проявление мудрости Будды. Эта тенденция нашла свое выражение в направлении «рёбу Синто» [5, с. 216].

Примечательно, что в Японии, начиная с Сайтё (767—822 гг.) и Кукая (774—835 гг.), основатели новых направлений буддизма неоднократно обращались к известным им религиозно-философским системам, черпая в них материал для собственных концепций. Например, основатель секты Сингон Кукай, доказывая истинность своей интерпретации буддизма, подробно характеризовал такие системы, как конфуцианство, даосизм, буддизм Хинаяна, а также различные направления буддизма Махаяна. Представляя эзотерическое учение Сингон как высшее достижение буддийской мысли, Кукай, однако, не отрицал и теоретического опыта своих предшественников, считая его использованием необходимым при постижении истины. Если в своих ранних произведениях Кукай лишь доказывал превосходство

буддизма над конфуцианством и даосизмом (см., например, [10, с. 272—291]), то впоследствии он уже подвергал эти учения пристальному рассмотрению и признавал в качестве необходимых этапов духовного развития человека.

Заметим, что тенденция приспособления и преемственности существования и на Западе. В истории религии она, в частности, проявилась в ассимиляторской политике духовенства Древнего Рима по отношению к верованиям покоренных народов. Если же обратиться к истории западной философии, то и там практически каждый философ-систематик высказывал свое отношение к прошлому мыслительному опыту предшественников, интерпретируя его в духе собственных установок. Классическим примером может служить Гегель, рассматривавший философские системы прошлого как этапы самопознания Абсолютного духа, а свою философию — как закономерный итог такого самопознания.

Как же оценивает историю духовных поисков человечества сам Икэда Дайсаку? «Ни разум, ни сознание не могут отпереть великую дверь жизни,— утверждает идеолог Сока гаккай,— ключ к человеческому существованию — во врожденном религиозном импульсе, который имеет источником... сущностную универсальную жизнь» [15, с. 209]. Однако этот «импульс» может быть «по-настоящему» реализован лишь в буддизме. Все другие религиозные учения не способны дать человеку радость обладания Истиной и служат тормозом для развития человеческого познания. Стараясь выглядеть объективным и беспристрастным по отношению к религии ученых, Икэда анализирует историю христианства и делает совершенно правильный вывод, что на протяжении веков «христианство было огромным препятствием для развития науки» [9, с. 70]. В отличие от христианства буддизм, по мнению Икэды, «никогда не противоречит науке» [9, с. 5]. «Противоречия между религией и наукой — не что иное, как противоречия между христианской церковью и наукой», — заключает Икэда [9, с. 1]. Впрочем, Икэда не огульно отрицает христианскую религию. Ведь не зря же она имеет до сих пор многочисленных приверженцев. Последнее обстоятельство очень важно для идеолога Сока гаккай. Дабы привлечь на свою сторону христиан, он пытается частично ассимилировать христианство, представляя, к примеру, Иисуса Христа в качестве одного из буддийских божеств — бодхисаттв: «Думается, что явление [в мир] страданий в образе Иисуса Христа указывает на актуализацию в его судьбе мира бодхисаттвы. И в случае Христа, и в случае бодхисаттвы основа их проявления одна — это „рита“, то есть „польза для других“, „альтруизм“» [12, с. 283].

С буддийской точки зрения рассматривает Икэда также философские теории прошлого и приходит к выводу, что ни одна из известных философских концепций не смогла решить проблему выработки истинного мировоззрения. Так, в Европе начиная с Ренессанса возник целый ряд философских направлений, пре-

тендовавших на роль «наставников», «методологов» науки. Апогея это движение мысли достигло в новое время. Именно философия нового времени, ослепленная успехами естествознания, абсолютизировала познавательные способности человека — как чувственное восприятие (эмпиризм), так и деятельность разума (рационализм). Икэда важно подчеркнуть односторонность рационализма Декарта, Спинозы, Лейбница, с одной стороны, и эмпиризма Локка, Гоббса, Беркли — с другой, чтобы в конечном счете показать несостоятельность их учений [14, т. 1, с. 41]. Акцент на познавательные способности человека, считает Икэда, явился неверной установкой западной философии, которая в итоге привела человечество к современной кризисной ситуации. Как на типичный пример такой неверной ориентации Икэда ссылается на философию Декарта. Последний провозгласил основным качеством материи протяженность и оторвал человека от остального мира, в котором к тому же все живое считал лишь сложными машинами, функционирующими по законам механики [14, т. 1, с. 8, 129]. Декартовское «Cogito...» стало «решающим понятием в формировании фундамента современной науки» [14, т. 1, с. 195]. Икэда сознательно уходит от онтологических проблем философии нового времени, и это весьма симптоматично. В противном случае ему бы пришлось признать родство онтологии, например, Спинозы и Лейбница с онтологией буддийской философии, подмеченное еще И. Кантом. Анализируя философскую концепцию даосов, Кант писал, что, выходя за рамки чувственного опыта, они создают теорию Абсолюта и уничтожения в нем своей личности: «отсюда и пантеизм [тибетцев и других восточных народов], и возникший вследствие его метафизической сублимации спинозизм; оба они — близкие родственники древнейшего учения об эманации человеческих душ из божества [и их конечного поглощения последним]. И все это только для того, чтобы люди могли насладиться в конце концов вечным покоем, который наступит вместе с блаженным концом всего сущего, — понятие, знаменующее прекращение рассудочной деятельности и вообще всякого мышления» [7, с. 287]. Действительно, концепция Спинозы с его субстанцией, являющейся «причиной самой себя», как нельзя более из философских учений Запада может быть сопоставима с философской концепцией буддизма с его субстанциональным «законом причинности».

И. Канта идеолог Сока гаккай превозносит как величайшего мыслителя Запада и считает, что он ближе всех философов подошел к буддийской гносеологии. Однако Икэда весьма поверхностно интерпретирует кантовскую теорию познания: «Кант поднялся над дуализмом (рационализма и эмпиризма. — А. Л.) философии Нового времени, постулируя живой механизм внутри человеческих существ, который позволяет им познавать эмпирический мир вокруг них» [15, с. 36]. «Как я понимаю теорию Канта, — читаем в другом месте, — он говорит, что человек постигает внешний мир через разум и чувства. Таким путем чело-

век способен постичь внешний мир непосредственно» [14, т. 1, с. 41].

Из приведенных положений видно, что превосходство гносеологии Канта над эмпиристской и рационалистической традициями нового времени оценивается чисто внешним образом. Спорным представляется прежде всего тезис о преодолении Кантом противостояния рационализма и эмпиризма. Еще большее возражение вызывает утверждение Икэды о постулировании Кантом способности врожденного познавательного механизма человека постигать внешний мир. Ведь сфера чувственного опыта у Канта практически никак не соотносится с внешним миром, который выступает у Канта как нечто недоступное для человеческих способностей, «вещь в себе». Еще более некорректен тезис Икэды, что «Кант представлял процесс, посредством которого мы осуществляем интуитивное познание вещей вне себя как действие трансцендентальной аналитики» [15, с. 36]. Совершенно неясно, в каком смысле употребляется термин «интуитивное познание» по отношению к трансцендентальной аналитике Канта. Здесь Икэда гораздо уместнее было бы сослаться на Спинозу, считавшего интеллектуальную интуицию высшим родом познания. Употребление термина «интуитивное познание» применительно к кантовской гносеологии требует по меньшей мере обширного комментария.

Кант близок Икэде как один из основоположников учения об активности сознания. По мнению Икэды, именно в этой сфере, а не в сфере материальной цивилизации должны происходить революционные преобразования. Икэде также импонирует, что Кант ставит практическую философию выше теоретической, не умаляя при этом достоинств последней. «Если существует наука, действительно нужная человеку, то это та, которой я учу, — а именно, подобающим образом занять указанное человеку место в мире — и из которой можно научиться тому, каким надо быть, чтобы быть человеком», — писал кенигсбергский философ [6, т. 2, с. 206]. Икэда, в свою очередь, признает самоценность человеческого бытия и потому задачей своей практической философии считает разработку реальных путей для достижения людьми счастья в их земной жизни. Путь к счастью, по мнению Икэды, лежит через разумное самоограничение, учитывающее интересы ближних. Это единственный путь к радикальному преобразованию общества, «человеческой революции». Здесь Икэда следует Канту, понимая самоограничение как реализацию идеи должностования, априорно данной каждому индивиду в форме категорического императива. Как и Кант, Икэда подвергает критике религиозные системы прошлого, в которых отношения между человеком и божеством сводились к чисто внешнему исполнению ритуала, с одной стороны, и «будущему воздаянию» за это исполнение — с другой. Близкие Канту взгляды высказывает Икэда и в отношении доктрины предопределения. Она чужда им обоим. «Сущность человеческого бытия, —

пишет Икэда,— состоит в возможности направлять судьбу по тому или иному пути и создавать осмысленную жизнь» [13, с. 46].

Оценивая западную философию в целом, Икэда во многом разделяет взгляды представителей ее антисциентистского направления, практически дословно воспроизводя их критику современной действительности. Смыкаясь с антисциентистами, Икэда считает экологический кризис и бездуховность капиталистического мира прямыми последствиями реализации идей философии нового времени. Пафос его критики в адрес классической философии нового времени — той же природы, что и пафос «философии жизни» и экзистенциальной философии XX в. В этом Икэда — дитя своей эпохи: «Пришло время, когда мы должны отказаться от веры в материализм и экономический рост и принять веру в гуманизм и жизнь, как таковую» [16, с. 7]. Человек страдающий, радующийся, сомневающийся и негодующий — вот что, по мнению Икэды, должно стать предметом истинной философии. Поэтому он высоко оценивает «философию жизни» и экзистенциализм, считая их главной заслугой выход на некую особую реальность, обозначающую истинную человеческую природу и близкую буддийскому понятию «тютай»: «Экзистенциализм несет в себе частичное и поверхностное сходство с буддийским „тютай“. Понятия „ман“, „индивидуум“ Кьеркегора или „сверхчеловек“ Ницше, „экзистенция“ Ясперса или Хайдеггера обозначают в философских терминах то же, что и „тютай“ в буддизме» [14, т. 1, с. 85].

Как видим, Икэда подвергает критическому анализу и интерпретирует мировую мыслительную традицию лишь для того, чтобы теоретически обосновать «вечные и изначальные» истины буддизма. Если наука у Икэды служит для обоснования буддийской онтологии, а философия нового времени (Кант) «доказывает» истинность буддийской гносеологии, то современная «философия жизни» и экзистенциализм «вплотную подходят» к истинам буддийской психологии. Современную цивилизацию с ее государствами, функционирующими вопреки интересам индивида, Икэда считает недостойной существования: «С точки зрения буддизма материальная цивилизация стимулировала бесконечное множество желаний с целью создания состояния „тэн“ (радость от удовлетворения желаний). Бессознательно люди считали этот род общества идеалом» [14, т. 1, с. 183]. Икэда уверен, что именно установка на практицизм привела человека к утрате единства с природой, миром, с самим собой. Задачу возвращения человека к самому себе и миру Икэда возлагает на «человеческую революцию», являющуюся прежде всего изменением установок сознания. По сравнению с такой революцией все предыдущие социальные катаклизмы окажутся лишь поверхностными переворотами, оставившими «человеческую природу» без изменения. Эти перевороты осуществлялись ограниченными группами революционеров ради собст-

венной выгоды, в то время как одно из основных отличий грядущей «человеческой революции» — ее массовость, глобальность; Икэда специально противопоставляет эту «революцию будущего» «коммунистическим революциям», которые якобы не смогли охватить широкие народные массы. Цель «человеческой революции» — обретение людьми «истинной реальности» путем единения с ней. Миссия Сока гаккай состоит в том, чтобы найти пути такого единения. «Роль философии и религии в поисках смысла жизни,— пишет Икэда,— заключается в открытии первичной реальности жизни и основополагающих принципов, управляющих ею, в локализации источника жизненной энергии таким образом, чтобы мы могли интенсифицировать наше повседневное существование и переживать радость бытия и созидания» [14, т. 1, с. 6].

В практической философии Икэды ясно можно проследить две тенденции. Первая характеризуется признанием самоценности повседневной жизни людей. Буддизм Нитирэна, согласно такому представлению, призван служить лишь средством для самореализации человека. «То, в чем более всего нуждается человек,— это возврат к философии, ориентированной на жизнь, что является сутью буддизма», — провозглашает Икэда [11, с. 11]. Вторая тенденция, теологическая, рассматривает жизнь человека на Земле только как средство служения некоему божеству — Будде, хотя и составляющему сущность самого человека. Совмещение обеих тенденций в единой теории неизбежно приводит к путанице и эклектицизму.

В основе теории «человеческой революции» лежит доктрина тяньтайского буддизма о так называемых десяти взаимопроникающих мирах (*дзикай гогу*). Сами по себе эти «миры» являются общеподдизмскими философскими категориями. Своеобразие тяньтайской концепции заключается в доказательстве положения, что в каждом «мире» присутствуют одновременно остальные девять «миров». Если перевести данное утверждение в мессианский план, самый плохой человек несет в себе потенцию Будды, является Буддой. Причем эта потенция — стержень всех миров.

Десять миров — это десять ступеней, которые должна преодолеть жизнь на пути к совершенству: мир ада (*дзигоку*); мир голода (*гаки*), мир скотов (*тикусё*), мир демона Ашуры (*Сюра*), мир человека (*нин*), мир неба (*тэн*), мир слушающих голос (*сёмон*), мир самостоятельно идущих к просветлению (*энгаку*), мир бодхисаттвы (*босацу*), мир будды (*буцу*). Суть «человеческой революции» заключается в выявлении и реализации потенции будды, т. е. дискриминации остальных девяти миров в пользу десятого. Единственное средство для этого — учение и этика, предлагаемая Сока гаккай.

Общая сциентистская ориентация современного человека имела печальным итогом утверждение первых шести миров, их безраздельное господство в индивидуальной, а следовательно,

и в общественной жизни. Поэтому в условиях современной материальной цивилизации человек находится, как правило, в рамках шести низших миров. Их особенность в том, что любая случайность способна ввергнуть человека в адское или животное состояние. Задача истинной религии — привести человека хотя бы к миру «сёмон». Так будет положено начало «человеческой революции».

Если придерживаться логики буддийских построений, то лучше всего для человечества было бы достигнуть последней, десятой ступени. Подобный идеал провозглашался последовательными даосами и буддистами. Но это противоречит установке Икэды о самоценности человеческой жизни и достижении каждым индивидуумом в земной, а не потусторонней жизни личного счастья, которое невозможно без исполнения определенного круга желаний человека. А ведь буддизм объявляет наличие желаний причиной людских страданий, ратует за избавление от желаний.

Дабы разрешить это противоречие, Икэда формулирует идею о двух видах желаний. Первый вид — желания, имеющие «дьявольскую природу», т. е. ведущие человека к низшим состояниям. Например, желания доминирования и власти, желания материальных благ. Практически реализация таких желаний ведет к материальной цивилизации, нашедшей свое воплощение в существующих ныне социальных системах. К достижению подлинного счастья человека приводит реализация желания второго типа — религиозного: «Буддизм Нитирэна основан на выполнении религиозного желания человека, или на выявлении в нем природы будды» [14, т. 1, с. 219]. Поэтому Икэда приходит к постулированию «счастья святого» (бодхисаттвы), т. е. человека, для которого смысл жизни заключается в исполнении религиозного долга. Однако в реальной жизни далеко не все люди способны испытать счастье, следуя по пути самоотречения. Какой же выход для них? Икэда видит единственный путь — постоянное соотнесение человеком своих желаний с этикой буддизма. Моральный человек Икэды вынужден страдать на протяжении всей своей земной жизни гораздо больше, нежели аморальный. Поэтому Икэда обращается к идее будущих перерождений человека.

Согласно традиционному буддизму, каждый человек после физической смерти сливается с Универсумом. Однако смерть есть только переход жизни в скрытое состояние: «Жизнь в рождении есть появление в этом мире; жизнь в смерти есть уход и воссоединение с сущностью жизни» [13, с. 32]. Для Икэды не существует понятия смерти в том смысле, как его понимают небуддисты. Недаром он говорит о «жизни-в-смерти». Один из козырей буддийских пропагандистов, в том числе и Икэды, составляет утверждение об «освобождении» человека от страха смерти доказательством, что таковой нет на самом деле. Умерший человек сохраняет черты индивидуального сознания и попа-

дает в тот же из десяти миров, в котором он пребывал на Земле (тем самым утверждается прямая зависимость потустороннего существования от земного) и находится в нем вплоть до своего нового возрождения [14, т. 2, с. 226—228]. Сразу же после смерти возрождается лишь бодхисаттва, чтобы наставить на путь истинного буддизма своих близких.

Установка Икэды в практической философии на жизнь человека в реальном мире, несмотря на словесный камуфляж о тождестве посюсторонней жизни (*сансары*) и окончательного просветления (*нирваны*), полностью религиозна. Это перенос дихотомии сансары и нирваны в посюсторонний мир, несколько не меняющий ее сути. Попытки Икэды рационально обосновать буддийскую религию оборачиваются в итоге утверждением догмы, основанной на слепой вере, которую так энергично отрицал сам же Икэда. Идея воздаяния после смерти, отвергнутая им ранее как ненаучная, не отвечающая современным знаниям о мире и человеке, всплывает, правда в измененном виде, в его собственном учении.

Охарактеризовать достаточно полно теоретические изыскания Икэды Дайсаку пока не представляется возможным по двум причинам. Во-первых, эти изыскания — не целостная, строго разработанная концепция. Во-вторых, мировоззренческие установки Икэды (он очень плодовитый автор) не сведены воедино, а разбросаны по разным источникам, что чрезвычайно затрудняет их систематизацию. До недавнего времени «теоретическая подкладка» деятельности Сока гаккай играла далеко не самую существенную роль. Однако следует учитывать нынешнюю переориентацию Общества на пополнение своих рядов за счет интеллигенции. «Этой постоянно расширяющейся и все более влиятельной группе требуются, — пишет американский социолог Р. Белла, — утонченные, недогматические системы мысли с высоким уровнем самопознания» [1, с. 279]. Данное обстоятельство хорошо осознается как идеологами Сока гаккай, так и другими современными теоретиками буддизма в Японии. Это, по всей вероятности, будет стимулировать их усилия по более совершенной философской систематизации буддийского учения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Имеется в виду диссертация А. Н. Игнатовича. См.: А. Н. Игнатович. Нитирэн. Его жизнь, деятельность и учение (из истории средневекового японского буддизма). Автореф. канд. дис. М., 1980.

² См.: И. К. Державин. «Сока гаккай — Комэйто». М., 1972.

³ Представляют интерес работы: Ниситани Кэйдзи. Нихиридзуму (Нигилизм). Токио, 1970; Тамура Есио. Нихон буккёси нюмон (Введение в историю японского буддизма). Токио, 1970; Такада Коин. «Кокоро» — ика ни икинара ий ка («Кокоро» — как ему лучше существовать?). Токио, 1969; Nakamura H. A. History of Development of Japanese Thought A. D. 592—1868. Vol. 1—2. Tokyo, 1967; Masumi Shimizu. Das «Selbst» im Mahāyāna — Buddhismus im Japanischer Sicht und die «Person» im Christentum im Licht des Neuen Testament. Bonn, 1979.

⁴ Эти понятия входят в буддийское учение о трех телах Будды «Сансин» (санскр. *trayaḥ kāyah*):

«хоссин» — Будда, трансцендентный личности и идентичный с «синнэ» (санскр. *tathata* — истинная форма вещей, Абсолютная реальность, трансцендентная множеству форм в феноменальном мире) [17, с. 258, 284];

«хосин» — Будда Чистой земли, тело Будды, возникшее в результате многих калп религиозных усилий;

«одзин» — Будда, проявляющий себя для блага непроявленных чувствующих существ, т. е. Шакья Муни (см. [17, с. 258]).

⁵ В фундаментальном японо-английском буддийском словаре эта концепция называется *Гогэн* (санскр. *pañca cakṣuṃṣī*) 'Пять видов глаз' [17, с. 79]: *никугэн* (санскр. *māṃsa-cakṣus*). Глаз тех, кто имеет материальное тело; *тэнгэн* (санскр. *divya-cakṣus*). Божественный глаз моральных существ в мире формы:

эгэн (санскр. *prajña-cakṣus*). Глаз мудрости, которым две колесницы (*śravakas, pratyekabuddhas*) наблюдают несубстанциональность или *sūnyatā*;

хогэн (санскр. *dharma-cakṣus*). Глаз Закона, которым бодхисаттвы постигают все учения с целью указания людям пути к просветлению;

буцугэн (санскр. *Buddha-cakṣus*) — перечисленные выше четыре вида глаза, существующие в теле Будды [17, с. 79].

⁶ Японо-английский буддийский словарь дает следующую интерпретацию данных понятий:

сикү (санскр. *rūpa*). Материя. То, что может быть трансформировано и уничтожено... [17, с. 278];

син (санскр. *citta*). Разум, ментальная деятельность, противопоставленная материи [17, с. 281];

фуни (санскр. *advaita*). Не-дуальность. Все сущее и учения не-дуальны [17, с. 64].

ЦИТИРОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Белла Р. Н. Социология религии.— Американская социология. М., 1972.
2. Державин И. К. Сока-гаккай — Комэйто (Религиозно-политическое движение в послевоенной Японии). М., 1972.
3. Игнатович А. Н. Состав и социальные силы нитирэнского движения.— Вестник Московского университета. 1981. Сер. 13. Востоковедение, № 1.
4. Игнатович А. Н. Нитирэн и Сока гаккай.— Место религий в идейно-политической борьбе развивающихся стран (тезисы рабочего совещания). М., 1978.
5. Иэнага Сабуро. История японской культуры. М., 1972.
6. Кант И. Сочинения. В 6-ти т. М., 1963—1966.
7. Кант И. Трактаты и письма. М., 1980.
8. Икэда Д. Ватакуси ва ко омоу (Я так думаю). Токио, Дайсан бум-мэйся, 1975.
9. Икэда Д. Кагаку то сюкё (Наука и религия). Токио, Сока гаккай сюппанся, 1965.
10. Сайтё. Гаммон... Кукай. Санкёсяки (Избранные труды Сайтё и Кукай). Токио, Коронся, 1977.
11. Синмэйкай кого дзитэн (Новый словарь по разъяснению архаичной терминологии). Токио, Сансэйдо, 1977.
12. Тойнби А. Дж., Икэда Д. Нидзюити сэйки э-но тайва (Диалог о XXI веке). Т. 2. Токио, Бунгэй сюндзю, 1975.
13. Ikeda D. Buddhism, a Living Philosophy. Tokyo, 1974.
14. Ikeda D. Dialogue on Life. Vol. 1—2. Tokyo, Nichiren shoshu international Center, 1976.
15. Ikeda D. Life, an Enigma, a Precious Jewel. Tokyo — New York — S. Francisco — Kodansha, 1982.
16. Ikeda D. The Global Unity of Mankind.— Osaka, S. I., 1974.
17. Japanese-English Buddhist Dictionary. Tokyo, Daito Shuppansha, 1965.
18. Soka Gakkai News. Tokyo, 1983.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|-----|
| Предисловие | 3 |
| Л. М. Ермакова. Мифопоэтический строй как модус ранней японской культуры | 7 |
| А. Н. Мецгеряков. Изображение человека в раннеяпонской литературе | 26 |
| А. Н. Игнатович. «Среда обитания» в системе буддийского мироздания | 48 |
| А. М. Кабанов. Человек и природа в поэзии гогэн бунгаку | 72 |
| М. В. Успенский. Даосские божества в народных верованиях японцев по материалам иконографии нэцкэ | 87 |
| Н. С. Николаева. Человек в японской жанровой живописи конца XVI — начала XVII в. | 95 |
| Е. Л. Скворцова. «Христианский век» в Японии. К проблеме взаимодействия национальных культур | 118 |
| Т. П. Григорьева. Мудрецы, правители и мастера | 135 |
| И. Ф. Муриан. Сады Дайтокудзи | 166 |
| Е. А. Сердюк. Судьбы пейзажного мышления в японском искусстве нового времени | 183 |
| Е. М. Дьяконова. Природа, люди, вещи и способы их отражения в поэзии трехстиший | 196 |
| К. И. Шилин. Экологичность японской лирики | 209 |
| Т. А. Завырылина. Ставоление индивидуалистического сознания и «новая драма» в Японии | 227 |
| М. С. Федоришин. Диалог мировоззрений | 247 |
| Е. Н. Шелестова. Эстетика и религия японцев как противоречиво функционирующая целостность | 253 |
| А. Л. Луцкий. О некоторых мировоззренческих проблемах современной буддийской литературы Японии (Критический анализ взглядов Икэды Дайсаку) | 265 |