



А. Н. МЕЩЕРЯКОВ

ДРЕВНЯЯ
ЯПОНИЯ:

КУЛЬТУРА
И ТЕКСТ

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
Институт востоковедения

А.Н. МЕЩЕРЯКОВ

ДРЕВНЯЯ ЯПОНИЯ: культура и театр



Москва
«НАУКА»

Главная редакция восточной литературы
1991

ББК 63.3(5)
М56

Ответственный редактор

Н. А. ИОФАН

Редактор издательства

Н. Н. СОКОЛОВА

Мещеряков А. Н.

М56 Древняя Япония: культура и текст.— М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991.— 224 с.

ISBN 5-02-017291-X

Первое в мировой японистике исследование, которое рассматривает разнохарактерные письменные тексты VIII—XIII вв. как составляющие единого информационного потока, который фокусируется в человеке древности и средневековья. Этот поток представлен как порождение культуры и одновременно как механизм самовозрастания культуры в результате текстовой деятельности. Монография построена на материале источников по истории, поэзии, художественной прозе, религии, которые в таком объеме впервые использованы в исследованиях отечественных и западных японоведов.

М 0501000000-127 20-91
013(02)-91

ББК 63.3(5)

ISBN 5-02-017291-X

© Главная редакция
восточной литературы
издательства «Наука», 1991

История природы есть каталог предметов, которые были и будут. История человечества есть каталог предметов, которые были и никогда не возвратятся.

Первую надобно знать, чтобы составить общую науку предвидения, вторую — для того, чтобы не принять умершее за живое.

В. Ф. Одоевский

ПРЕДИСЛОВИЕ

Костяк, на который нарастает плоть конкретной культуры, на удивление неизменен. Раз зародившись, архетип самовоспроизводится в каждой данной точке пространства вне зависимости от времени. Так, из куриного яйца может проклюнуться только цыпленок, но отнюдь не рептилия. Курица же снова откладывает яйцо. А что было до яйца с курицей (и было ли вообще) — то неизвестно. Ибо при выяснении фактов прошлого человек имеет дело со свидетельствами. Но свидетели не позаботились о нас.

Спору нет: мускулатура культуры пластична и имеет способность заставлять скелет принимать разнообразнейшие положения. Суть от этого, однако, не меняется — мы продолжаем иметь дело с тем же самым организмом. Вопрос в том, что считать сутью. Право судить об этом можно заработать, лишь прожив изучаемую культуру от ее начала (вернее, того, что мы по близорукости почитаем таковым) до ее условного конца (т. е. до сегодняшнего дня, который концом никак посчитать нельзя). Только тогда стираются случайные черты, а живое имеет шанс выжить в наших понятиях. Но даже на такой ничтожный — в исторической перспективе — промежуток обычно не хватает человеческой жизни. Поэтому исследователям не остается ничего другого, как поделить сферы влияния и уподобиться тем слепцам, которые ощупывали слона и делились своими впечатлениями.

Свидетельства, с которыми мы имеем дело в этой книге, относятся к письменным текстам (именно в таком узком значении мы употребляем, как правило, термин «текст») раннеяпонской культуры. Нужно сказать, что картина, открывающаяся исследователю древних и средневековых текстов, — достаточно удручающая, поскольку большинство из них безвозвратно утеряны. Если же учесть, что развитие ранней словесности вообще не плавно, а принципиально скачкообразно, поскольку контакт с бумагой был актом скорее исключительным, нежели обыденным, и изменения литературного сознания (в самом широком понимании — как словесность в целом) копились, не получая ма-

териального закрепления, то даже первоначальная, не травленая временем картина, отображала бы не процесс, а лишь его результаты. Наша же задача заключается в том, чтобы по результатам (т. е. разрозненным свидетельствам) восстановить процесс.

Итак, перед нами лежит лист, на который нанесены многочисленные точки. Задача исследователя состоит в том, чтобы с помощью своего воображения и интеллекта эти точки соединить.

Иногда кажется, что к реставрации мы приступаем с негодными средствами. Свои эмоции и заключения мы пытаемся облечь в научное слово, в то время как слово поэтическое или же зрительный образ оказываются более плодотворны, ибо «мы отличаем вкус яблока от вкуса земляники, хотя вряд ли мы могли бы описать это различие» [Хёйзинга, 1988, с. 307]. Но каждый работает лишь тем инструментом, которым владеет.

Для воссоздания утерянного мира нужен цвет, нужна музыка. Ограничиваясь словом, мы ограничиваем себя. Слабым утешением служит лишь то, что мы сознаем свою ограниченность.

Потребность в специализации знания привела к тому, что вслед за естественнонаучными дисциплинами наука гуманитарная распалась на множество частных отраслей и утратила не только возможность целостного взгляда на предмет, но зачастую даже и потребность в таком взгляде. Гуманитарная наука превратилась в гуманитарные. В результате человек, который призван быть конечной целью исследования, перестал существовать, уступив место функциям человеческой деятельности: религиозной, социальной, языковой, трудовой и т. п. Эти функции подразделяются, в свою очередь, на подфункции и т. д. Исследование замыкается в самом себе, а исследователь теряет стратегические цели труда.

Было бы, разумеется, наивным оспаривать, что без определения атомарной структуры вещества возможно углубление познания о нем. Речь идет о другом — об иерархии исследовательских целей. Нереально надеяться и на то, что стоит лишь раздаться призыву к синтетическому освоению гуманитарной действительности, как будут созданы условия для осуществления такого синтеза. Отказ от целостного восприятия человека знаменует собой лишь одну из граней глубокого экзистенциального кризиса, который переживает в настоящее время человечество и который не может быть разрешен лишь усилиями экспертов.

Тем не менее, определяя объект, способ и цель исследования, ученый совершает мировоззренческий и моральный выбор. Осуществляя этот выбор, мы должны сознавать, что ответственность

за создавшееся положение (а значит, и за его преодоление) лежит и на гуманитарной науке.

Гуманитарная наука является дисциплиной, имеющей объектом своего рассмотрения по преимуществу прошлое, реже — настоящее, которое неотвратимо становится прошлым. Всякого рода предсказания относительно гуманитарного будущего имеют характер пророчеств, откровений, а не однозначно обоснованных выводов. Будучи образован не поддающимся учету количеством биологических и социальных отношений, человек всегда остается «вещью в себе» для самого себя, ибо совмещает в себе субъект и объект познания и не способен к их окончательному разделению.

Потребность в познании прошлого проистекает из потребности переживания прошлого. Непознанное страшит и требует связанного ответа. Человек перестает быть человеком, когда лишается памяти. Сообщество людей также не может существовать без коллективной памяти, а если оно отказывается от нее (сознательно или бессознательно), то это приводит его к деградации и физическому самоуничтожению. Думается, что трагическая история нашей страны в XX в. служит тому наилучшим подтверждением.

Сегодня забота о сохранении коллективной памяти возложена на специалистов в большей мере, чем когда-либо. С одной стороны, это ведет к значительному уточнению знания о прошлом, а с другой — ставит общество в слабоконтролируемую зависимость от экспертов, как это всегда случается при существовании монополии на знание, — независимо от причин, по которым эта монополия образована. И точность знания в данном случае не компенсирует отрицательных последствий специализации, ибо смысл культурной памяти состоит не только в ее точности, но и в степени ее разделенности (не в последнюю очередь — эмоциональной) всеми членами сообщества.

Таким образом, работа историка имеет своим предназначением перевод личного профессионального опыта в общее пользование. Только тогда его работа имеет нравственное оправдание.

Значение истории состоит не только (а может быть и не столько) в том, что ее уроки должны быть затвержены потомками. Еще большее значение имеет нравственная сторона. История — средство самоидентификации человечества. Рационалистическое познание — одно из возможных средств обеспечения культурной преемственности. Человек, вовлеченный в процесс исторического познания, не может (ему не дано) изжить ощущение универсальной сопричастности. История превращается, таким образом, в точку отсчета, своего рода нравственный ноль. Без точки отсчета, т. е. без построения некоторой иерархии, время уничтожается; уничтожается и человек, который обладает бытием только во времени, при условии осуществления диалога не только с себе подобными (современниками), но и с челове-

чеством — овеществленным в текстах временем предков. Эта потребность не выводима из целиком прагматических оснований. И поэтому не случайно падение статуса исторического познания в современном обществе, пытающемся строить себя на сугубо прагматических принципах и находящемся потому в состоянии постоянной дезориентации по отношению к нравственным ценностям.

Сознательная деятельность человека по порождению нового текста, его сохранению и передаче является, на наш взгляд, одним из основных отличий его от всех других известных нам форм жизни. Поэтому с точки зрения целей нашего исследования мы определяем человека как «текстовое животное». Способности к порождению текста, а также потребности и возможности в его трансляции, фиксации и хранении исторически обусловлены. Количество порождаемых текстов возрастает лавинообразно по мере приближения к сегодняшнему дню, и внетекстовое существование человечества представляется невозможным. Эти тексты представляют собой овеществленную коллективную память человечества. Лишь с их помощью человечество способно к самоидентификации.

Расчленив столь долго целостный образ человека, мы не можем рассчитывать на его мгновенное восстановление — это противоречило бы самой природе дискурсивного мышления. Синтетическое освоение гуманитарной реальности должно проводиться последовательно на всех уровнях освоения культуры. Одним из таких уровней является текстовая деятельность.

Текстовые способности развиваются и изменяются. Сами тексты развивают и изменяют человека. Триада человек—текст—человек (создатель текста—текст—аудитория) и опосредующие ее отношения представляют собой единство, расторгимое лишь в процессе исследования, но не в реальной культуре. Реальная же ситуация в исследованиях по текстологии такова. Существуют два основных наиболее значимых ныне подхода к тексту: семиотический (изучающий собственно текст, его структуру с помощью семиотических методов) и коммуникативный (исследующий условия и методы порождения текста как коммуникативной системы) [Лотман, 1985].

Однако даже соединение указанных подходов (что встречается на практике достаточно редко) не способно создать адекватно функционирующую модель, ибо в таком случае из объекта рассмотрения исключается аудитория. Всякий анализ текста, как такового, является ущербным, т. е. текст в его реальном бытовании никогда не равен самому себе в силу различного понимания его как в синхронном толковании отдельными индивидами, так и в процессе исторического восприятия. Текст может быть равен самому себе только как материальная вещь, лишенная слушателя или читателя. В отечественной науке данная точка зрения была впервые высказана, пожалуй, Н. А. Рубакиным (некоторые его идеи в области теории текста еще не оценены

вполне ни самой наукой, ни ее историей), который объект «библиопсихологии» (этот термин соответствует современному понятию «наука о тексте») определял следующим образом: «1. Процессы создания ценностей печатного, рукописного и устного слова. 2. Процессы их циркуляции... 3. Процессы их утилизации» [Рубакин, 1929, с. 29].

Такой подход рассчитан на построение модели, которая, будучи распространена на всю совокупность текстов, может быть определена как сверткостовое единство культуры или как экология текста. При всей своей теоретической ясности и неоспоримости такой подход связан со значительными практическими трудностями в осуществлении ввиду ограниченного объема исходных данных относительно порождения, функционирования и восприятия текста в древности и средневековье. Тем не менее всегда следует помнить о включенности каждого конкретного текста не только в текстовое единство, но и в систему культуры вообще.

Основной задачей нашей книги было рассмотрение текста в свете культуры, т. е. показ того, как: 1) культура порождает текст, который является ее производной,—точно так же, как определенный тип культуры генерирует только определенные типы исторических субкультур; 2) как готовые тексты участвуют в самовозрастании культуры. Культура при этом познается через текст, а текст — через культуру.

Проблема включенности текста в текстовое единство не так тривиальна, как может показаться на первый взгляд. Дело в том, что в настоящее время «нормальным» является рассмотрение конкретного текста в рамках определенного изолированного жанра — поэтического, исторического, прозаического и т. д., как если бы жанры были самодостаточными образованиями, не подверженными перекрестному скрещиванию, с неизбежностью происходившему в ходе информационной деятельности человека. На самом деле каждый жанр обеспечивает лишь какую-то из информационных (интеллектуальных, эмоциональных) сторон жизнедеятельности человека и общества. Изолированное рассмотрение жанра, вне связи с потоком словесности в целом, есть, по существу, отказ от попытки восприятия человека как единства, образованного разнонаправленными текстами,—единства, всегда находящегося в становлении.

В связи с этим сама проблема жанра нуждалась в серьезном рассмотрении. Особенно потому, что границы между жанрами в древности и средневековье проходили не совсем там, где их проводят в новейшее время. Это, в свою очередь, повлекло за собой необходимость уточнения объекта описания каждой группы текстов и характера описания (текстовое пространство и время, тип изображаемого человека и др.). Разные жанры словесности оформляются в разное время и развиваются отнюдь не линейно — только в сторону обособления и дифференциации. Порожденные человеком, они сходятся в человеке же — отсюда

их постоянное контаминирование, пересечение, взаимообогащение и даже временное исчезновение.

В различных социальных группах эти процессы происходили по-разному, что потребовало от нас дополнительных уточнений в части определения связи текста с порождающим и воспринимающим его социумом. Поскольку же мы рассматривали текст как порождение определенной культурной ситуации, то вопросы авторской атрибуции конкретных произведений, которым японскими (а вслед за ними и западными) филологами и историками традиционно уделяется чрезвычайно большое внимание, не имели для нас существенного значения.

К проблеме авторства мы подходили с более общих позиций — как к соотношению между коллективными и индивидуальными ценностями — соотношению, в котором индивидуальное всегда играет подчиненную роль. Это соотношение, претерпевающее постоянные изменения не только во времени, но и в зависимости от жанра словесности (вида текстовой деятельности), значимо не только как отображение определенных культурных установок, но и обладает пролонгированным эффектом, т. е. формирует эти установки в исторической перспективе. Письменный текст, таким образом, является мощным фактором социализации и значимость его (при условии сохранения преемственности в передаче информации) возрастает по мере накопления культурой текстов.

Своеобразие культурной ситуации в Японии VII—VIII вв. состоит в том, что оформление государственности и соответствующего ей типа культуры (и, следовательно, типа личности) происходило во многом в соответствии с критериями, предъявляемыми им китайской цивилизацией. Заимствование в готовом виде ряда литературных форм не только ускорило развитие местной словесности, но и лишило ее на некоторое время самостоятельности.

В связи с этим переход от мифопоэтического сознания к историческому происходил чрезвычайно быстро, не задерживаясь на промежуточных этапах, что создает дополнительные трудности при восстановлении общей картины, ибо стадияльно различные явления культуры могут не менять друг друга последовательно, а существовать параллельно. Это связано с тем, что помимо китаизированной культуры, отображенной в материальной культуре и памятниках словесности, имевших своим основным порождающим центром столицу, существовало и мощное «подводное» течение местной культуры, находившейся длительное время на периферии письменной культуры. И изменения, происходившие в словесности, не могут быть объяснены, исходя исключительно из нее самой, без учета эффекта невидимого присутствия устного творчества. Так по изгибу траектории определяется наличие не обнаруженного пока источника гравитации.

Сосуществование письменной китайской и устной японской словесной культуры ведет не только к их взаимообогащению,

синтезу в виде японоязычной письменной культуры. Со временем происходит и отбраковка тех заимствованных форм культуры и текстовой деятельности, которые входят в противоречие или же не получают подкрепления в местной традиции. В свою очередь, далеко не все элементы местной культуры способны доказать свою плодотворность: часть из них вымывается под воздействием информационного потока, направленного с материка.

В связи с этим в процессе становления и развития словесности наше внимание постоянно занимала проблема соотношения китайского и японского языков как носителей различных культурных смыслов, способных к трансляции только через определенный канал и язык. Проблема эта тем более заслуживает рассмотрения, что Япония представляет собой не так уже часто встречающийся в мировой истории случай, когда активное соприкосновение культур не было отягощено насильственными актами.

В данной книге мы сделали попытку представить основные содержательные виды письменных форм творчества (история, поэзия, проза, религиозные сочинения) как составляющие единого информационного текстового потока. В японоведении такая попытка предпринимается впервые.

Хронологические рамки работы охватывают период с VIII по XIII в., т. е. с нижней границы появления японской словесности, оформленной созданием мифологическо-летописных и законодательных сводов, и до упадка родо-племенной аристократии, сопровождавшегося сменой центра власти, переместившегося из императорского дворца в ставку сёгуна. С этого момента текстовая культура претерпевает серьезные сущностные изменения, для описания которых рамки данной работы представляются ограниченными.

Наполненность избранного нами временного отрезка анализируемыми текстами каждого из жанров неравномерна. Свою задачу мы видели в том, чтобы показать зарождение каждого вида словесности и довести его до того момента, когда основные закономерности развития жанра уже проявились в достаточной степени. Таким образом, мы руководствовались не внешней хронологией, а внутренней пульсацией жанра.

Хотя данная книга отнюдь не претендует на то, чтобы считать ее историей японской словесности, и охватывает собой лишь самые основные произведения, мы не могли избежать сюжетно-содержательных характеристик (особенно для сочинений, мало знакомых отечественному читателю), чтобы не ограничивать аудиторию исследования исключительно специалистами по отдельным жанрам.

Свое изложение мы начали с исторических сочинений — мифологическо-летописных сводов и хроник — как вида словесности, обслуживающего наиболее фундаментальные идеологические потребности государства. В период VIII—X вв. историческое творчество носит коллективный, деперсонализированный харак-

тер. Личностная оценка исторического процесса появляется намного позднее и связана с именем Дзиэна (1155—1225). Однако для того чтобы такая оценка могла бы быть высказана, сознание должно было пройти длительный путь развития личности, создаваемой поэтическим и прозаическим творчеством, религиозным опытом буддизма. Историческое сочинение Дзиэна «Гукансё» представляет собой синтетическую форму, образованную слиянием различных интеллектуальных и художественных подходов, образуя собой, таким образом, некую интеллектуально-жанровую вершину. До определенной степени она являет итог по крайней мере пятивекового роста японской культуры и словесности. Для того чтобы подвести к нему и показать его логичность, нам пришлось разделить исторический отдел книги на две части. В первой из них рассматривается коллективное историческое творчество, во второй — более индивидуалистичное, оплодотворенное художественным видением мира.

Важность поэтического раздела определяется тем, что поэзия являлась неотъемлемой частью быта и сознания придворных. Занятия ею почитались несравненно более важными, чем писание японоязычной прозы. Многие ценностные установки прозаических сочинений формировались под непосредственным влиянием поэтики поэзии (приятны ее или же подсознательно отталкивают), и потому поэтический раздел был предпослан рассмотрению прозы. Анализ поэзии мы доводим до X в., когда основные тенденции ее последующего развития оказались уже вполне выявленными. К этому времени формируется и авторское творчество, создается и воплощается концепция антологии, пишутся поэтические трактаты.

В прозаический раздел, основу которого составили сочинения X—XI вв. на японском языке, вошли произведения смешанного поэтико-прозаического жанра ута-моногатари, повесть (моногатари), лирический дневник. Проза придворного круга очень быстро достигла своего расцвета и канонизации, продемонстрировав чрезвычайно высокую для средневековья степень развития рефлексии и самоанализа, что неизбежно сказалось на всех видах словесности.

В раздел, посвященный религии, произведения религиозно-философской мысли (в данном случае это понятие эквивалентно буддийской традиции) вошли лишь в минимальной степени, ибо с принятой нами точки зрения они представляют наименьший интерес ввиду высокой степени зависимости религиозно-философской мысли Японии этого времени от развитой буддийской традиции Китая, а основные вопросы, поднимаемые книгой применительно к этому виду словесности, имеют однозначное и неоспоримое решение. Поэтому основное внимание в этом разделе уделяется обсуждению буддийской повествовательной прозы, описание и определение инфраструктуры текстов которой связано с не вполне преодоленными сложностями.

Настоящая работа была бы невозможна без впечатляющих

успехов, достигнутых мировой японоведкой в последние десятилетия. Ссылки на конкретные работы читатель найдет в соответствующих разделах. Здесь же мы ограничимся замечаниями самого общего свойства, которые дадут возможность уяснить трудности принципиального характера, возникшие при написании данной работы.

Прогресс в мировой японоведке достигнут по преимуществу усилиями японских ученых. Для нашего исследования были особенно полезны высокопрофессиональные комментированные издания текстов («Нихон котэн бунгаку тайкэй», издательство «Иванами»; «Нихон котэн бунгаку дзэнсю», издательство «Сёгаккан»; «Нихон сисо тайкэй», издательство «Иванами»), выведшие классическую филологию на новые рубежи. Эти издания в компактной форме представляют читателю последние достижения японских текстологов, и в нашей работе мы пользовались по преимуществу публикациями памятников в указанных сериях. В них представлены важнейшие произведения литературы, общественной мысли, религиозные сочинения. Однако научное осмысление этих классов текстов еще далеко от своего завершения. И хотя надежда на встречу с текстами первостепенной эстетической и философско-религиозной значимости весьма слаба, концентрация усилий на произведениях второго ряда, еще не введенных по-настоящему в научный оборот, обещает еще немало открытий за счет уточнения «среднего» уровня интеллектуального сознания.

Что же касается произведений исторической мысли, то здесь ситуация намного хуже, и исследователь вынужден прибегать к стереотипным изданиям, впервые увидевшим свет еще в довоенное время (в основном «Кокуси тайкэй», издательство «Ёсикава кобункан»).

Примерно таким же образом обстоит дело с изданиями памятников и на Западе. Под «Западом» мы имеем в виду прежде всего США, куда в последнее время переместился из Европы центр японоведческих исследований за пределами Японии (см. в особенности журнал «Monumenta Nipponica», объединяющий вокруг себя основную группу авторов, пишущих на английском языке). И если корпус переводов поэзии, прозы, религиозно-философских сочинений постоянно пополняется и в оборот вводятся все новые произведения, то сочинения исторического характера представлены намного менее полно, что создает неадекватное представление об интеллектуальной жизни японского средневековья. Такое положение особенно неприемлемо в отношении именно Японии, поскольку осознание исторической ответственности является едва ли не основной чертой общественного сознания этой страны.

Своеобразие конкретной культуры выявляется не только в ее содержательных особенностях, но и в тех механизмах, которые обеспечивают (или не обеспечивают) передачу информации в пространстве и времени. Поскольку тексты исторического

содержания представляют собой материализацию этих механизмов применительно ко времени на текстовом уровне, то анализ исторических источников именно с данной точки зрения представляется неотъемлемым условием для понимания закономерностей функционирования культуры вообще.

Несмотря на заметно возросшую активность отечественных японоведов в области описания и осознания реалий японской истории, литературы, религии, культуры вообще, их публикаторская деятельность, а значит, и осмысление текстовых реалий культуры еще весьма далеки от современных потребностей. Положение вряд ли может быть улучшено коренным образом в ближайшее время, поскольку оно непосредственно связано с невозможностью обеспечения научной преемственности ввиду разделения научных и образовательных учреждений (последствия такого разделения ощущаются, разумеется, во всех отраслях отечественной науки).

В целом, однако, нам представляется, что уровень изученности основных текстов японского раннего средневековья позволяет перейти от конкретно-текстологических исследований (разумеется, отнюдь их не отменяя) к более общему осмыслению места и роли текста в системе культуры. Именно в этой сфере западные исследователи могли бы внести определенный вклад в развитие мировой японоведения, ибо текстология в классическом понимании при ее интенсивной и многовековой разработке в самой Японии вряд ли оставляет место для сколько-нибудь существенного вклада представителям других культур, и в этом отношении они всегда будут находиться в зависимости от культурной метрополии, степень которой превышает разумные пределы. Японская же текстология пока что настолько зависима от собственной традиции изучения, что оказывается в целом не в состоянии принять и освоить подходы, предлагаемые западными теоретиками текста.

Вообще говоря, взгляд на человека и продукцию его культурной жизнедеятельности является чрезвычайно устойчивым в данной культуре, являясь одним из основных социостабилизирующих факторов. В противоположность этому освоение японцами западных достижений в области технологии и естественнонаучных дисциплин происходило сравнительно быстро и легко, не затрагивая основ гуманитарной культуры.

В полной мере осознавая это, мы тем не менее должны отметить, что традиционный подход японской текстологии (который может быть условно определен как «интерпретация знака» вне его соотношения с текстом культуры в целом) обладает ограниченной объяснительной способностью. И несмотря на громадное количество исследований (с 1955 по 1980 г. опубликовано около 300 тысяч книг, посвященных различным проблемам японской истории и культуры (см. [Фукуда, 1984]), их совокупный объяснительный эффект меньше того, который можно было бы ожидать.

Такое положение связано прежде всего с включенностью ученого в культурную и исследовательскую традиции, что объясняется непрерывностью историко-культурного развития Японии и порождаемого им типом личности. Анализ, между тем, делается малопродуктивным, если субъект исследования не отделен от его объекта. В этом случае результатом будет автопредставление культуры, а не представление о ней. До сих пор японская наука о тексте (мы говорим о тенденции) не может избавиться от эстетических оценок того или иного произведения (в особенности это касается литературоведения). Высказывания вроде «прекрасное стихотворение» или «данное произведение малозначительно с литературной точки зрения» являются общим местом. Подобные оценочные суждения при этом зачастую не имеют никакого обоснования в восприятии текста его современниками. Более же поздние суждения, как показывает вся история японской и мировой культуры, носят весьма относительный характер и легко поддаются переосмыслению в зависимости от эстетического сознания той или иной эпохи. Работа литературоведа подменяется заботами критика современного литературного процесса, как если бы мы имели возможность оказать влияние на сознание людей, которые в действительности не могут нас слышать.

Вряд ли возможно полностью освободиться от чар культуры, которой занимаешься, но положение западных исследователей в этом отношении априорно благоприятнее (при условии, разумеется, что они отдают себе отчет в своей зависимости от ценностных установок собственной культуры).

При подведении итогов исследования в «Заключении» мы постарались не ограничиваться тезисным изложением того, что уже известно читателю из текста книги. Исходя из убеждения, что каждый народ заслуживает той литературы и словесности, которую он имеет, мы попытались показать, что текст, даже древний, является образованием, до определенной степени изоморфным национальной психологии современного этноса, и, как таковой, участвует в процессе социализации человека, а значит, и самореализации этноса.

Познание чужой культуры имеет смысл, далеко выходящий за пределы узкоакадемических задач. Изучая чужую культуру, мы изучаем и культуру свою. В этом, быть может, и состоит главный смысл подобных исследований для изучающей культуры. Познание чужой культуры с неизбежностью создает ситуацию межкультурного диалога, в котором выясняются существенные характеристики не только изучаемой, но и изучающей культуры. Так обеспечивается понимание их различий и сходств. А поскольку при честном и трезвом сопоставлении сходств оказывается всегда больше, то сам процесс исследования приобретает общегуманистический смысл, обеспечивая встречный дрейф народов и их культур.

В заключение считаем долгом сказать, что своим исследо-

ванием мы хотели прежде всего привлечь внимание к некоторым новым для японистики проблемам и не надеялись на их окончательное разрешение. Выводы работы и ее методы будут, несомненно, уточняться и дополняться. Но, как заметил монах и мыслитель Кэнко-хоси, «когда что-либо не закончено и так оставлено,—это вызывает ощущение долговечности жизни... В буддийских и иных сочинениях, написанных древними мудрецами, тоже очень много недостающих глав и разделов» [Кэнко, 1988, с. 352].

ИСТОРИЯ. НАЧАЛО

Прежде всего должно сказать о том, что мы понимаем под «историей» относительно того места и того времени, о которых пойдет речь в этой главе.

Для историографии достаточно характерен «реалистический» подход, заключающийся в выделении «достоверной» и «недостоверной» информации, содержащейся в источниках. И такой подход вполне оправдан (применительно к японскому материалу см., например, [Деопик, Симонова-Гудзенко, 1986]). Но наша задача состоит в другом: в исследовании представлений об истории в интересующее нас время. Название главы поэтому достаточно условно — мы исследуем не столько факты реальности, сколько факты сознания, осмысляющие эту реальность. Главным объектом нашего изучения является текст. Поэтому сам текст и представляет собой главную реальность как исторического раздела, так и книги в целом.

Следует заметить, что в коллективном сознании укореняется не столько факт, сколько его отражение. В этом смысле отражение факта имеет не меньшие, а может быть, и большие возможности для влияния на последующее развитие событий (в том числе и отдаленных), нежели сам факт. Мы понимаем «историю» в том значении, в каком она понималась самими творцами письменной истории. И здесь, пожалуй, вряд ли возможны разночтения: под историей они разумели все то бывшее, что имело значение для коллектива. История в данном случае — это коллективное прошлое, в которое входит и миф, и предание, и более «достоверные» события недавнего времени. И если для современного массового сознания большее значение имеет недавнее прошлое, то для традиционного общества именно «события» далекой древности обладают особой авторитетностью и объяснительной силой.

К японской исторической традиции вполне применимо определение «островная»: географическая отдаленность от континента формировала тип сознания, более склонного обращаться к истории собственной страны, нежели представлять ее в качестве части истории мировой или региональной (страны, о которых японцы располагали более или менее достоверными сведениями, ограничивались Кореей и Китаем). Японцам были чужды попыт-

ки создания «всеобщих историй» на манер средневековых европейских хроник, переживавших далекое прошлое в качестве общей священной истории, в связи с чем история современная и будущая также рассматривались как имеющие общее предназначение (мы не говорим уже о «всеобщих» античных историях, первая из которых датируется по крайней мере IV в. до н. э. [Барг, 1987, с. 68]).

Японских историков интересовали прежде всего события, случившиеся дома. Это отнюдь не означает, что они не имели представления об устройстве жизни на материке. Нет, японцы были любознательны и усиленно перенимали многое из того, что казалось им полезным. Тем не менее интерес к материалу определялся возможностью заимствований, а исторический опыт Кореи и Китая мало становился поначалу предметом описания и рефлексии.

Первые известные нам достоверные нарративные сочинения («Кодзики» — 712 г., «Нихон сёки» — 720 г.) представляют собой мифологическо-летописные своды. Тексты эти освящены авторитетом государства и одновременно освящают его. Будучи составлены людьми, чьи имена известны нам, они выражают общезначимые государственные ценности.

Важнейшей особенностью сводов является совпадение субъекта и объекта описания. Собственно говоря, подобная нерасчлененность, включенность «автора» в объект изображения не есть черта, свойственная именно историческому описанию, а представляет собой признак, характеризующий начало времени порождения письменных текстов, когда индивидуального творчества в современном понимании этого термина еще не существует. Вот почему эти тексты — всегда продукт коллективного творчества не только в историографии, но и в других областях (жанрах) письменного творчества.

История понималась прежде всего как прошлое государства (персонифицирующееся в истории правящего, а также других могущественных родов). Иными словами: государство создает свою автобиографию. Одновременно ведется интенсивная работа над юридической основой государственности. Точно так же, как и в исторических сводах, предметом изображения сводов законодательных является государство.

Однако по сравнению с историческими сочинениями памяти правовой мысли обладают целым рядом жанрово-содержательных особенностей. Их интересует не диахронность, а синхронность, они описывают не то, что было, а чему надлежит быть, т. е. фиксируют не реально происшедшие события, а их идеальную структуру, автоматизируя реакции государства на социально-экологические изменения путем введения однозначных правил функционирования государства. Летописи, таким образом, формируют представления о прошлом, а правовые тексты — о панхронистическом настоящем. И если летописи можно уподобить автобиографии государства, то законы — автопортре-

ту. Одной из его особенностей является предельная обобщенность: японское законодательство — документ достаточно близкий (по структуре, содержанию и формулированию) по отношению к законодательству Китая, представлявшему собой в силу его высокоразвитой структуры централизованного управления подражательную модель для всех государств Дальнего Востока.

В связи с такой близостью законодательств различных стран возникает вполне естественный вопрос о соотношении законодательства и реалий жизни.

Первым из дошедших до нас сводом законов является «Тайхо рицурё», составленный в 700 г. (тексты памятников правовой мысли см. [Рицурё, 1976], перевод «Тайхо рицурё» на русский язык [Тайхорё, 1985]). В составлении кодекса приняли участие девятнадцать человек. В основу законодательства был положен не сохранившийся кодекс «Киёмихарарё». Текст «Тайхо рицурё» также почти не сохранился, и он лишь частично восстанавливается по позднейшим комментариям и записям хроники «Сёку нихонги». Следующий кодекс — «Ёро рицурё» — был обнаружен в 757 г. Отличия его от «Тайхо рицурё» незначительны, как то обнаруживается при сравнении сохранившихся фрагментов. В целом же сохранность «Ёро рицурё» намного выше — восстановить удается большую часть текста.

«Ёро рицурё», равно как и «Тайхо рицурё», состоит из двух основных разделов — «рицу» и «рё» («Тайхо» и «Ёро» обозначают соответствующие годам обнаружения девизы правлений). «Рицу» (кит. «люй») представляет собой уголовный кодекс, а «рё» (кит. «лин») — установления относительно государственного-бюрократического устройства и системы землепользования («гражданский кодекс»). Такая структура повторяет строение китайских законодательств (см. о них [Кычанов, 1986]).

Статьи уголовного права почти полностью утеряны. Исключается также их реконструкция по более поздним источникам. С другой стороны, как показал текстологический анализ, сохранившиеся статьи «рицу» практически не отличаются от танского законодательства [Рицурё, 1976, с. 744]. Что касается «рё», то восстанавливается (хотя и не полностью) именно эта часть «Тайхо рицурё» и практически целиком — в «Ёро рицурё».

Исходя из такой сохранности дошедших до нас источников, некоторые японские историки выдвинули чрезвычайно интересное, на наш взгляд, предположение о неравнозначной ценности «рицу» и «рё» в нарской Японии (Нара была столицей страны с 710 по 784 г.). Если организация централизованного бюрократического аппарата действительно строилась в соответствии с танскими образцами (хотя в нее и было внесено немало изменений, призванных обеспечить преемственность по отношению к традиционной структуре власти), то применение китайского уголовного права столкнулось со значительными трудностями, ибо стадийно не соответствовало морально-этическим устоям

тогдашнего японского общества, продолжавшего жить в соответствии с нормами обычного права [Хаякава, 1974, с. 126—131].

Вряд ли можно говорить о каких-либо систематических попытках его кодификации. Характерной чертой этих норм (склонных принимать форму табуаций) является их вплетенность в «историческое» повествование о прошлом, т. е. ссыла на прецедент, как то происходит, скажем, с «небесными преступлениями», совершаемыми мифологическим трикстером Сусаноо, о которых рассказывается в мифологическо-летописных сводах (о преступлениях «небесных» и «земных», ставящих под угрозу хозяйственную, социальную и ритуальную жизнь общины, см. [Энгисики, 1970, с. 2—3]). Высказывается также вполне обоснованное предположение, что более ранние, не сохранившиеся японские законодательства состояли только из статей гражданского права [Рицурё, 1976, с. 745—746].

Таким образом, «рицу» и «рё» находились в Японии не во взаимодополняющих отношениях, как то было в Китае. Внимание правящих кругов обращалось по преимуществу к задачам строительства бюрократического аппарата, что вполне адекватно объясняет факт исчезновения текста «рицу», находившего применение в весьма ограниченной степени. «Рицу» в нарской Японии — это скорее почти ритуальное благопожелание, нежели универсальный фактор формирования социальных отношений.

Казалось бы: раз уголовное законодательство японцам было не столь уж необходимо, то можно было и вообще отказаться от него. Но это не так. Человек, еще не порвавший окончательно с архаическими формами мышления, склонен оценивать текст с точки зрения сохранения его полноты — при отсутствии какой-либо из частей текст теряет для него свою магическую эффективность. Фактически же наибольшая эффективность достигалась там, где объектом текстовой деятельности было само государство (чиновничий аппарат). Попытка же освоения социума, уже имевшего сложившиеся представления о самом себе с помощью норм обычного права, была связана на первых порах с серьезными затруднениями. Тем не менее ради воссоздания полноты текста-прототипа японцы предпочли скопировать китайский уголовный кодекс, что практически снимает вопрос об использовании его в качестве сколько-нибудь надежного источника для характеристики существовавших социальных отношений (об аналогичной ситуации, возникшей в Европе вследствие использования латыни в качестве письменного языка, см. [Гуревич, 1975]).

Исследуя процесс создания законодательных кодексов, можно проследить изменения в составе его авторов. Если в работе над «Тайхо рицурё» ведущая роль принадлежала переселенцам с континента, а также японцам, обучавшимся в Китае (люди эти получали классическое образование, но по преимуществу не являлись специалистами в области права), то в составлении

«Еро рицурё» участвовало немало чиновников, хотя и не имевших случая для непосредственного контакта с материковой цивилизацией, но усилению занимавшихся изучением именно законов [Рицурё, 1976, с. 778].

Подобные специалисты осуществляли также и достаточно активную работу по коллективному комментированию законов. Наиболее ранний из таких комментариев был составлен около 740 г. (неравнозначная ценность «рицу» и «рё» для тогдашней Японии еще раз подтверждается тем, что основным объектом комментаторской деятельности послужило «гражданское законодательство»). Важность такой работы для развития текстовой деятельности несомненна: объектом рассмотрения такого рода текста становится по преимуществу другой текст. Тексты, для которых основным источником первичной информации являются не реалии жизни, а другой текст, мы определяем как тексты «второго порядка». Их появление маркирует собой важнейший этап развития словесности, когда ее развитие становится до определенной степени самодостаточным.

Несмотря на все ограничения в применении законодательства, следует признать его возрастающую во времени значимость для формирования психотипа личности, приближающегося в некотором смысле к человеку современному, ибо основным объектом правовой деятельности государства выступает человек (по преимуществу чиновный), признаваемый главным модулем социальной системы. Но, так же как и в Китае, основная направленность законодательных кодексов состояла не в регулировании взаимоотношений между частными индивидуумами: они были предназначены для поддержания общественного порядка, а не обеспечения индивидуальных прав [Кычанов, 1986, с. 10] т. е. фактически происходила абсолютизация только одного типа отношений — между индивидуумом и обществом, государством.

Овладение достижениями китайской культуры, равно как и формирование средневекового класса образованных, происходило весьма быстро. К основным социальным группам грамотного населения следует отнести часть буддийского духовенства и чиновничества.

Школы чиновников создаются в Японии достаточно рано: столичная — в 670 г. (в ней обучалось около 400 человек), а провинциальные — в 701 г., т. е. еще до того как можно говорить о сколько-нибудь широком стихийном распространении письменности: овладение грамотой для ведения текущих государственных дел было совершенно необходимо. В условиях ограниченного количества носителей письменной культуры (основу которых составляли переселенцы с материка) пришлось прибегнуть к созданию государственных школ, где на основе уже сложившихся в Китае текстов, активно ввозимых в то время, изучались сочинения по истории, произведения конфуцианской классики, математика, литература, законы.

Шарлотта фон Вершуер, проанализировавшая официальные

контакты между Японией и Китаем в VIII—IX вв., пришла к выводу, что основным каналом проникновения китайской культуры в Японию была письменная информация [Вершуер, 1985]. Это безусловно связано в значительной степени с географическим положением Японии, предопределившим отсутствие массовых контактов населения (хотя, безусловно, нельзя и недооценивать роль иммигрантов из Кореи и Китая; см. об этом ниже). Посольства в Китай (с 630 по 838 г. их было отправлено 15) имели прежде всего ритуально-этикетный смысл и были призваны подтвердить авторитет и легитимность японской правящей династии за счет признания ее миссий Китаем [Борген, 1982, с. 2]. С другой стороны, в состав посольств входили эксперты, целью которых являлось приобретение книг. Только Сайтё и Кукай (подробнее см. о них в разделе «Религия»), направившиеся в Китай с посольством 804 г., привезли в Японию 446 текстов буддийского содержания (число светских сочинений не поддается учету).

Усвоение единого корпуса текстов создавало единую культурную память, без которой невозможно формирование общенациональной культуры, создание централизованного государства. Китайский язык до некоторой степени играл роль койнё, призванного преодолеть и диалектную раздробленность. Поскольку китайский язык распространялся в Японии не как результат многовекового «естественного» развития, а как сложившаяся данность, то ведущей в этом процессе была не практика, а грамматика, предполагавшая именно упорядоченное школьное обучение.

Количество грамотных в это время приблизительно совпадает с числом чиновников (в столице их число оценивается в семь-десять тысяч). Уровень овладения китайским письменным языком был различен. И если документы, издававшиеся двором, составлены на правильном вэньяне, то по мере понижения уровня авторитетности государственных учреждений увеличивалась и степень варваризации используемого ими языка, включающая активное употребление форм, свойственных грамматике японского языка [Мурао, 1962, с. 14—19]. В достаточно большой степени может варьироваться и стиль документов, подготовленных в разных провинциях, что свидетельствует о неоднородной подготовленности чиновничьего аппарата. Это утверждение справедливо, в частности, в отношении описаний провинций «Фудоки» [Кониси, 1984, с. 253].

Свободный допуск в столичную школу ограничивался сыновьями и внуками чиновников не ниже пятого ранга (минимально необходимого для занятия должности при дворе), чем, в частности, обеспечивалось самопроизводство высшей бюрократической элиты. Те чиновники, которые командировались из столицы в провинцию, становились одновременно и преподавателями провинциальных школ, чем до определенной степени обеспечивалась унификация учебного процесса, т. е. создание фонда «общей

памяти». Помимо них существовал и постоянный штат преподавателей (так же, как и в столичной школе).

Когда коллективная память социума превышает объем памяти отдельного человека, тогда появляется прочное разделение интеллектуального труда. И хотя этот процесс в Японии VIII в. уже начался, он был еще очень далек от своего завершения. Идеальный образ чиновника являет собой человека, с одинаковым успехом умеющего распоряжаться налогами, играть на флейте, слагать стихи, начитанного в истории. Школьное обучение было направлено на формирование именно такого типа личности.

Учебники переписывались в «Книжном управлении», другой важной функцией которого был сбор получаемых им из других учреждений документов, использовавшихся затем при составлении официальных хроник. Судя по спискам учебных текстов, основное внимание уделялось изучению именно исторических произведений, что отражает общую ориентацию раннеяпонской письменной культуры на самопознание с помощью языка и инструментальных методов, свойственных историческому анализу прошлого.

В целом сложившуюся систему обучения следует признать весьма эффективной: от VIII в. сохранилось около 12 тысяч единиц различных письменных документов, связанных с жизнедеятельностью государства [Пасков, 1987, с. 5].

Если законодательство можно признать элементом, объединяющим различные культуры Дальнего Востока (корейское законодательство также строилось в соответствии с китайским), то исторические сочинения, посвященные отечественной истории, в большей, естественно, степени выражают специфику национального мышления, становясь одновременно действенным инструментом национальной идентификации.

В отличие от правовой деятельности, в которой государство фактически не имеет сколько-нибудь организованных конкурентов (двор является единственным центром порождения письменных законодательных текстов), установление права контроля над прошлым дается государству с большим напряжением. Это связано с тем, что к моменту составления мифологическо-летописных сводов в Японии уже существовала достаточно развитая «историческая» традиция.

Разумеется, это не была «история» в «государственном» толковании: под историей в этом случае понималось «бывшее», имеющее отношение к происхождению того или иного рода. И чем более древним оно было, тем более прочными позициями должны были обладать представители рода в современной социальной структуре.

Таким образом, контроль над прошлым приравнялся к контролю над настоящим, а время осознавалось как континуум, имеющий неодинаковую значимость в различных своих отрезках. Следствием такой ценностной ориентации стало стремление

государства монополизировать контроль над прошлым, т. е. над миром предков. Свидетельство отношения к историческому тексту как инструменту овладения не только прошлым, но и будущим содержится в храмовой буддийской хронике VIII в. «Гангодзи гаран энги» (см. о ней ниже). Тем монахам, в чьи обязанности входило ее сохранение, дается следующее наставление: «Не давайте переписывать и не показывать рукопись злодеям, алчно домогающимся вещей, принадлежащих двум храмам и двум (буддийским) изображениям. Если рукопись будет утрачена или испорчена, то оба храма будут неминуемо разрушены» [Гангодзи, 1975, с. 18].

Ориентация на прошлое была прочно закреплена в генофонде культуры. Тысячелетие спустя выдающийся исследователь японской традиционной культуры Мотоори Норинага (1730—1801) так вербализовал эту установку в третьем свитке своего главного труда «Кодзикидэн» («Комментарии к „Кодзики“»): «Оценивая перемены в мире, хорошее и дурное, следует иметь в виду, что с древности и до дней нынешних ничто существенное не изменилось со времени богов. И в будущем всегда будет так же».

Человек древности и средневековья придает одинаковую важность знаку и предмету, им обозначаемому. Поэтому установление контроля над текстом о прошлом было равносильно определению контроля над прошлым, от содержания которого непосредственно зависит настоящее (эта проблема широко отражена в современной научно-фантастической литературе, одним из мотивов которой является проникновение в прошлое и «деформация» его, что приводит к непредсказуемым последствиям в настоящем). Немало свидетельств борьбы за овладение прошлым содержится в самих сводах «Кодзики» и «Нихон сёки». Вопросы, связанные с созданием модели прошлого, сохраняли первостепенное значение на протяжении всей японской истории, одним из основных компонентов которой мыслилась генеалогия.

В период составления «Кодзики» и «Нихон сёки» устная традиция передачи генеалогической («исторической») информации сосуществовала наряду с письменной. Хотя первый известный нам эпиграфический памятник датируется рубежом V—VI вв., в этот период письменность не получила сколько-нибудь широкого распространения. Но уже применительно к VII в. есть достаточно данных, позволяющих говорить о бытовании письменно зафиксированных преданий и генеалогий.

Как это видно из содержания «Кодзики» и «Нихон сёки», первые нарративные источники еще в полной мере несут на себе печать дописьменной культуры, ибо письменность в них выступает не только как средство порождения нового текста, но и как инструмент фиксации текстов, уже сложившихся в устной традиции. Выдающийся деятель раннесредневековой Японии престолонаследник Сётоку-тайси (574—622, подробнее о нем см. [Мещеряков, 1988, с. 21—44]) в приписываемых ему

комментариях к буддийским сутрам отмечал, что «письменность передает звуки голоса» [Камэи, 1974, с. 35]*.

Для характеристики восприятия письменного и устного текста исключительный интерес представляет предисловие к «Кодзики». В нем сообщается, что после кровопролитной междоусобицы трон занял Тэмму, а состав правящих кругов претерпел существенные изменения, в связи с чем возникла необходимость пересмотра уже сложившихся представлений о вкладе тех или иных родов в «историю». Составитель «Кодзики» Оно Ясумаро приводит слова государя: «Известно мне, что записи об императорах и о делах бывших, которыми владеют многие дома, расходятся с действительностью, и в них накопилось немало лжи. Если ошибки не будут исправлены сейчас, то истина останется сокрытой навсегда. В истине — основа государства и оплот государя, а потому надлежит привести в порядок записи об императорах и исправить записи о делах бывших, изгоняя ложь и утверждая истину, дабы она известна стала потомкам».

С этой целью сказитель Хиэда-но Арэ выучил наизусть бытовавшие в письменной и устной форме мифы и предания, записанные с его голоса Оно Ясумаро.

Итак, побудительным мотивом к составлению «Кодзики» послужило желание «изгнать ложь и утвердить истину». Каким же образом можно было отличить истинное от ложного, т. е. решить проблему исторической достоверности (которая всегда встает перед историком, хотя, разумеется, звание «историка» в современном понимании должно быть подкреплено его исключенностью из исторического процесса)? До составления «Кодзики» вопрос о верифицированности прошлого уже вставал. Так, «император» Ингё, желая узнать, кто из подданных ложно возводил свое происхождение к богам, а кто — нет, повелел испытуемым опускать руки в кипящую воду (Ингё, 4—9—9, 4—9—28). Предполагалось, что истинным потомкам богов кипятком вреда причинить не сможет. Подобная процедура в VIII в. была уже невозможна, равно как была еще невозможна и чисто литературная полемика. Способом верификации прошлого стала церемония освящения текста, что означало в данном случае соблюдение традиционной процедуры устного порождения текста, т. е. следование определенным ритуальным нормам, «по-скольку истинность определяется не достоинствами того или иного „говорящего“, который не создает сообщение и лишь „вмещает“ его, но априорно приписывается тексту (по принципу „высеченное на камне, вырезанное на меди, или написанное на пергамене, или произнесенное с амвона, или написанное стихами, или высказанное на сакральном языке и проч.— не может быть ложным“), то именно в наличии этих признаков, а не в

* Авторская и временная атрибуция этих комментариев подвергается сомнениям. Однако оценка соотношения устной и письменной речи в данном случае может быть признана вполне достоверной для раннего этапа распространения письменности.

личности говорящего черпается уверенность в том, что сообщение заслуживает доверия» [Лотман, 1986, с. 111].

После приобретения статуса «истинного» текст вовсе не обязательно мог предназначаться для широкого распространения. Само существование его создавало гарантии для адекватного функционирования, т. е. сохранения прошлого, вернее, данной версии прошлого. Так, надпись, повествующая об основании храма Гангодзи, была помещена на шпиле пагоды, т. е. в месте, недоступном для прочтения (посвятительные надписи на буддийских статуях располагались сзади изображения).

Первые письменные тексты могут быть рассчитаны на распространение не столько в пространстве, сколько во времени. Уже в 770 г. ксилографическим способом был отпечатан миллион дхарани, т. е. во второй половине VIII в. Япония располагала достаточным техническим оснащением для массового репродуцирования. Однако после этого о применении ксилографии нет сведений до XI в., когда была напечатана «Сутра лотоса». В XII—XIII вв. книгопечатание развивается исключительно при буддийских монастырях*. Светские же сочинения начинают тиражироваться лишь в XIV в. [Гривнин, 1962, с. 8—15]. Такой длительный перерыв в массовом репродуцировании зачастую приводит исследователей в недоумение [Хикман, 1975, с. 93], поскольку они рассматривают книгопечатание как чисто технический акт — вне связи его с психологией восприятия текста.

Однако применительно к вопросу о пространственной экспансии текста мы должны иметь в виду, что сдерживающим ее фактором была вовсе не техническая отсталость или же ограниченность потенциальной аудитории, как это обычно полагают, а закономерности самого процесса восприятия текста: он не осмыслялся как передатчик идей в пространстве. В качестве основного канала распространения информации в пространстве по-прежнему мыслился человек, и главным средством циркуляции информации оставался устный способ коммуникации. Письменный же текст выступал или как магическое средство, не предназначенное для широкого прочтения (тираж дхарани на несколько порядков превышал потенциальную аудиторию), или же служил мнемоническим средством для трансляторов текста.

«Правильно» порожденный исторический текст выполнял роль медиатора, соединяющего разные временные миры (прошлое—настоящее—будущее), которые персонифицировались в мире предков — мире людей — мире потомков. Такой текст есть одновременно овеществленное прошлое, и несанкционированные операции над текстом эквивалентны дефрагментации прошлого, а значит, и времени в целом.

История создания текста «Кодзики» свидетельствует о том,

* Обращает также на себя внимание, что, как и на всем Дальнем Востоке и в Центральной Азии, буддизму принадлежала исключительная роль в формировании установок на распространение письменного текста в пространстве [Терентьев-Катанский, 1982].

что на процесс его создания устная традиция наложила значительный отпечаток: в обществах с традицией устной передачи сакральной информации сам текст может адекватно функционировать и получает общественно признанный статус священного, лишь будучи передаваем через привычный канал, т. е. через сказителя. Этим и объясняется столь «непрактичный» способ фиксации текста «Кодзики», который по своему замыслу есть до определенной степени текст письменный, составленный по заранее определенному плану и допускающий сознательную обработку (редакцию, отбор) информации, т. е. создание фактически нового текста.

В «Кодзики» сочетаются как устный способ порождения текста, так и письменный. Устный текст обычно предполагает описание условий его создания, а письменный — его назначения. В предисловии к «Кодзики» содержатся оба подхода. Само наличие предисловия есть явление культуры письменной, предполагающей возможность хронологического разрыва между временем начала создания текста и его окончанием, допускающим несовпадение порядка порождения с порядком трансляции. Помимо временного параметра, присутствующего в тексте устном, текст письменный приобретает и пространственность, которая создает возможность для манипулирования с его частями.

Будучи зафиксирован письменно, текст «Кодзики» предназначен, вероятно, для чтения вслух. С другой стороны, особенно записи «Кодзики» свидетельствуют, что ввиду искажений, неизбежных при операции перевода с устного языка на письменный (представляющий собой приспособленный для местных нужд вариант вэньяня), текст памятника вряд ли мог с полной адекватностью воспроизводиться устно (за исключением песен, которые были записаны иероглифами в их фонетической, а не смысловой функции). Семантическая наполненность текста имеет тенденцию к более полному сохранению информации именно в тех формах, которые послужили ему исходным материалом. При разрушении привычной формы значительная часть содержания уничтожается. Используя текст в качестве инструмента для различного рода реконструкций, всегда следует иметь в виду возможность такой «минус-информации».

Сам Хиэда-но Арэ (мы условно считаем это лицо мужчиной; вопрос о половой принадлежности Хиэда-но Арэ продолжает оставаться дискуссионным) был одним из тех сказителей, которые осуществляли устную передачу сакральной информации, одновременно являясь, вероятно, исполнителями и некоторых других жреческих функций (более поздние источники сохранили сведения об участии женских представительниц рода Хиэда в синтоистских ритуалах [Кодзики, 1982, с. 312], а в одном раннехэйанском источнике указывается, что предком рода была богиня Амэ-но Удзумэ [Сайго, 1967, с. 196] — одна из ярчайших представительниц шаманского комплекса синтоизма).

Хиэда-но Арэ в предисловии в «Кодзики» описывается в тер-

минах, принадлежащих к набору характеристик эпического сказителя: с рождения отличался ясным умом и, обладая сверхъестественной памятью, «то, что видел оком, мог рассказать языком; то, что слышал ухом, в сердце запечатлевал». Предполагается, что подобные сказители могли выступать в качестве воспитателей малолетних членов императорской фамилии (Манъёсю, №№ 236, 237). Впоследствии традиция сказительства получила широкое распространение в лице бродячих слепых монахов (бивахоси).

Указ о составлении «Кодзики» относится к 10-му году правления Тэмму (683 г.), но в связи с его смертью, последовавшей в 686 г., замысел остался неосуществленным до 712 г.

Повествование «Кодзики» представляет собой рассказ о последовательном появлении божеств на свет (их потомки в мире людей также вносятся в текст памятников), их деяний. Затем следует описание правлений императоров, включающее генеалогию и деяния как их самих, так и основных царедворцев, получающих право на включение в хронику лишь в связи с вовлеченностью в силовое поле истории правящего дома. В первом свитке повествуется о деяниях божеств, во втором и третьем — об «императорах». Основным хронологическим модулем второго и третьего свитков служит правление одного императора (исчисляемое годами), в первом — нехронометрированная последовательность появления на свет «поколений» божеств (о проблеме классификации поколений божеств см. [Симонова-Гудзенко, 1979; Деопик, Симонова-Гудзенко, 1986]).

Поскольку мифологическо-летописные своды представляют собой продукт длительного развития исторического сознания, то невозможно говорить о единой модели времени этих памятников. И если в мифологической своей части время сводов — целиком «событийное», т. е. образуемое целью событий, между которыми «время» перестает существовать, то в исторической части значение датировок постепенно возрастает. Событийность времени, однако, не удается изжить полностью: принятый в Японии основной способ датирования заключается в соотношении события с годом правления того или иного правителя (или девиза правления), которое тоже можно рассматривать в качестве «события». «Событийное» время характеризуется прежде всего качественным, а не количественным образом [Барг, 1987, с. 42].

Правления «императоров» охарактеризованы с разной полнотой. Для некоторых из них приводятся лишь генеалогические данные, являющиеся единственным общим для всех правлений структуроформирующим текст элементом. По всей вероятности, наиболее ранним прототипом летописи послужили генеалогические списки, оглашаемые во время ритуала погребения императора с целью передачи магической силы предков следующему правителю [Кодзики, 1982, с. 311].

Всего через восемь лет после составления «Кодзики», в 720 г., появляется следующий мифологическо-летописный свод — «Ни-

хон сёки» («Нихонги», 30 свитков), составленный под руководством царевича Тонэри. В качестве главных объектов изображения в «Нихон сёки» также выступают боги и «императоры», причем это деление закреплено и формально: повествование членится на рассказ о «поколениях божеств» и «поколениях императоров», что свидетельствует об осознании самими составителями качественных различий между мифологическим и историческим временем («хронология» мифического времени не имеет абсолютной шкалы и характеризуется, как было сказано, последовательностью деяний, в то время как временные процессы в «поколениях императоров» исчисляемы земными годами).

Идеологическая направленность обоих памятников одинакова: они призваны обосновать легитимность правящей династии (фамилия правящего рода нам неизвестна), а также справедливость занимаемого ныне положения главами других влиятельных родов. Иными словами, задача состояла в том, чтобы создать такую структуру прошлого, которая была бы изоморфна структуре настоящего.

«Кодзики» и «Нихон сёки» не противоречат друг другу в основных моментах повествования — генеалогии царей, порядке наследования, главных событиях. С другой стороны, сведения, сообщаемые «Нихон сёки» относительно генеалогии влиятельных родов, значительно отличаются от информации «Кодзики». Согласно подсчетам Умэдзава Исэдзо, в «Кодзики» содержится 237 сообщений, касающихся генеалогии, в то время как в «Нихон сёки» — всего 124 (данные о правящем роде в расчет не принимались; случаев совпадения генеалогической информации отмечено лишь 144 [Умэдзава, 1948]), что свидетельствует об ориентированности памятников на различные группировки внутри правящего слоя. Если «Кодзики» воспроизводит социальную структуру, для которой характерно превалирование рода Отото, то «Нихон сёки» отражает возвышение рода Фудзивара и придает одновременно большее значение служилой знати, а не родо-племенной аристократии [Хаясия, 1956, с. 87].

Заметны расхождения и в датировке событий. И если различия в генеалогии могут быть легко объяснены борьбой влиятельных родов за контроль над прошлым, то хронологические несообразности не обнаруживают сознательной тенденции к искажению. Давление развитой китайской исторической традиции заставило японских придворных историографов прибегнуть к датировке событий по общему для Дальнего Востока 60-летнему циклу и правлениям императоров, к чему они оказались не готовы: прежняя «историография» считала не годы, а поколения. Ее больше интересовала последовательность событий, а не их абсолютная хронология. Абсолютная хронология прошлого стала волновать японцев намного позднее — лишь Миёси Киёюки (847—918) озаботился ей и определил, что от начала правления первого полулегендарного императора Дзимму до девятого года правления Суйко (601 г.) прошло 1260 лет.

Хронология первых царей носит в обоих памятниках полубендарный характер. Только с середины VI в. датировки начинают более корректно соотноситься с записями корейских и китайских источников. Степень достоверности сообщаемой информации особенно увеличивается при Суйко (592—628). Начиная с этого времени хронология некоторых событий может быть перепроверена по данным эпиграфики.

По сравнению с «Кодзики» содержание «Нихон сёки» намного богаче: приводится несколько вариантов одних и тех же мифов, преданий и сообщений, деяния царей охарактеризованы значительно подробнее, повествование доводится до 697 г. (в «Кодзики» оно обрывается правлением Суйко — 628 г.). Основным хронологическим модулем обоих памятников в их исторической части является правление императора — царская хронология становится хронологией общегосударственной.

Отмечая компилятивный характер «Нихон сёки», японские историки выделяют семь типов источников, послуживших основой для составления свода: 1) предания правящего дома (мифы, имена правителей, генеалогия, важнейшие события правлений); 2) аналогичные сведения, касающиеся других влиятельных родов; 3) местные предания; 4) погодные записи царского дома, которые начали вестись, по всей вероятности, начиная с правления Суйко; 5) личные записи царедворцев, касающиеся тех или иных событий; 6) храмовые буддийские хроники; 7) корейские и китайские хроники [Сакамото, 1970, с. 67—78].

Хроника «Нихон сёки» не только послужила до определенной степени моделью для составления последующих династийных хроник («Кодзики» таковой не считалась; см. об этом ниже), но и подвела определенный итог развитию познания о прошлом, которое понималось прежде всего как прошлое правящего дома и связанных с ним родов, т. е. «государства», которое персонафицировалось прежде всего в «императоре» («государство» и «государь» могли обозначаться одним и тем же словом — «микадо», «кокка»).

Одним из важнейших формальных отличий «Нихон сёки» от «Кодзики» стал способ фиксации: хроника «Нихон сёки» записана на правильном китайском литературном языке почти без привлечения иероглифов в качестве фонетиков.

Короткий промежуток времени, разделяющий составление двух мифологическо-летописных сводов, наводит на мысль, что «Кодзики» по каким-то причинам не выполнил поставленных перед составителями задач. Проблема эта чрезвычайно важна для понимания логики развития текстовой деятельности. Большинство исследователей предпочитают не замечать ее. Исходя из содержательно-формальных особенностей памятников, попытаемся хотя бы наметить пути к возможному разрешению вопроса.

С точки зрения содержательной «Кодзики» представляет собой жесткую, безальтернативную структуру прошлого с одним

вариантом описания событий, с генеалогией, в которой родственные линии имеют ясную тенденцию к пересечению. В генеалогическом же древе «Нихон сёки» ветви более разбросанны и изолированы, представляя в целом более архаичную и «реалистическую» структуру, нежели крайне упорядоченная генеалогия «Кодзики» [Абэ, 1956, с. 141—145]. Повествованию же «Нихон сёки», как уже указывалось, свойственна многовариантность.

По всей вероятности, текст «Кодзики» слабо учитывал реальное соотношение сил внутри правящих кругов и не отражал возросшего влияния сословия, которое мы с определенной степенью условности именуем «служилой знатью» (Условность обозначения объясняется кровной спаянностью «служилой знати» с родо-племенной аристократией, ее недостаточным осознанием своих сословных интересов, не позволявшим решительно отказаться от традиционных социальных ценностей, опрокинутых в миф. Хотя такие попытки и предпринимались, в целом они оказались неудачными). Под давлением этих обстоятельств и был, вероятно, составлен новый мифологическо-летописный свод «Нихон сёки», повествование в котором доводится почти до времени его составления, отражено начавшееся с середины VI в. активное распространение буддизма (в «Кодзики» обойденное молчанием, поскольку его социальная направленность в Японии оказалась обращена против родо-племенной аристократии. См. [Мещеряков, 1987, с. 62—66]).

Если представить себе количественную сторону информации, сообщаемой хрониками, в виде пирамиды, то в «Кодзики» она будет иметь основанием прошлое (описание последних по времени правлений представляет собой лишь генеалогическое древо царского дома), а в «Нихон сёки» — настоящее: хронология событий последнего времени имеет явственную тенденцию к детализации и охвату более широкого круга явлений: «чем более „историческим“ (т. е. противоположным космологическому) становится описание, тем более строгой и регулярной становится хронология описываемого. Ее последующее торжество связано с применением как раз к наиболее десакрализованным областям» [Топоров, 1973, с. 133].

Хроника «Нихон сёки» лишена предисловия, которое указало бы на мотивы, побудившие составителей к началу работы. Однако, как нам представляется, вышеназванные принципиальные содержательные особенности «Кодзики» и «Нихон сёки» до некоторой степени указывают на них.

Отграничение двух традиций летописания закреплено на уровне порождения текста. «Кодзики», как было указано, стоит на грани устной и письменной традиций. «Нихон сёки» представляет собой текст письменный — как по способу порождения, так, отчасти, и по функционированию (возможность восприятия его «про себя»). В качестве необходимого аксессуара государству требовался именно такой текст, квалифицируемый как «настоя-

щий», построенный в соответствии с историческими сочинениями «настоящего» государства — Китая.

Несмотря на большее (по сравнению с «Кодзики») формальное сходство «Нихон сёки» с китайскими летописными прототипами и вытекающее отсюда большее оснащение аксессуарами китайской традиции историографии, глубинная структура текста свидетельствует о все еще прочных концептуальных связях с дописьменной культурой, в которой текст служит не инструментом фиксации, а источником верификации прошлого.

Выше уже говорилось о многовариантной концепции прошлого, зафиксированной «Нихон сёки». С одной стороны, она находит соответствие в современных составителях социальных реалиях. С другой — объяснение подобной многовариантности лишь с помощью социологического подхода вряд ли допустимо. В самом деле: некоторые идентичные записи появляются в «Нихон сёки» дважды под разными датами. Это свидетельствует не только об изначальной недостаточной точности датировок в исходных источниках, которые могли бы быть легко устранены в процессе «редактирования». Ввиду многочисленности повторных сообщений исключается и возможность их случайного появления. Речь идет о центонной концепции текста, изводы и частичные повторы которого равноправно включаются в его корпус и не могут осмысляться как противоречащие друг другу, ибо они обладают самостоятельным текстовым бытием. Семантически важным является наличие события, а не его хронологическая атрибуция, этикетно проведенная хронистами, явно не отдававшими себе полного отчета в сути соотношения события с временной шкалой и предпочитавшими отдавать приоритет диктату первоисточников.

Итак, как мы видим, в «Кодзики» и в «Нихон сёки» наблюдается переплетение явлений письменной и дописьменной культур, приобретающее различные формы в практически синхронных памятниках. В это время каноны письменной культуры еще не сложились, велико было давление устной традиции, деятельность многочисленных эмигрантов с материка оказывала весьма серьезное влияние на все области придворной жизни, и потому доступные нашему наблюдению формы культуры характеризуются большой степенью непредсказуемости. Ни об одном письменном памятнике VIII в. нельзя сказать, что он полностью продолжает предыдущую традицию. Становлению культуры (а это было именно время становления культуры, известной нам под названием японской) неожиданные повороты свойственны не в меньшей степени, чем репродуцирование прошлых образцов.

Вопрос о реальном функционировании сложившегося памятника является исключительно важным. Относительно «Кодзики» мы не располагаем подобными сведениями. Название памятника не упоминается в других средневековых источниках, а самый ранний список свода датируется 1373 г. Некоторые ученые даже придерживаются мнения о том, что текст «Кодзики»

был составлен в IX в. Однако эта точка зрения не разделяется большинством исследователей и опровергается тщательным содержательным и лингвистическим анализом. Более разумным кажется предположение о том, что свод служил в качестве родовой эзотерической хроники правящего дома. Но нам все же представляется, что «Кодзики» являет собой забракотанный культурой (как с точки зрения содержательной, так и с точки зрения критериев «истинности» текста) вариант истории Японии. Так или иначе, но приходится признать, что, хотя текст «Кодзики» отражает многие реалии исторического сознания, уходящего своими корнями в дописьменную культуру, влияние его на последующую раннесредневековую историческую традицию оказалось весьма ограниченным.

Отношение же двора к тексту «Нихон сёки» было совсем иным. Его «историческая» часть («эпоха императоров») заложила основы династического летописания, а мифологическая — явилась первым шагом в формировании письменно зафиксированного канона синтоизма (многие ранние списки памятника ограничивают изложение мифологическим разделом). Уже в VIII в. при дворе начинают проводиться публичные чтения «Нихон сёки», которые в IX—X вв. приобретают постоянный характер и повторяются с периодичностью приблизительно в 30 лет, т. е. по крайней мере один раз в поколение. Несколько списков «Нихон сёки» сохранили пометки, указывающие на запрещение чтения вслух эпизодов, связанных главным образом со смертью и иными видами ритуальной нечистоты [Сакамото, 1970, с. 129—130]. Такой подход свидетельствует о возможности «двойного» функционирования текста «Нихон сёки» — как текста, пригодного для устной трансляции и одновременно — для чтения «про себя». Публичные чтения «Нихон сёки» (осуществлявшиеся, судя по сохранившимся разметкам текста, на родном языке) служили одним из компонентов национальной самоидентификации и стали сопровождаться с конца VIII—начала IX в. сочинением и декламацией японских стихов («вака»), в которых отражались деяния того или иного императора (о важности вака как средства национальной идентификации см. раздел «Поэзия»).

Подводя итоги сказанному о мифологическо-летописных сводах, необходимо отметить следующее: письменность субъективно выступает здесь прежде всего как инструмент фиксации сложившихся текстов (как устных, так и письменных), а не как средство порождения новых. Однако операция перевода устной традиции в письменный текст, объединение самостоятельных текстов в свод объективно придавали ему качественно новое текстовое бытие.

Эпоху Нара (VIII в.) с точки зрения общей направленности мысли вполне можно определить как время господства исторического сознания. Практически все имеющиеся в нашем распоряжении нарративные прозаические тексты можно квалифицировать как исторические, т. е. такие, где хронологическая по-

следовательность является основным структурообразующим принципом. Всякий объект описания рассматривался во временном аспекте, а те явления, которые в историческом свете отразить было невозможно, не становились, как правило, объектом изображения. Общий мыслительный уровень культуры Японии был таков, что основным средством самоидентификации и самосознания любой общественной группы и движения являлась именно история, а основу языка описания составляла хронология (мы имеем в виду, разумеется, только письменные формы культуры). Показательно, что VII—VIII вв. не оставили практически ни одного сколько-нибудь крупного памятника собственно буддийской религиозно-философской мысли (за исключением весьма проблематичного комментария к сутрам, приписываемого Сётоку-тайси). «Исторична», как правило, и сама структура текста VIII в.: порядок его построения соответствует порядку реального развития того или иного процесса. Важное исключение из этого правила представляют собой предисловия. В целом же время реальное и время текстовое совпадают, и текст не может быть построен произвольно с точки зрения его композиции. История «страны» (хроника) и ее отдельных областей («Фудоки», см. ниже) дополнялась историей буддийских храмов (храмовые хроники) и историей людей (жития).

Буддийские монахи, наряду с чиновничеством, представляли собой наиболее грамотную часть населения. Неудивительно поэтому, что именно в буддийских храмах также зарождается письменная традиция, принявшая историческую форму. Одной из первых храмовых хроник стало сочинение, известное как «Гангодзи гаран энги» (полное название «Гангодзи гаран энги нараби-ни руки сидзайтё» — «Записи об основании монастыря Гангодзи и о сокровищах, ему принадлежащих» [Гангодзи, 1975]). Текст памятника окончательно сформировался во второй половине VIII в., но начал складываться намного раньше.

При составлении хроники авторы пользовались храмовыми преданиями, а также, вероятно, подготовительными материалами, аналогичными по своему характеру тем, что послужили основанием для написания «буддийских» разделов «Нихон сёки». Повествование «Гангодзи гаран энги» охватывает период с середины VI в. до середины VII в. и представляет собой вполне законченный сюжет — сведения, не касающиеся истории буддийского вероучения в Японии и основания храма Гангодзи, составителей не интересуют.

Концептуальный подбор и редакция сведений, сообщаемых «Гангодзи гаран энги», свидетельствуют о несколько более социально сглаженной схеме распространения буддизма, нежели та, что представлена в «Нихон сёки». Так, имена противников буддийского вероучения из числа министров не названы. «Нихон сёки» же открыто упоминает Накатоми и Мононобэ, предпочитавших поклоняться древним родовым божествам. Этот факт объясняется, вероятно, тем возросшим авторитетом, кото-

рый приобрел в VIII в. род Фудзивара, отпочковавшийся в середине VII в. от Накатоми и начавший способствовать распространению буддизма. Тем не менее начальный этап распространения буддизма, как то явствует из текста, характеризуется энергичным противодействием «министров» и даже правителей (Бидацу, о котором в «Нихон сёки» сказано, что он «не верил в Закон Будды»).

В целом «Гангодзи гаран энги» следует отнести к сочинениям, ориентированным на официально признанные ценности: хроника утверждает, что она была составлена престолонаследником Сётоку-тайси по повелению «императрицы» Суйко (соответствие этого утверждения историческим фактам в данном случае не имеет значения); основным объектом ее изображения являются правители, престолонаследники и высшие придворные; оценки государственных деятелей в целом совпадают с трактовкой их в «Нихон сёки», хронологическим модулем повествования служит правление императора и т. д. Словом, буддизм еще не осознает себя самостоятельным носителем вневременных ценностей, не зависящих от жизнедеятельности государства в целом. В то же время необходимо отметить существенное смещение акцентов, когда речь идет о рассмотрении истории с точки зрения буддийского мировоззрения, которое имплицитно признает человека важной составляющей исторического процесса. Мы имеем в виду жанр житий.

Наиболее ранним его самостоятельным (т. е. не инкорпорированным в текст хроники) образцом является житие престолонаследника Сётоку-тайси, известного своим покровительством буддизму. Его житие под названием «Камицумия-но сётоку-но нори-но окими-но тайсэцу» — «Императорские записи о господине Закона (Будды) Сётоку из дворца Камицумия» [Камицумия, 1975] также может быть включено в корпус исторических сочинений ввиду хронологической организации материала: оно начинается с обширной родословной Сётоку и заканчивается его смертью. Генеалогическим сведениям (предкам и потомкам) в житии уделяется выдающееся место, что свидетельствует о возможности описания человека в это время и в рамках данного жанра, по преимуществу в терминах родства.

Жития буддийских монахов включались и в корпус государственных хроник. Несмотря на зависимость буддийской историографической традиции от официального летописания, в ней уже содержатся предпосылки для выделения ее в будущем в самостоятельный жанр: внимание к изображению человека (проявляемое по преимуществу в описании его деяний, а не побудительных мотивов к действию или же свойств натуры) и отличающаяся от государственной летописи точка временного отсчета («первый год Закона Будды») [Камицумия, 1975, с. 365]).

Даже религиозно-философская категория кармы воплощается в тексте, лишь принимая форму историческую. Составленный монахом Кёкаем на рубеже VIII—IX вв. сборник буддийских

легенд «Нихон рёйки» (подробнее см. о нем раздел «Религия»), основной пафос которого заключается в демонстрации универсальности закона кармы, являет собой сочинение, манифестируемое исторической мыслью: хронологическое (по правлениям императоров) расположение его легенд создает текст, представляющий собой историю проявления кармического воздаяния в Японии.

Второй (после «Нихон сёки») из так называемых «Шести национальных хроник» («Риккокуси») была составлена хроника «Сёку нихонги» («Продолжение анналов Японии») (издание хроники см. [Сёку нихонги, 1975], частичный перевод [Шеллен, 1934], перевод некоторых указов [Сэнсом, 1924], всех японоязычных [Ермакова, 1991]). Помимо «Нихон сёки» и «Сёку нихонги» в число «Шести национальных хроник» входят: «Нихон коки» («Поздние анналы Японии», охватывает период с 792 по 833 г.), «Сёку нихон коки» («Продолжение поздних анналов Японии», 833—850 гг.), «Нихон монтоку тэнно дзицуроку» («Истинные записи об императоре Японии Монтоку», 850—858 гг.) и «Нихон сандай дзицуроку» («Истинные записи о трех императорах Японии», 858—887 гг.).

Поскольку «Нихон сёки» имеет целый ряд особенностей по сравнению с другими «национальными хрониками», японскими историками в качестве рабочего термина часто используется понятие «Гококуси» («Пять национальных хроник»). Все они представляют собой официальные погодные хроники, составленные на китайском языке на основе специальных «императорских» указов. Период, в который они составлялись, характеризуется доминированием в придворной жизни рода Фудзивара, и его члены участвовали в составлении всех хроник.

Хроники образуют непрерывный временной ряд и отмечены многими общими формальными и содержательными особенностями.

Пожалуй, первое, что бросается в глаза,— это почти полное отсутствие «литературности», столь свойственное изложению «Кодзики» и «Нихон сёки». Применительно к этим хроникам уже нельзя говорить о синкретичности мифологическо-исторических сводов. Историческая мысль выделяется в качестве жанра словесности. Здесь мы не встретим ярких описаний характеров и поступков — на их смену приходит сухой регистраторский стиль безличного хрониста. Если «Кодзики» и «Нихон сёки» оказали серьезное влияние на все жанры словесности (поэзию, прозу, историографию), то непосредственное влияние «Пяти национальных хроник» ограничивается, по преимуществу, собственно исторической мыслью. Хронология (с точностью до дня) оказывается основным структуроформирующим принципом построения текста. Если раньше приоритетным началом можно считать нарративность (отдельные сообщения тяготеют к законченности сюжета и под одной датой редко помещаются разнохарактерные сведения, что позволяет говорить о псевдохронологии сводов),

то теперь в отчете за день может помещаться самая разнообразная информация, приращиваемая с течением времени. Событие предстает не как законченная данность, а как процесс.

Последовательное применение получают девизы правления, в соответствии с которыми и осуществляются датировки. История окончательно осознает свою неразрывную связь со временем, причем «плотность» его наполнения событиями значительно возрастает: «Нихон сёки» обходит молчанием годы, а в «Сёку нихонги» мало месяцев, на которые не приходилось бы хотя бы одно сообщение (обычно их несколько). Тридцать свитков «Нихон сёки» описывают период с доисторических времен до 697 г., один свиток «Сёку нихонги» охватывает период в 2 года 3 месяца, а в «Сандай дзицуроку» — всего 7 месяцев [Сакамото, 1970, с. 32]. И это неудивительно, ибо записи хроник велись одновременно с происходящими событиями, а не фиксировались позднее. Позднее совершался лишь выбор наиболее важных сообщений из всего объема накопленной информации.

Совершенствовалась и «технология» летописания. Сроки составления хроник значительно сократились. Для «Нихон сёки» он составляет 39 лет, для «Сёку нихонги» — шесть, восемь — для «Монтоку тэнно дзицуроку» и «Сандай дзицуроку». Достаточно хорошо организованный централизованный сбор данных в «Книжном управлении», где они подвергались унифицированной обработке, привел к значительно большему формальному и содержательному единообразию «Гококуси» по сравнению с «Кодзики» и «Нихон сёки». Первичные данные представлялись государственными учреждениями (т. е. чиновниками, имевшими общий объем культурной памяти). Это исключало использование разнородных источников (что свойственно более ранней традиции) и вносило определенный вклад в формирование специфически чиновничьей культуры, контуры которой все более не совпадают с культурой народной.

Детализация описания сопровождалась сокращением пространства, охватываемого повествованием хроник. Правитель и его непосредственное придворное окружение (среди которого на первый план выступила северная ветвь рода Фудзивара) по-прежнему остаются главными объектами описания хронистов. Но если ранее, в квазиистории («Поколения императоров» в «Нихон сёки») императору придавалась функция движения, в связи с чем повествование охватывало обширную территорию (особенно это справедливо по отношению к «Кодзики»; в «Нихон сёки» охват топонимов уже), то теперь, особенно после основания долговременной столицы Нара (710 г.), являвшейся единственным городом своего времени, император находится по преимуществу в сакральном центре — дворце, реализуя в основном речевую сторону своей ритуальной роли. Среди более «действенных» аспектов его жизни продолжение и создание новых генеалогических связей по-прежнему занимают выдающееся место, чем и обусловлено столь большое значение, уделяемое

хрониками (особенно последними) «матримониальным» записям, предшествующим изложению событий, случившихся в правление того или иного императора. Такая трактовка генеалогии нарушает хронологический порядок изложения и не свойственна китайским прототипам японских хроник.

Следует заметить, что, заимствовав многие формальные особенности ведения хроник, японцы обошли вниманием важнейшие особенности китайского исторического мировидения. В первую очередь это относится к игнорированию концепции, известной как «мандат неба», предполагающую возможность смены неправедного правителя или же династии. Несмотря на увеличивающуюся сферу применения этических оценок, император (и даже не столько конкретный император, сколько вся династия) оставался фигурой сакральной и практически выведенной за пределы этической шкалы оценок. Если китайские хроники в конце каждого правления имели обыкновение оценивать деятельность каждого императора, то японские или вообще отказываются от такой оценки («Кодзики», «Нихон сёки», почти все правители в «Сёку нихонги»), или же ограничиваются перечислением его достоинств. Уйдя из жизни, император становится предком, к которому малоприменимы амбивалентные этические нормы (отчасти это справедливо и по отношению к главам других родов — культ предков ограничивает сферу применения этических оценок).

Император является верховным жрецом, и предназначение его состоит скорее в повторении ритуала (связанного в основном с культом плодородия во всех его видах), нежели в каких-то «активных» действиях (в настоящее время конституция Японии определяет императора как «символ Японии» и «символ единства японского народа», что вполне соответствует традиционной концепции власти). Основной атрибут императора — сакральное слово, пребывание, а не передвижение, предводительство войском и т. п. Лишь после отречения от престола (а таких случаев в истории Японии зафиксировано чрезвычайно много) император до некоторой степени освобождается от полностью предписанной социально-сакральной роли, и только тогда становится возможным его чуть более неформальное описание.

Если основным объектом описания хроник были император и его непосредственное окружение, то это не означает, что местная «история» полностью игнорировалась. Поначалу, т. е. в VIII в., пространство еще не успело сузиться до точки и «центр» еще не утратил окончательно интереса к тому, что произошло и происходило на периферии. В 713 г. был издан указ о составлении «Фудоки» — «Описаний земель и обычаев» (текст см. [Фудоки, 1958], русский перевод [Идзумо фудоки, 1966; Древние фудоки, 1969]). Описание провинций Харима и Хитати представили в 715 г., Идзумо — в 733 г., Бунго и Бидзэн — еще позже. Данные по остальным провинциям не сохранились.

В «Фудоки» охарактеризованы географические особенности

провинций и уездов, указано на наличие ископаемых, животных, растений, пригодных для земледелия земель. Широко приведены местные мифы и предания, представляющие возможность судить о бытовании представлений и верований, отличных от тех, что зарегистрированы в «Кодзики» и «Нихон сёки». Тем не менее не приходится говорить о поверхностных противоречиях между официальной и неофициальной традициями, поскольку событий, получающих отражение в них обеих, чрезвычайно мало.

История «центра» и «периферии» имели объектом описания разное время и разное пространство. Можно говорить о том, что они различались, но утверждение о разной интерпретации одних и тех же явлений вряд ли имеет смысл. Подобные противоречия могут возникать в зоне активного контакта письменных источников, если они изображают один и тот же мир. Насколько можно судить по имеющимся в нашем распоряжении данным, мир столичный и мир периферийный имели слишком мало точек соприкосновения.

Так, для того, чтобы получить право занимать должность при дворе, нужно было обладать рангом не ниже пятого. К высшему же слою японского общества относились лица с третьего по первый ранг (их численность в VIII в. никогда не превышала трехсот человек). Как показывают исследования японских ученых, для сыновей чиновника, рангом ниже шестого, подняться выше четвертого ранга и соответствующих ему должностей не представлялось возможным [Хаякава, 1974, с. 155]. К обучению в столичной школе чиновников беспрепятственно допускались лишь лица, носившие ранг не ниже пятого. Система государственных экзаменов, заимствованная из Китая, приобрела весьма ограниченный характер. Между рангом и должностью было установлено строгое соответствие, а для чиновников, начиная с четвертого ранга и выше, существовала система «теневых рангов» («онъи»), согласно которой их потомкам по достижении 21 года присваивались установленные ранги вне зависимости от знаний и заслуг. Так, сыновьям и внукам сановника первого ранга жаловался пятый ранг.

Таким образом, родо-племенная аристократия стремилась к самогерметизации, стараясь не допустить проникновения новых элементов в замкнутый мир придворной жизни. И хотя к концу VIII в. все роды, доминировавшие в VI столетии (Мононобэ, Накатоми, Сога, Отомо), были оттеснены на второй план и позиции родо-племенной аристократии оказались временно поколеблены «служилой знатью», в высших социальных стратах не произошло решительного обновления: к императору могли быть приближены лишь те, кто мог претендовать на это и раньше, исходя из авторитетности своей генеалогии. Культ предков, ориентированный на прошлое, по-прежнему определял основу ценностных установок в социальной жизни. С течением времени она не только не теряла своего значения, но и полу-

чала дальнейшее обоснование и закрепление. Ввиду абсолютного доминирования коллективных ценностей в социальной жизни она не явилась той питательной средой, в которой (как, скажем, в Греции) могло бы происходить выявление гражданско-индивидуального начала.

На рубеже VIII—IX вв. появляется сразу несколько сочинений, в которых главный объект рассмотрения — коллективное прошлое. Поскольку основные ценностные установки составителей этих памятников сформулированы синтоистским мифом, то они обычно рассматриваются по преимуществу в русле эволюции религиозного сознания. Однако с точки зрения нашего исследования более важным представляется то, что в них рассматривается далекое прошлое (которое всегда осмыслялось в Японии с помощью понятийного генеалогически-мифологического аппарата синтоизма, служившего в данном случае операциональным средством, а не целью).

Если к прошлому близкому применимы этические критерии конфуцианства и буддизма (мотивировки поступков, свойства натуры персонажей хроник, с особой полнотой выявленные в «Нихон коки»), позволяющие судить о критическо-этическом элементе в содержании недавней истории, то прошлое далекое интерпретируется только с помощью «объективных» генеалогических критериев (первопредок, предок, непосредственный предок), исключающих возможность этического, т. е. альтернативного, подхода. Ввиду объективности применяемого критерия генеалогический код оказался чрезвычайно устойчивым к внешним помехам и до сих пор определяет многие стороны социальной жизни японцев.

Среди появившихся «исторических» сочинений наибольшим охватом прошлого отличаются генеалогические списки «Синсэн сёдзироку» («Вновь составленные родовые записи», 815 г., издание текста см. [Синсэн, 1962]). Списки «Синсэн сёдзироку» явились во многом реакцией на составление других, запрещенных к распространению генеалогических списков — «Вакан сорэкитэй фудзу» («Родословные всех японских и иноземных правителей», текст не сохранился), согласно которым иммигрантские роды из Китая и Кореи возводили свое происхождение к Амэ-но минака нуси-но микото — одному из божеств синтоистского пантеона (Нихон коки, Дайдо, 4—2—5, 809 г.), пытаясь интегрироваться в замкнутую родовую структуру японской аристократии.

Составители «Синсэн сёдзироку» так описывают в предисловии сложившуюся ситуацию: «Во время эры Сёхо (749—757) время от времени издавались указы, позволявшие принимать [фамилии] согласно их желаниям. Так получилось, что их фамилии стали записываться теми же иероглифами, что и старые [японские] фамилии; фамилии переселенцев и японцев различать стало трудно, низкие стали утверждать, что принадлежат к потомкам аристократов, а переселенцы из Кореи утверждают, что произошли от японских божеств».

Являясь преемниками культурно более зрелой континентальной традиции, потомки иммигрантов играли чрезвычайно активную роль в процессе оформления японской государственности, создании исторической традиции в том числе. Так, из четверых составителей первой половины «Сёку нихонги» двое являлись потомками переселенцев из Пэкче, а один был женат на дочери, взятой им из правящего дома этого корейского королевства [Сакамото, 1970, с. 184]. На сложившуюся структуру родо-племенной аристократии достаточно интенсивное давление оказывали и местные роды незначительного происхождения (об источниках социальной напряженности в Японии VIII в. см., в частности, [Миллер, 1974; Кили, 1969]).

Для того чтобы привести реалии общественной жизни в соответствие мифологическо-генеалогической структуре, постоянно подвергавшейся информационному искажению, представители родо-племенной аристократии прибегли к составлению генеалогических списков «Синсэн сёдзиоку». Побудительным мотивом к составлению списков послужили, таким образом, прагматическо-политические потребности, реализовавшиеся в сочинении, по своему существу глубоко полемическом, в котором впервые с такой определенностью были вербализованы категории, свойственные пониманию истории как процесса генеалогического (работа по составлению списков, как утверждает предисловие, началась в 60-х годах VIII в., но осталась тогда неоконченной).

В списки «Синсэн сёдзиоку» было внесено 1182 рода, которые можно считать основой правящего класса Японии того времени. Согласно главному, собственно генеалогическому корпусу памятника, высшая социальная страта обладала следующей структурой: 1. потомки императоров; 2. потомки небесных божеств (т. е. божества космогонического цикла, родившиеся и действовавшие на небе); 3. потомки внуков небесных божеств (родившиеся на небе, действовавшие и на небе, и на земле); 4. потомки земных божеств (родившиеся и действовавшие на земле); 5. потомки корейских и китайских иммигрантов (подробнее см. [Мещеряков, 1987, с. 46—51]).

Поскольку прародительница правящего рода Аматэрасу относится по своим характеристикам к «внукам небесных божеств», то приоритетное положение ее потомков следует признать «антиисторичным» и нарушающим абсолютность хронологического критерия оценки, согласно которому значимость божества (а следовательно, и его потомков) тем выше, чем раньше оно было рождено, что свидетельствует о сравнительно позднем включении Аматэрасу в синтоистский пантеон. С другой стороны, предисловие к «Синсэн сёдзиоку» сохраняет приоритетность хронологического критерия при выделении генеалогических категорий согласно последовательности включения их в «исторический» процесс («божества», «императоры», «иммигранты»).

Письменное свидетельство выступает в «Синсэн сёдзиоку»

как гарант социального порядка. Именно письменные свидетельства дают возможность составителям списков установить «истинное» происхождение того или иного рода. Именно отсутствие таковых делает социальные переборки проницаемыми, когда происходит смешение социальных групп и цивилизованная дифференцированность сословий сменяется нерасчлененным социумом варварства. Так случилось в правление Когёку (642—645), когда генеалогические записи были уничтожены пожаром и «молодые и слабые не могли сказать, кто были их предки, а коварные и сильные умножали необоснованные требования». И только при Тэндзи (668—671) записи были восстановлены и с тех пор обновлялись регулярно.

Таким образом, в начале IX в. действенным средством осмысления социальных отношений оставался миф и вытекавшая из него система сакральной генеалогии: несоответствие действительности мифу осознавалось как упадок. Рубеж VIII—IX вв. можно определить как время повторной актуализации мифа в функции регулятора социальных отношений. Стремление родоплеменной аристократии обезопасить себя от давления служилой знати приводило к еще большему усилению и консервации культа предков в ее среде, ибо только культ предков мог гарантировать наследственные привилегии. Именно на VIII в., когда буддизму с его развитой системой этических подходов удалось до некоторой степени потеснить синтоизм из сферы государственной идеологии, падает едва ли не единственная в истории Японии попытка свержения правящей династии, предпринятая монахом Докё (подробнее см. [Бендер, 1979; Мещеряков, 1988, с. 75—98]). Усиление культа предков находит свое выражение, в частности, в том, что памятники этого времени имеют тенденцию указывать не на первопредков рода, как то было раньше, а на предков первопредков [Абэ, 1956, с. 126—127].

Подобное «национальное возрождение» в придворной жизни не только привело к «очищению» традиционной структуры родоплеменной аристократии от чуждых ей элементов, но и оказало в перспективе глубокое и всестороннее влияние на всю культуру, включая письменную, в смысле ее японизации. Хроника «Сёку нихонги» оказалась последней, в процессе составления которой переселенцы играли значительную роль. При составлении последующих хроник преобладающее влияние имели представители японского рода Фудзивара.

Как явствует из предисловия к «Синсэн сёдзироку», составителям генеалогических списков пришлось проделать немалую работу по сопоставлению имевшихся письменных свидетельств, содержащих генеалогическую информацию. К ним относятся как официальные хроники, так и предания отдельных домов. Из источников второго рода мы располагаем по меньшей мере двумя — «Когосюи» («Дополнения к древним историям», 807 г.) и «Такахасиудзи буми» («Записи рода Такахаси», конец VIII в.).

«Когосюи» представляет собой родовую хронику потомствен-

ных жрецов Имибэ, составленную Имибэ Хиронари, пытавшимся обосновать несправедливость сложившегося положения, при котором род Имибэ оказался оттесненным на второй план другим жреческим родом — Накатоми (см. [Като и Хосино, 1926]).

К этому времени распространение письменности в придворной жизни достигло такого размаха, что обращение к ней как к средству верификации стало, вероятно, делом вполне обычным. Хотя докладная записка Хиронари имеет своим адресом императора, чрезвычайно важно, что инициатором порождения текста выступает в данном случае уже не государство.

И еще одно обстоятельство, позволяющее говорить о новом этапе в развитии понимания исторического сочинения. Мы имеем в виду уровень вербализации мотивационных установок. Если рассмотренные ранее произведения летописной традиции ставили своей целью регистрацию фактов прошлого, чтобы они становились известны потомкам, то в сочинениях, подобных «Когосюи», исторический текст оказался резко сближен с современностью ввиду своей неприкрытой полемичности.

Хотя Хиронари и прибег к письменности как средству передачи хранимых родом мифов и преданий, с помощью которых утверждается освященная традицией роль рода в совершении синтоистского ритуала, отношение его к письменности следует определить как весьма осторожное. Хиронари считает, что именно появление письменности сделало возможными многочисленные исправления в текстах мифов и преданий, которые ранее передавались изустно без изъятия.

Субъективная убежденность в полной сохранности информации, как показывают этнографические исследования, свойственна носителям устной традиции трансляции текста. Письменность же предоставляет совершенно новые возможности не только для хранения и распространения информации, но и для оперирования с ней (добавления, изъятия, т. е. парафраз в широком смысле), что может ощущаться как утеря традиции.

Подобное противоречивое отношение к письменности возникает лишь в культуре (в данном случае — субкультуре), изначально ориентированной на устную передачу традиции. В то же время японская буддийская субкультура, сформировавшаяся на основе готового письменного канона, испытывает недоверие по отношению к надежности устного канала передачи информации. Так, монах Кёкай писал на рубеже VIII—IX вв. в предисловии к первому свитку «Нихон рёики»: «Рассказы людей сбивчивы, и многое забывается» (текст см. [Нихон рёики, 1967]; частичный перевод [Мещеряков, 1984]). Вторит ему и Тингэн, составитель сборника преданий о «Сутре лотоса» («Хокэкё гэнки», сер. XI в.), обосновывавший необходимость своего труда по сведению воедино преданий о «Сутре» тем, что «в исторических сочинениях найти их затруднительно, а в передаче людей они легко утрачиваются» (издание текста см. [Хокэ гэнки, 1974], частичный перевод [Мещеряков, 1984]).

Хиронари жалуется не только на искажения, возникшие в результате распространения письменности, но и на неполноту официальной традиции, что и побудило его взяться за кисть, дабы избежать забвения той сакральной мифологической информации, которая сохранялась в преданиях рода Имибэ. Преподнеся их императору Хэйдзэ, Хиронари рассчитывал на расширение аудитории преданий. Ценность текста заключается при этом не столько в возможности его ритуального воспроизведения и не в его самодостаточной сакральности (теряющейся в значительной степени ввиду смены канала трансляции с устного на письменный), сколько в предоставлении информации, на основании которой должно выноситься «справедливое» решение. Собственно говоря, так и произошло. Императорский указ, основываясь на записях «Нихон сёки» о роли Имибэ в мифологическом эпизоде, повествующем о сокрытии Аматэрасу в небесной пещере, и соответствующем законе об установлении ритуала, подтвердили наследственные права Имибэ [Нихон коки, Дайдо, 1—8—10, 807 г.].

Докладная записка Хиронари послужила, таким образом, причиной для изысканий в письменно зафиксированной версии истории, уже санкционированной ранее государством.

Свидетельство письменных документов сделалось к IX в. необходимым компонентом социальной жизни. В первую очередь обращалось к ним государство. Того же оно требовало и от своих подданных. Грамотность к тому времени охватила чиновничество целиком, и даже самые незначительные чиновники прибегали к составлению докладных для обоснования своих жалоб и претензий.

Примером тому служит конфликт, возникший между маловлиятельными родами Такахаси и Адзуми и отраженный в докладной записке Такахаси — «Такахасиудзи буми» (текст и перевод см. [Миллс, 1954]), в которой обосновывается наследственное преимущественное право Такахаси на обслуживание императорского стола. Для выяснения обоснованности претензий пришлось обратиться к письменно зафиксированным историческим прецедентам, служившим, таким образом, гарантом обоснованности претензий. Так же как и в «Когосюи», противоборствующие стороны представляют собой не индивидуумов, а целые роды. «Юридическим лицом» считалась не личность, а коллектив.

Появление сочинений, подобных «Синсэн сёдзироку», «Когосюи», «Такахасиудзи буми», свидетельствует о постепенном возврате к установкам, обеспечивающим стабильность традиционной социальной структуры, несколько поколебленной в VIII в., когда осуществлялось широкомасштабное заимствование континентальных (по преимуществу китайских) культурных образцов.

«Национальные хроники», находящиеся в русле китайской историографической традиции, перестают составляться в конце IX в. И хотя еще некоторое время продолжают назначения

в ведомство, занимавшееся составлением хроник, новые хроники на свет не появлялись (упоминаемая в некоторых источниках «Новая национальная история» — «Синкокуси» — судя по всему, закончена так и не была [Сакамото, 1970, с. 331—338]).

После того как под руководством крупного государственного деятеля и выдающегося знатока китайской культуры Сугавара Митидзанэ (845—903 гг., подробнее о нем см. [Мещеряков, 1988, с. 147—164]) была составлена «Классифицированная национальная история» («Руйдзю кокуси», 892 г., из 200 свитков сохранилось 62), в которую вошли расположенные по рубрикам сообщения «Шести национальных хроник», создание санкционированных государством исторических сочинений прекращается. Историческое сознание приобретает иные формы.

Свод «Руйдзю кокуси» имеет немало прототипов в историографической мысли Китая. Однако в рубрикации памятника наблюдается стремление составителей переосмыслить их применительно к местной культурно-исторической традиции. Так, первый по порядку раздел посвящен синтоистским божествам. Сведения же о буддизме отнесены в конец памятника. Структуризация исторических сюжетов в значительной степени predetermined порядком их появления в повествовании «Нихон сёки». Материал внутри рубрик также организован по хронологическому принципу, а основным временным модулем является правление императора.

Император считался «хозяином» времени. Такое понимание предполагало, что со смертью императора новая эра правления могла начинаться лишь со следующего после смерти года. Если вдруг переименование случалось в тот же год (так, как это произошло в 806 г.), то оно подвергалось хрониками осуждению [Сакамото, 1970, с. 233]. У каждого отрезка времени мог быть только один «хозяин». Показательно, что несколько позже, вместе с распространением эсхатологических представлений, наступление «конца времени» стало связываться с истечением правления сотого императора в большей мере, нежели с конкретным годом, исчисленным в соответствии с буддийской эсхатологической концепцией.

Если определить в целом значение, которое имело составление «Руйдзю кокуси» в процессе развития историографической мысли, то следует отметить, что текст уже окончательно перестал рассматриваться как нерасчленимое и самодовлеющее целое. Явное неудобство в пользовании достаточно обширным накопившимся материалом вызвало потребность в более свободном обращении с частями текста, их перегруппировке. Этот способ репрезентации может быть назван методом «ножниц и клея», при котором тем не менее еще не допускались добавления к тексту или его парафраз.

Классифицируя и упорядочивая накопившийся материал, историографы действовали в общем для всей японской культуры направлении. В это время тенденция к систематизации (т. е.

созданию новых письменных текстов исключительно на основе известных элементов) отчетливо проявляется как в начавшемся создании иероглифических словарей, так и в активном составлении поэтических антологий, организованных по рубрикационному принципу. Сочинения этого времени по медицине, прорицанию, буддийской философии также носят компилятивный характер.

Ко времени появления «Руйдзю кокуси» исторический жанр теряет свое значение. После полемики конца VIII—начала IX в., отраженной в «Синсэн сёдзироку», «Когосюи», «Такахасиудзи буми», структура высшего социального слоя утратила динамизм и на долгое время обрела стабильность. Поскольку же, как мы пытались показать, обращение к прошлому носило в значительной мере прагматически-полемический характер, то исчез и важнейший стимул к составлению новых сочинений. «Автобиография» государства была готова и не нуждалась в значительной коррекции. Хотя текущие записи, которые могли бы послужить материалом для будущих сочинений, продолжали вестись (записи государственных писцов, дневники сановников), они не сводились в государственные хроники или же книги, предназначенные для сколько-нибудь широкого распространения.

Вообще говоря, письменность в это, а также и в более раннее время выступает скорее в качестве инструмента сохранения информации, нежели чем ее распространения в пространстве. Исторические хроники составлялись позже отражаемых в них событий, и информация, в них сообщаемая, была рассчитана не на современников событий (потенциальных свидетелей), а на потомков. Адресат сочинений был всегда конкретен (определенное лицо, император, «будущие поколения»). Абстрактной аудитории, которой предназначается произведение, не существует. В этом смысле ранняя письменность во многих случаях может быть уподоблена устной речи. Окончательное дистанцирование автора и читателя, который превращается в читателя абстрактного, наступает, вероятно, лишь вместе с широким распространением книгопечатания [Ромашко, 1985] (показательна реакция В. В. Розанова на совет Страхова представлять себе читателя во время сочинения: «Но сколько я ни усиливался представлять читателя, никогда не мог его вообразить» [Розанов, 1913]).

Основная часть культууроформирующей активности придворных ныне обращается к сочинению поэзии и прозы, а не текстов исторических. Японские императоры издавали указы о составлении поэтических антологий, а не хроник. Сами придворные охотно сочиняли стихи и прозу, предметом изображения которых было не только прошлое, но и настоящее.

ПОЭЗИЯ

«Кодзики» и «Нихон сёки» являются первыми дошедшими до нас в полном объеме повествовательными памятниками японской словесности. Поскольку их содержание отражает жанрово малорасчлененное архаическое сознание, то они служат первыми по времени появления источниками по всем интересующим нас в этой книге проблемам, включая поэзию. В обоих мифологическо-летописных сводах содержится по несколько десятков образцов ранней поэзии, которые позволяют до некоторой степени судить о том, какое место занимала она в раннеяпонской культуре.

Уже само слово, обозначающее стихотворное произведение («ута» — «песня»), указывает на словесно-мелодическую синкретичность японской поэзии (подробнее см. [Мурао, 1962, с. 64—82; Ермакова, 1988]). Явление это, разумеется, отнюдь не уникально (Данте говорил, что «всякое наше стихотворение есть песня»). Уникальность — в том механизме передачи культурной информации, который обеспечивал ее весьма полное сохранение (традиция песенного исполнения поэзии дожила до сегодняшнего дня).

Поэзия «Кодзики» и «Нихон сёки» не представляет собой самостоятельного носителя смысла, независимого от других форм освоения мира: поэзия вплетена в ритуал (многие песни, как это явствует из текста сводов, составляют часть ритуального действия, сопровождаемого танцами и музыкой) и прочно сцеплена с прозаическим повествованием. Вследствие этого анализ поэзии невозможен без учета широкого контекста ее бытования. Ввиду недостаточности сведений о зрительной его стороне, наше понимание места, роли и функций поэтического текста неизбежно ограничено. Мы можем лишь констатировать раннюю традицию включенности поэзии в прозаический текст, где поэзия не служит сугубо нарративным целям, выполняемым прозой. Всегда вложенная в уста конкретных персонажей повествования, поэзия (при условии запрета на обычную коммуникацию) становится эквивалентом прямой речи, обычно маркируя, как отмечает Л. М. Ермакова [Ермакова, 1988, с. 66], ритуально выделенную ситуацию (сватовство, свадьбу, пир, похороны, обмен дарами и т. д.). С помощью песен персонажи ведут диалог,

который зачастую непонятен без прозаического обрамления. Обмен репликами осуществляется и прозаическими средствами, но именно поэзия отмечает наиболее значимые его фрагменты наибольшей эмоциональной и ритуально-этикетной напряженности.

Уже в «Кодзики» и «Нихон сёки» видна тенденция, закрепленная дальнейшим развитием японской поэзии: «длинные песни» («нагаута», не имеющие фиксированного числа составляющих их синтагм) более склонны запечатлевать ценности общезначимые, в то время как «короткие песни» («танка», 31 слог)* служат для отражения мировидения, менее зависимого от коллективного сознания и ритуала.

Эта книга посвящена по преимуществу «времени историческому», так что разбор текстов, функционирующих по законам «времени мифологического», увел бы нас слишком далеко от главных целей повествования (основные вопросы, связанные с наиболее архаическими пластами японской поэзии, достаточно полно рассматриваются в работе Л. М. Ермаковой [Ермакова, 1991]). Поэтому, выявляя очередность появления жанров японской словесности, мы не задерживаемся на поэзии «Кодзики» и «Нихон сёки», а непосредственно обращаемся к первой поэтической антологии — «Манъёсю» (текст см. [Манъёсю, 1957], русский перевод [Манъёсю, 1971]), материалы которой с наибольшей полнотой позволяют выявить особенности становления поэзии в качестве одной из форм освоения действительности в эпоху начавшейся жанровой диверсификации сознания, когда «песня» до некоторой степени получает статус «стихотворения», т. е. начинает обладать самостоятельной ценностью.

«Манъёсю» появляется на свет во второй половине VIII в. Название памятника истолковывается по-разному — «Собрание десяти тысяч листьев» или «Собрание десяти тысяч поколений». Возможно, что многозначность, столь любимая японскими поэтами, была заложена в самом замысле составителей. Уподобление человеческой жизни жизни растительной было распространено в древности. Так, в «Илиаде» говорится:

Сходны судьбой поколения людей с поколениями листьев:
Листья — одни по земле рассеиваются ветром, другие
Зеленью снова леса одевают с приходившей весной.
Так же и люди: одни нарождаются, гибнут другие.

Перевод В. Вересаева

Возможно, что именно многозначность, закрепляемая в поэзии на уровне приема («какэкотаба» — поэтическая омонимия), является одним из тех недостающих звеньев в эволюции японского стиха, поисками которых заняты исследователи, старающиеся установить преемственность между поэзией мифологической и авторской. Принципиальная полифункциональность, многозначность мифа находит выражение в этом приеме [Ерма-

* Вопросы, связанные с метрической организацией стиха и средствами его художественного выражения, не входили в нашу задачу. Отсылаем русскоязычного читателя к книгам [Глускина, 1979], [Боронина, 1978].

кова, 1988]. Пожалуй, именно такой подход, пытающийся представить поэтический прием как сгусток мифологического сознания, является наиболее многообещающим.

Что же касается названия «Манъёсю», то нам хотелось бы обратить внимание на его преемственность по отношению к названию мифологического раздела «Нихон сёки» («камиё»). В состав обоих названий входит иероглиф «ё», обозначающий некую временную протяженность, модулем которой является поколение. Ранее сквозное употребление этого понятия оставалось незамеченным. Однако если исходить из содержания памятников и ценностных характеристик культуры в целом, подобная связь не покажется случайной. Толкование «ё» в названии «Манъёсю» как «листья» хотя и возможно, но в данном случае все-таки вторично. Если же понимать название «Манъёсю» как «Собрание тысяч поколений [людей]», то идейная концепция развития (при понимании культуры в качестве единого текста, не расчлененного на отдельные памятники) получает преемственность и завершенность: боги → императоры → люди (т. е. мифология → квазиистория → история). С точки зрения поэтологической последний член этой триады выражает принципиально новый этап развития стихотворства (переходное к индивидуальному, персональному, частично десакрализованному), который осознавался и самими носителями культуры.

Если наша мысль верна, то будет необходимо пересмотреть также традиционный перевод «камиё» и обозначение второй части «Нихон сёки». Нам представляется, что более точно было бы говорить о «поколениях богов» и «поколениях императоров», а не об «эре богов» и «эре императоров», как это принято ныне. Таким образом, генеалогический код, о котором говорилось в разделе, посвященном истории, представляет собой не узкожанровую историческую категорию, а типологическое и стадильное свойство сознания.

Антология «Манъёсю» подвела определенный итог многовековой истории японоязычной поэзии («вака»). Сам факт фиксации текста может свидетельствовать либо о развитом литературном творчестве, непременно требующем письменного закрепления, либо о том, что прежний способ бытования поэзии уже не может существовать в привычных рамках устной словесности.

Побудительные мотивы к составлению «Манъёсю», безусловно, следует видеть в сочетании обоих вышеназванных объяснений: в антологии представлен обширный хронологический срез протяженностью по меньшей мере в полтора столетия — с начала VII по середину VIII в. Стремительное внедрение китайской культуры в жизнь японского двора в значительной степени ускорило вызревание едва наметившихся тенденций и привело к длительному сосуществованию двух разных видов культур (письменной и дописьменной). И хотя при составлении антологии ее «авторы» пользовались личными собраниями некоторых поэтов,

устная традиция наложила на текст «Манъёсю» заметный отпечаток, заставив, в частности, использовать иероглифику фонетически (яп. «манъёгана»), чтобы сохранить звуковую основу «песен Ямато» (здесь уместно вспомнить про исторические хроники, где превалирует семантическая функция иероглифики).

В корпус «Манъёсю» входит 4516 сочинений (издание серии «Нихон котэн бунгаку тайкэй»). Более половины из них не имеют авторской атрибуции. Остальные стихи принадлежат кисти около 530 авторов, большинство из которых представлены одним или двумя произведениями. Среди авторов «Манъёсю» — императоры и члены правящего рода, придворные различных рангов, чиновники, пограничные стражи и их родственники, монахи и монахини.

Несмотря на подавляющее количественное преобладание «короткой песни» танка, ставшей ведущей формой стихотворства к VIII в., в «Манъёсю» содержатся также и более архаичные формы: 266 нагаута (не ограничены размером) и 60 сэдока (38 слогов).

Антология состоит из 20 свитков, весьма различных по размеру, содержанию и организации поэтического материала. Составители «Манъёсю» еще не успели выработать единых принципов построения поэтического материала, что столь характерно для будущих «императорских антологий» (была ли «Манъёсю» составлена по императорскому повелению, остается невыясненным). Тем не менее многое из того, что зачастую кажется современному читателю механическим соединением разнородных текстов, имело определенную структуру, получившую в дальнейшем более строгое воплощение.

Сама попытка не просто зафиксировать имеющиеся тексты, а упорядочить их в соответствии с определенными принципами свидетельствует о применении письменности не только в качестве технического инструмента мнемонии, но и в качестве средства создания нового текста. В этом смысле письменность ко времени составления «Манъёсю» уже являлась фактором, формирующим новые парадигмы текстовой (а значит, и психотипической) деятельности.

Немногочисленные ранние образцы японской поэзии, сохранившиеся помимо «Манъёсю», свидетельствуют о том, что отдельное стихотворение не обладало самостоятельным смыслом и получало санкцию на существование, лишь будучи включенным в некоторую последовательность, где оно образовывало один из ее элементов [Миллер, 1975; Миллер, 1981, с. 138—139].

Сознание того, что антология обладает более высоким, нежели личное собрание, общественным статусом, надолго определила нормы бытования поэзии. Время не сохранило личных собраний поэтов, ибо они не обладали в глазах современников общезначимой ценностью. Судя по редакторским замечаниям, сохранившимся в рукописях «Манъёсю», мы можем лишь отме-

тить, что эти сборники (упоминаются четыре авторских сборника), еще не представляли собой продукт целиком авторского творчества: в них входили стихи как самого поэта, так и других, зачастую анонимных авторов. Представлены в них и образцы фольклора. Однако само существование личных сборников свидетельствует о выделении поэзии в самостоятельную область творчества и о предпосылках, пока еще весьма отдаленных, появления «профессиональных» поэтов.

Для характеристики поэзии VII—VIII вв. «Манъёсю» является единственным полноценным источником. Поскольку принципы организации поэтического материала в антологии обнаруживают значительную вариативность в зависимости от того или иного свитка, то имеет смысл последовательное рассмотрение этих принципов по свиткам — в порядке, предложенном самими составителями.

Первый свиток составляют песни под рубрикой «песни о разном» («дзока»), расположенные в основном в хронологическом порядке, причем единицей временного измерения служит правление того или иного «императора» — от Юряку (456—479) до Гэммэй (707—715). Содержание песен категории «разное» действительно достаточно разнообразно и, с точки зрения человека современного, вряд ли сводимо в одну рубрику — здесь представлены песни любовные, исторические, воспевающие природу и т. д. Однако для японцев того времени дробная тематическая классификация являлась, видимо, не слишком уместной и нужной. Как мы убедимся позднее, им было более присуще построение классификаций, отгалкивающих от формальных признаков функционирования стихотворений. Собственно говоря, и хронологический принцип организации поэтического материала в достаточной степени может быть интерпретирован как формальный. К тому же всякая хронологическая последовательность имела для японцев особый смысл, если учесть столь прочно укоренившийся в их сознании и быту культ предков, одним из функциональных предназначений которого в историческое время является тотальная хронологическая разметка мира. Хронология пришла в поэтику не из исторических хроник. Здесь мы имеем дело с более универсальной закономерностью мировидения, не ограниченной жанрами.

Большинство стихотворений первого свитка имеют не только временную, но также и авторскую атрибуцию, причем многие из них принадлежат кисти или самих «императоров», или же членов правящего рода, сановников.

Таков же и состав авторов второго свитка. Среди его источников — два личных сборника (Яманоуэ Окура и Каса Канамура), а также анонимный сборник «старых песен». Кроме того, имеется отсылка к «одной книге» (подобные упоминания не известных нам сочинений неоднократно встречаются и в последующих свитках).

Во втором свитке собраны песни еще двух основных катего-

рий «Манъёсю»: песни-переключки и плачи, также расположенные в хронологическом порядке. В первой категории представлены произведения, имеющие непосредственный адресат. Нередко приводятся и ответные песни. Данный способ построения текста имеет особенно большое значение для последующего развития японской поэзии, в которой принципы диалогичности получают усиленное развитие.

Принцип этот сформировался, вероятно, достаточно рано, как то видно хотя бы на примере весьма архаических погребальных песнопений, содержащих прямые мифологические аллюзии. Среди плачей большинство произведений составляют нагаута вместе с примыкающими к ним «ханка» («ответная песня») в форме танка. Ханка представляют собой вариации на мотивы, разрабатываемые в нагаута. И хотя в дальнейшем нагаута слагаться практически перестали, диалогичность остается чрезвычайно характерной особенностью японской поэзии на всем протяжении ее исторического развития.

В начале третьего свитка также собраны «песни о разном», однако здесь отсутствует деление по правлениям императоров. С другой стороны, в этом разделе, как и в двух других («песни-аллегории» и «плачи»), стихи все же подчиняются хронологическому порядку их сочинения.

«Песни-аллегории» выделяются в отдельную категорию не по тематическому признаку, а по приему, который в них использован. Данная категория подтверждает, что классификация по содержательному принципу окончательно утвердиться еще не успела. Основное деление, проведенное составителями «Манъёсю», относится к поэтической форме (нагаута, танка, сэдока, ханка). Главная, с точки зрения современного наблюдателя, тема — «любовь» — в рубриках антологии не названа, и любовные стихи разнесены по разным рубрикам. Рубрики же, представленные в первых двух свитках («разное», «переключки» и «плачи»), заимствованы из китайской поэзии. Выделение «переключек» к тому же явно проведено не по тематическому, а по формальному признаку, чем, видимо, и обусловлено охотное признание их в качестве одной из основных рубрик «Манъёсю».

В составлении третьего свитка самое деятельное участие принял Отомо Якамоти (? — 785). В этом убеждает значительное число песен, принадлежащих ему самому (они датированы с точностью до дня), а также членам рода Отомо (датированы с точностью до месяца). Здесь же содержится и «сериял» Якамоти из 13 песен, восхваляющих вино (№ 338—350). Ито Хироси вполне справедливо, вероятно, полагает, что последовательность эта обладает определенной структурой [Вака бунгаку, 1984, с. 9—15]. Данная серия не имеет монологического характера. Структура последовательности, определяемая самим исследователем в терминах традиционной поэтики как «рэнга-об-разная» (т. е. такая, в которой каждая песня является продолжением предыдущей; о жанре «рэнга» см. [Майнер. 1978]), об-

ладает, безусловно, диалогическим свойством: ни одно из стихотворений не может быть адекватно интерпретировано в отрыве от соседствующих с ним — каждое является откликом на предыдущее.

Диалогичность, таким образом, может пониматься не только как обмен репликами между отдельными поэтами, но и как обмен смыслом между самими произведениями, принадлежащими одному и тому же лицу.

Весь четвертый свиток занимают песни-переклички, с наибольшей полнотой реализующие диалогический потенциал японской поэзии. Приводится несколько серий, представляющих собой обмен поэтическими посланиями (в большинстве своем — любовными). Песни расположены в основном в хронологическом порядке, хотя деление по правлениям императоров и не проводится. В свитке почти не содержится нагаута, и, следовательно, воспеванию ценностей, имеющих общегосударственное значение, уделяется меньшее место, нежели в начальных свитках (эта тенденция просматривается уже в третьем свитке). Ранних песен мало. Много произведений Якамоти и других членов его рода.

В пятый свиток входят «песни о разном», расположенные в хронологическом порядке. Исследователи, однако, отмечают, что в этом свитке фактически содержатся также «переклички» и «плачи». На этом основании некоторые из них придерживаются мнения об отсутствии рубрики «разное» в первоначальном варианте рукописи пятого свитка [Манъёсю, 1960, т. 2, с. 26]. Здесь мы имеем дело с достаточно распространенной тенденцией: объяснить несообразное (с точки зрения современного исследователя), исходя не из внутренней логики построения текста, а с помощью якобы имевших место интерполяций.

Рубрикация (какие бы претензии мы к ней ни предъявляли) является одним из основополагающих принципов построения «Манъёсю». При естественной в период начального этапа распространения письменности ограниченности доступа к информации, составитель каждого свитка пользовался источниками, имеющими отношение к непосредственному кругу его общения. Корпус источников, с которыми работал составитель, был вполне обозрим и конечен. Непривычность тематической в своей основе классификации, навязываемой китайскими поэтологическими представлениями о гармонии, вызвала серьезные трудности в адаптации для малорасчлененного сознания того времени. С другой стороны, представление о хронологии как о структуроформирующем принципе было хорошо осознано, как то видно из наиболее ранних источников японской письменности.

Реальный процесс создания пятого свитка происходил, видимо, следующим образом: вначале составлялась хронологическая последовательность. Поскольку же тематическое расчленение временной последовательности явилось бы деформацией основного структурирующего принципа мировосприятия, то такая ра-

бота и не проводилась, так что составителям пришлось определить пятый свиток наиболее нейтральным образом — как «песни о разном».

В пятый свиток входят по преимуществу стихи, сочиненные в поэтическом кружке, сформировавшемся на Кюсю в VIII в. (подобных объединений, имеющих тенденцию к быстрому распаду и образовавшихся вокруг особенно склонных к сочинительству чиновников, существовало на протяжении VIII в. по крайней мере семь [Вака бунгаку, 1984, с. 30]. Из известных поэтов в кружке участвовали Отомо Табито (665—731), Яманоуэ Окура (660—733). Примером коллективной деятельности кружка может послужить серия из 32 стихотворений (№№ 815—846), сложенных 13-го дня 1-ой луны 730 г., когда чиновники собрались в доме губернатора Кюсю Отомо Табито. Обмениваясь чарками с вином, гости вместе с хозяином предались сочинению стихов, воспевающих цветение сливы (временное и пространственное совмещение сочинительства и этикетного винопития закреплено и в слове, обозначающем пир, — «утагэ»; где «ута» — «песня»). Каждый из участников (от губернатора до писца) сочинил по одному стихотворению. Расположение стихов отражает хронологическую доминанту мировосприятия японцев. На сей раз она реализуется тематически: вначале располагаются стихи, посвященные началу цветения, затем цветы достигают полного цветения, потом — опадают. Порядок прочтения стихов на пиру нам неизвестен. Но, во всяком случае, в окончательном виде хронология расположения стихов — тематическая: стихи подчиняются изменениям, происходящим в объекте описания.

Диалогичность сочинений «Манъёсю» была рассчитана не на преодоление межкультурных или же сословных границ. Стихи, зачастую имеющие прототипы в народной поэзии, обращены прежде всего к равным себе, что означало в тогдашних условиях обращение к тем, кто был причастен к государственной службе, т. е. грамотен. Стихи для поэтов эпохи Нара служили, в частности, средством социальной идентификации. С точки зрения поэтологической такая диалогическая последовательность служит вечным двигателем пространственно-временной экспансии стиха, а с точки зрения социальной — создает общий для участников «турниров» корпус текстов, этикетно подтверждающих единство группы (формальной или неформальной).

Таким образом, диалогичность японской поэзии (а вместе с ней и культуры вообще), не имеет ничего общего с диалогичностью культур Древней Греции или Китая (о последней см. [Кроль, 1987]), которые можно было бы определить как «диалог диспута», имеющего основной целью наилучшее обоснование собственной точки зрения. Диалогичность в ее японском истолковании ставит своей задачей прежде всего гармонизирование собственного высказывания с высказыванием партнера по диалогу.

Так же как и в серии стихов о сливе, многим песням пято-

го свитка предшествуют вступления на китайском языке. И если в поэзии VIII в. наблюдается сосуществование китайского и японского языков (о китаезычных антологиях будет рассказано ниже), то в прозе безраздельно господствует китайский литературный язык.

Шестой свиток целиком посвящен «песням о разном». Он является логическим продолжением первого: круг его авторов ограничен столичными придворными, а наиболее раннее стихотворение датировано 723 г. (последняя песня 1-го свитка относится к 712 г.). В случае, если составителям не удавалось соблюдать главный, хронологический, способ организации материала, они помещали недатированные песни, исходя из их тематики, после датированных. Так, несколько неатрибутированных танка получают в этом свитке статус «ответных песен», создавая с предшествующей нагаута диалогическую пару.

В свитке содержится 21 недатированное стихотворение из личного сборника Танабэ Сакамаро. В целом же стихи шестого свитка покрывают период в семь лет.

Важной особенностью данного свитка является обилие песен, сложенных экспромтом. Большинство из них появились на свет в результате ситуации, определенной этикетом: на пиру, по повелению императора. Показательно, что песни «по повелению» могут быть сложены преимущественно по приказу императора. Другое, пусть даже и чрезвычайно влиятельное лицо, такими полномочиями обладает в меньшей степени. Ритуальное происхождение поэзии, в том числе и японской, вряд ли может быть оспорено. В данной ситуации в ослабленной форме закрепляется функция императора как верховного жреца. Поэты же выступают в качестве «младших жрецов», выражающих с помощью песни покорность правителю (большинство песен, сложенных по приказу, представляют собой подобие молитвы, содержащей пожелание процветания и долгих лет жизни).

Однако в этом же свитке есть и экспромты, не связанные с этикетно обусловленной ситуацией, когда, например, сочинитель вспоминает о далеком дворце Ёсино (№ 960) и немедленно, как это явствует из предисловия, слагает песню. Специальное подчеркивание в предисловии быстроты сочинения дает основания думать, что подобный способ сочинения не был единственно возможным. В исторической перспективе, однако, именно экспромт получил усиленное развитие в средневековой поэзии.

Здесь уместно остановиться на примечаниях к стихам, заголовках, предисловиях и послесловиях («котобагаки», «хасигаки»), в достаточном обилии имеющих в тексте памятки. Проза является чрезвычайно значимым элементом стихотворения, несмотря на ее внешне подчиненную функцию. В дополнениях (назовем их так для краткости) к стихам могут уточняться авторство и датировка, приводятся обстоятельства создания стихотворения (эмоциональные и житейские).

Как мы уже отмечали в разделе, посвященном историогра-

фии, для произведений, ориентированных на устное творчество, более характерно указание на обстоятельства создания текста, нежели на формулирование побудительных мотивов к сочинительству. Сами обстоятельства служат в данном случае достаточным оправданием бытия текста.

Из дополнений мы узнаем также некоторые подробности биографии поэта, хотя не личность создателя стоит в центре внимания дополнений. Дополнения представляют собой прежде всего «биографию стихотворения», но в условиях незначительной дифференцированности индивидуальных стиливых различий они служат мощным средством индивидуализации поэзии. Не случайно поэтому, что таких дополнений к стихам Какиномото Хитомаро (наиболее крупного представителя полуавторской-полуфольклорной поэзии) имеется значительно меньше, чем к произведениям поэтов, чье творчество несет больший отпечаток их личности.

В седьмом свитке, так же как и в третьем, собраны «песни о разном», «аллегории» и «плачи». Однако этим и исчерпывается сходство между двумя свитками, что лишний раз подтверждает весьма внешний характер данного типа классификации, заимствованной из Китая.

Подавляющее большинство песен свитка не имеют авторской и хронологической атрибуции, т. е. они являются продуктом фольклорного или же полуфольклорного творчества. 56 стихотворений взято из сборника Какиномото Хитомаро (вторая половина VII—начало VIII в.), 54 — из «старинного сборника» и «сборника старинных песен», т. е. собраний, в которых фольклорная поэзия представлена наилучшим образом. В свитке присутствует также самая большая в «Манъёсю» группа сэдока — 24 песни.

Значительной части «песен о разном» свитка предпосланы заголовки, тематически определяющие объект стихотворства. Последовательность расположения песен в этом цикле не случайна. Несомненно, что данный тип классификации намного архаичнее принципа авторско-хронологического и, вероятно, представляет собой сколок древней космологической схемы. В начале цикла расположены песни, связанные с небом (небо, луна, облака, дождь). Затем, через воспевание гор и холмов поэтическая мысль «спускается» к рекам и переходит на мир растительный (цветы, листья, мох, трава), а потом и животный (птицы). Далее объектом стиха становится рукотворное окружение человека: село, колодец, цитра-кото (подробнее см. [Ермакова, 1988, с. 80—81]).

В «Аллегориях» также господствует «пространственный» принцип классификации, но с одной существенной разницей: движение направлено от человека к природе.

Поэтика «Манъёсю» запечатлела переходный этап от мифологического к историческому сознанию. Сосуществование двух однотипных, но противоположных по направленности движения

мысли классификаций как нельзя лучше свидетельствует об этом. Если в первом случае последовательность описания соответствует мифологической схеме, согласно которой рассказ разворачивается по направлению природа → человек (извне → внутрь), то во втором эта последовательность приобретает «лирическое» движение — от человека.

Остается добавить, что многие другие стихотворения рубрики «разное» непосредственно связаны с конкретными локусами. О некоторых песнях утверждается, что они «сложены в Ёсино» или каком-либо другом месте. Таким образом, основным структурным принципом седьмого свитка был пространственно-географический. Данный принцип, примененный для архитектурного построения этого, а также четырнадцатого свитка, являлся одновременно одним из основных поэтологических приемов «Манъёсю»: с его помощью актуализировался внутренний мир человека, о чем будет рассказано ниже.

Как уже стало, вероятно, понятно из вышеизложенного, составители «Манъёсю» не выработали единого подхода к организации поэтического материала. В восьмом свитке мы сталкиваемся еще с одним принципом членения: по временам года (он встречается также в десятом свитке), который для «Манъёсю» является лишь одним из возможных, но получает преобладающее значение в позднейших средневековых антологиях.

Повышенное внимание к смене времен года свойственно всем земледельческим народам — подобное членение достаточно архаично по своему происхождению. Характерная для земледельцев циклическая временная доминанта дополнена в «Манъёсю» историческим пониманием течения «авторского» времени — стихи в сезонных разделах расположены в хронологическом порядке их написания. Весенних и осенних песен значительно больше, нежели летних и зимних. Это связано, по всей вероятности, с большим вниманием, которое уделяет аграрная обрядность синтоизма этим временам года — именно на них приходится большинство календарных обрядов.

В свою очередь, каждый из сезонных подразделов состоит из двух частей: «разные песни» и «песни-переклички» (первые численно преобладают). Для характеристики сознания поэтов «Манъёсю» весьма показательна привязка любовных песен (песни-переклички) к сезонной цикличности: развитие любовной темы еще не создает собственных «внутренних» временных отношений (как это произойдет в позднейших антологиях, где любовные стихи располагаются в соответствии с «любовной хронологией» — от зарождения чувства к его увяданию) и не эмансипируется окончательно от «внешнего времени».

Девятый свиток обладает такой же трехчленной структурой («разное», «переклички», «плачи»), что и первый — второй свитки. В целом прослеживается намерение составителей расположить песни в хронологическом порядке. В данный свиток вошли стихи из всех личных сборников, представленных в начале анто-

логии. Кроме того, как то следует из примечаний, составителям было известно содержание по крайней мере еще двух свитков — третьего и седьмого, что свидетельствует, по всей вероятности, о сводном «редактировании», произведенном уже после окончания работы по составлению отдельных свитков. В то же время каждый из свитков обладает достаточной обособленностью, чтобы функционировать в качестве самостоятельного текста. В этом смысле не случайна повторяющаяся трехчленная структура свитков, создающая определенную иллюзию изоморфности. Ввиду того что источники для составления первого—третьего свитков в целом совпадают, составители, вероятно, вполне могли бы собрать в один свиток все «плачи», в другой — «песни-переклички», и т. д. Однако, похоже, такая задача не входила в их планы. Для них было важнее продемонстрировать сводимость обилия поэтического материала к немногим закономерностям. Для средневекового сознания более свойственно ограничивать многообразие мира, а не демонстрировать его многоликость.

Десятый свиток обладает такой же структурой, что и восьмой: времена года с подразделением на «разные песни» и «переклички». Однако на сей раз классификация более дробна: в каждом подразделе последовательно применяется принцип, характерный для части седьмого свитка,— стихам предпосланы заголовки, определяющие объект данного стихотворения. Заголовки эти стандартизированы: в «песнях о разном» к объекту присоединяется глагол «ёму» — «петь, воспевать», т. е. получается заголовок «поется о...», а в «перекличках» — «сравнивается с...».

Классификация в десятом свитке проведена с большей последовательностью, чем в любом другом. Во многом это связано, вероятно, с тем, что большинство песен свитка анонимны, обстоятельства их создания неизвестны и к ним неприменим хронологический подход, что создавало возможности для более свободного оперирования с материалом без обращения к экстрапоэтическим факторам.

Одиннадцатый и двенадцатый свитки принято рассматривать вместе, поскольку они имеют сходную и весьма разработанную структуру построения, также обусловленную анонимностью включенных в них песен. Одиннадцатый свиток состоит из следующих разделов: «сэдока»; «песни, в которых непосредственно высказываются чувства»; «песни, в которых высказываются чувства в сравнении с чем-либо»; «песни-диалоги» («песни вопросов и ответов»); «хиюка» (аллегории).

В двенадцатом свитке отсутствуют сэдока и аллегии, но выделены отдельные категории «думы, навеянные странствием» и «песни, в которых печалются из-за разлуки». Разделы «песни чувства» и «песни-сравнения» (данные разделы в других свитках «Манъёсю» отсутствуют) встречаются в каждом свитке по два раза. Составители руководствовались, вероятно, тем, что в первом случае песни были взяты из сборника Хитомаро, а во втором их происхождение неизвестно.

Сходность структуры двух свитков еще раз подтверждает мысль о возможности самостоятельного бытования каждого из свитков «Манъёсю», что связано с мировоззренческими и поэтологическими представлениями составителей о гармонии.

«Песни, в которых высказываются чувства в сравнении с чем-либо», имеют определенный порядок расположения крупными блоками: в зависимости от объекта сравнения. Так, в одиннадцатом свитке последовательность из сборника Хитомаро такова: божественное и небесное, растительный мир, животный мир, рукотворное. Стихи неизвестного происхождения: рукотворное, растения, божественное и небесное, растения, животный мир.

Тринадцатый свиток — единственный в антологии, в котором нагаута численно превосходят танка (66 и 60 соответственно). При этом все танка представляют собой ответные песни (ханка) к нагаута, т. е. не являются самостоятельными композиционными единицами.

Песни этого свитка принадлежат в целом к наиболее древним в памятнике. В этом убеждает и их ритмическая организация, и плохая атрибуция произведений. Рубрическая не представляет собой ничего нового по сравнению с предыдущими свитками: «разное», «песни-переключки», «диалоги», «плачи».

Весь четырнадцатый свиток представляет собой «песни восточных провинций». Пожалуй, в этом свитке с наибольшей ясностью выступает интегрирующий смысл классификации. Географический код, заключенный в самом названии свитка, распространен на весь материал, в нем заключенный: анонимные стихи классифицированы по провинциям, в которых они были услышаны (за исключением тех случаев, когда атрибуция не представлялась возможной). Однако составители «Манъёсю» одновременно применяют к этим стихам и более общие категории, встречаемые на протяжении всего текста антологии: «разное», «переключки», «аллегии». Вновь вводится одна рубрика — «песни пограничных стражей».

В эпоху складывания централизованного государства оно берет на себя всеобъемлющие функции по структуризации. Эти усилия по унификации стремятся охватить все стороны экономической, социальной и духовной жизни. В данном случае не имеет значения, что попытки эти не всегда носят внутренне непротиворечивый и последовательный характер (как это хорошо видно на материале «Манъёсю»), что, впрочем, вряд ли осознавалось самими носителями культуры. Важнее другое: государство (в лице императора, придворных и чиновников) осознает необходимость в упорядочивании «хаоса» и начинает выполнять задачу по созданию канона (в частности, поэтического) достаточно быстро и успешно: материалы следующей, «императорской» антологии «Кокинсю», речь о которой еще впереди, свидетельствуют в пользу этого заключения.

Подавляющее большинство произведений четырнадцатого

свитка принадлежат к фольклорным. Неудивительно поэтому, что они лишены авторской и хронологической атрибуции. Образность же песен демонстрирует тесную связь с бытом и хозяйственным укладом крестьян. Лексика свитка также обладает рядом особенностей.

Во времена составления «Манъёсю» стихотворному канону было далеко до своего завершения, и классификаторы еще не всегда умели сводить песенное многообразие к немногим общезначимым рубрикам. Песни пятнадцатого свитка вообще не уместились в применяемые составителями критерии, поскольку их тематика и содержание оказались чересчур конкретны. Произведения этого свитка четко распадаются на два «цикла». Первый из них приурочен к посольству, отправленному в Силла в 736 г. и возвратившемуся на следующий год. К этому же циклу можно отнести и другие, более старые песни, сочиненные при расставании и во время путешествий. Второй цикл представляет собой стихотворную переписку между Накатоми Якамори, посланным за участие в мятеже в провинцию Этидзэн, с его возлюбленной Сано Отогами.

Несмотря на отсутствие в данном свитке рубрикаций, совершенно ясно, что мотивы путешествия и связанной с ним разлуки послужили объединяющим началом для сведения двух циклов в одном свитке.

В шестнадцатом свитке — 104 песни. Меньшее количество содержится лишь в первом. Свитку предпослано название: «Песни, связанные с преданиями, и песни о разном». «Песни, связанные с преданиями» имеют прозаические вступления на китайском языке, в которых поясняется происхождение тех или иных поэтических произведений. Сцепление прозы и поэзии отражает весьма архаическую традицию, зафиксированную в «Кодзики» и «Нихон сёки», где подобное соединение обычно маркирует ритуально отмеченную ситуацию. При этом поэтический текст не служит нарративным целям, а представляет собой эквивалент прямой речи.

Среди «песен о разном» встречаются произведения, не имеющие аналогов в предыдущих свитках. Это и шуточные песни, и песни «на заданные слова», «песни, внушающие страх» и даже «песни, лишённые смысла», представляющие игровую сторону японской поэзии.

Чем ближе к концу «Манъёсю», тем лучше видно «сопротивление» поэтического материала тематическим рубрикациям, которые с той или иной степенью последовательности проводились в начале памятника. Последние четыре свитка вообще лишены рубрикаций. Отомо Якамоти внес наибольший вклад в создание этих четырех свитков. Стихи же, не принадлежащие лично ему, так или иначе связаны с ним (стихи, посланные Якамоти, стихи, сочиненные на пиру, на котором он присутствовал, и т. п.).

В японском литературоведении свитки с семнадцатого по двадцатый принято определять как «поэтический дневник Яка-

моти» (стихи датированы и расположены в хронологическом порядке) и считать их прототипом «дневниковой литературы», получившей впоследствии столь значительное развитие. Нам же хотелось бы подчеркнуть, что четыре последних свитка антологии представляют собой «персональный сборник», как он понимался в то время. В такой сборник включались (как это можно видеть хотя бы по распыленному в антологии сборнику Хитомаро) не только произведения «автора» сборника, но и сопутствующие его жизни сочинения других стихотворцев, вовлеченные в силовое поле судьбы поэта. Важно было не только то, что принадлежат кисти самого поэта, но и все то, что сочинено ради него и в его присутствии. Разумеется, это свидетельствует о неотчетливо выделившемся авторском сознании. С другой стороны, такое обращение с текстами, принадлежащими к творчеству поэта, характеризует его окружение и время с большей полнотой, чем персональные сборники европейской литературы нового времени.

Об интенсивности литературного творчества в нарской Японии некоторое представление дает переписка между Якамоти и Отомо Икэнуси. За время с 29 дня 2-ой луны 747 г. до 2-го дня 5-ой луны Якамоти отправил своему корреспонденту четыре нагаута, одиннадцать танка и одно стихотворение на китайском языке (Икэнуси же отвечал в той же поэтической форме, которая была предложена ему Якамоти, но танка в результате оказалось девять). А ведь это далеко не все песни, сочиненные за это время авторами.

Обмен поэтическими посланиями свидетельствует не только о достаточно насыщенном процессе литературного творчества. Он свидетельствует и о развитии такого исторически обусловленного понятия, как интимная дружба, потребность в которой в западной традиции осознается в эпоху античности [Кон, 1987]. Обмен посланиями в Японии заменяет собой древний и повсеместно распространенный обычай обмена дарами. Показательно, что такие послания нередко прикреплялись к какой-нибудь «вещи» (ветке сливы, например) и так же, как и более материальные дары, служили для проявления дружелюбных чувств.

«Манъёсю» стала первой антологией японоязычной поэзии, дошедшей до нас. Первой она оставалась еще весьма долго — более века. Уйдя на невидимую нам глубину, поэты вака продолжали оттачивать свое мастерство уже в другом измерении, малодоступном взгляду исследователя, ибо сочинение японских стихов потеряло прежний престиж, и роль передатчика общезначимых, т. е. санкционированных государством (двором), эмоций стали выполнять стихи китайские — «канси». Собственно говоря, первая антология канси под названием «Кайфусо» («Любимые ветры и морские травы [поэзии]») появилась раньше «Манъёсю» — в 751 г.

Престижность письменной и устной речи может меняться с течением времени [Лотман, 1978, с. 113]. В нашем случае эта

оппозиция реализуется в паре: китайская письменная поэзия — японская поэзия (порождаемая устно и потом записываемая). Так же как и при установлении авторитетности мифологическо-летописных сводов «Кодзики» и «Нихон сёки», выбор был сделан в пользу письменной речи: авторитетность «Кайфусо» в придворной жизни оказалась выше, чем «Манъёсю», хотя в глазах современного исследователя наибольшей значимостью обладает исконно японское.

Как и при составлении «Манъёсю», личные сборники послужили, вероятно, одним из основных источников «Кайфусо». Известно о существовании по крайней мере двух таких сборников (ныне утерянных) — Фудзивара Умакаи (?—737) и Исоноками Маро (?—750).

В состав «Кайфусо» входит 116 стихотворений («Предисловие» указывает на наличие 120 стихотворений 64 авторов), стиль которых носит следы влияния поэзии периода Шести Династий и ранней Тан. В поисках поэтического смысла японцы обращались к текстам конфуцианским и даосским, а также к любым сочинениям, доступным автору, которые, однако, обычно ограничивались «Вэнь сюань», «Юй тай синь юн» (литературная антология, составленная Сяо Тун, 501—531) и энциклопедией «Ивэнь Лэйцзюй», см. [Кодзима, 1962—1965, с. 1235 и далее]. «Китайское» воспринималось как единый культурный пласт, малорасчлененный на эпохи и стили.

Стихи «Кайфусо», представляющие собой в основном набор лишенных печати личности автора клише из различных китайских источников, сочиняемы были по случаю событий преимущественно официальных, к которым относились прежде всего пиры и загородные прогулки, собиравшие высшую бюрократию японского государства.

Среди авторов «Кайфусо» — император Момму (697—707), 12 кугэ (чиновники с первого по третий ранг) и тридцать чиновников четвертого-пятого рангов. Все авторы антологии проживали в столице.

Занятие китайской поэзией стало, таким образом, весьма престижным, что, несомненно, связано с сознательным моделированием структуры государства и культуры по китайским образцам. В период тотальных заимствований с материка японцы попытались трансплантировать на местную почву по возможности больше аксессуаров «цивилизованного» государства. В предисловии к «Кайфусо» об императоре Тэндзи (668—671) говорится: «По его разумению, для улучшения нравов и наставления в истинном ничто не сравнится с письмом и учением; для утверждения добродетели и совершенствования тела ничто не превосходит учение и потому он устроил школы... Нередко император призывал людей ученых и часто устраивал пиры, где подавалось вино. Тогда кисть императора выводила стихи, а мудрые министры преподносили стихи, славящие его» [Кайфусо, 1964, с. 69].

Стихами, восхваляющими императора, и открывается антология:

Сиянье императора — подобно солнцу и луне,
Добродетель — объемлет мир, как небо и земля,
Небо, земля и люди пребывают в мире,
А все страны — покорность соблюдают*.

Стихи, которым пытались подражать японцы того времени, были обычно достаточно протяженны — от 16 до 50 строк. Самое длинное стихотворение «Кайфусо» насчитывает лишь 18 строк. Около 60% стихов антологии состоит только из 8 строк, а еще 18% — из четырех. Х. Маккала объясняет этот факт недостаточной подготовленностью авторов для сочинения более крупных форм [Маккала, 1985, с. 87]. Нам, однако, представляется более оправданным видеть в нем нежелание иметь дело с более протяженными текстами. Вряд ли можно утверждать, что сочинение длинных стихов принципиально сложнее, нежели коротких. Можно говорить лишь о более свойственных для данной культуры построениях. Уже «Манъёсю» демонстрирует подавляющее преобладание «коротких песен» как основной формы поэтического творчества. И не подлежит сомнению, что при сочинении китайских стихов подсознание авторов отягощалось памятью о принципах стихотворства на родном языке. Из 64 авторов «Кайфусо» 18 представлены и в «Манъёсю».

Что же до тематики «Кайфусо», то здесь сам язык предопределил ее существенные особенности. Основной из них является, пожалуй, почти полное отсутствие в «Кайфусо» любовной тематики, столь широко представленной в «Манъёсю». Ее место занимают переживания мужской дружбы, имеющие своим непосредственным поэтическим источником континентальную традицию.

В высоких небесах закат разгорается;
Вершины далекие окутывает дымка.
Наслаждаемся золотыми столпами дружбы
И не устаем от встречи с ветром и луной.
На гору, покрытую багрянником, падает уходящий свет,
Ярок низкий туман над заливом, где хризантем аромат.
Не говорите, что синие волны разделяют нас,
Будем вечно слагать дружеские стихи.

№ 68

Заметим (в скобках), что поводом для проявления дружеских чувств служит разлука. Но если любовную лирику «Манъёсю» вызывает к жизни расстояние физическое, то стихи китайские обладают в этом отношении «эффектом опережения» — разлука зачастую переживается поэтом еще до того, как она наступила, — на пиру, посвященном прощанию. Японцы научились у китайцев предвидению в стихе.

Сочиняя по-китайски, японские поэты были вынуждены поступиться рядом привычных ключевых образов. К ним принад-

* Здесь и далее, за исключением особо оговоренных случаев, перевод А. Мещерякова.

лежат яркая осенняя листва (момидзи) и цветы сакуры. Вместо них «Кайфусо» предлагает читателю оголенные ветви деревьев и цветущую сливу. К чисто китайским образам антологии следует отнести и колеблемые ветром занавески в свете луны, хризантемы, диких гусей и некоторые другие [Маккала, 1985, с. 95—96].

Чрезвычайно важную с точки зрения направленности развития всей дальнейшей японской поэзии категорию образуют стихи жанра «шу хубай» (яп. «дзюккай») — «выражение чувств», предназначенного для введения авторского «я» в поэзию.

В желании найти место, отвечающее моей природе,
Я пришел в места добродетельных и мудрецов.
Воздух свеж, прекрасны горы и потоки,
Высоко веют ветры, благоухают растения,
Пустые гнезда потеряли летний вид,
На берегах слышны осенние крики гусей.
Благодаря друзьям из бамбуковой рощи
Слава и стыд перестали мучать меня.

№ 9

Сочинение подобных стихов, даже будучи подчинено достаточно строгому канону образно-экспрессивных средств, способствовало осознанию личностью границ, отделяющих ее от других индивидуумов.

Своеобразна природная тематика «Кайфусо», описывающая японские красоты с оглядкой на китайские, доступные подавляющему большинству сочинителей лишь в их литературном описании. Вот стихотворение Тадзихи Хиронари (? — 739), посвященное прославленным красотам Ёсино (Центральная Япония), в котором все топонимы — китайские:

Высоки вершины, причудливы их очертанья.
Длинна река, течение ее петлисто,
Пруды Чжун и заводи Юе — не то, что другие.
Мель, где встретил Умасинэ богиню,—
та же, что на реке Ло.

№ 100

Подобные операции с понятиями, сформированными в отрыве от наглядно-чувственного опыта индивида, стали важным средством насыщения мыслимого мира категориями, которые можно квалифицировать как абстрактно-чувственные, т. е. физически существующие, но недоступные непосредственному восприятию. Заметим одновременно, что сочинение стихов, воспевających китайские пейзажи, не было делом исключительно книжным — непосредственным толчком к воспоминаниям о никогда не увиденном могли становиться горы и реки самой Японии. Для такого рода текстов графический вариант являлся более значимым, нежели их звучащий эквивалент. Стихи были рассчитаны на чтение «про себя», усвоение их на слух представляется невозможным [Мурао, 1962, с. 85—86].

Чиновники, бывшие единственной категорией населения, которой вменялось в обязанность овладение письменным языком,

достаточно быстро приобретали навыки, необходимые для литературного творчества. И хотя методы его индивидуализировались, статус общезначимых ценностей стихи получали лишь после их коллективного санкционирования, принимавшего форму пиров, лишенных специфически литературного значения. Именно поэтому овладение стихосложением канси почиталось для чиновников делом обязательным — стихи стали нормативной формой социально-коммуникативной активности.

Сочинение канси продолжалось и во второй половине VIII в. Однако наибольший расцвет китаезычного сочинительства относится к правлению Сага (809—823) — ценителя китайской образованности, при котором внешняя жизнь двора строилась согласно китайскому этикету. При Сага были составлены три антологии канси. Около пятой части помещенных в них стихов принадлежит кисти самого Сага. Остальные авторы, основной контингент которых образовывали чиновники средних рангов и члены чрезвычайно многочисленной императорской фамилии, внесли намного меньший вклад в корпус антологий. Из высших сановников лишь **Фудзивара Фуцугу (775—828)** достойно представлен десятью стихотворениями.

Высший слой японской бюрократии являл собой в то время структуру практически непроницаемую для выходцев из неаристократических семей. Хоть в Японии и существовала система конкурсных экзаменов на занятие чиновничьих должностей, но действие ее в реальности ограничивалось низшим чиновничеством, так что, как обычно полагают, аристократы не прилагали сверхусилий для овладения китайской ученостью. Однако, по всей вероятности, такое объяснение, лежащее на поверхности социальных реалий японской истории, не может быть признано исчерпывающим, поскольку не дает ответа на вопрос о роли правителя в составлении антологий.

Схожая структура представительства в антологиях (среднее чиновничество и императорская фамилия) характерна не только для китаезычных (за исключением «Кайфусо»), но и для японских собраний. В разделе, посвященном истории, нам уже приходилось отмечать свойственную Японии двойную структуру власти, когда император исполняет обязанности верховного синтоистского жреца, а глава рода, поставляющего ему жен (Сога, Фудзивара), сосредоточивает в своих руках власть светско-прагматическую. Сакральная роль раннеяпонской поэзии не подлежит сомнению. И хотя «индивидуальное» сочинительство при Сага и последующих правителях носит, безусловно, не столько сакральный, сколько этикетный характер, поэтическое слово по-прежнему попадает в сферу компетенции именно императора, обеспечивающего идейную (в самом широком смысле этого слова) интеграцию двора, а значит, и всей страны.

Сага преклонялся перед Цао Пи (187—226), который правил с 220 по 226 г. под именем Вэнь. Недаром первая из составленных при Сага антологий — «Рёунсю» («Собрание, порожденное

облаками», охватывает период с 782 по 814 г., 91 стихотворение, 24 автора) включает в свое предисловие его весьма энергичное высказывание: «Знаки письма имеют огромное значение для управления страной и являются наилучшим средством, ведущим к бессмертию. Жизни человеческой положен предел. Приходит время, и мы умираем. Почести и несравненные удачи существуют лишь до тех пор, пока мы живы. Они конечны, а письма существуют вечно» [Рёунсю, 1968, с. 1326]. Собственный комментарий составителей «Рёунсю» вряд ли нуждается в пояснениях: «Да, это действительно так».

Название еще одной антологии — «Кэйкокусю» («Собрание для управления страной», 827 г., 917 стихотворений, из которых уцелело 210, 178 авторов, охватывает период с 807 по 827 г.) также воспроизводит часть этого высказывания Цао Пи.

Вторая по времени появления антология канси — «Собрание литературных шедевров» («Бунка сюрэйсю») — была составлена в 818 г. Она охватывает период с 782 по 818 г., и в ней содержится 143 стихотворения.

Как и поэты «Кайфусо», сочинители трех антологий Сага слагали стихи (или обнародовали их) по преимуществу строго определенных этикетом обстоятельствах — на пирах, устраиваемых императором. Многие из этих стихов сочинялись непосредственно во время этикетного действия — по приказу императора на заданную тему, рифму, обыгрывая мотивы предыдущего стихотворения и т. д. Концепция создания канси, таким образом, существенным образом сблизилась с представлениями о том, каким образом должны быть сочиняемы стихотворения на языке японском, т. е. экспромтом, хотя в данном случае мы и имеем дело с экспромтом письменным. Нарочитое конструирование генерирующих поэтический текст ситуаций означало внесение этикетного элемента в «литературный процесс».

Стремление к упорядочиванию поэтического материала свойственно антологиям. Значение подобных классификаций трудно переоценить, ибо они служат действенным средством структуризации представлений о мире, без чего, вероятно, невозможно дальнейшее развитие абстрактной мысли. Китайская культура предоставила японцам возможность ознакомления с самыми различными хронологически удаленными достижениями собственной цивилизации, так что положение японцев можно до некоторой степени уподобить творчеству модернистов, произвольно выбиравших из приглянувшихся им творений мировой культуры то, что наиболее подходило их собственным эстетическим представлениям. Поэтому при практически синхронном составлении антологий канси к ним применялись различные организующие принципы.

В «Рёунсю», так же как и в «Кайфусо», стихи расположены по авторскому принципу в последовательности, в целом соответствующей чиновничьему положению авторов. Составители двух других антологий разместили стихи по рубрикам, обнару-

живающим влияние «Вэнь сюань». В «Бунка сюрэйсю» содержится 11 разделов: загородные прогулки (14 стихотворений), пиры (4), расставание (10), послания (13), история (4), выражение чувств (5), любовь (11), «баллады» (юэфу, 9), буддизм (10), плачи (15), разное (48).

Девять рубрик «Бунка сюрэйсю» заимствованы составителем антологии принцем Накано из «Вэнь сюань». Введение же двух остальных разделов — «любовь» и «буддизм» — объясняется традиционно сильной любовной струей японской поэзии и той значительной ролью, которую играл в то время буддизм в жизни знати [Маккала, 1985, с. 160—161]. Обращает на себя внимание, что такие важные для китайской поэзии категории, как мужская дружба и социальная критика, не находят отражения в антологиях. И если мы встречаем в них (хотя и достаточно редко) стихи, посвященные дружбе, то мотивы социальной несправедливости отсутствуют полностью. Японские поэты предпочитают социальное и экзистенциальное статус-кво, восхваляя императора при всяком удобном случае. Пробуждающие сочувствие к беднякам опыты одного из основных поэтов «Манъёсю» — Яманоуэ Окура — оставались японским поэтам чужды (это касается как сочинительства на родном языке, так и на китайском).

Можно предположить, что самая обширная китаеязычная антология — «Кэйкокусю» была еще более близка по своей структуре к «Вэнь сюань» — помимо собственно стихов она содержала еще три поджанра изящной словесности: фу (ритмическая проза), предисловия к стихам и экзаменационные сочинения. Однако из двадцати свитков «Кэйкокусю» сохранилось лишь шесть, что лишает нас возможности судить о структуре антологии с большей определенностью. Тем не менее совершенно ясно, что многочисленные стихи из самой обширной рубрики «разное», посвященные по преимуществу природе (китайские антологии между тем помещают в этом разделе стихи, имеющие объектом описания действительно «разное»), имеют тенденцию располагаться в хронологической последовательности — от весны к зиме, что станет впоследствии важнейшим принципом организации материала в японских антологиях. Обращает на себя внимание и то, что образность китаеязычных произведений (вне зависимости от объекта изображения) связана по преимуществу с природой — черта, наблюдаемая еще в «Манъёсю» и получившая усиленное развитие в будущем японоязычном стихотворстве. С другой стороны, образный ряд канси носит сильное влияние материка. Так, к наиболее часто употребляемым весенним образам относятся «цветы» (как родовое, недифференцированное по видам понятие), цветы сливы, персика, ива, певчие птицы, ласточки, бабочки, снег. Одновременно исключаются такие характернейшие для японоязычной поэзии явления природного мира, как цветы уюхана, кукушка, олень и др. [Маккала, 1985, с. 169—170].

В целом приходится констатировать вполне ученический характер сочинительства на китайском языке — эта поэзия была лишена истинного одухотворения и открытий (тщательные текстологические исследования канси в период от Сага до Монтоку (850—858) указывают на их впечатляющую близость с китайской поэзией периода Шести Династий [Кониси, 1978]). По сравнению с «Кайфусо» стихи становятся длиннее, но они по-прежнему представляют собой собрание клише, за которыми исчезает лирическое «я», формально присутствующее в стихах.

Тем не менее откровенное имплантирование «я» (даже если это квази-я) чрезвычайно важно для углубления самосознания личности, не знающей жанровых границ. Отнюдь не случайно, что авторская атрибуция канси намного полнее, чем в синхронных собраниях вака. И хотя, как будет показано ниже, личность поэта в раннесредневековой поэзии никогда не находила своего законченно-индивидуалистического выражения, внимание канси к подробностям душевной жизни в сильнейшей степени сказалось на последующем развитии японоязычной поэзии и прозы. Так ребенок, усваивая лексикон своих образованных родителей, не сразу постигает смысл употребляемых им слов, но слова эти исподволь формируют его внутренний мир. Китайский язык предоставил японцам готовый словарь, с помощью которого они учились различать оттенки чувств.

Говоря о том влиянии, которое оказала китайская поэзия на японскую, следует помнить, что местная традиция оказалась чрезвычайно жизнеспособной. Во многом это объясняется особенностями бытования двух направлений поэтического творчества. Китайские стихи были признаны поэзией официальной, сочиняемой по официальным поводам: проводы и встреча посольств, повеление императора, пиры и т. д. Как и всякое «культурное» мероприятие, санкционированное государством, эта поэзия была по преимуществу письменной: сочиняемой письменно и рассчитанной на усвоение в письменном виде, т. е. обреченной на изоляцию от живой речи.

Китайской поэзии как форме литературного творчества удалось надолго вытеснить японскую из придворной жизни, но фольклорная в своей основе потребность не видеть текст, а слышать его, позволила вака выжить. Канси и вака сосуществовали не как однотипные виды творчества, а как два разностадиальных по своему происхождению типа, что и обеспечило их функциональную совместимость, давая возможность обслуживать различные сферы социально-духовной и индивидуально-духовной жизни. Нас не должно смущать, что число уцелевших вака, твердо датированных второй половиной VIII—IX в., не слишком велико. Японские стихи безусловно продолжали слагаться. Другое дело, что на какое-то время они оказались вытесненными за пределы официальной письменной традиции и стали достоянием частной жизни. Значительная их часть сочинялась при любовных встречах и расставаниях. Вытеснение вака в

частную жизнь позволяло, со своей стороны, обеспечить более полное выявление личностного момента в японоязычной поэзии.

С конца IX в. японские стихи решительно возвращаются и в общественную жизнь, а устная речь постепенно вновь обретает прежнюю престижность. К этому времени японская аристократия в значительной степени утрачивает интерес к событиям на континенте и китайской образованности.

Японцы научились у Китая тому, чему они могли и хотели научиться, и направили свои усилия на развитие собственной культуры, оплодотворенной иноземными заимствованиями. Тотальное заимствование иноземных образцов в VII—IX вв. дало мощный толчок к развитию национальной государственности и культуры, которые теперь уже имели достаточно внутренней энергии, чтобы обходиться собственными силами. В литературе, живописи, религии Хэйана (IX—XI вв.) с течением времени все более ощущаются элементы местной традиции, а к концу Хэйана произведения японцев на китайском языке сильно уступают в качестве ранним. «Кэйкокусю» (827 г.) оказалась последней антологией китайских стихов, составленных по указу императора. В коротком «некрологе» одного из первых поэтов эпохи — Аривара Нарихира (825—880) без всякого стеснения утверждается, что он был «почти не учен (имеется в виду китайская образованность — А. М.) и хорошо слагал песни Ямато» [Сандай, 1978, с. 475]. Подобное противопоставление китайской учености искусству слагать японские стихи немислимо в более ранних записях хроник. Китайская образованность приходит в упадок, а начетничество преподавателей воспринимается как безнадежный анахронизм и служит предметом насмешек (см. «Гэндзи моногатари», гл. «Отомэ»). Придворная культура Хэйана осознает себя не столько продолжательницей старого, сколько созидательницей нового.

Появляется слоговая азбука, дававшая возможность адекватно отразить на бумаге устную речь. В связи с этим мощный толчок получает национальная литература. Зарождается японская живопись «яматозэ». Буддийские статуи перестают копировать континентальные и приобретают местный колорит. Последнее посольство направилось в Китай в 838 г., и с тех пор Япония не имела с материком официальных контактов вплоть до 1401 г. Лишь буддийские монахи и не слишком многочисленные купцы продолжали поддерживать постоянные контакты между двумя странами. Это обстоятельство имело далеко идущие последствия. И если для любых видов гуманитарной деятельности прекращение связей способствовало выявлению и развитию национального элемента, то естественным наукам был нанесен сокрушительный удар. Достаточно сказать, что японские астрологи оказались не в состоянии верно предсказывать затмения солнца и служили поэтому объектом постоянных насмешек.

Повышение социального престижа вака может быть проил-

люстрировано многими примерами. Так, в 833 г. во время проведения праздника Вкушения первых плодов (одной из основных церемоний государственного синтоизма) впервые, как свидетельствуют источники, вака преподносились императору жрецами провинций, ответственных за проведение праздника. В 849 г. к сорокалетию императора Ниммэя настоятель буддийского храма Кофукудзи преподнес ему нагаута, зафиксированную и в официальной хронике «Сёку нихон коки». При этом настоятель подчеркивал, что он сознательно сочинил вака, а не прибег к услугам знатоков китайской словесности (такие просьбы считались делом обычным), поскольку в Японии надлежит говорить по-японски [Вака бунгаку, 1984, с. 43].

Таким образом, вака постепенно вновь становятся объектом официального признания, переставая быть достоянием «интимной культуры». В 883 г. при дворе были проведены чтения «Нихон сёки», во время которых 30 «певцов» исполняли вака. Тем не менее официальные государственные документы, ведшиеся на китайском языке, были мало приспособлены для фиксации японоязычной поэзии (наилучшим образом вака представлены в хронике «Нихон коки» — 12 песен).

Основной формой возврата вака к публичной жизни стали поэтические турниры, сыгравшие чрезвычайно важную роль в развитии поэзии, поэтики и литературоведения, а также поставившие в 21 императорскую антологию около 7% корпуса стихов этих антологий [Минэгиси, 1958, с. 116].

Наиболее ранний известный нам турнир был проведен в доме министра Аривары во время правления императора Коко (884—887) или же непосредственно перед его восхождением на престол. Затем поэтические турниры стали проводиться достаточно часто. Сведениями разной полноты мы располагаем о турнирах, проводившихся в 887, 888, 893, 896, 898, 901, 904, 905 гг. Всего же за период от первого турнира и до 943 г. состоялось не менее 40 состязаний [Хагитани, 1957].

Обобщенная модель проведения поэтического турнира, описанная Хагитани Боку, выглядит следующим образом [Утаавасэсю, 1969, с. 13—19].

Подготовка к турниру начиналась приблизительно за месяц до его проведения. Определялась тема турнира, а также составы соревнующихся команд. Затем участники состязания приступали к сочинению стихов или просили об этом известных авторов. Иногда же стихи сочинялись непосредственно во время турнира*. Одновременно каждая команда приступала к изготовлению одежд участников; столиков (фундай), на которые преподносились прочитанные на турнире стихи; объемных ма-

* Характерно, что наиболее часто импровизация практиковалась на поэтических турнирах «сендзай утаавасэ», во время которых сочинение стихов сопровождалось посадкой растений и деревьев, т. е. было непосредственно сопряжено с трудовым процессом, что свидетельствует об обрядовых истоках турниров.

кетов (сухама), состоявших из предметов, символизирующих тему турнира (скалы, деревья, цветы, птицы и т. п.); светильников (турниры начинались обычно вечером и проводились в помещении). Для того чтобы достичь большей гармоничности представления, команды могли информировать друг друга о своих оформительских проектах.

Перед началом турнира команды проводили синтоистскую церемонию очищения. Ранним утром придворные приводили в порядок помещение, предназначенное для турнира; в центре устанавливался императорский трон, подготавливались места для женщин, высших сановников и непосредственных участников, которые входили в залу в строго установленном порядке. После представления участников устанавливались фундай и сухама команды «левых», а затем и «правых». Лишь во время турнира 961 г. «левые» опоздали с приготовлениями, и порядок пришлось изменить. Это создало исторический прецедент, и время от времени первыми свои принадлежности стала вносить команда «правых». Затем устанавливались светильники и раскладывались подушечки для юных придворных, в чьи обязанности входило ведение счета в состязании, занимали свои места музыканты, приглашались чтецы (кодзи), которые декламировали стихотворения, подаваемые командами на столик «фундай». В первых поэтических турнирах в роли чтецов выступали обычно женщины, осмыслявшие, вероятно, как основные носительницы устной речи. Со временем, однако, вместе с широким проникновением слоговых азбук и в мужскую среду, а также с повышением авторитетности сочинительства на родном языке в качестве чтецов стали выступать мужчины. Затем избирался судья, выносивший решение о результате состязания по каждой паре представленных стихов.

Турнир всегда начинался со стихов «левых». Первоначально стихи оглашались чтецами. Впоследствии на некоторых турнирах стихотворения декламировались самими участниками. После определения победителей в первой паре стихов соревнование продолжалось той командой, которая была признана побежденной в предыдущем турнире. В качестве наказания часто использовалось сакэ — побежденным наливали «штрафную чарку». За подведением общих итогов состязания начинался пир. На следующий день победители проводили благодарственное моление.

Таковы общие правила проведения поэтических турниров. Следует, однако, учитывать, что в каждом отдельном случае могли вноситься определенные изменения, иногда достаточно существенные — турниры были явлением живым и многие правила их проведения находились в прямой зависимости от воли организаторов [Ито, 1982, с. 202].

Разумеется, проведение подобных турниров было предприятием во многом театрально-литературным. При дворе тогда получили распространение различного рода состязания: цветов, благовоний и т. д. Однако не подлежит сомнению и фольклор-

ная основа таких соревнований: широко известны состязания команд двух деревень (по борьбе сумо, бросанию камней, поднятию тяжестей и т. д.), служивших для различного рода предсказаний [Сакураи, 1970]. Придворные же, усвоив общий принцип проведения таких состязаний, попытались эстетизировать их. Напомним также, что перекличка (а именно по этому принципу были организованы поэтические турниры — одна команда должна была развивать образность, предложенную в стихотворении соперников) чрезвычайно характерна для фольклорного поэтического-песенного творчества.

Собственно говоря, любое произведение можно представить как сочетающее в себе фольклорное и индивидуализирующее начало. Их вариативность будет служить важной характеристикой как данного произведения, так и культуроразличающим признаком. Плодотворность подобного подхода на таком непривычном для фольклористики материале, как эпитафия, была продемонстрирована Н. В. Брагинской [Брагинская, 1983].

Вообще говоря, поэзия в силу ограничений, накладываемых на нее формой (являющейся продуктом коллективных представлений), обладает по сравнению с прозой большей инерцией покоя в сохранении фольклорного фонда. Фольклорная по своему происхождению диалогическая доминанта присутствует в японской поэзии на всем протяжении ее эволюции. В условиях развитого исторического сознания установка на диалог могла реализовываться в весьма неожиданных формах. Вплоть до конца XIX в. пользовались популярностью «турниры», проводившиеся только на бумаге (мы называем эти явления «турнирами» лишь за неимением более подходящего термина). В таких турнирах не было участников, победителей и побежденных. Скажем, из каждых ста песен первых трех императорских антологий выбиралось по три песни (команда «левых»), а в стихи «правых» включались произведения трех более поздних антологий (некоторые другие примеры подобных турниров приводятся в [Мазурик, 1987]).

Вряд ли подлежит сомнению, что «ситуация диалога является исходной предпосылкой коммуникативного процесса и в этом отношении предшествует не только монологической форме высказывания, но и феномену языка, как такового», а скрытый диалог обнаруживается в монологических по своему построению текстах [Структура диалога, 1984, с. 3]. Своеобразие литературного процесса в Японии VIII—IX вв. заключается в чрезвычайно быстром переходе от фольклора к литературе. Поэтом литературы зачастую моделирует диалог как ситуацию, не подвергая ее коренному переосмыслению.

Рассуждая об общих особенностях японской поэзии, один из наиболее чутких современных исследователей Марк Моррис отмечал, что «удачное стихотворение — это то стихотворение, которое обеспечивает успешный обмен, причем оно не обязательно принимает внеобщественную форму, но является само зави-

симой частью общественной деятельности. Как показывает дальнейшее развитие вака, этот непосредственно диалогический, межтекстуальный, трансперсональный характер вака становится второстепенным для поэтов, которые все более переходят на диалог с традицией, как таковой» [Моррис, 1986].

Поэтические турниры явились мощным механизмом, ограничивающим центрированность индивидуального творчества. На первых турнирах новые стихи могли и не слагаться — зачитывались стихи, сочиненные ранее. Это, с одной стороны, свидетельствует о прочной связи участников с предыдущей поэтической традицией. С другой стороны, подобное исполнение само по себе можно считать элементом авторского отношения к тексту как коллективной памяти, ибо «исполнители» умели вполне свободно оперировать отрезками поэтического текста, который хранился культурой.

На примере бытования стихотворения в рамках поэтического турнира хорошо видна сущность вака как феномена, пограничного между дописменной и письменной культурами. Порождение (или квазипорождение) вака должно быть устным (моделировать устное). Но, после того как стихотворение обнародовано, оно записывается и становится принадлежностью письменной культуры, получая право вступать в новые сочетания и комбинации.

Пожалуй, одним из основных требований, предъявляемых к стихам на турнирах, было элиминирование личности автора. Поэтами заключался общественный договор, согласно которому они обязывались вносить в стихи минимум инноваций, ограничиваясь клишированным воспеванием общезначимых эстетических ценностей. Лицо турнира определяла его тема, а не личности участвовавших в нем поэтов. Стихи турниров — это настоящая «поэма без героя». Именно поэтому на поэтических состязаниях лучше всего представлена сезонно-природная тематика, являющаяся, безусловно, эстетической эманацией пантеизма синто. Стихов же о любви намного меньше, чем можно было бы ожидать, исходя из общих тематических доминант японской поэзии.

На турнире, проведенном в 1120 г., судья, в частности, отмечал: «Песня „левых“ не хороша. На прошлых турнирах таких песен нет... Песня „левых“ выражает собственные чувства. Такую песню нельзя исполнять на турнире» (цит. по [Вака бунгаку, 1984, с. 266]). Это высказывание относится к тому времени, когда стихи с выражением личных эмоций уже стали активно проникать в корпус поэтических турниров, и приверженцы традиционных ценностей были вынуждены вербализовать свои поэтологические установки. В период же зарождения поэтических турниров подобные вопросы не вставали.

Обычно западные читатели (в том числе и исследователи) японской поэзии склонны преувеличивать ее индивидуализм*.

* Частичное объяснение этого феномена заключается в отсутствии рифмы в японском стихосложении. Обычная для западных языков передача танка

Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что, несмотря на ее «утонченность», эта поэзия отнюдь не утратила своих фольклорных корней. Напомним, что текст «Кодзики» был записан с голоса сказителя Хиэда-но Арэ чиновником Оно Ясумаро. Несмотря на то что официальные хроники велись на китайском языке, приводимые ими царские указы записывались на японском с помощью иероглифов, употреблявшихся фонетически. Таким образом, наиболее значимые государственные тексты порождались устно. Только так они получали статус общезначимых.

Тем не менее китайский язык вытеснил японский из сферы чиновничьей культуры, для которой он служил социально дифференцирующим фактором. Языковые навыки передаются чиновничеством из поколения в поколение, как это происходит с тайной передачей ремесла средневековыми мастерами. «Ремеслом» же чиновников являются навыки обращения с письменной информацией.

В сферах же с устной традицией передачи информации текст может адекватно функционировать, лишь будучи передаваем через привычный канал трансляции. Придворная поэзия наследует эту традицию — осмысляя ее, однако, как факт эстетический. Стихотворение считалось сложным лишь после его оглашения, а самого поэта называли «ёмибито» — «человек, декламирующий», «декламатор».

Ограниченные в пространстве и социуме хэйанские аристократы жили во многом как фольклорный коллектив. И поэтический текст, несмотря на его авторскую атрибуцию, ориентирован на бесконечное воспроизведение, не выходящее за рамки канона. То же самое происходит и в «настоящей» фольклорной среде: любой из его участников способен породить только канонический текст. Разумеется, аристократию можно квалифицировать лишь как псевдофольклорный коллектив, потому что безусловно существовавшие потребности и индивидуального творчества должны были найти свое художественное воплощение. Так и произошло. Но не столько в поэзии, сколько в прозе.

В организации поэтических турниров большая роль принадлежала императору Уда (887—897). Во время его правления было проведено по меньшей мере шесть поэтических турниров. С другой стороны, говорить об уменьшении роли канси в придворной жизни было бы преждевременно. За тот же период зарегистрировано более 50 собраний придворных, на которых сочинялись китайские стихи.

Два потока разноязычной поэзии не могли не смешиваться в силу того, что носителями их являлись одни и те же люди. Однако встречи их за одним столом или под одной вишней не

верлибром игнорирует строгий ритмический рисунок японского стиха. Поскольку верлибр — явление в европейской поэзии позднее, то и возникает тенденция переоценивать стадильную зрелость японской поэзии.

происходило — условия порождения вака и канси были слишком различны. Встреча их могла состояться только на бумаге.

В 894 г. считавший себя знатоком китайских текстов Оэ-но Тисато* получил повеление императора собрать воедино «старые и новые вака». Результатом этого начинания стала антология «Кудай вака». Повеление Уда Тисато понял своеобразно: он не стал собирать «старые и новые вака», а вместо этого в течение двух месяцев написал 110 стихотворений, предпослав каждому сочинение китайского поэта (74 вака сборника основаны на произведениях Бо Цзюйи), одна из строк которого и получала развитие в стихах самого Тисато.

Следует заметить, что во времена Тисато подобный способ сочинения, когда одно стихотворение пишется по мотивам более раннего («кудайси»), был чрезвычайно распространен применительно к канси, и само слово «си» (китайские стихи) было эквивалентом «кудайси». Тисато использовал известный всем прием, но применил его по отношению к родной поэзии, не придавая, однако, японским стихам самодовлеющего значения.

Сборник японских стихов Тисато был письменным по способу его порождения, но чтобы стать таковым, потребовалось в качестве основы обратиться к китайским письменным текстам, санкционировавшим, таким образом, усилия Тисато в сближении вака и канси.

Стихи сборника Тисато распределены на восемь категорий: весна (21 стихотворение), лето (12), осень (22), зима (12), ветер и луна (11), прогулки (13), разное (12), выражение чувств (12). Сборник венчают 10 стихотворений, в которых автор в опосредованной форме досаждает на свое неудовлетворительное положение в чиновничьей иерархии.

Хотя в сборнике именно вака должны были играть ведущую роль, рубрикация Тисато недвусмысленно свидетельствует, что тематика стихов определялась им по канонам китайских антологий,— это и привело к исключению стихов любовных. Основными мотивами «Кудай вака» являются переживание старости и эфемерность жизни — темы, с достаточной полнотой представленные в творчестве того же Бо Цзюйи. Описания природы также в значительной степени следуют китайским образцам, так что многие реалии японской сезонной лирики остаются без внимания. Автор отказался также от таких традиционных приемов, как «макура котоба» и «дзё».

Тем не менее трудно переоценить место «Кудай вака» в истории японской литературы: работа Тисато уравнивала в правах на жизнь поэзию родную и китайскую.

* Самоидентификация с китайской культурой безусловно свидетельствует о ее высокой престижности во времена Тисато. Однако Тисато был признан потомками блистательным японоязычным поэтом, хотя сам он утверждал, что не привык сочинять вака. Тем не менее Фудзивара Тэйка (1162—1241) включил его стихотворение в знаменитую антологию «Хякунин иссю» («Сто стихов ста поэтов»).

Еще один шаг по направлению к легализации вака был совершен вместе с составлением «Синсэн манъёсю» («Вновь составленное собрание десяти тысяч поколений»).

Точное время составления памятника неизвестно. Китаеязычное анонимное предисловие двух известных нам изводов датируется 893 г. («полная версия», 278 стихотворений) и 913 г. («короткая версия», 228 стихотворений). Если японские стихи сборника Тисато были написаны по мотивам китайских, то в «Синсэн манъёсю» мы наблюдаем обратную картину: китайские четверостишия следуют за вака. Атрибуция авторов отсутствует, но для более чем четверти стихов ее удалось установить. Японские стихи записаны манъёганой.

Как явствует из предисловия, антология была составлена на основе стихов поэтического турнира, проведенного при императоре Уда, а китайские четверостишия были дописаны «учителем» уже позже. Заметим, что длина этих стихов свидетельствует в пользу заключения об их сильной натурализации в части понимания стихотворения как субстанции, фокусирующейся в точке, а не в сколько-нибудь протяженном отрезке пространства и времени. В рубрикацию помимо уже ставших традиционными разделов четырех времен года была добавлена и «любовь», а также стихи, посвященные цветам патринии (оминаэси).

«Синсэн манъёсю» состоит из двух свитков. Количество стихов, посвященных временам года, практически совпадает в первом и втором свитках (незначительные расхождения можно объяснить плохой сохранностью текста). Таким образом, мы имеем два текста, совпадающих по тематике и структуре.

Тексты такого рода фиксируются для их последующего воспроизведения. Если бы текст «Синсэн манъёсю» предназначался для чтения про себя, более удобно было бы поместить стихи в порядке их оглашения (стихи «левых» и «правых» попеременно). Разбивка на два свитка свидетельствует, возможно, о том, что запись «Синсэн манъёсю» служила для ее устного воспроизведения по меньшей мере двумя исполнителями, каждый из которых декламировал свой свиток.

Возвращаясь к вопросу о сочетаемости в «Синсэн манъёсю» стихов японских и китайских, следует заметить, что в антологии подобным соединением не только уравнивается статус двух языков (несколько позже этот процесс затронет все виды словесности, но в поэзии он начался и завершился ранее всего). В «Синсэн манъёсю» нет котобагаки. Зато есть китайские стихи, которые и выполняют поясняющую функцию примечаний. Приведем одно японское стихотворение «Синсэн манъёсю» (св. I, «Любовь», № 2):

Любить...
Хоть нет (тебя, меня, ее, его),
Днем нахожу (находят, находишь) утешенье.
Ночью же грустно
Одному (одной) в постели.

В силу того что в японском языке отсутствует категория рода, а японские стихотворцы предпочитали не употреблять личных местоимений, в данном стихотворении неясен даже пол автора. Однако китайское стихотворение, написанное от третьего лица, недвусмысленно указывает, что героиней произведения является женщина. Число подобных примеров, когда китайское стихотворение помогает установить смысл танка, можно было бы легко увеличить.

В танка физически не хватает слов на сколько-нибудь развернутое повествование. Китайская же поэзия не налагает столь строгих ограничений на длину произведения и оттого может сообщить и экстралирическую информацию. Канси поэтому не требуют котабагаки — самодостаточность их намного выше, нежели в танка. Поэтому и многие подробности жизни Сугавара Митидзанэ (845—903), наиболее известного из авторов канси, известны нам несравненно лучше, нежели сведения, касающиеся поэтов вака, — они вычлняются из его стихов.

Вот отрывок из «биографического» стихотворения Митидзанэ, в котором он оплакивает смерть своего сына Аморо:

Поскольку умер Аморо — ночью заснуть не могу;
А если вдруг забудусь — вижу его во сне и обливаюсь
слезами.

Прошлым летом рост его превышал три сяку,
И нынешней весной ему бы исполнилось семь лет.
Он рос достойно, желая стать хорошим сыном,
Книги читал и знал наизусть «Стихи о столице».
Лекарства облегчили недуг, но лишь на десять дней...

[Канкэ бунсо, 1965, № 117]

Китайские стихи иногда можно пересказать. Японские всегда требуют цитирования.

В таких условиях эволюция вака могла пойти в двух направлениях. Можно было либо развивать и расширять предисловия к стихам, чтобы личность поэта и его жизненный путь не потеряли своеобразия, либо свести духовную жизнь человека к нескольким высококанонизированным мотивам, содержание которых было бы в высшей степени общезначимым. Японская поэзия, как и вся культура этой страны, не склонна была отказываться от уже достигнутых завоеваний, равно как и останавливаться на достигнутом. Первый путь был реализован в повестях типа «ута моногатари» («повесть о стихах»), второй — в поэтических антологиях.

Об ута моногатари будет рассказано в разделе, посвященном прозе. Мы же обратимся пока к «Кокин вакасю» («Собрание старых и новых песен», в дальнейшем «Кокинсю»), — антологии, которая долгое время считалась непревзойденным образцом поэзии этого жанра.

Мы настаиваем именно на термине «жанр». В Японии интересующего нас времени наиболее высоким статусом обладала

именно антология, организованная согласно тщательно разрабатываемым принципам,— явление малоизвестное в европейской традиции. Только антология имела статус «настоящей» книги, которая не сочиняется, а составляется. Особенно большим авторитетом обладали императорские антологии. С X по XV в. (впоследствии их составление прекратилось) «они представляли собой основной объект критического и научного изучения до такой степени, что любой другой тип поэтического собрания практически исключался из рассмотрения» [Харриес, 1980, с. 299].

Императорское повеление о составлении «Кокинсю» было обнародовано в 905 г. Непосредственными исполнителями императорской воли стали Ки-но Цураюки, его брат Томонори, Осикоти Мицунэ и Мибу Тадаминэ.

Антология, как она понимается в японской культуре, в значительной степени лишает поэта самостоятельного значения. Поэзия такой антологии имеет задачи, в корне различные с привычным современному европейцу представлением о творчестве как самовыражении. Именно поэтому знание биографии средневекового японского поэта — вещь не столь обязательная, как в поэзии европейской (хотя и здесь, безусловно, существуют серьезные ограничения на проведение соответствий между жизнью и творчеством). Японские антологии до некоторой степени могут быть уподоблены центонной поэзии европейцев.

Разумеется, значительная часть антологий составлялась из личных собраний («сикасю», см. о них [Харриес, 1980]); которые на самом деле не являлись целиком продуктом индивидуального творчества, ибо большинство из них составлялись не самим поэтом, а кем-то или из его окружения, или же его творческим последователем. В таких сборниках могли приводиться стихи не только автора, но и песни других поэтов, без чего не был бы понятен смысл авторских стихов (достаточно близкий аналог современного научного издания).

Имеющийся в нашем распоряжении материал, предшествующий «Кокинсю», не дает достаточных оснований для определенных заключений относительно личных сборников. Что же касается более позднего времени, то личные сборники можно подразделить на три основных типа: не обладающие структурой (стихи включались в сборник по мере попадания их в руки составителя), организованные по хронологическому и рубрикационному принципу (существовали и смешанные варианты). Чем более биографический (автобиографический) характер носит сборник, тем большее место в нем занимают прозаические пояснения [Харриес, 1980, с. 302—303]. Антологичность первых «личных» сборников (как китайских, так и японских) могла реализовываться и через генеалогический код, когда в сборник включались стихи нескольких поколений одной семьи (в Китае собраний такого рода не зафиксировано). Часть «личных» и «семейных» сборников составлялись по непосредственному при-

казу императора и служили исходным материалом для составления императорских антологий.

Личные собрания предназначались, как правило, для распространения среди непосредственного окружения поэта, и в целом их общественный статус был намного ниже, нежели чем антологий, освященных императорскими указами о составлении. Стихи получали общезначимый, публичный характер, лишь будучи включены в антологию, где они существенно теряли печать индивидуальности автора. О большей престижности антологий свидетельствует и лучшая степень их сохранности.

«Кокинсю» знаменует собой новое качество японоязычной поэзии. Она перестает быть занятием сугубо личным. Сама форма сведения стихотворений воедино — антология — предполагает совершенно иное качество аудитории, чей интерес заключается ныне не столько в восприятии стихов как средства интимной коммуникации, сколько в воспевании общезначимых ценностей (которые генетически могут иметь и интимное происхождение), перед которыми конкретные обстоятельства создания стихотворения отходят на второй план. Читателю, раскрывшему любовный раздел «Кокинсю», уже достаточно знать, что данное стихотворение — любовное, и не мучиться вопросом — к кому же оно обращено. Только стихи, без ущерба для себя понимаемые вне прозаического контекста жизненных обстоятельств, могут по-настоящему претендовать на «антологичность». В связи с этим наблюдается определенная тенденция к ликвидации предисловий и примечаний к стихам как элемента, мало способствующего восприятию «чистой» антологической поэзии.

Состав авторов «Кокинсю» свидетельствует о формировании литературного класса, границы которого не совпадают с границами сословия грамотных. Если во времена составления «Манъёсю» правом на слово обладали достаточно широкие слои, причем не всегда грамотность была обязательным условием для того, чтобы быть включенным в антологию (в «Манъёсю» представлены песни императоров, аристократов, чиновников, «пограничных стражей», монахов, фольклорные произведения), то в «Кокинсю» этот спектр решительно сужен. Основной вклад в корпус «Кокинсю» внесли аристократы и монахи. Причем состав аристократии ограничен не только «снизу», но и «сверху»: в «Кокинсю» насчитывается лишь пятнадцать песен восьми представителей императорской фамилии [Като, 1979, с. 128]. Стихов высшей аристократии также немного. Главной социальной группой, ответственной за текстовое (поэтическое) обеспечение хэйанского двора, становится в это время среднеранговое столичное чиновничество (практически совпадающее с аристократией средней руки).

Половина произведений «Кокинсю» не имеет авторской атрибуции. Из 126 известных нам авторов 69 определены одним стихотворением, 22 — двумя, 6 — тремя, 8 — четырьмя. И лишь у 21 поэта было взято более чем пять стихотворений. В соответст-

вии с установлениями, привычными в Китае, Цураюки в предисловии дает краткую характеристику творчества шести поэтов (Хэндзё, Аривара Нарихира, Фунъя Ясухидэ, Кисэн, Оно Комати, Отомо Куронуси), известных в литературоведении как «шесть поэтических гениев» («роккасэн»). В «Кокинсю» помещены всего шесть стихотворений Отомо Куронуси, пять — Фунъя Ясухидэ и одно — Кисэна. Остальные стихи этих поэтов остаются за пределами «Кокинсю» — вероятно, они не были «антологичны» ввиду слишком значительного их отличия от канона, что, собственно, и дало возможность выносить суждения об их творчестве.

Литературное двуязычие японской аристократии нашло в «Кокинсю» своеобразное выражение: несмотря на то что все стихотворения были японскими и Ки-но Цураюки написал предисловие тоже по-японски («канадзё»), послесловие, представляющее в целом парафраз вступления, Ки-но Ёсимоти сочинил на китайском («манадзё»).

Предисловие и послесловие к «Кокинсю» отнюдь не были первыми текстами, пытающимися трактовать проблемы, касающиеся сочинения стихов. Высокий статус китайской поэзии в придворной жизни диктовал потребности в ее теоретическом осмыслении — явление, возникшее намного раньше, нежели критика прозы. Наиболее раннее поэтологическое сочинение — «Какё хёсики» («Стандартные поэтические формы») принадлежит кисти Фудзивара Хаманари (711—790). «Какё хёсики» представляет собой небольшое сочинение на китайском языке с записью вака манъёганой. Посвящено оно в основном правилам употребления рифмы. Поскольку ее использование не свойственно японской поэзии, то трактат этот следует признать не слишком удачной попыткой приложения стандартов китайского стиховедения применительно к вака. Отнюдь не случайно поэтому, что правила, разработанные Хаманари («семь болезней (стиха)» — «нанацу ямай») на практике почти не применялись.

Помимо «Какё хёсики» было составлено и несколько других поэтологических сочинений, посвященных вака (издание их см. [Нихон кагаку, 1958]). Мы не будем специально останавливаться на их содержании, представляющем лишь узкопоэтологический интерес. Отметим лишь, что и они основное внимание уделяют «болезням стиха», т. е. формулирование правил построения текста идет в основном от противного. Такая система «антиправил» характерна для весьма архаического сознания, для которого свойственно выстраивать поведение с помощью табуаций.

Остальные литературоведческие трактаты, предшествующие «Кокинсю», целиком посвящены поэтике канс. Крупнейшей работой в этой области является сочинение в шести свитках монаха Кукая (см. о нем [Мещеряков, 1988, с. 129—146]) «Бункё хифурон» («Сочинение о тайном сокровище поэтического зеркала»), законченное около 820 г. Оно представляет собой настав-

ление в просодии с энциклопедическим привлечением образцов китайской поэзии. Предисловия к четырем китаеязычным императорским антологиям также могут быть отнесены к разряду стиховедческих работ, в которых содержатся сведения по истории канси, указывается на традиционное в китайском литературоведении убеждение в социально-прагматической функции поэзии, полезной в управлении страной.

Появление поэтологических сочинений имеет чрезвычайно большое значение не только для самой поэзии, которая пытается осмыслить собственное предназначение и место в культуре с помощью понятий, выработанных применительно к поэзии китайской. Это явление очень важно и для развития мыслительной культуры вообще. Делая предметом рассуждения самое себя (в данном случае поэзию), мысль отходит от хронологического описания действительности, причем «действительностью» становится сам текст. В самом деле: мифологическо-летописные своды, как и вообще «историческая» традиция, являющаяся, по существу, источником всеобщего синкретического знания, оперируют с «действиями», разворачивающимися во времени и пространстве. Именно описание «действия» является здесь структуроформирующим фактором сознания. В поэтологических же трактатах речь идет о статических правилах построения текста. Появление японоязычного предисловия Ки-но Цураюки имеет в этом отношении чрезвычайно большое значение: была доказана способность японского языка не только в построении модели «событие—текст», но и модели «текст—текст».

Соотношение между статическим и динамическим (хронологическим) описанием может служить значимой культуроразличающей категорией. Динамический подход всегда был сильной стороной японской мыслительной культуры. Европейской же мысли, может быть, более свойствен статический подход, характерный в целом для естественнонаучных дисциплин (исходящих из неизменности законов функционирования объекта познания) и глубоко проникший также в науки о человеке (крайнее проявление — структурализм, столь часто игнорирующий в своем практическом применении динамику явлений, в чем заключается одно из серьезных ограничений этого метода *). Только в такой ситуации могло случиться, что европейские историки, подобно М. Блоку, были вынуждены оправдывать свои занятия прошлым (слово «оправдываться», может быть, еще более точно отражает смысл происходящего) — вещь, немислимая для современной японской культуры.

С другой стороны, в традиционной культуре Японии тяга к

* Не случайно, видимо, этот метод наибольшее развитие получил именно во Франции. Со ссылкой на Курно Марк Блок отмечал, что «французы, всегда склонные воссоздавать картину мира по схемам разума, в большинстве предаются своим коллективным воспоминаниям гораздо менее интенсивно, чем, например, немцы» [Блок, 1986, с. 7]. Не случаен также и короткий, но бурный расцвет структурализма в послереволюционной России — эпохе активного отказа от традиционализма и историчности.

статическим (структурным) построениям прослеживается в меньшей степени.

Таким образом, первые произведения поэтологической мысли Японии были ориентированы на китайскую словесность. Лишенная теоретических обоснований, поэзия японская тем не менее продолжала свое развитие, пробивая дорогу к свету, видимому из XX в.

Предисловие и послесловие к «Кокинсю» несут на себе глубокую печать китайской литературоведческой мысли (о китайских заимствованиях в «канадзё» и «манадзё» см. [Маккала, 1985, с. 312—326; Уиксд, 1983]. В них утверждается, что японская поэзия служит для выражения эмоционального состояния, воспитания должного поведения, установления гармоничных отношений между людьми. В соответствии с китайским делением на поджанры (фэн, фу, би, син, я, сун) достаточно натянуто приводятся их японские эквиваленты (анонимный комментатор, чьи замечания сохранились в ранних списках «Кокинсю», утверждал о невозможности применения к японской поэзии жанрового деления поэзии китайской), возвеличивается поэтическое искусство, поскольку его словесная природа обеспечивает поэту вечную жизнь в памяти поколений.

Наибольший интерес, однако, вызывают более самостоятельные пассажи, в которых впервые предпринимается попытка проследить исторический путь развития вака. И «манадзё» и «канадзё» истоки японской поэзии относят к «поколениям богов» (в дальнейшем мы рассматриваем предисловие и послесловие как единый текст, порожденный одной культурной традицией). Однако ко времени составления «Кокинсю» данное утверждение следует воспринимать скорее как отражение эволюционистского подхода, нежели как признание сакральных и потому неподражаемых свойств древней поэзии. «Как дальнее путешествие начинается с первого шага, а длится месяцы и годы; как высокая гора из пыли и грязи, служивших ей основанием, вырастает до высот, где плывут облака,— так и песня».

Восхищение собственным «утонченным» временем было весьма распространено среди обитателей Хэйана. К прошлому же они относились не без скептицизма. Цураюки и Ёсимоги с некоторым пренебрежением отмечают, что ранние стихи не имели регулярного размера, в них использовался «старый» язык, а сама поэзия служила не услаждению слуха, а исключительно поучению (негативное отношение к дидактичности достаточно резко расходится с традиционными китайскими представлениями о прагматическо-этическом назначении поэзии).

Как и любое другое порождение средневековой мысли, создание эстетической модели также должно было удовлетворять хронологическому критерию, составлявшему едва ли не основной структурообразующий принцип построения нарративного текста. В этом смысле большинство японских средневековых «серьезных» произведений можно определить как тексты историче-

ские, генеалогическим образом выясняющие преемственные связи того или иного явления, не подлежащего рассмотрению изолированно. Средневековье здесь преуспело в гораздо большей степени, нежели гуманитарная наука современности, постоянно сбивающаяся на бессвязное относительно прошлого рассмотрение изолированных объектов.

Как уже было показано, первые японские письменные нарративные тексты представляли собой расширенные генеалогические списки. Лишь явления, обладающие историей, могли считаться достойными внимания. Вот почему исторический подход Цураюки и Ёсимоти применительно к родной поэзии следует квалифицировать как обоснование ее общественно значимого статуса.

Составители «Кокинсю» представляли себе развитие японской поэзии таким образом. После того как бог Сусаноо впервые сочинил танка, после того как слова стали передавать более утонченный смысл, поэты научились восхищаться цветением, воспевать птиц, оплакивать недолговечную росу, а сердца их приходили в волнение при виде дымки. Императоры стали устраивать пиры, на которых гости слагали стихи. Люди получили возможность выражать свои чувства, а императоры, оценивая достоинства стихов, получили возможность отбирать достойных чиновников.

Однако с распространением китайского языка ситуация меняется. И здесь мы должны отметить трезвость суждений Цураюки и Ёсимоти. Хотя они и восхищаются не превзойденным ни в древности, ни в новые времена даром Хитомаро, а также не забывают про поэтический гений Ямабэ и Акахито, увлечение при дворе китайскими штудиями привело, по их мнению, вака к упадку. «Плоды опали, остались лишь цветы. Стихи стали использоваться сладострастниками в любовных письмах... Так случилось, что [вака] стали принадлежать женской жизни, и поэзии стало трудно найти дорогу к мужчинам».

Конец «канадзё» и «манадзё» отводится похвалам императору Дайго (897—930), повелевшему составить антологию вака и вернувшему японской поэзии высокий статус, утерянный в период господства китайской поэзии. «Хитомаро умер, но поэзия жива», — с удовлетворением отмечает Цураюки, предрекая вака жизнь вечную.

Теперь, когда песни Ямато имели свою историю, можно было не бояться и таких широковещательных заявлений: «Благодаря тому, что стихи были собраны воедино, [поэзия Ямато будет существовать вечно], как реки у подножия гор; благодаря тому, что стихов собрано столько, сколько есть песчинок на берегу, не услышим мы сетования на обмеление реки Асука, и лишь радость будет длиться бесконечно — пока камушек не вырастет в гору».

Составители «Кокинсю», в чью задачу входил подбор песен, не вошедших в «Манъёсю», а также распределение стихов по

категориям, отнеслись к своей работе с полной серьезностью, так что выработанные ими принципы составления антологий легли прочной основой для последующих собраний подобного рода.

Как уже было выяснено, танка является в значительной мере порождением совершенно конкретных обстоятельств, без знания которых адекватное декодирование стихотворения возможно далеко не всегда. В «Манъёсю» эта проблема решается с помощью широко используемых дополнений, а также рубрикаций, принципы которых были весьма различны — хронологический, тематический, по форме поэтического размера, способу исполнения и порождения, причем одна и та же рубрика может располагаться в различных местах антологии. Словом, составители «Манъёсю» не выработали единого критерия для организации поэтического материала (или же не нуждались в нем). Не случайно поэтому, что наиболее обширной категорией «Манъёсю» являются «песни о разном».

Таким образом, «Манъёсю» не может быть квалифицирована как антология, где стихотворение имеет четко определенное место. В этом смысле каждое из произведений, снабженных дополнением, может претендовать на известную самостоятельность. Это поэтическое состояние было реализовано затем в синкретическом прозаическо-поэтическом поджанре ута-моногатари, где стихотворение заключено в прозаическое обрамление, в котором описываются условия создания поэтического текста.

Ко времени составления «Кокинсю» в сознании средневекового «государственного» человека произошли существенные сдвиги в сторону упрощения, «генерализации» и структуризации модели мироздания, одним из проявлений которой стала новая антология. Прозаические дополнения имеют в ней тенденцию к количественному уменьшению, а стихотворение воспринимается не как самостоятельный носитель поэтического смысла, но как готовый блок для возведения в значительной степени анонимного строения, возникающего по заранее определенному плану, в который должны уложиться реалии индивидуального поэтического мировидения. Составители «Кокинсю» стремились к симметрии и стройности, исходя при этом не только из наличия соответствующего поэтического материала, но и из собственного понимания гармонии.

Как было показано выше, составители антологий, предшествующих «Кокинсю», уже достигли немалых успехов в манипулировании с танка в качестве материала для использования их в различных рекомбинациях. Множество стихотворений «Кокинсю» оказались, в свою очередь, включенными в более поздние антологии. Их составление превратилось в особый вид и жанр словесного искусства, прочно обеспечивавшего связь поэтических времен.

Корпус «Кокинсю» состоит из 20 свитков: весна (2 свитка), лето (1), осень (2), зима (1), поздравления (1), расставания

(1), путешествия (1), названия вещей (стихи-загадки, 1), любовь (5), плачи (1), разное (2), разные формы (1), песни, исполняемые во время придворных и синтоистских церемоний (1).

Легко заметить, что ведущим принципом рубрикации «Кокинсю» является содержательный. Предпоследний раздел в классификации — единственный, который выделяется не по содержательному признаку. В него вошли нагаута, сэдока и хайкай («комические стихи»).

Полнота оглавления, отражающая, казалось бы, в достаточной мере тематику, которой, по представлению составителей, приличествует быть отраженной в санкционированной императором антологии, перестает быть таковой, если обратиться к количественному составу каждой из рубрик. Оказывается, что длина свитка не есть величина постоянная и сильно колеблется в зависимости от тематики.

Больше всего стихов содержится в любовном разделе — 360 песен. Вторым по численности оказывается природный цикл — 342 стихотворения (весна — 134, лето — 34, осень — 145, зима — 29). Затем следуют: разное (138), разные формы (68), имена вещей (47), расставания (41), плачи (34), придворные и синтоистские песнопения (32), поздравления (22), путешествия (16). И хотя мы должны отметить, что некоторые категории явно выделяются под непосредственным китайским влиянием («песни-загадки»*, «расставания», посвященные по преимуществу проводам чиновников, отбывающих в провинцию), в целом подвижка в сторону национальных поэтических ценностей не вызывает сомнений: любовный и природный циклы (хотя и обогащенные китайской образностью) представлены с той же полнотой, что и в «Маньёсю».

Было бы неверно, разумеется, приписывать песням «Кокинсю» магические цели по обеспечению неизменного природного порядка или же рассматривать природные стихи в качестве заговоров. Нет, стихи «Кокинсю» — это уже продукт вполне литературного творчества. Преимущество же заключается в повторении тематики относительно тех явлений, на которые ритуальная поэзия пыталась повлиять. Так, праздники календарного цикла приходились в основном на весну и осень — и поэтические антологии более увлекались переходными временами года.

Поэзия «Кокинсю» окончательно перешла в разряд явлений психологическо-эстетических: адресатом стихов были не боги, а люди. Время, за которое был совершен скачок от магического слова к литературе, оказалось исторически непродолжительным, и инерционность человеческого сознания не позволила литературной поэзии забыть свои магические истоки. Государство же,

* «Песни-загадки», в которых зашифрованы «имена вещей», образуют «письменную» часть японской поэзии, и их бытование отлично от функционирования других поджанров. Но и в них заложен принцип диалогичности, ибо такое стихотворение требует активного участия отгадывающей стороны.

не успев проникнуться сознанием своей надмирной и надчеловеческой сущности (синдром гигантомании, увенчавшийся строительством колоссального буддийского храма Тодайдзи в середине VIII в., был изжит удивительно быстро), оказалось представлено людьми, приобщившимися к более гуманистическим ценностям, и само государство явилось объектом изображения в антологии в очень малой степени. В самом деле: немногочисленные стихи, славящие императора, крайне опосредованные намеки на политические события, несколько песен, в которых высказывается сожаление по поводу прощания с чиновниками, отправляющимися в дальний путь по делам службы,— вот, собственно, и все, что можно сказать о государстве как объекте поэтического восприятия. Ритуальные песнопения, безусловно, оставались важной составляющей духовной культуры, но поэты «Кокинсю» редко покушались на эту тематику, считая ее принадлежностью древней поэзии.

Краткость раздела «Поздравлений», в стихах которого провозглашались здравицы императору и высокопоставленным чиновникам, объясняется также тем, что китайские стихи в значительной степени вытеснили японские из этой сферы бытования поэзии. Японское государство мыслило себя в значительной степени категориями китайской государственной мысли, зачастую заимствуя и словесное оформление своих институтов. Поэтому у Цураюки, несмотря на то значительное место, которое он отводит в предисловии «Поздравлениям» как факту истории вака, не оказалось под рукой сколько-нибудь обширного материала для выбора. По иронии судьбы, однако, одна из не слишком многочисленных здравиц «Кокинсю» стала в конце XIX в. национальным гимном Японии:

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

№ 343,

Перевод Н. И. Конрада

Пожалуй, выбор песни больше говорит об авторитете «Кокинсю», приобретенном антологией впоследствии, нежели о времени ее составления.

По самой своей сути единичная танка не может претендовать на сколько-нибудь полное и развернутое описание объекта. Антология преодолевает эту фрагментарность. Наиболее показательными в этом отношении являются главные разделы «Кокинсю», посвященные временам года и любви.

Первое стихотворение «Кокинсю», принадлежащее кисти Аривару Мотоката, сочинено в день, когда еще не успел закончиться календарный год, но уже дохнуло теплом:

Год не окончен,
Но весна пришла.

И что теперь сказать?
Сегодня — прошлый год?
А может, новый?

Следующее стихотворение — Ки-но Цураюки — написано (а вернее, «прочитано», «оглашено», как это явствует из предисловия*) уже в первый день нового года. Принцип описания хронологической последовательности наступления сезона и его перехода в следующий соблюдается и в дальнейшем. То же самое можно сказать и о любовном разделе «Кокинсю». Перед читателем разворачивается вся эмоциональная последовательность переживания любви — от ее предчувствия до расставания. Время, его сезонные канонические приметы, «история» чувства сцепляют отдельные танка в до некоторой степени эпическую последовательность, не давая распасться поэзии в изолированные звенья единичного опыта. Сцепленность стихов в антологии подобна в этом смысле поэтическому турниру, лишенному элемента соревновательности. Разница состоит лишь в том, что составители антологий имели для достижения своих целей намного больше времени.

Каждое стихотворение антологии обретает свой истинный смысл лишь в том случае, если читателю известна вся последовательность. Вот почему столь популярные и у нас, и на Западе переводы «избранных» мест из японской поэзии искажают первоначальный замысел еще в большей степени, чем это происходит при переводе с других языков. Такой подход к тексту равносителен переводу одного слова из фразы или даже абзаца. М. Моррис отмечал, что «современная практика изолировать единичный текст вака, окружая его пустым белым пространством и разработанным комментарием, увеличивает выразительные возможности стихотворения, но одновременно и увеличивает возможность того, что мы будем смотреть на него не с того конца телескопа, сработанного не в то столетье» [Моррис, 1986, с. 599].

Такой подход связан со сравнительно слабой разработанностью понятия «антология», «цикл» — как в европейской, так и в русской поэзии. В истории русской поэзии спорадические попытки составления такого рода последовательностей зачастую сталкивались с затрудненным восприятием их аудиторией [Фоменко, 1986]. Поэтому поэтические сборники так часто носят в европейской традиции нейтральные названия: «Избранное», «Стихи» и т. п. Их содержимое объединяет личность поэта, а не структура текста. Следует, правда, отметить, что повторное открытие важности целостного восприятия антологической поэзии

* Порождение текста и его обнародование зачастую не были разделены по времени. В любом случае более важным считалось не время сочинения, а время его первой публичной декламации. Однако, будучи зафиксировано на бумаге, стихотворение превращалось в текст письменный, что и позволяло проводить с ним операции, возможные только с письменным текстом: переделку и перемещение его в антологиях.

и в японском литературоведении произошло лишь в середине 50-х годов XX в. [Кониси, 1958, с. 68].

Без учета особенностей организации поэтического материала антологии в толковании стихов возможны непростительные ошибки. Скажем, стихотворение Сосэя (№ 799) «Что поделать // С тем, кто оставил меня // Хоть я его (ее) люблю? // Подумаю: цветы осыпались // До срока» вполне может быть истолковано как жалобы мужчины на непостоянство его подруги. Но поскольку стихотворение это находится в окружении произведений, написанных от имени женщины, то и нам не остается ничего другого, как признать его таковым.

А слово «цветы» должно означать цветы сливы, если данное стихотворение является составной частью серии, посвященной цветению сливы.

Когда же стихотворение выходит за пределы антологии и теряет связи с окружающими его произведениями, то оно вновь обретает возможность многозначного толкования — качество, заложенное в самой природе осмысления мира с помощью поэзии.

Кукушка!
Во всех селеньях
Ты поешь.
И сторонюсь тебя,
Хоть сердцу ты любезна.
«Кокинсю», № 147

Это стихотворение летнего раздела «Кокинсю» включено и в «повесть» «Исэ-моногатари» (см. о ней раздел «Проза»). Но в «Исэ-моногатари» оно имеет совсем иной смысл, нежели в антологии. Некий кавалер упрекает с его помощью даму в ветрености. В данном случае мы имеем дело с аллегорическим истолкованием — возможность, наследуемая поэзией от поликодового по своей сути мифологического мышления.

Сочленение поэтических отрезков обеспечивается также контрастными противопоставлениями, дальнейшим развитием темы, хронологией сезона, использованием сходных поэтических приемов и др. Какой-либо природный объект может стать темой для целой серии произведений, как это происходит с весенней сливой на протяжении 17 стихов (№№ 32—48) или же с сакурой (№№ 49—89). При этом внутри самой серии также господствует хронологический принцип описания — оно направлено от начала цветения и заканчивается сожалениями по поводу опавших лепестков.

Что до хронологии авторства, то она не соблюдена, поскольку составителей «Кокинсю» заботит судьба объекта изображения, а не субъекта творчества, ибо автор зависим от природы, а не наоборот. Главным является не самовыражение, а наиболее полное отражение коллективных представлений, создаваемых индивидуальностями. Хронология «Манъёсю» — это по преиму-

шеству хронология авторства, хронология «Кокинсю» — хронология объекта изображения.

Таковы наиболее общие закономерности организации поэтического материала для явлений, обладающих выраженной временной протяженностью, а именно таковыми являются главные темы «Кокинсю» — смена времен года и любовь. Подобная структура нивелирует личный опыт каждого из участников антологии и служит надежным инструментом обобщения. Личность творца до определенной степени уничтожается, зато сама тема приобретает структурную определенность и временную направленность. При этом природное и человеческое сводятся к явлениям одного порядка, отношения между ними гармонизируются. Отсутствие резкой противопоставленности мира природного и человеческого — одна из неизменных черт японской поэзии.

Антологичность свойственна почти всем жанрам японской словесности этого времени. Пока сохраняется подобная мозаичность построения текста, где место его определяется не самим сочинителем, а составителем, выступающим в роли некоей надличностной инстанции, вряд ли возможно говорить об авторском творчестве в современном понимании. В японской поэзии этого времени подход к составлению сборников личных и «коллективных» был различным. И если составитель личного сборника Ки-но Цураюки включает в него как стихотворение самого Цураюки, так и ответ на него, то в антологии оно (№ 42) приводится без ответа, обретая, таким образом, новую поэтическую реальность.

Было бы неверным утверждать, что расположение решительно всех стихов природного и любовного циклов строго подчиняется хронологической закономерности. Но тем не менее историзм как основной принцип лирического повествования не подлежит сомнению. Он применяется и в следующем за «Любовью» разделе — «Плачах», в котором стихи, написанные непосредственно после чьей-либо смерти, сменяются оплакиванием усопшего во время траура, а затем — после его окончания. Венчают раздел шесть стихотворений, написанных у смертного одра.

Небольшие размеры данного раздела, особенно заметные при сравнении его с многочисленными плачами «Манъёсю», лишний раз подтверждают сужение сферы охвата поэзии, вытесненной из погребальной обрядности более канонизированными формами коллективных представлений. Ко времени составления «Кокинсю» буддийский ритуал трупосожжения в значительной степени сменил в столице синтоистский обряд предания земле. Поэтому и «песни Ямато» (включая и более ранние, свободные от влияния авторского творчества), генетически связанные с идейными концепциями синтоизма, вряд ли могли быть широко исполняемы во время похорон и сопутствующей им обрядности. Их место заняла буддийская литургия. Но и в немногочисленных стихах раздела «Плачей» заметна повышенная концентрация буддийских символов эфемерности жизни, явно свидетель-

ствующая об упадке синтоистских по своему происхождению плачей. Пожалуй, только в одном стихотворении Фунъя Ясухидэ (№ 846), посвященном годовщине императора Ниммё, по представленной в нем солярной образности можно видеть отдаленные отголоски синтоистского мифа:

Год назад
Померкло солнце,
Свет его исчез
В туманной долине,
Поросшей высокой травой.

Но, разумеется, и эти стихи по полноте мифологических аллюзий никак нельзя сопоставить с плачами «Манъёсю», где недвусмысленно утверждается, что покойный император скрывается в небесной пещере. Плачи «Кокинсю», равно как и стихи других разделов антологии, перенесли акцент на эстетически-психологическое осмысление событий.

Раздел «Расставания» в соответствии с китайскими канонами должен был быть посвящен признаниям в дружеских чувствах, высказываемым мужчинами при прощании. Однако мощная местная любовная традиция заставила Цураюки и его коллег включить в восьмой свиток также стихи о разлуке между мужчиной и женщиной. Расставание рассматривалось японскими поэтами как явление, не обладающее временной протяженностью, что помешало составителям «Кокинсю» применить в этом свитке хронологический принцип организации материала. Тем не менее этот раздел также обладает внутренней структурой. Его стихи распадаются на две части. Первая посвящена прощанию с чиновниками, отбывающими в провинцию; предмет второй — разлука не столь долговременная.

Большинство стихов раздела «Разное» представляют собой произведения, которые, согласно китайским поэтологическим представлениям, следовало отнести к отсутствующей в «Кокинсю» рубрике «Выражение чувств» [Маккала, 1985, с. 471]. В свитке XVII выделяются несколько циклов: луна, старость, вода. Внутри этих циклов также в значительной степени выдерживается хронологический принцип. Так, скажем, стихи о старости начинаются с воспоминаний о прошлом, затем следуют сочинения, повествующие о настоящем и будущем (т. е. о смерти). Переход к циклу о воде обеспечивается за счет образности, содержащейся в последнем стихотворении о старости:

Там, где сходятся
Морские потоки,
Пена вскипает,
Но берега не достигает,
Словно жизнь моя.

№ 310

Стихи XVIII свитка можно отнести к наиболее индивидуалистичным во всей антологии. В них содержатся нерасшифрованные, но такие понятные жалобы на «печаль жизни», оплаки-

ваются жалкое положение сановников, потерявших былое влияние. Печаль — вот что объединяет стихи о «разном». Но и эта индивидуалистическая эмоция, будучи воспроизведена в стихах десятков поэтов, становится эмоцией коллективной.

Наше изложение структурных принципов организации поэтического материала «Кокинсю» отнюдь не исчерпывает все вопросы, встающие при решении этой проблемы. В данном случае, однако, мы ставили перед собой более ограниченную задачу: показать, что антология не является сборником более или менее случайных стихов, но обладает весьма продуманной структурой — каждое произведение имеет в ней строго фиксированное место, так что изолированное рассмотрение отдельных стихотворений нарушает замысел составителей.

Ранее мы определили антологию как жанр литературы. Подчеркиваем — не только поэзии, но и литературы, словесности в целом, поскольку мозаичность являлась одним из ведущих структуроформирующих принципов и для многих прозаических произведений (как художественных, так и рассчитанных на окончательно «серьезное» восприятие — исторических, религиозных). Диверсификация же чисто поэтических жанров находит свое отражение в рубриках антологии. Будучи очень слабо закреплена с помощью собственно версификаторских средств (в отличие от средневековой европейской поэзии), обособленность поэтических жанров никогда не была абсолютной. Если добавить к этому слабую выявленность субъектно-объектных отношений, окажется неудивительным, что принадлежность стихотворения к той или иной рубрике довольно легко поддавалась перетолкованию.

Принципы адаптации отдельного стихотворения в протяженную последовательность, разработанные в «Кокинсю», получили развитие и детализацию в последующих «императорских» антологиях. Особенно впечатляюще в этом отношении собрание «Синкокинвакасю» («Новое собрание старых и новых песен», 1205 г.). Со времени, прошедшего с момента составления «Кокинсю», сцепленность стихов достигла еще большей крепости за счет разработки различных поэтологических средств, обеспечивавших плавность перехода от стихотворения к стихотворению (основным же принципом, организующим последовательность, остался принцип временной). Целое при этом оказывается намного важнее единичного, ибо ради создания плавной последовательности приходилось отказываться от произведений, считавшихся современниками вполне совершенными [Кониси, 1958, с. 112]. Канон «антологичности», окончательно утвержденный «Кокинсю», привел к созданию индивидуальных последовательностей вака из ста песен (хякусю ута), известных с середины X в. (Минамото Сигэюки, Сонэ Ёситада), моделирующих структуру коллективной антологии [Кониси, 1958, с. 108].

Концепция антологии укоренилась в Японии отнюдь не случайно, хотя, разумеется, вряд ли можно отрицать, что струк-

туроформирующие принципы китайских антологий сыграли здесь определенную роль. Как уже отмечалось в разделе, посвященном историографии, идея преемственности, вырастающая из культуры предков, служила едва ли не основной категорией, при помощи которой японцы осмысливали мир. Поэтическая антология не является в этом смысле исключением. В самом деле: антология представляет собой некоторую последовательность, где каждый элемент, лишенный в значительной степени самостоятельного значения, является одновременно предшественником последующего и продолжением предыдущего. Естественно, что такие элементы должны обладать существенной степенью единообразия, отражая представления о гармонии, понимаемой, таким образом, как последовательность слаборазличающихся звеньев. Эти представления пронизывают мыслительные конструкции японцев не только интересующего нас времени, но и современности.

Поскольку основные закономерности функционирования антологической поэзии были заложены «Кокинсю», мы не будем останавливаться на анализе структурных особенностей последующих собраний, а перейдем к рассмотрению содержательных характеристик раннеяпонской поэзии, основываясь по преимуществу на материале «Манъёсю» и «Кокинсю».

В период с VIII по X в. в основах социального бытия японского народа и государства происходили решительные перемены. Однако японцы создавали не только государство — они творили и самих себя. Действенным инструментом в этой мыслительной работе послужила поэзия.

Все творчество этого времени переходно: коллективные формы сознания еще в значительной мере определяют мировоззрение, но уже начинается освобождаться место для более индивидуализированных.

Из поэтов «Манъёсю» Какиномото Хитомаро, творивший на рубеже VII—VIII вв., пожалуй, крепче других связан с прежними устоями жизни. Ни один из поэтов «Манъёсю» не явил двору столько од, сколько Хитомаро. Некоторые исследователи склонны видеть в самом явлении оды следы влияния китайской оды «фу» [Брауер и Майнер, 1962, с. 87]. Однако, исходя из содержания «од» Хитомаро (а также плачей, которые ввиду их апологетической направленности можно считать разновидностью оды), нам представляется, что исходным источником их вдохновения послужили все-таки японские реалии. Вот, например, отрывок из «Плача Какиномото Хитомаро о царевиче Такаэти, сложенный, когда останки его находились в усыпальнице в Киноэ»:

Божественный!
Покойно правящий страной
Наш государь
Сокрылся среди скал.

№ 199

Эти строки находят буквальное соответствие в основном синтоистском мифе о богине солнца Аматэрасу, считавшейся прародительницей царского рода: разгневанная недостойным поведением своего брата Сусаноо, Аматэрасу скрылась в небесном гроте, и тогда в мире наступила тьма. Вызволить ее оттуда удалось лишь благодаря богине Удзумэ, исполнившей перед входом в пещеру ритуальный танец — перед магией неистой пляски Аматэрасу оказалась бессильна.

Вот еще одна аллюзия, повторяющая мифологическое повествование:

В начальный час
Земли и неба
Бесчисленные боги
Явились на твердьню
Равнины неба
И порешили так:
Пускай отныне
Богиня солнечного света
Небом будет ведать,
А страну
Тростника и риса
Да повелевает
Сын божества,
Покуда не сольются
Небо и земля.

№ 167

Количество подобных соответствий можно было бы легко умножить. Это свидетельствует прежде всего о том, что от поэта требовалась не оригинальность мировидения и восприятия, а воспевание общезначимых ценностей. И даже, казалось бы, такое интимнейшее для современного человека чувство, как любовь, легко укладывается в общепринятые графареты, а само описание любовных переживаний зачастую не требует личного опыта.

Но, в конце концов, нас сейчас волнуют не столько возлюбленные поэтов, сколько принципиальная возможность творить как бы вовсе и не от своего лица. Одни поэты, пользуясь усвоенным ими словарем эпохи, писали о любовных эмоциях, которых они не испытывали, а вот Отомо Якамоти (?—785) сочинял по просьбе своей жены поэтические послания, обращенные к ее матери (№ 4169).

Нам представляется, что сочинительство от другого лица свидетельствует в данном случае не о мастерстве поэта в искусстве перевоплощения. Поэту перевоплощаться было не нужно. Он мог сочинять подобные песни лишь при условии совпадения своего личного сознания с опытом коллектива, порождающего такого поэта. Пожалуй, именно в этом и заключается основное своеобразие поэзии «Манъёсю». Несмотря на то что песня обретает своего автора и многие (хотя и далеко не все) произведения имеют авторскую атрибуцию, индивидуализации положен жесткий предел.

Проблему соотношения между автором и аудиторией для времени «Манъёсю» можно поставить и так: интерес к индивиду еще недостаточно выявился, чтобы аудиторию могли занимать сугубо личные подробности судьбы поэта. Собственно, именно поэтому мы больше знаем о поэзии «Манъёсю», чем о людях, ее творивших. Утверждения ценителей последующих поколений о неподражаемой безыскусности стихов «Манъёсю» имели основанием прежде всего выведенность личности самого поэта за пределы поэтического текста. Данное утверждение вовсе не отрицает огромной роли поэзии в становлении личности. Мы хотим лишь подчеркнуть ее исторически обусловленную ограниченность.

Связь между личным и внеличным в раннеяпонской лирике носит неоднозначный характер — появление поэта как героя произведения зачастую носит фиктивный характер, ибо «я» поэта может быть заменено на любое «я» его социального окружения. Именно поэтому среди произведений, приписываемых Хитомаро, немало стихов, атрибуция которых вызывает сомнения — ввиду их близости полуфольклорному псевдо-«я».

Когда умер Хитомаро, его вдова сочинила песню, в которой оплакивался покойный супруг, а ответ Хитомаро был написан за него неким Тадзихи (№№ 225—226).

Неудивительно, что при таком отношении к личности поэта нам так мало известно о его жизни. «Я» стихов «Манъёсю» зачастую не имеет никакого отношения к «я» реальному. Поэты того времени еще не умели взглянуть на другого человека со стороны и сказать о нем «он», — отсюда обилие стихов, которые можно признать лирическими только формально, но не содержательно.

Каков был сам поэт, таким в его произведениях представляли и другие; каковы были другие, таков был и сам поэт.

Данная литературная ситуация имеет своей первоосновой долитературное воспоминание. Жрец как медиум, как вместилище слов божества находит литературное соответствие в поэте как вместилище слов людей. В настоящем случае две ипостаси — жреца и поэта — почти неразделимы, поскольку Тадзихи передает слова покойного Хитомаро, т. е. существа, находящегося уже в другом мире — мире божеств.

Хитомаро — целиком сын эпохи, уходящей в прошлое, в котором синтоизм как основа мировидения господствовал безраздельно. Эту религию не интересует личность, и именно поэтому она оказалась не в состоянии создать собственную биографическо-житийную традицию. Имя Хитомаро стало известно нам, хотя, по существу, многие его стихи носят анонимный характер. Не случайно значительно более половины песен из сборника Хитомаро не имеют авторства.

А. Е. Глускина справедливо утверждает, что применительно к «Манъёсю» нельзя говорить, что «вся анонимная поэзия является поэзией народной, вся авторская поэзия — литературной

поэзией, а песни, подписанные именами императоров, принцев и придворных чиновников,— придворной поэзией» [Глускина, 1979, с. 72]. Нас, однако, в данном случае больше интересуют не вопросы генетической атрибуции той или иной песни, а способы функционирования поэтического текста.

Взаимоподменяемость литературы и фольклора в творчестве ранних поэтов «Манъёсю» (практически одни и те же стихи представляются составителями «Манъёсю» то как анонимные, то как авторские) как нельзя лучше свидетельствует о неустоявшихся оценках вклада коллективного и личного в динамику поэтического творчества. При этом примечания в тексте «Манъёсю» демонстрируют, что составители антологии сознательно ставили своей задачей определение автора той или иной песни — несомненное доказательство общей установки на индивидуальное творчество, хотя трансляции текста по-прежнему уделяется большое внимание: автор зачастую указывается вместе с исполнителем, со слов которого записана песня,— в сознании современников они являлись соавторами.

«Настоящий» фольклорный исполнитель может вносить изменения в текст исполняемого произведения, но делает это подсознательно, полагая, что он лишь воспроизводит текст, доставшийся ему от предков. В эпоху «Манъёсю» мы наблюдаем обратное явление: даже при явном воспроизведении фольклорного текста его исполнителю приписываются авторские функции.

Тематика раннеяпонской поэзии была весьма ограничена. В 740 г. Фудзивара Хироцугу поднял мятеж, в связи с чем император Сёму (724—749) в сопровождении свиты, в которую входил и Отомо Якамоти, был вынужден предпринять путешествие в провинцию Исэ. Стихотворение Якамоти, сочиненное в это время, ни словом не касается мятежа:

Вот хижина
Среди полей Кавагути.
О, эти ночи,
Когда тоскую
По любимой.

№ 1029

Стихи, однако, вовсе не свидетельствуют о безразличии Якамоти к судьбе государя. Просто считалось, что политические перипетии — не дело вака (в отличие, скажем, от китайской поэтической традиции).

Тот, кто впервые прочел «Манъёсю», видимо, отметил огромное количество топонимов, встречающихся в тексте. Дело в том, что в «Манъёсю» личность поэта, равно как и межличностные отношения, очень часто реализуются через переживание пространства. Если говорить о главной теме «Манъёсю» — это, безусловно, разлука: с родными местами, друзьями, возлюбленными и родственниками. Именно физическое перемещение в пространстве ведет к изменению душевного статуса поэта и служит источником лирического драматизма. Радостное упоение

жизнью и любовью в меньшей степени свойственно японской поэзии.

Как отметил Б. Снелл относительно раннегреческой поэзии, «в выражении личных чувств и требований ранние лирики пытаются воспроизвести те эпизоды, в которых индивидуальность неожиданно вырывается из широкого потока жизни, когда она ощущает себя отделенной от вечнозеленого дерева всеобщего роста... Только эмоциональный разлад, вызванный несчастной любовью, является по-настоящему личным» [Снелл, 1953, с. 65]. Это положение хорошо работает и на японском материале. Однако ситуация «несчастной любви» в прочтении японских поэтов трактуется как физическое отделение от любимой в результате путешествия, часто вынужденного — по делам службы и повелению государя. Именно временное одиночество и изоляция от привычного уклада служат одним из основных условий для проявления лирического чувства. Душевное одиночество обнажается лишь при пространственном перемещении. И если еще для Хитомаро путешествие помимо разлуки было естественным поводом для любования и знакомства с новыми местами, то для поколения Якамоти оно есть прежде всего разлука.

В отношении к пространству реализуется важнейшая установка авторской поэзии на выявление индивидуального. Если основной пафос фольклора заключается в соединении, обеспечении единства социума, то альтернативной функцией поэзии является разъединение, рассечение целого на составляющие элементы.

Лирическая поэзия есть первая по времени из известных нам форм монолога. Человеку современному для его актуализации вполне достаточно ощущать свою душевную обособленность, для которой окружающие индивида люди не могут служить решающей помехой. Но для поэта «Манъёсю» необходимым условием душевной обособленности служит лишь обособление физическое, достигаемое при удалении. Однако монологам «Манъёсю» еще очень далеко до стихов современных поэтов, которые зачастую принимают форму «писем ни к кому». Они почти всегда имеют конкретный адресат и являются поэтому частью диалога, прорывающегося на поверхность в стихотворной переписке (в явном виде) и в так называемых «ответных песнях» — в неявном. Каэси ута представляет собой вариацию в форме танка на тему «длинной песни» (нагаута), но обе они часто написаны одним и тем же автором, т. е. фактически воспроизводят диалог внутри монолога.

Путешествие, однако, может иметь и совсем иную поэтическую «сверхфункцию». Движение удаляет от привычного социума, но одновременно и приближает к природе. Отсюда — созерцательная струя раннеяпонской поэзии, создающая эффект слияния человека с природой. С точки зрения функциональной странничества, таким образом, приспособлено для выявления скрытого в человеке душевного потенциала. Пространство по-

этому с полным основанием может быть названо субстанцией лирической.

Наши соображения о важности пространства в строительстве межличностных отношений находят подтверждение и в результатах экспериментальных исследований современных психологов: «Нарушение оптимальной дистанции (вынужденное общение на более короткой или длинной дистанции) оценивается отрицательно, и человек пытается изменить данную ситуацию (нормализовать дистанцию)» [Хейдметс, 1979, с. 137]. В нашем случае минимизация дистанции достигается за счет ее преодоления с помощью поэтического слова.

Основная часть песен «Манъёсю» написана во время прогулок, путешествий, служб в удаленных от родного дома местах. В условиях недостаточно разработанных средств лирического самовыражения топоним становится одним из основных способов, актуализирующих лирическую информацию. Места, где побывал поэт и которые он воспел или же просто упомянул, становятся вехами его жизненного пути и судьбы.

География переплетается с любовью и становится ее необходимым атрибутом.

Любимую я встречу
Или нет?
Увижу ль остров Аवासима?
Любовь заснуть
Мне не дает.

№ 3633

Путешественнику вовсе не свойственно сетовать на трудности пути. Преодоление расстояния служит поэту лишь поводом и одновременно условием для выражения чувств. Неизвестный нам автор после благополучно пережитого им шторма пишет:

Месяц на небе ночном
Пусть скорее взойдет.
С островов
Над равниной морскою
Пусть увижу места,
Где дом у любимой.

№ 3651

Исключительная популярность любовных мотивов в японской поэзии связана не только с естественным обращением к одному из самых сильных источников человеческих эмоций. Интенсивное переживание любви уходит своими корнями в особенности синтоистской космологии. Синтоизм не знает концепции всемогущего Творца. В сознании японцев функция мифологического созидания отводилась супружеским парам богов, близость которых и дала возможность появиться всему сущему на свет. Отсюда — традиционно обостренное внимание к отношениям между мужчиной и женщиной. Супружеская близость богов — факт космического значения, запечатленный в мифе; любовь людей — данность эстетическо-психологическая, порождающая

литературу вообще и стихи в частности (в данном случае мы не касаемся социальной роли любви, обеспечивающей генеалогический каркас общества).

Через поэтическое переживание любви осознавались границы личности и возможности индивидуального развития. Тем не менее японский вариант «куртуазной любви» никогда не достигал той степени экзальтированности, которая свойственна европейскому средневековью, хотя сама потребность в любви и в японской, и в европейской традициях служит до некоторой степени эквивалентом истинности бытия: «Любовь к Даме, порождающая самое содержание „куртуазности“, у трубадуров реализуется в бесконечном совершенствовании куртуазной личности. Она является источником всякого внутреннего движения и прогресса. Любовь становится абсолютным критерием духовной ценности...» [Мейлах, 1975, с. 95].

И хотя китайская литература, казалось бы, предоставила японцам богатейший материал для стихотворного осмысления на уровне сюжета, лишь один мотив прочно и органично вошел в генофонд ранней японской поэзии. Мы имеем в виду цикл песен о Танабата, воспевающих несчастную любовь Волопаса и Ткачихи (Вега и Альтаир), которые разлучены Небесной Рекой (Млечный Путь) и могут встречаться только раз в году — 7-го дня 7-ой луны. В «Манъёсю» около двухсот песен посвящены этой легенде.

У Реки Небес,
На разных берегах,
Мы стоим исполнены тоски...
О, хотя бы слово передать
До того, пока приду к тебе!

№ 2011,

Перевод А. Е. Глускиной

Многие авторы «Кайфусо» представлены и в «Манъёсю». Тема Танабата хорошо представлена и в китаеязычной антологии. Однако сам язык и стоящая за ним поэтическая традиция предопределили различный подход к одной и той же легенде. Вот как, например, воспевает Фудзивара Фусасаки (681—737) Танабата в «Кайфусо»:

В столице государя повеяло первой прохладой,
И наслаждается он осенью ранней.
В зале, изукрашенной богато, слагают стихи,
В золотом павильоне — изысканные развлечения.
Паланкин [Ткачихи] летит, как феникс по облачной

дороге,

Словно дракон, пересекает ее повозка Небесную Реку.
Если хочешь узнать о встрече бессмертных,
Посмотри, как голубая птица влетает в роскошную башню.

(Согласно легенде, к императору У в день Танабата прилетела трехногая голубая птица.)

Если стихи «Манъёсю» бесхитростно сводят ситуацию к привычному мотиву разлученных влюбленных, то авторы «Кайфусо» следуют континентальным образцам, щедро уснащая поэзию мифологическо-легендарной образностью.

Любовная тоска, не опосредованная пространством, вызывает у поэтов «Манъёсю» удивление:

И в сердце даже
Я не думала, любимый,
Что будет так мучительна тоска,
Хотя ни горы, ни река
Не разлучают нас с тобою.

№ 601

Перевод А. Е. Глускиной

Пространственно-материальная метафора дороги универсальна. И смерть людей — вечная разлука — также описывается с ее помощью:

Если б знал я,
Где лежит тот путь,
По которому уйдешь ты от меня,—
Я заранее заставы бы воздвиг,
Чтобы только удержать тебя!

№ 468,

Перевод А. Е. Глускиной

В «Манъёсю» уже проглядывает ощущение жизни не столько как встречи, сколько как прощания. И мотив разлуки начинает органично переходить в мотив непрочности мира: если жизнь есть движение, расставания с миром не избежать.

Впоследствии острое осознание преходящести бытия станет одним из основных в японской поэзии. Обычно это объясняют влиянием буддизма. Однако, как нам представляется, иноземные идеи, не имеющие основания в национальных устоях мировосприятия, обречены лишь на мимолетное любопытство. Наканиси Сусуму справедливо возводит истоки мотива бренности в литературе к этиологическому мифологическому рассказу, объясняющему недолговечность человеческой жизни (миф о Ко-но-ханано-сакуя-химэ) [Наканиси, 1972, с. 39—52].

Буддизм, возможно, и оказал определенное влияние на обшечностальгический лад мировосприятия японцев, но они перевели мировоззрение буддизма в эмоционально-чувственную сферу [Камэи, 1974, с. 50], продемонстрировав еще раз живучесть традиционных парадигм повествовательного, «сюжетного», динамического освоения действительности.

Помыслы поэтов «Манъёсю» были устремлены в основном к любви и природе. Но вот в песне Якамоти мы, пожалуй, впервые в японской поэзии встречаем определение предназначения литератора. В оде, воспевающей гору Татияма, Якамоти пишет, что ведет рассказ о ней для людей, никогда Татияму не видевших. По убеждению Якамоти, они должны приходиться в восторг, лишь только услышав название горы (№ 4000).

Значение этого события в духовной биографии японского народа трудно переоценить — впервые творчество обращено не на внешний мир, а само на себя. Только та область мыслительной деятельности, которая способна определить свое содержание и предназначение, обладает энергетическим потенциалом для дальнейшего развития через осознанное конструирование канона и собственного языка описания. Поэтика поэзии стала в ближайшем историческом будущем одной из основных тем, над которыми серьезно задумывались средневековые японские мыслители.

Так поэзия усилиями Якамоти надолго определяет свое место в жизни. Ее задача понимается прежде всего как передача эстетической информации во времени и пространстве. Поэзия постепенно десакрализуется. Но до современной литературы еще лежит долгий путь: в ней начисто отсутствует авторский вымысел, осознаваемый, как таковой.

В данном случае мы говорим только о тенденции. Сам же Якамоти еще не порывает окончательно с поэзией заклинательной. В этом нас убеждает песня, написанная им по случаю засухи. Кончается она так:

О, средь распростертых гор
Из лощины вдалеке
Показавшаяся нам
Туча белая, спешит.
Поднимись, покинь дворец
Властелина вод морских,
Затяни небесный свод,
Ниспошли на землю дождь!

№ 4122,

Перевод А. Е. Глускиной

В поэзии современной подобное запанибратское обращение к природе — не более чем литературный прием, но во времена Якамоти еще не была утрачена вера в магическую действенность Слова. Но все-таки мысль о миссии поэта как передатчика эстетической информации не случайность и не оговорка. По меньшей мере еще два раза мы встречаемся в стихах Якамоти с ее арафразом (№ 4040, 4207).

В творчестве Якамоти проглядывается и еще одна черта, позволяющая говорить о его отходе от традиционного стихосложения и несколько сближающая его с «профессиональными» поэтами. Несмотря на общую тенденцию «ситуативности» порождения текста в японской поэзии, у Якамоти есть несколько песен (№№ 4098, 4120, 4163, 4156, 4266), «сложенных заранее», когда порождение текста и его предполагаемая трансляция разделены во времени — явление само собой разумеющееся в китайской прозе и поэзии этого времени. Любопытно, однако, что в отличие от современных авторов для Якамоти большее значение имеет трансляция текста — как это бывает при исполнении фольклора. Получив новое назначение, Якамоти сложил две песни (№№ 4248, 4249), в которых он выражает печаль

расставания со своим другом — судьей Кумэ Хиронава. Тот находился в отъезде, и поэтому стихи были посланы ему позже — в 4-ый день 8-ой луны. Итак, мы знаем дату назначения на должность и день отправления стихов — но нам неизвестно время их написания. Письменная трансляция текста сменила устную — но сохранилась установка на ее первостепенную важность.

При сочинении стихов, «сложенных заранее», мы встречаемся с запланированным актом творчества, а не с мгновенным откликом-импровизацией. Но эта линия развития поэзии если и не была впоследствии предана полному забвению, то уж, во всяком случае, подвергалась скептическому осуждению. Логика творчества внутри замкнутой группы, которую мы назвали псевдофольклорной, оказалась доминирующей. Чиновничье-аристократическую среду мы определили как псевдофольклорную группу потому, что, с одной стороны, каждый ее участник являлся одновременно и поэтом и слушателем, т. е. отсутствовало четкое подразделение на творца и аудиторию, а с другой — в ней господствовала установка на персональное творчество.

Якамоти, несомненно, — самый яркий представитель переходного периода. Над ним, человеком тихим и чиновным, культивировавшим любовные эмоции, дружеские пирушки и прогулки, все еще тяготеют прежние представления о том, каким подобает быть «настоящему мужчине». И он слагает «Песню мечты о воинской славе», в которой, обращаясь к родителям, рисует автопортрет в образе воина, вооруженного луком и мечом, смело преодолевающего горы, чтобы его имя восторженно повторяли потомки (№ 4164).

Стихи «Кокинсю» совсем иные, нежели «Манъёсю».

Сливовый цвет
Покрылся снегом.
Цветов не видно,
Но лишь вдохните аромат —
Узнаете о них.

Кокинсю, № 335

Эти стихи о сливе в снегу, принадлежащие кисти Оно Такамура, не могли быть написаны поэтом прошлого. Ему было недостаточно ощутить аромат цветов — лишь увидев их, он мог сочинить стихотворение. А поэты «Кокинсю» свободно оперируют звуками и запахами, органично вплетающимися теперь в картину мира.

Расписная ширма, для которой поэты «Кокинсю» сочиняют стихотворные подписи, становится для них такой же художественной реальностью, как и сама жизнь. Для поэта же времени «Манъёсю» источником вдохновения мог послужить только «реальный» пейзаж. Критерием при описании отношений между людьми становится достоверность не визуальная, а психологическая. Дама в ответ на послание кавалера, увидевшего ее настолько мимолетно, что он не может решить, явилась ли она

ему на самом деле, решает, что это не имеет никакого значения (№ 477).

Нужно сказать, что само знакомство мужчины и женщины происходило достаточно своеобразно: они беседовали, разделенные занавеской, отгораживающей внутренние покои дамы. Так что ни о какой любви с первого взгляда и речи быть не могло, зато влюбиться можно с «первого слова», лишь только услышав голос будущей возлюбленной.

Весь одиннадцатый свиток любовной лирики «Кокинсю» отведен под песни, выражающие отношение к объекту почитания, с которым автор не встречался, часто не видел, а лишь слышал о нем.

В «Манъёсю» главным препятствием для встречи возлюбленных является физическое пространство, разделяющее их. Хэйанских аристократов расстояние уже не смущает. Лирическая напряженность, возникавшая в «Манъёсю» за счет пространственного удаления, перестает быть столь актуальной. Дистанция психологическая и ее преодоление — вот забота поэтов Хэйана. Отсюда — мотив неразделенной любви, богато представленный в «Кокинсю».

И даже земля Китая
Во сне
Мне показалась близкой.
Но ты меня не любишь —
И оттого ты далеко.

№ 768

Пространство, как убедился читатель из предыдущего изложения, — одна из основных, если не самая главная, категория поэзии «Манъёсю». Без пространства, причем достаточно протяженного, поэзии «Манъёсю» не существует. В произведениях поэтов «Кокинсю» топонимы стали появляться реже — аристократы почти перестали путешествовать. Из 1111 песен антологии всего 16 составляют раздел «Путешествия» — самый немногочисленный в памятнике. Конь в «Манъёсю» — необходимая составная часть образного строя (более 70 упоминаний), а авторы «Кокинсю» лишь четыре раза осмеливаются проехать верхом. К чему преодолевать расстояния ради встречи с природой, если ее можно приблизить к собственному дому? На свет появляются декоративные сады, природу имитирующие. Человек из Хэйана благодаря стараниям прошлых поколений уже определил свое место в пространстве. Теперь освоению подлежало время. Обстоятельства места сменяются обстоятельствами временными. В примечаниях к стихам в отличие от «Манъёсю» намного чаще указывается не место, а время их создания. За период, истекший со времени составления «Манъёсю», функция организации эмоциональной жизни перешла от пространства к категории времени. Без времени не существует поэзии «Кокинсю».

Так же как и поэты Нара, аристократы Хэйана продолжали отдавать, хотя и в меньшем объеме, поэтическую дань легенде

о Танабата. Но вот что любопытно: если в «Манъёсю» суть предания представлялась в виде преодоления возлюбленными — звездами Небесной Реки, то составители «Кокинсю» все песни о Танабата относят к «осенним», и Ткачиха ожидает не своего возлюбленного, а наступления осени.

Жду осени
И не дождусь,
Когда падет мостом
Осенний лист
На Небесную Реку.

№ 175

Вообще нужно отметить лексическую смену, происшедшую в «Кокинсю», — глаголы, обозначающие действия и поступки автора, сменяются глаголом «ждать», ибо теперь поэт неподвижно находится в центре мира. В этом, вероятно, и состоит специфика поэзии «Кокинсю»: мир находится в постоянном движении, человек же физически статичен, но его эмоции пребывают в единстве с изменениями в природе, не сопротивляясь, а подчиняясь пульсированию естественных перемен. Человек живет под диктовку природы, но не наоборот. Патетика первопроходцев и освоения стихии полностью отсутствует.

О соловей, пропой о том,
Как жаль цветы,
Под ветром опадающие.
Лепестков не посмею
Коснуться рукой.

№ 106

Сама организация поэтического материала памятника основана, как было сказано, на временных понятиях. Природа как «место» («Манъёсю») становится сферой господства временных отношений. И если проявления времени универсальны и затрагивают всех, то не все ли равно, где ты находишься, — понятия «мой сад» и «мой дом» занимают прочное положение в топографии «Кокинсю». Кукушка кукует летом — будь то в саду собственного дома или на горе Отоха (№№ 141, 142).

В стихах «Кокинсю» природа воспринимается исключительно как объект эстетический, т. е. лишенный прагматической функции жизнеобеспечения человека. Осень — это не время урожая, а время пожухших листьев. Любимый символ весны — сакура — вообще лишена съедобных плодов. Японцы пробовали природу не на вкус, а на глаз и на слух.

Эту тенденцию удобно, в частности, проследить на динамике изменения поэтического восприятия животного мира.

Если в «Манъёсю» еще встречаются упоминания о рыбах, животных диких (кабан, волк, медведь) и домашних (собака, вол), то в «Кокинсю» таких упоминаний нет. Столичные аристократы все более ограничивали себя пределами города, и зооморфные образы, диктуемые активным освоением пространства, уходят в прошлое. Общее число видов представителей живот-

ного мира сокращается в «Кокинсю» до 26 (против более чем 80 в «Манъёсю»). Процентное соотношение зоонимов к общему числу песен, составлявшее 18% в «Манъёсю», уменьшается до 14 в «Кокинсю» и падает до 10% в «Синкокинсю» (1205 г.).

Чрезвычайно показательно, что представительство растительного мира в поэзии не только не имеет тенденции к сокращению, но даже несколько увеличивается. Японская поэзия более заслуживает эпитета «растительная», нежели «животная», что не в последнюю очередь связано с общим неагрессивным модулем культуры аристократов, способной к поглощению и выработыванию информации, но мало заботящейся с ее сколько-нибудь широким распространением.

Млекопитающие в «Кокинсю» практически не представлены (за исключением оленя), и наибольшей популярностью пользуются птицы (в особенности кукушка, короткохвостая камышовка, именуемая в поэтических переводах соловьем, дикие гуси).

Повышенное внимание поэзии именно к птицам объясняется, по всей вероятности, типологической принадлежностью синтоизма к религиям с развитым шаманским комплексом. В подобных религиях птицам принадлежит особая роль как посредникам между шаманом (земной мир) и небом. Поэзия же, в значительной степени эмансипируясь от религии, по-прежнему удерживает птиц в поле своего зрения.

Птицы, однако, не представляли собой интереса в качестве самостоятельного объекта описания. Поэты использовали присущие птицам свойства для составления поэтического словаря эпохи. И поэтому японцы так часто прибегали к уподоблениям. Голос любимой — это птичье пенье, стремительное перемещение — их полет, забота — птенцы, укрываемые родительским крылом.

Уподобляя человека птице, поэты видели в этом сходстве тождество прежде всего эмоциональное. Так происходит, скажем, при осмыслении образа диких гусей, на которых поэты переносят печаль своего мировидения. Гуси — птицы перелетные. Но в стихах они никогда не прилетают. Сердцу поэта любезно лишь расставание, и потому гуси никогда не возвращаются, хотя трудно, разумеется, заподозрить японских поэтов в недостатке наблюдательности. Точно так же другой популярнейший персонаж поэзии — олень — никогда не находит себе подруги.

В стихах животные и птицы — символ. Весны, одиночества, печали, расставания. В средневековых стихах европейских поэтов животный мир также не самоценен. Но в Европе на поэзию крайне глубокий отпечаток наложило христианство с его тотальной установкой на дидактичность. Японской же поэзии этическое осмысление мира совершенно не свойственно.

Следует отметить, что противопоставление животного мира человеку выражено в японской культуре далеко не столь энергично, как на Западе. Невозможно себе представить, чтобы

японские поэты исходили из библейской парадигмы таких отношений (и поставил Господь человека владыкою «над рыбами морскими, и над птицами небесными, и над скотом, и над всею землею, и над всеми гадами, пресмыкающимися по земле».

Животный мир (как, впрочем, и вся природа) был в японской поэзии объектом восприятия, свободным от морализующего начала, столь свойственного средневековой европейской поэзии. Не стремились японцы и к описанию фантастических или же экзотических животных, в то время как в стихах европейских поэтов подобные создания, переселившиеся из бестиариев, занимают весьма почетное место (подробнее о животных в японской поэзии см. [Ермакова, Мещеряков, 1988]).

Поэты «Кокинсю» чрезвычайно чувствительны к бегу времени. Противопоставление и конфликт между вечным и переходящим составляет один из основных источников лирического драматизма. Время «Кокинсю» — не застывшая данность, и в каждом моменте бытия присутствует горечь прошлого и будущего, тоже обычно окрашенного в элегические тона.

Хэйанские аристократы воспринимали этот мир как полностью познанный, и цвет печали был главным в их палитре. В настоящем они видели конец прошлого, а в будущем — конец настоящего. Их любовь к пространству и времени была лишена веры и надежды, что в конечном счете и погубило хэйанскую цивилизацию.

Осенний клен
Листочка не обронит,
Но мне не по себе.
Багрянец гуще —
А зима скорей.

№ 264

Ах, в этом бренном мире
Итог всегда один...
Едва раскрылись сакуры бутоны —
И вот уже цветы
Устлали землю...

№ 73

Рассвет разлуки
Близко, близко...
Петух не прокричал: «Пора!»
А слезы
Уж текут ...

№ 640

Вообще говоря, поэты «Кокинсю» (как женщины, так и мужчины) не умели да и не желали сдерживать слезы, единогласно признаваемые мерилom глубины чувств. Как тут не вспомнить о Хитомаро, который еще раздваивался между образом сдержанного мужа и чувствительного влюбленного. В разлуке с женой он сложил: «Считал себя // Я смелым мужем. // И вот — от слез // Промокли рукава...» (Манъёсю, № 135).

Переживание времени, как, впрочем, и вся эмоциональная

жизнь аристократов, чрезвычайно лично. Во всяком всеобщем придворный Хэйана находит свою индивидуальную поэтическую усладу:

Не для меня
Пришла осенняя пора.
Но вот запел сверчок —
И раньше всех
Печально стало мне.

№ 186

Но только коллективные ценности могут иметь статус общезначимых. Прежние коллективные представления о сакральности императорской власти, например, если и не исчезают совсем, то находятся уже на периферии поэтического внимания аристократов. Аристократов занимала не прочность бытия, а его зыбкость. Установка на преходящесть становится определяющей в ценностной ориентации элиты японского общества. Отсюда — то значение, которое придавалось стихам в процессе социализации: версификации учили с детства, а человек, не знающий определенного набора поэтических текстов, подвергался остракизму. Стихосложение стало нормой этикета и, несмотря на определенную степень индивидуализации, представляло собой форму коллективного сознания. Так же, как и в «Манъёсю», в «Собрании старых и новых песен» есть стихи, сочиненные поэтом вместо кого-либо. Мужчина вполне мог написать любовное послание от имени женщины, в котором возлюбленный установленным этикетным способом обреченно упрекается в холодности чувств (№ 618).

Создание подобных стихов требует не личного опыта, а знакомства с каноническими образцами. Мы подозреваем, что аристократы умели радоваться, но эстетически-этикетный диктат хэйанского сообщества не позволял выражать свои эмоции менее элегическим образом.

Именно канонические образы придавали стихам «Кокинсю» общечеловеческий смысл — несмотря на довольно слабую разработанность словаря родовых понятий, имеющих отношение к человеку. Собственно говоря, японская поэзия не выработала понятий «человек», «люди». Более абстрактен словарь «природный» — в нем встречаются «цветы», «травы», «деревья», «птицы».

Высокий общественный статус поэтического сочинительства (но не сочинителей), соединенный с особенностями стиля жизни, привел к определенной «профессионализации» творчества (употребление термина «профессионализм» в данном контексте достаточно условно — стихи умели слагать все, и не существовало резкого отделения творца от аудитории, не было и поэтических школ, появление которых может служить достаточно чутким индикатором следующего шага к окончательной спецификации). Мы имеем здесь в виду не источник доходов, а побудительные мотивы к сочинительству. Японский дом того време-

ни не членился на комнаты внутренними перегородками. Вместо них использовались ширмы, которые полагалось украшать живописью и стихами. Стихи же очень часто писались на заказ. Заказчики, естественно, предпочитали наиболее искусных поэтов. Так вот — из восьмисот с небольшим произведений, вошедших в личный сборник Цураюки, более пятисот представляют собой надписи на ширмах. Вот, например, песня, сложенная Цураюки при виде ширмы, расписанной цветами:

Не блекнут краски...
С тех пор
Как зацвели цветы,
На свете этом —
Всегда весна.
Кокинсю, № 931

Несмотря на столь жизнеутверждающее заявление Цураюки, общеностальгический лад «Кокинсю» не вызывает сомнений. В начале какого-либо явления или процесса аристократы обреченно предвидели его окончание. Несколько позже эсхатологические представления, связываемые с упадком учения Будды, овладевают самыми широкими слоями населения. Художественное осмысление действительности с неизбежностью утрирует ее, пророчески приоткрывая занавес, за которым покоится будущее. Эмоциональная эсхатологичность явилась предтечей теорий глобальной эсхатологии, разработанной позднее в трудах историков и буддийских богословов.

Несмотря на всю утонченность японской придворной поэзии, она сумела сохранить в себе одну важнейшую особенность, которая роднит ее с фольклором. И здесь логика повествования возвращает нас почти на два века назад, а именно в 712 г. Интерес наш вызван предисловием к мифологическо-летописному своду «Кодзики», история создания которого была рассмотрена в первой главе. Напомним наш основной вывод: социальная группа легализует произведение не по прочтении, а лишь выслушав его. Только так оно получало статус общезначимого.

Придворная поэзия наследует эту традицию, осмысляя ее, однако, как факт эстетический. Авторитетнейший теоретик японской поэзии Фудзивара Тэйка (1162—1241) утверждал, что хорошим поэтом можно стать лишь в результате длительной подготовки. Однако, несмотря на то что значительная часть стихов порождалась на поэтических турнирах, тема которых была известна заранее, Тэйка категорически предупреждает против использования домашних заготовок — ибо истинная поэзия возможна лишь как экспромт [Идзуцу, 1981, с. 93], и непременно обнародованный — добавим мы от себя.

Проблема соотношения между оригиналом произведения и его «копией» достаточно актуальна и для современности. В русской культуре она получила особую значимость в первые десятилетия XX в. Однако это соотношение, понимаемое в япон-

ской традиционной культуре как «устное — письменное», в соответствии с общими установками европейской культуры приняло в России и форму «рукописное — печатное» [Чудакова, 1986, с. 105—124]; см. также энергичное высказывание В. В. Розанова: «В противоположность этому смятению перед рукописью (чтением ее), к печатному я был совершенно равнодушен, что бы там ни было сказано, хорошо, дурно, позорно, смешно; сколько бы ни ругали, впечатление — „точно это не меня вовсе, а другого ругают“» [Розанов, 1913].

И еще одно обстоятельство, сближающее хэйанскую японоязычную поэзию с фольклором, — каноничность и жесткие правила бытования танка в значительной степени уничтожали личность творца. Судьба поэта в антологической поэзии решительно отсутствует.

Только при таких условиях могли получить широкое распространение поэтические турниры, состязались в которых не отдельные поэты, а две команды — «левых» и «правых». С другой стороны, поэзия в японской художественной традиции индивидуализируется достаточно рано, постепенно становясь неотъемлемой принадлежностью породившей ее личности и одновременно формируя ее саму. Песни «Кодзики» и «Нихон сёки» всегда являются эквивалентом прямой речи и воспринимаются как личностное откровение, основным же предназначением прозы в этих памятниках является не душевно-экспрессивная, а повествовательная функция. Таким образом, исторические корни поэзии, которые нам дано проследить, изначально несут в себе семя лирического начала и связаны с выделением личности из коллектива*.

Тем не менее генетическая связанность поэзии с коллективными формами сознания позволила культуре выработать достаточное количество разного рода ограничений на формы бытования поэзии, что в очень значительной степени сужало возможности личностного проявления с помощью поэтических средств. Одной из основных социально-культурных функций поэзии стала выработка коллективного сознания людей, принадлежащих к придворному кругу. Танка всемогущего Фудзивара Митинага (966—1027), в которой он выразил упоение собственной властью (Полная луна // Не ведает изъяна. // Подумаю о ней — // Весь этот мир // У ног моих), может считаться уникальной по степени выраженности не ограниченных канонам индивидуальных эмоций. Гораздо более типичны вака Дзиэна (1155—1225), по праву считающегося первым японским историком; см. о нем раздел «История. Продолжение»), в которых никак не отражены его исторические идеи.

* Поэзия современности (во всяком случае, лучшая ее часть) играет совсем другую функциональную роль. В нынешнее время личность, как таковая, формируется намного раньше, чем сам поэт. Ее выделенность не вызывает сомнений и закреплена, как правило, законодательно. Поэтому одна из основных функций поэзии, как и любого другого вида искусства, состоит в поиске и формировании подобщества, имеющего сходное с поэтом мироощущение.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОЗА

В эпоху Хэйан проникновение письменности в среду аристократов (как мужчин, так и женщин) характеризуется невиданным до того размахом. Чтение становится неотъемлемой частью системы ценностей (бумага, кисть, книга считались весьма достойным подарком). Поведение, сама человеческая жизнь мыслятся до определенной степени как чтение. Замышляя удалиться от мирской жизни, Мурасаки-сикибу в качестве одной из причин, понуждающих ее к немедленному обращению к учению Будды, приводит соображение почти анекдотическое: в старости зрение ее ослабнет, и она не сможет читать сутры [Мурасаки, 1971, с. 246].

Несколько позже Оэ-но Масафуса (1041—1111) составил свою «творческую биографию» (первоначально она, вероятно, представляла собой предисловие к сборнику его китайских стихов) «Бонэн-но ки» («Записи последних лет»), в которой автор осмысляет свой жизненный путь как процесс последовательного порождения текстов [Бонэн-но ки, 1981].

Хэйанская аристократическая литература чрезвычайно «рафинированна»: она очищена от всего, что не имеет непосредственного отношения к жизни аристократов. Литература эта стерильна и нелюбопытна к внешнему миру. Аристократы не слишком стеснялись раскрыться перед себе подобными, но берегли слово от посторонних — чтобы оно не утратило эстетической силы. «Я переписала в свою тетрадь стихотворение, которое показалось мне прекрасным, и вдруг, к несчастью, слышу, что его напеваает простой слуга... Какое огорчение!» [Сэй-сэнагон, 1975, с. 318].

Литература аристократов не знает чудес и космических потрясений. Их мироощущению более соответствует представление об упорядоченности и предсказуемости мира, нежели об отклонениях от обычных процессов: «В зимнюю пору должна царить сильная стужа, а в летнюю — невыносимая жара» [Сэй-сэнагон, 1975, с. 155].

Предмет изображения такой литературы находился близко и рассматривался с тщанием. Отсюда — постоянный «крупный план» и отсутствие «панорамы». Не лес, а дерево; не дерево, а лист; не лист, а прожилка на нем — так было устроено зре-

ние. Реальность притягивала их больше вымысла, и вымысел оттого подчинялся реальности.

Развитие различных жанров словесности происходило в X в. практически синхронно. Аристократы сочиняли стихи, писали о стихах, о людях своего сообщества, о себе. Наиболее выдающиеся «писатели» обращались в течение жизни к различным жанрам словесности, как это произошло с Мурасаки-сикибу, оставившей после себя сборник стихов, повесть, дневник. Обращение к тому или иному жанру диктовалось волей автора — каждый из них предоставлял особые возможности.

При рассмотрении японоязычной прозы следует помнить и о том, что она является в целом отражением игровой стороны культуры (т. е. порождение текста и его трансляция не являлись актами сугубо этикетными) и не ставит перед собой открыто дидактических целей. Фактически отталкиваясь от буддийской дидактической литературы, проза аристократов не предъявляет ей серьезных претензий. Аристократическая литература принципиально неагрессивна, замкнута в самой себе. В то же время авторы буддийских сочинений видели в прозе аристократов нежелательную альтернативу.

Составитель сборника буддийских преданий «Санбо экото-ба» («Картины Трех Сокровищ и рассказы о них», 984 г.) Минамото Тамэнори так оценивал соотношенность «серьезной» и «игровой» культур своего времени: «За игрой в го (род шашек.— А. М.) проводят дни, но схватка за победу не знает конца. За кого (цитра.— А. М.) коротают ночи с друзьями, и возникает пленение звуком. Моногатари („повесть“— А. М.) же движет женскими сердцами. Растут они (повести) гуще травинок в чаще, числом превышают песчинки на берегу, омываемом бурным морем. В повестях даются имена деревьям и травам, горам и рекам, птицам и зверям, рыбам и насекомым. Безгласное наделяется голосом, бесчувственное — чувствами... Рассказывается о цветах и бабочках, уподобляемых женщине и мужчине, но не говорится о корнях греха и чувствах, исчезающих как роса в лесу». Далее Тамэнори утверждает, что для просветления души следует обратиться к не-сочиненному — сутрам и мандалам, копируя их и преподнося Трем Сокровищам [Дзусцу, 1979, т. 5, с. 29—30].

В приведенном пассаже хорошо видна принципиальная разноориентированность буддийской и аристократической субкультур: просветление и развлечение, конечность священных текстов и необозримость профанных, копирование и сочинение. Для Тамэнори аристократическая литература не является «текстом». В то же время авторы «повестей» безусловно признают буддийскую субкультуру в качестве составной части культуры, хотя признание это и сопровождается определенными оговорками, связанными с восприятием буддизма в рамках китайской образованности, которая в среде придворных в значительной степени утратила свое значение. Не приводя многочисленных при-

меров пренебрежительного отношения к «китайской грамоте», имеющих в «монокатари» (главным образом в «Повести о Гэндзи»), отметим, что японская и китайская проза требуют совершенно иной экологии культуры. Китайская образованность немыслима без длительной и чрезвычайно трудоемкой предварительной работы с письменными текстами, в то время как господствующим требованием к японоязычной культуре придворных была спонтанность, естественность и ненасильственность акта творения.

В разное время разные жанры словесности получают усиленное развитие. Этот факт свидетельствует не только о саморазвитии Слова, но и отражает важные сдвиги в ценностных ориентациях общества, порождающего тексты. И если применительно к VIII в. мы говорили о господстве исторического сознания в письменной культуре, то начиная со второй половины IX столетия можно отметить ускоренное развитие японоязычной поэзии. Что же касается X в., то здесь мы имеем дело со становлением художественной прозы.

Само понятие «художественность», *fiction*, предполагает наличие игровой стороны литературы, которая, как и вся игровая культура аристократов, имеет выраженную тенденцию к возрастанию (именно этим, по всей вероятности, и объясняется сравнительная легкость ее усвоения современной культурой Запада). Несмотря на бросающуюся в глаза этикетность поведения аристократов, хэйанская культура преподносит множество примеров несоблюдения и сознательного нарушения этикетных норм, что свидетельствует о проявлении сугубо личностных установок, которые могут не совпадать с общественными, ставя индивида в ситуацию выбора. Не переоценивая значения этого конфликта, не приведшего в хэйанской литературе к появлению «романтического» типа героя, противостоящего обществу и «среде», мы должны тем не менее засвидетельствовать, что поиск «нового» и сознательное отвержение «старого» составляет существенную черту хэйанской культуры, без чего не было бы возможно появление и достаточно широкое распространение японоязычной прозы.

Нам хотелось бы подчеркнуть, что появление того или иного жанра совсем не обязательно предполагает отмену других, хотя зачастую и свидетельствует о некотором смещении поиска. Так, вовлечение вака в сферу письменной культуры безусловно сопровождалось некоторым упадком исторического сознания и китайской поэзии (канси) как форм сознания, заимствованных из Китая и осознаваемых до определенной степени как чужеродные (хотя это отнюдь не привело к их полной аннигиляции), а усиленное развитие прозы на рубеже X—XI столетий приводит к некоторому сокращению поэтических турниров [Боуринг, 1985, с. 86].

Одна из парадигм развития японской культуры (в том числе и словесности) заключается в сохранении уже утвердивших-

ся явлений, хотя их относительная значимость и меняется, разумеется, с течением времени. Поэтому, несмотря на то что следующему высказыванию Като Сюити и недостает должной степени осторожности, оно тем не менее вполне отражает эту закономерность и уровень культурных автопредставлений: «В истории японской литературы никогда не случалось так, чтобы форма и стиль, которые обладали популярностью в один период, сменялись бы новой формой в следующий. В Японии новое не сменяло старое, но прибавлялось к нему» [Като, 1979, с. 4]. Японский профессор как бы возражает энергичному высказыванию О. Э. Мандельштама: «Подобно тому, как существуют две геометрии — Эвклида и Лобачевского, возможны две истории литературы, написанные в двух ключах: одна, говорящая только о приобретениях, другая — только об утратах, и обе будут говорить об одном и том же» [Мандельштам, 1987, с. 57].

О. Э. Мандельштам исходил из реальностей европейской, а точнее, русской культуры, которая в переломных эпохах, начиная уже с принятия христианства Владимиром, последовательно отрицает свое прошлое в кризисные моменты своего существования. Япония же демонстрирует обратный пример — накопления и сберегания. Так и китайская образованность, отодвинутая на второй план хэйанскими аристократами, сохраняется буддийскими монахами и обретает второе дыхание с укоренением дзэн-буддизма. Само сохранение письменно зафиксированного фонда культуры служит определенной гарантией преемственности, даже если отправитель и получатель информации сильно разведены во времени, как это случилось со «школой национального учения» («кокугаку», XVII—XVIII вв.), ревитализировавшей и синтоистский миф, и многие памятники словесности, безнадежно, казалось бы, стертые из памяти народа.

Что же касается каждой отдельно взятой эпохи, то запас текстовой энергии является величиной более или менее постоянной, и ее дробление неминуемо сказывается на всех жанрах словесности. Позволительно, как нам кажется, было бы уподобить культуру человеческому лицу: его черты будут соотнесены с накопленной и удерживаемой коллективной памятью информацией, в то время как информация приращиваемая будет находить выражение в постоянно меняющейся мимике.

Ута-моногатари (повесть о стихах)

Один из возможных вариантов развития художественной прозы заключается в ее эмансипации от японоязычной поэзии. Это отпочкование совершается постепенно и плавно, отнюдь не отменяя социальной и эстетической значимости самой поэзии. Самовозрастание прозы в X в. хорошо видно на примере второй императорской антологии «Госэн кокин вакасю» («Второе

собрание старых и новых песен», далее «Госэнсю», 951 г.), составление которой сопровождалось учреждением Отдела по собиранию вака. По сравнению с «Кокинсю» в «Госэнсю» прозаические вступления к стихам имеют явную тенденцию к расширению. Потребность в развитии повествовательности на родном языке находит свое выражение в физическом увеличении прозаического сопровождения стиха. Важность вака в японской культуре, а также несамодостаточность японоязычной поэзии вызывают необходимость создания подробной «биографии» стихотворения, т. е. описания условий его создания и функционирования.

Синкретическое прозаическо-поэтическое сцепление, где проза уже не является сугубо подчиненным элементом, носит в японском литературоведении название «ута-моногатари» («песня-повесть», или же «повесть о стихах»). Непосредственным литературным прототипом ута-моногатари является организация текстового пространства, свойственная поэтическим антологиям и личным сборникам: проза (котобагаки, хасигаки) + стихотворение + проза («сатю», «левое примечание», в котором содержится информация, выходящая за пределы имеющей отношение к собственно стихотворению, — скажем, о событии, случившемся в год написания стихотворения). Полная форма таких взаимоотношений между стихом и прозой встречается в антологиях и сборниках достаточно редко. В ута-моногатари она становится правилом. Хотя проза в поэтических сочинениях и в «повестях» имеет целый ряд качественных отличий, это не дает убедительных оснований для отрицания их преемственности, как это иногда считается (см. [Ямато, 1982, с. 91—93; Сакакура, 1953]).

От X в. дошло два основных произведения жанра «ута-моногатари» — «Исэ-моногатари» («Повесть из Исэ», текст [Исэ, 1957], переводы [Исэ, 1968, Исэ, 1979]) и «Ямато моногатари» («Повесть из Ямато», текст [Ямато, 1957], переводы [Ямато, 1980, Ямато, 1982]).

Следует отметить, что термин «ута-моногатари» появился только в новое время, так что оперирование им носит условный характер, не вполне отражающий литературное сознание эпохи, не склонной к высокой степени дифференциации по отношению к прозе (средневековые японцы выделяли в прозе только «повесть» и «дневник»). Об этом свидетельствует как отсутствие специальных трактатов, посвященных прозе, так и разноречивые названия, вторая часть которых обычно указывает на жанровую принадлежность, — одно и то же произведение может называться в средневековых источниках и моногатари — «повестью», и никки — «дневником» (примеры такого смешения см. [Майнер, 1969, с. 14—15]).

И дело здесь, думается, не только в нечеткости содержательных ориентиров для определения жанра произведения. Сама форма порождения и бытования произведения характеризова-

лась определенной двойственностью. С одной стороны, нельзя не заметить возрастания доли письменной культуры в прозе, с другой — она явственно несет в себе и традицию устную. «Моногатари» можно условно перевести как «устный рассказ», «ники» означает «поденная запись». Определение качественного своеобразия такой словесности зависит от точки зрения на нее.

Вообще говоря, построение хронологическо-генетической модели художественной прозы X—XI вв. вряд ли возможно. И не только ввиду принципиальной невозможности точного датирования большинства произведений, но и потому, что те или иные направления развития прозы разветвлялись практически синхронно. Таким образом, жанровый подход (несмотря на существенные ограничения применительно к словесности этого времени) является вполне оправданным. Сочинения, относимые к классу ута-моногатари, также имеют ряд объективных особенностей, которые позволяют говорить о разумности такого выделения.

Оба памятника — «Исэ-моногатари» и «Ямато-моногатари» — написаны на японском языке и представляют собой последовательность эпизодов (143 и 173 согласно используемым нами стандартным изданиям).

Выделяемый исследователями отдельный «эпизод» представляет собой основную структуроформирующую единицу «повести о стихах». Главная тема каждого эпизода — воссоздание обстоятельств порождения вака. Одним из основных является обстоятельство места действия — локализация места порождения вака. В обостренном внимании к «географическому» фактору следует, возможно, искать разгадку названий «Исэ» и «Ямато», не могущих считаться в настоящее время адекватно интерпретированными.

Относительно обоих памятников следует отметить отсутствие авторства и сильные различия имеющихся списков, касающиеся не только текстуальных разночтений, возникающих при копировании (см. об этом [Горегляд, 1975, с. 42—51]), но и компоновки эпизодов. Если стихи сознание эпохи почитало достойными авторской атрибуции, то вопрос об авторстве прозы, видимо, не занимал современников. Поэтому имеющие долгую исследовательскую историю попытки авторской атрибуции (см., например, [Ямато, 1957, с. 213—214]) следует признать обреченными на неудачу: ута-моногатари представляет собой продукт квазифольклорного творчества (в том смысле, в каком употребляется нами этот термин в разделе «Поэзия»).

Сочиненность произведения отнюдь не была достоинством в глазах читателей ута-моногатари. Использование источников прошлого и рассказов очевидцев, ссылки на которые во множестве встречаются в тексте «повестей», придавали им авторитетность. В этом смысле и исторические хроники, и сборники буддийских преданий (см. раздел «Религия»), и поэтические антологии, и «повести о стихах» были построениями одного

порядка, мозаичность и антологичность которых являлись неотъемлемым их свойством. Пока части сочинения беспрепятственно дрейфуют из одного произведения в другое, нельзя, разумеется, говорить об «авторском» творчестве, ибо такой «автор» лишен прав на будущее своего «сочинения», теряющего прежние и обретающего новые коннотации в зависимости от окружения, в которое оно попадает. Произведения квазифольклорного творчества аристократов Хэйана напоминают словарь естественного языка: смысл его элементов зависит от воли пользователя, строящего текст в соответствии с собственными задачами. Лишь в таком контексте «авторство» (как искусство комбинаторики) имеет смысл в применении к ута-моногатари.

Впечатляет также и свобода обращения с эпизодами текста, делающего его открытым и малоканонизированным, что является собой разительный контраст в сопоставлении со структурой поэтической антологии, где каждое стихотворение занимает строго определенное место.

В ута-моногатари последовательность составляющих повествование эпизодов уже не подчиняется внешней временной шкале (будь то хронология правителей — летопись, или же сезонный ритм природы — поэзия). Сцепление эпизодов обеспечивается другими средствами (в «Ямато-моногатари» — ассоциациями с предыдущим эпизодом по одному или нескольким нижеуказанным признакам: герой, время, место повествования, сюжет, содержание песни [Ямато, 1957, с. 213—214]). Речь идет, таким образом, о начальной стадии выработки концепции самодостаточного, сугубо внутреннего времени художественного произведения, независимого от времени внешнего. Иерархия приемов сцепления эпизодов не может считаться при этом установленной окончательно — на первый план выступают то один, то другой. В ута-моногатари не произошло также еще подчинения повествования его героям, ибо они важны не сами по себе, но только как носители поэтического смысла.

Несоответствие фабульного времени реально-историческому просматривается и на уровне отдельных эпизодов. «Такого рода манипуляции с сюжетным временем означают уже довольно высокую степень развития повествовательности» [Ямато, 1982, с. 91]. Принципиальная антиисторичность повествования «Иса-моногатари» обеспечивается, в частности, почти сказочным началом каждого эпизода — «в давние времена», лишаящего событие его хронологической локализации и снимающего с автора ответственность за достоверность. Проза ута-моногатари, непосредственно восходящая к предисловиям к стихам, лишена сюжетности, обретает ее, все менее нуждаясь в поэтических подпорках: стихотворение зачастую становится декоративным элементом сюжета.

Было бы неверным, разумеется, говорить о полной свободе построения композиции. Так, «Ямато-моногатари» начинается с нескольких эпизодов, посвященных императору Уда, что яв-

ляется обычным отражением социальной стратификации в художественном тексте. Тем не менее существенные различия в композиции имеющихся списков ута-моноготари свидетельствуют скорее о возможностях альтернативного построения, чем о канонической детерминированности.

Поэтический текст в ута-моноготари обладает определенной каноничностью: множество соответствий с «Кокинсю» и личными сборниками доказывает, что авторы «Исэ» и «Ямато» не сочиняли стихов сами. Стихи являются для них текстовой данностью культуры.

Из 209 песен «Исэ» 62 имеются в «Кокинсю». Но лишь в 25 случаях котобагаки антологии походят на прозаическое обрамление «Исэ». Многие стихи «Кокинсю» с неизвестным заголовком или кратким вступлением развернуты «Повестью» в сюжетное повествование. Что до соответствия стихов «Исэ» и «Госэнсю», то их имеется одиннадцать. Случаев же относительного совпадения котобагаки и обрамления зафиксировано всего четыре [Исэ, 1957, с. 85—86].

Антология «Кокинсю» пользовалась чрезвычайно большой популярностью среди аристократов Хэйана. Знание ее стихов наизусть считалось современным элементом образования. Совпадение значительной части поэтического текста «Исэ» и «Кокинсю» свидетельствует о том, что основной интерес заключался для аудитории «Исэ» именно в прозаическом обрамлении, создававшем, в частности, и новые нюансы в выявлении поэтического смысла, потенциально закодированного в стихе. Жанр ута-моноготари свертывается в дальнейшем в цитирование (по преимуществу скрытое) стихов — один из основных приемов ввода поэтической речи в прозаический текст — прием, который предполагает наличие общего для всех носителей данной культуры семиотического поля.

Из приведенных данных с непреложностью следует вывод, что именно проза обладает наибольшей вариативностью, обусловленной отношением к ней как к особой части текста, в которую можно вносить изменения, сочинять. В этом — важнейшее отличие прозы от поэзии в японском их толковании.

Если создание вака в значительной степени ограничено публичным (имеющим конкретный адресат) характером сочинения и функционирования, т. е. на бытование поэзии накладываются этикетные ограничения, обеспечивающие сохранность текста, то прозаическое творчество подобных ограничений не знает и не обладает поэтому канонической неизменностью, подвергаясь постоянному художественному переосмыслению. В таких случаях реальность бытовая сменяется вымыслом, реальностью художественной, что, собственно, и дает нам основания отнести ута-моноготари к разряду художественной литературы, несмотря на появление в повестях (особенно в «Ямато») ряда «исторических» персонажей.

Сопоставление атрибутированных песен «Ямато» с синхрон-

ными поэтическими источниками свидетельствует о почти полном несовпадении в указаниях авторства [Ямато, 1957, с. 211]. И это не случайно — настоящим «героем» повествования является не человек, а стихотворение, обладающее самостоятельной полнотой бытия в силу того, что оно выступает по отношению к автору «Повести» как уже сочиненное. Художественное произведение, в центре которого стоит не человек, а его производная — поэтическое слово, — представляет собой главную характеристику жанра.

Что же касается изображения самого человека в ута-моногатари, то следует отметить чрезвычайно ограниченный спектр «человеческого», попадающего в поле зрения авторов повестей. Подобная ограниченность вызвана прежде всего установкой на описание лишь тех сторон натуры человека, которые способны генерировать эмоциональность поэтического текста. Сами рамки этого текста были жестко заданы этикетностью стихопорождающих ситуаций, превращающихся, таким образом, и в рамки прозы. Для вака «нормальной» ситуацией порождения является взаимодействие по преимуществу двух партнеров. Отношения между ними сводятся в целом к парадигме встреча / прощание (приближение / отдаление — как физическое, так и психологическое), кульминацией которой становится обмен стихотворениями. Внимание большинства эпизодов ута-моногатари намеренно фиксируется именно на этих моментах, вырванных из экзистенциального потока. За счет этого изображение человека в ута-моногатари — трафаретно, характеры малоиндивидуализированы, лишены развития. Не случайно персонажи «Исэ» не имеют имен и обозначаются как «мужчина» и «женщина» — «кавалер» и «дама» в несколько эстетизированном русском переводе (в произведении середины X в. «Хэйтэ моногатари», описывающем, как считается, любовные приключения Тайра Садабуми, герой всех 38 эпизодов обозначается как «кono отоко» — «этот мужчина»). Эти тенденции отчасти закреплены и самим строем японской речи, где употребление имен и личных местоимений сильно ограничено, т. е. «действующие лица становятся менее важны, чем действия, мыслители — меньше, чем мысли, испытывающие эмоции — менее эмоций» [Майнер, 1969, с. 24]. Так и в ута-моногатари — герой интересен лишь в момент сочинения. До сочинения и после него персонаж обречен на забвение. Социальные, этические и иные стороны бытия подлежат изображению другими жанрами словесности.

Сохранность достаточного количества весьма различающихся между собой списков «Исэ» и «Ямато» свидетельствует о важных изменениях, происшедших по отношению к письменному тексту. В отличие от исторических сочинений японоязычная проза (взявшая ныне заботу о повествовательности, потребность в которой удовлетворялась ранее почти исключительно с помощью китайского языка) была предназначена для реальной циркуляции в обществе. Задачей ее было не только сохранение

информации во времени, но и распространение в пространстве. Вместе с развитием японоязычной прозы происходит и весьма решительное обмирщение письменного Слова, сопровождавшееся отменой многих ограничений на условия его бытования и объект изображения. Недаром Гэндзи заметил, рассуждая о повестях: «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. Повести же без утайки рассказывают о самом разном» [Мурасаки, 1972, Хотару]. Оценка Гэндзи относится к «повестям» вообще, а не к их специфическому варианту — ута-моногатари, но все же и в «повестях о стихах» можно видеть несколько иную по сравнению с прошлой прозой (исторической, религиозно-дидактической) степень свободы (или, точнее, несвободы) в выборе объекта описания.

Степень этой инаковости выявляется, разумеется, лишь при сравнении с предыдущей традицией (исторической, религиозно-дидактической, отчасти — поэтической). Специфичность социального бытования вака весьма серьезно ограничивала описательные возможности и прозы ута-моногатари, в центре изображения которой находится коммуникативный акт (по преимуществу, между мужчиной и женщиной).

Рассказывая «без утайки» о том, что тщетно искать в произведениях других жанров, «повести о стихах» не вторгаются в сферы, словесностью уже освоенные. В средневековой литературе (в самом широком толковании этого термина) определенному объекту изображения соответствует определенный жанр, т. е. совокупность приемов, образующих композиционное, стилевое и коммуникативное единство.

Как уже отмечалось, архаический текст, имеющий целью самописание, основное внимание уделяет условиям коммуникации, а не ее целям. Ута-моногатари достаточно полно отвечает данному требованию. Наследуя (через «Кокинсю») текстовые традиции «Манъёсю», «повести о стихах» превращают их в литературный прием и факт: поскольку вака должны сочиняться как непосредственный отклик на ситуацию, то и обстоятельствам сочинения (время, место, непосредственный повод) уделяется повышенное внимание. Но в отличие от антологий проза ута-моногатари организована таким образом, что она образует сюжет, зачастую вполне осмысленный и без поэтического текста, — требование совершенно неприменимое к котобаки.

Согласно ута-моногатари, одним из основных условий корректного бытования вака остается прочтение стихотворения вслух. Но это уже не этикетная гласность поэтических турниров. В ута-моногатари иногда создается и неэтикетная псевдогласность, когда подслушивают стихотворение, декламируемое в одиночестве («Исэ», № 62, «Ямато», № 83). Вообще же источником для составления ута-моногатари послужили как уст-

ная, так и письменная традиция. Это, в частности, хорошо заметно на материалах «исследовательских» ремарок «автора» (особенно в «Ямато»), касающихся, например, сохранности «ответных песен» (типа: «ответ был, но люди его забыли» или же «ответ в книгах не приводится»).

В тексте ута-моногатари содержатся также ремарки (персонажей и авторские), касающиеся достоинств и недостатков приведенных стихов. Подобные оценки свидетельствуют о частичной принадлежности ута-моногатари к текстам второго порядка. Свообразие их «вторичности» состоит в том, что они принимают форму не трактатов (как это происходит с оценками китайских стихов или ранних поэтологических сочинений о вака, непосредственно навеянных китайскими представлениями), а сюжетного повествования. Именно такая форма динамического освоения действительности через развертывание действия во времени была наиболее свойственна японскому стереотипу мировосприятия. Сфера же применения статическо-внеисторического, «структурного» анализа оказалась применимой по преимуществу к произведениям, имеющим непосредственные прототипы в китайской словесности (канси, религиозно-философские сочинения).

Вкупе с сюжетностью оценочные характеристики образуют определенное информационное единство, не являющееся изоморфным поэтическому тексту,— проза является элементом, в достаточной степени самостоятельным — несущим на себе подчас малопредсказуемую (если исходить исключительно из поэтики поэзии) информационную и эмоциональную нагрузку.

Вопрос о значимости и взаимной соотношенности стихов и прозы является одним из основных, возникающих при рассмотрении ута-моногатари как жанра литературы. Отметим, что в современных исследованиях волюнтаристский, «иерархический» метод, при котором один элемент системы (в данном случае стихи или проза) вполне произвольно объявляется более значащим, нежели другой, не может считаться изжитым. Противопоставлен ему может быть лишь функциональный подход, тщательно выявляющий механизм соединения отдельных элементов в целостную структуру.

Наиболее четко такое понимание проблемы выражено Л. М. Ермаковой: «...танка по сравнению с прозаической частью „Ямато-моногатари“ первична. Однако эта первичность далеко не везде и не всегда на протяжении памятника означает второстепенность и подчиненность прозы, она скорее обозначает предшествование создания стиха, и, следовательно, можно сделать вывод, что стилистическая целостность памятника, гармония его поэтической и повествовательной частей достигнута за счет авторской организации прозы... В „Ямато-моногатари“... все чаще встречается преодоление стихотворного начала...» [Ямато, 1982, с. 52]. Помимо прочего здесь «решается еще задача расшатывания границ между стихом и прозой, как между текстом и

нетекстом в былом понимании, характерном для различных собраний танка» [Ямато, 1982, с. 63]. Чрезвычайно показательно, что двенадцать эпизодов «Ямато-моноготари» были инкорпорированы в корпус «Кондзяку моноготари» (XII в., см. подробнее об этом памятнике в разделе «Религия») — наиболее обширного сборника средневековых легенд, преданий и новелл, что свидетельствует о той потенции сюжетной повествовательности, которая присутствует в «Ямато-моноготари».

Действительно: в эпоху Хэйан японский язык впервые становится полноправным носителем письменной, а не фольклорной традиции. И хотя авторитетность его по сравнению с языком китайским была меньшей, его прогрессирующее воздействие на развитие письменной культуры следует признать более значительным в силу снятия многих ограничений (социальных, половых, образовательных, ситуационных) на распространение и бытование, которые всегда сковывали свободную циркуляцию произведений, написанных по-китайски.

О размахе японоязычного прозаического творчества могут свидетельствовать такие цифры: до 1000 г. в различных источниках содержится 29 упоминаний названий произведений, ныне утерянных. По эпохе Хэйан в целом насчитывается 198 упоминаний. До нас же дошло лишь 19 прозаических произведений [Бакус, 1985, с. XV—XVII]. Отмена ограничений на распространение означала одновременно и ослабление заботы о сохранности этого класса текстов, инициатива порождения которых всегда исходила «снизу», не будучи санкционирована государством (в отличие от хроник и антологий).

Оценка в отношении размывания границ стиха и прозы в качестве текста и нетекста носит статистический характер, как, впрочем, и почти любое обобщающее суждение относительно тех или иных гуманитарных процессов. Так, в одном из эпизодов «Ямато-моноготари» после процитированного стихотворения условный «автор» замечает: «Слов (т. е. прозаического текста.— А. М.) тоже очень много было в ее послании» [Ямато, 1982, с. 150]. И если в ута-моноготари и происходит определенное выравнивание значимости стихов и прозы, то в сознании эпохи этот процесс был еще очень далек от завершения, хотя подчас роль танка в организации повествования может выглядеть сугубо декоративной [Ямато, 1982, с. 86—87]. Не случайно поэтому, что основным источником сведений по наличию прозаических произведений в хэйанскую эпоху остается все-таки поэтическая антология — «Фуё вакасю» («Собрание листьев [поколений], [сорванных] ветром», 1271 г.). В ней помещены танка из различных прозаических произведений, названия которых приводятся в антологии. Стихи хранили и сохраняли, проза — терялась.

То, что роль вака в организации текста в глазах современного исследователя выглядит декоративной, т. е. необязательной, вовсе не умаляет эстетической ценности поэтического эле-

мента в повествовании, выявляемого, например, в пьесах средневекового театра «Но», «Дзёрури», «Кабуки», наполненных стихами, которые не являются частью сюжетонесущей конструкции. Некоторое повышение престижности японоязычной прозы связано не с изменением оценки поэтического слова, а с освоением прозой тех пластов художественного сознания, которые не могли быть освоены поэзией в силу ее объективной специфики. Граница передвижения фронта проходила не только по линии стихи / проза, но и по линии японоязычное / китаеязычное. Японоязычная же проза и стихи находились в отношениях функциональной дополнителности.

Нам представляется, что для ута-моногатари как жанра свойственна относительная равноправность стихов и прозы, когда одно обуславливает бытие другого. Равновесие это означает одну из возможностей актуализации художественного текста. Но основная линия развития литературы была направлена все же на разведение поэзии и прозы по разным разделам словесности, хотя роль стиха в прозе всегда оставалась достаточно значимой.

Констатация этого не должна, однако, заслонять того факта, что начальным толчком к созданию произведений «ута-моногатари» послужило стремление к описанию поэзии средствами прозы, которая в таком случае может пониматься как текст второго порядка, т. е. как текст, описывающий другой текст. Поскольку сфера бытования китаеязычной прозы была очерчена достаточно жестко и поэзия вака не попадала в эти границы (цитирование вака в китаеязычных памятниках очень редко), то японская словесность обратилась к средствам выражения на родном языке, превратив его в язык литературы.

Влияние поэзии на прозу было многогранным и далеко не исчерпывалось физическим присутствием стиха в прозе. Процесс формирования японоязычной прозы сопровождался также и перенесением определенных поэтологических установок на разные уровни построения текста: как на уровень приема, так и общей концепции произведения. К основополагающим чертам ута-моногатари, отражающим изоморфизм словесного художественного мировидения эпохи, мы относим следующие.

1. Отсутствие главного героя произведения и мозаичность построения текста, объединяемого в целое не столько личностью (автора или персонажей), сколько набором художественных приемов и мотивов (разлука, встреча и т. п.). Многочисленные персонажи ута-моногатари (анонимные в «Исэ», в «Ямато» их насчитывается 142) являются носителями всеобщих универсальных смыслов и ситуаций, а не индивидуальных ценностей.

2. Ослабленность сюжета (даже на уровне отдельного эпизода), который не является единственным и основным двигателем текста. С точки зрения европейского литературоведения многие эпизоды ута-моногатари (как и все произведение в целом) имеют начало, но не имеют конца.

3. Признание психологических аспектов любви (и частной жизни вообще) монополю важно при изображении человека. Отсюда по преимуществу половозрелый возраст героев ута-моноготари. Детство и старость находятся на периферии объекта рассмотрения.

4. Усиленная диалогичность построения текста и почти полное игнорирование монологического аспекта сознания, «внутреннего человека». Отсюда — сознательное конструирование по преимуществу таких ситуаций, когда дается или может быть дан ответ, что означает создание маргинальных ситуаций, оформляемых этикетной прямой речью (наиболее сильным выразителем которой служит поэзия).

Как уже отмечалось, жанровый подход к произведениям художественной прозы Хэйана связан с серьезными трудностями, вызываемыми жанрово-нерасчлененным литературным сознанием эпохи. Так называемый «Дневник Идзуми-сикибу» («Идзуми-сикибу никки») традиционно рассматривается как представитель «дневниковой литературы» (см. ниже), хотя общепринятым является его структурно-композиционное несходство с произведениями этого направления.

Так, Э. Крэнстон отмечает: «Несмотря на свое название, „Идзуми-сикибу никки“ не представляет собой произведения, которое мы понимаем под термином „дневник“... Повествование ведется от третьего лица, а взгляд (рассказчика.— А. М.) не ограничивается тем, что считается взглядом собственно того, кто ведет дневник. Здесь описываются одновременные или почти одновременные события, происходящие в разных местах, выдуманные разговоры, приводятся мысли и чувства разных людей. Произведение являет собой, по меньшей мере частично, вымышленную прозу» [Крэнстон, 1969, с. 25—26]. Анализируя такую важнейшую для любой категории словесности характеристику, как концепция рассказчика, В. Н. Горегляд приходит к следующему выводу: «Сравнительный анализ показывает, что характеристики повествователя в „Дневнике Идзуми-сикибу“ совершенно отличны от аналогичных характеристик в других произведениях дневниковой литературы. Мы обнаруживаем здесь практически полное совпадение с соответствующими показателями литературы художественного вымысла» [Горегляд, 1975, с. 247].

Если дневниковая литература предполагает достоверное описание действительности (или, по крайней мере, создание иллюзии реальности), то заключительное, вполне «игровое» замечание «Идзуми» не оставляет сомнений в «несерьезности» намерений автора: «В рукописи говорится, что письма принцессы и слов супруги престолонаследника не было. Они, кажется, выдуманы автором».

И еще одно соображение, свидетельствующее не в пользу принадлежности «Идзуми» к жанру дневника. В дневниковой литературе, ориентированной на выявление специфически ав-

торского начала, стихам принадлежит гораздо меньшая роль, чем в литературе художественной. Цитирование вака в дневниках сравнительно редко, поскольку доля коллективных представлений в поэтическом слове намного выше, чем в прозе. Стихотворная же часть «Идзуми» представляет собой неотъемлемый компонент текста (в памятнике содержится 144 стихотворения на 48 страниц стандартного японского издания).

В дальнейшем мы и попытаемся рассматривать «Дневник» в русле литературы именно художественной — в качестве произведения, стоящего на границе между «повестью о стихах» и просто «повестью». В связи с этим мы будем употреблять альтернативное название — «Идзуми-сикибу моногатари» («Повесть Идзуми-сикибу»), которое в средневековых источниках встречается чаще, чем «Идзуми-сикибу никки».

Обилие сохранившихся списков и разночтения между ними (см. об этом [Горегляд, 1975, с. 90—97]) позволяют говорить не только о популярности произведения, но и о его фактической квазифольклорности, что позволяет некоторым исследователям оспаривать традиционно признаваемое авторство Идзуми-сикибу, несмотря на совпадение поэтического текста повести со стихами личного сборника Идзуми «Идзуми-сикибу касю» (исследовательскую историю этого вопроса см. [Крэнстон, 1969, с. 44—69], текст сборника [Хэйан, камакура сикасю, 1964]). Несмотря на все усилия по установлению авторства «Повести», ни к какому определенному выводу прийти не удалось. Нам представляется, что не удастся и в будущем, хотя стандартным заявлением текстологов, занимающихся данной проблемой, остается ссылка на недостаточную изученность вопроса. Дело, видимо, не в этой пресловутой «недоизученности», а в недооценке теоретического обоснования проблемы авторской и хронологической атрибуции произведений художественной литературы в эпоху Хэйан.

Атрибуция же, принятая ныне, является проекцией современных представлений о творчестве и фактически исходит из презумпции о ее исторической неизменности. В связи с этим чрезвычайно остро встает вопрос о пересмотре взгляда на соотношение коллективного и личного, о границах личности в мировосприятии аристократов Хэйана. Нам кажется, что предлагаемая в книге концепция псевдофольклорности открывает некоторые возможности в этом направлении, ибо позволяет трактовать сведения относительно авторства, датировки, аутентичности текста тех или иных произведений не в смысле их взаимоисключающей истинности (ложности), но вводит их в более общий культурный контекст, где многие «противоречия» уничтожаются, а некоторые вопросы теряют свою актуальность. Бесплодность «традиционного» подхода может быть продемонстрирована честным, но никак не удовлетворяющим нас выводом, к которому пришла Айлен Гаттен, исследовавшая текстологические проблемы «Гэндзи-моногатари» (которые типичны для

всех произведений хэйанской прозы): «Поиски ответов на текстологические вопросы тщетны и угнетающи. Текст хранит свои секреты. Как бы усердно мы ни работали, убедительных решений не предвидится. Зачем же тогда беспокоиться текстологическими проблемами? Мой ответ таков: просто чтобы знать об их существовании» [Гаттен, 1982, с. 108].

И это утверждает относительно «Повести о Гэндзи», текст которой характеризуется сравнительной стабильностью. Что же можно сказать, например, о текстологии «Записок у изголовья», чьи списки различаются между собой чрезвычайно сильно, а само название произведения сугубо условно, ибо имеет по крайней мере семь вариантов [Сэй-сёнагон, 1974, с. 17—18]? Поиски авторского списка превращаются в подобном случае почти в такую же фикцию, как и попытки выявить «правильный» вариант фольклорного текста. Как выясняется из реплик персонажей «Мумё дзоси» (рубеж XII—XIII вв.) относительно ныне утерянной повести «Какурэ мино», подновление текста, воспринимавшегося как устаревший, было делом обычным:

«— Мне хотелось бы, чтобы кто-нибудь написал „Има какурэ мино“ („има“ означает „современный“.— А. М.), чтобы получилась такая же превосходная повесть, как и „Има торикаэбая“, появившаяся недавно.

— Без сомнения, есть и сейчас люди, способные писать вещи, достойные прочтения. В нынешние времена пишется немало. Я просмотрела некоторые книги, написанные недавно, и нахожу их более волнующими, чем старые» (цит. по [Марра, 1984, с. 410]).

Применительно к авторству японоязычной прозы Хэйана следует отметить следующее. Хотя экзистенциальный модус хэйанских аристократов несомненно обладал определенной степенью индивидуализированности (ограниченной, однако, фактически существовавшим, но нигде не зафиксированным поведенческим каноном), представление о границах личности не включало в них (или включало в более ограниченной степени, чем принято ныне) тексты, этой личностью порождаемые. Текст был от личности отчужден, не принадлежал ей, считался общим достоянием и обладал самостоятельным бытием, создававшим возможность для переделок и исправлений, образующих «историю» текста. Это утверждение справедливо не только относительно прозы, но и (частично) по отношению к поэзии. Признано, что так называемые личные сборники (включая сборники Идзуми-сикибу) составлялись, как правило, не самим автором [Крэнстон, 1969, с. 119]. Однако в отличие от прозы стихотворный текст переделке не подлежал.

Таким образом, порождение и функционирование прозаического текста имеет двойкий характер. С одной стороны, это текст письменный и имеет автора, но, с другой,— не имеет авторского текста (текст подвержен изменениям, но намеренным — в отличие от фольклора, где эти изменения носят подсо-

знательный характер). Таким образом, прозаический текст по сравнению с поэтическим, где накладываются ограничения на порождение текста — предпочтительнее устное, а не письменное — в присутствии социальной группы или индивида (ослабленный вариант коллективного санкционирования), все-таки гораздо ближе к современным представлениям о текстовой деятельности. Хэйанская японоязычная проза поэтому может быть обозначена как творчество псевдоавторское (в отличие от псевдофольклорности поэзии). Но и в том, и в другом случае текст обладает по отношению к «автору» значительной степенью автономии.

«Повесть Идзуми-сикибу», охватывающую временной промежуток в девять месяцев (с четвертой луны 1003 г. по первую луну 1004 г.), сближает с ута-моногатари обилие содержащихся в ней стихов. Однако насыщенность стихами дополняется в «Идзуми» наличием сюжета — в отличие от «Исэ» и «Ямато», где повествование строится как последовательность эпизодов, не связанных (или связанных лишь частично) общими персонажами (главным героем «Исэ» и «Ямато» являются стихи; главные герои — «Идзуми» — это сочинители стихов).

Сюжет этот достаточно прост и представляет собой описание перипетий любовных отношений между Идзуми и Принцем (Ацумити). Только эти два персонажа обладают более или менее разработанными личностными характеристиками, которые, однако, не представлены сколько-нибудь исчерпывающе ввиду того, что изображению подлежит лишь лирический аспект их характеров и отношений, уже не могущих быть, однако, целиком описанными лишь в терминах приближение / удаление. «Чистота» отношений осложняется экстралюбовными факторами (социальным и семейным положением Ацумити, привязанностью Идзуми к покойному возлюбленному). Относительно героев повествования «Идзуми-сикибу моногатари» можно сказать, что они уже обладают более полными личностными характеристиками в сравнении с персонажами ута-моногатари, хотя автора интересует не столько сама личность и ее судьба, сколько «история любви» — когда она окончена, герои перестают существовать.

Однако тема «истории любви» решается «Идзуми-сикибу моногатари» в целом совсем иным образом, нежели в поэтических антологиях вака. Хотя зарождение и кульминация любви моделируются во многом с помощью поэтических стереотипов описания, повествование «Идзуми-сикибу моногатари» представляет собой прорыв в совсем другую художественную реальность, основные черты которой раскрыты Джанет А. Уолкер [Уолкер, 1977]. Наиболее существенными из них являются следующие.

1. После кульминации любовного чувства антология предлагает описание эмоций, вызванных расставанием. В противоположность этому повествование «Идзуми-сикибу моногатари» заканчивается не расставанием, а переносом места действия во

дворец принца, где возлюбленные рассчитывают продолжить свои отношения, а героиня становится наложницей принца [Уолкер, 1970, с. 170].

2. Поэтический любовный ряд имеет тенденцию соответствовать фазам цикла времен года: любовь должна зарождаться весной, достигать апогея летом и ослабевать осенью. Осенняя растительно-природная образность доминирует в свитке «Кокинсю», который посвящен расставанию идеальных (абстрактных) возлюбленных. Последовательность стадий развития любовных отношений в «Идзуми-сикibu моногатари» не соответствует сезонной хронологии. Их начало падает на лето, достигает расцвета осенью, принимая более спокойный и институализированный характер зимой [Уолкер, 1977, с. 177].

Таким образом, прозаическое повествование «Идзуми-сикibu моногатари» фактически эмансипируется от поэтических стереотипов, ибо нарушает важнейший принцип соответствия природного, событийного и эмоционального рядов. Каждый из этих рядов обретает определенную самостоятельность. Стихи в «Идзуми-сикibu моногатари», несмотря на их многочисленность, имеют уже ограниченное структурное значение, ибо они оказываются не в состоянии быть камертоном, определяющим общий лад произведения. Их роль начинает играть событийный ряд. Сюжет освобождается от диктата природы, превращая опыт в индивидуальный и индивидуализирующий акт. В этом заключается главный смысл превращения этикетной поэзии в художественную прозу.

Моногатари (повесть)

Японская художественная проза формируется при непосредственном участии нескольких словесных форм культуры. Часть ее (ута-моногатари) вырастает из поэзии, вернее, из тех синтетических поэтично-прозаических образований, в которых ведущее место занимает поэтический элемент, в сильнейшей степени повлиявший на все дальнейшее развитие прозы.

Другая ее часть (повесть — моногатари) представляет собой поначалу побег на могучем древе фольклорной традиции.

Так или иначе, проза постепенно завоевывает все более широкую аудиторию, что обеспечивается, вероятно, врожденным стремлением человека к творческому самопроявлению в терминах повествовательности. В этом процессе «демократизации» письменного слова немалую роль сыграло принципиальное отсутствие ограничений на порождение и распространение художественного прозаического текста.

Жанр повести находит отклик у современного человека прежде всего потому, что впервые в истории японской словесности основным объектом изображения стал сам человек. В самом деле: миф занимают божественные деяния; хроника описывает

«социальные маски»; поэзия отображает псевдофольклорное «я» поэта: объектом «черно-белого» изображения буддийской прозы (см. раздел «Религия») является не собственно человек, а этическая идея, помещенная в нем; ута-моногатари представляет собой «биографию» стихотворения. Ближе к нашему представлению о художественности стоит дневниковая проза, но она в значительной степени ограничена рамками личности автора и не содержит сознательного вымысла. И только повесть можно окончательно квалифицировать как художественную прозу с вымышленным, но полнокровным героем. Цель автора повести состоит не в воссоздании реальной истории, а в ее художественном разрушении ради возможности объемного изображения человека.

Прежде чем перейти к характеристике отдельных произведений жанра моногатари (который мы условно определяем как «сюжетное повествование на японском языке»), остановимся на свидетельстве XI в., которое поможет нам понять степень распространенности повестей и некоторые условия их социального функционирования.

Сочинительница «Дневника Сарасина» («Сарасина-никки»), выросшая в глухой провинции, повествует о том, как ее родственники пересказывали отрывки из той или иной повести. Однако память нередко подводила их, и девочка не могла удовлетворить своего любопытства. Тогда она соорудила статую будды Якуси и стала молиться о том, чтобы он поскорее отправил ее в столицу, где она смогла бы познакомиться со всеми имеющимися повестями [Сарасина, 1957, с. 479].

Из приведенного пассажа следует несколько важных выводов.

1. Жанр моногатари предполагал возможность двойного функционирования: повести могли передаваться как устно, так и письменно, но адекватной формой воспроизведения следует считать письменную: никто и не думал заучивать моногатари (равно как и дневники) наизусть. В этом состоит одна из важнейших особенностей функционирования японоязычной прозы. В самом деле: она была лишена института ученичества (школа; связка наставник — ученик); отсутствовал и формальный метод обучения — заучивание наизусть, без чего невозможно себе представить процесс обучения другим видам словесности (вака, все китаеязычные виды литературы — канси, исторические, философские, буддийские). Процесс же обучения японоязычной прозе состоял в чтении «про себя», не закрепляемом намеренной рецитацией, ибо смысл текстовой деятельности состоял не в клишированном воспроизведении традиции, а в порождении новых текстов.

Таким образом, применительно к жанру повести можно сделать вывод о совпадении каналов порождения, фиксации и воспроизведения текста. Именно такая ситуация может считаться единственно адекватной для развитого авторского твор-

чества, предполагающего не только индивидуалистичность акта творения, но и индивидуалистичность восприятия.

2. Поскольку Япония того времени представляла собой культурную структуру с явственно выраженным центром, где семиотические процессы протекали с большей интенсивностью, чем на периферии, то столица мыслилась единственным местом, где было возможно знакомство с полным корпусом письменных текстов.

3. Популярность жанра моногатари была настолько велика, что желание оказаться в культурном центре считалось достаточно веским для обоснования стремления переезда в столицу.

Становление жанра моногатари относится к X в. В это время, судя по имеющимся у нас данным, повесть еще невозможно рассматривать как полностью самостоятельный и внутренне интегрированный жанр; слишком видны швы, соединяющие моногатари с другими видами словесности.

Наиболее древнее из известных произведений этого жанра — «Повесть о (старике) Такэтори» (текст [Такэтори, 1957], русский перевод [Такэтори, 1976]) представляет собой повествование о небожительнице Кагуя-химэ, обнаруженной дровосеком в стволе бамбука. Рассказ о неудачном сватовстве к ней знатных вельмож и об исполнении ими сказочных заданий красавицы (мотив «испытания героя») образует сюжетный строй повести.

«Такэтори-моногатари» — произведение, еще почти целиком принадлежащее фольклорной стихии. Оно имеет множество соответствий как в фольклоре японском, так и в сказочных сюжетах Индии и Китая (об источниках «Такэтори» см. [Такэтори, 1957, с. 6—7; Кониси, 1984, с. 421—423]). Особенности японского языка повести свидетельствуют в пользу сильного влияния китайской письменной традиции. Имеется около ста списков «Повести» (самый ранний — XVI в.), и в начале XI в. ее уже считали «старой». Большинство исследователей считают временем формирования «Такэтори-моногатари» первую половину X в.

Практически все персонажи «Повести» — антиисторичны и наделены «сказочной» психологией. Повествование обладает строгой сюжетностью и законченностью, что свойственно фольклорным произведениям, требующим не психологического анализа, а действия, конституирующего героя. По всем своим параметрам «Такэтори-моногатари» не принадлежит к кругу собственно аристократической литературы (не вызывает сомнения, что сказания, аналогичные «Такэтори-моногатари», продолжали передаваться преимущественно в устном исполнении), хотя сам мотив прекрасной девы, которую находят в стволе бамбука, может появляться в усеченной или же измененной форме в более поздних произведениях художественной или же синтоистски ориентированной литературы (см. [Миллс, 1975]). Не случайно, что сказочные мотивы «Повести» аристократической ли-

тературой в дальнейшем не разрабатывались. В «Гэндзи-моноготари», наиболее авторитетном произведении аристократической литературы, говорится, в частности: «с того времени, как была создана „Повесть о старике Такэтори“, сменилось столько людских поколений, сколько было коленьев в чудесном бамбуке, из которого родилась Кагуя-химэ. Но пусть это старинное сказание — древний ствол, не дающий новых побегов, оно словно переносит нас в век богов...» (перевод В. Марковой).

Несмотря на столь пессимистическую оценку творительной способности сказки применительно к литературе, следует тем не менее заметить, что в целом хэйанская литература достаточно легко усваивала и перерабатывала формы бытования фольклорного творчества (особенно хорошо это видно в поэзии). Не чуждалась она и использования фольклорных мотивов, которые, однако, в литературной обработке могли приобретать почти неузнаваемый вид.

«Отикубо-моноготари» («Повесть об Отикубо», текст [Отикубо, 1972], перевод [Отикубо, 1976]) относится к числу произведений с глубоко запрятанной фольклорной «пружиной». Написанная, как считается, во второй половине X в., эта повесть начинается и кончается тем, чем то положено волшебным повестям, подобным «Такэтори» («Не в наши дни, а давным-давно...», «Говорят даже, что Аюки дожила до двухсот лет»). В остальном же эта повесть представляет собой литературную разработку фольклорного мотива о злой мачехе и падчерице, широко распространенного в Японии. Само повествование глубоко реалистично, и всякие чудеса ему чужды. Однако реалистичностью повествования и мотивировками поступков героев на глубинном уровне управляет «сказочная» логика, согласно которой неизбежно наступает торжество добра над злом [Отикубо, 1976, с. 317]. Содержательные особенности «Отикубо» выдают непричастность повести к основному направлению развития хэйанской прозы, которое окончательно выявляется к XI в. Так, в «Отикубо-моноготари» повествуется, в частности, об идеальных отношениях супругов, в то время как основным мужским героем литературной эпохи является персонаж типа Дон-Жуана [Като, 1979, с. 162—163] с вытекающими отсюда коллизиями.

Повесть рисует и эпизоды детства гонимой падчерицы, что мало свойственно другим произведениям хэйанской литературы. Зато в «Отикубо» практически отсутствует другой необходимый элемент «настоящей» повести — описание природы. Обращает на себя внимание и не характерная для хэйанской литературы «законченность» любовных эпизодов. Если жанр моноготари чурается всяких физиологических проявлений любви, предпочитая воссоздавать психологический фон встреч и прощаний, «Отикубо» с истинно народным стремлением к определенности подводит итог любовной игры: «они легли» и т. п. [Отикубо, 1972, с. 38].

Фольклорность исходных мотивов «Отикубо» сказывается и

в четко выстроенном сюжете, что делает это произведение (наряду с «Такэтори») уникальным для хэйанской японоязычной прозы. Повествование подчинено логике развития событий, а не природному течению времени, т. е. время подчинено событию: события одной сюжетной линии, разделенные десятилетиями, репрезентируются как непосредственно следующие друг за другом [Отикубо, 1972, с. 38—39]. Оценивая же аристократическую литературу в целом, следует отметить, что ей свойствен психологизм, а не занимательность, «сюжетность» повествования. Поэтому «Отикубо-моногатари» не породила в дальнейшем сколько-нибудь многочисленных подражаний [Отикубо, 1972, с. 32].

Названные особенности «Отикубо» вызывают серьезные трудности при определении места этой повести в истории литературы, ибо многие ее параметры не находят соответствия в литературном окружении. Нам, однако, такая ситуация не кажется внутренне противоречивой. Дойдя до стадии авторского творчества, культура может генерировать формы, сильно варьирующиеся относительно складывающегося стилевого канона (особенно это касается времени становления канона). В таком случае происходит отбраковка форм, слишком отличающихся от среднестатистических. В случае с «Отикубо» следует говорить не о преждевременности произведения, а о его запоздалости — фольклорная порождающая модель генерировала текст, который не смог обеспечить себе дальнейшего развития, ибо не отвечал требованиям литературной аудитории. В своем же фольклорном, устном бытовании мотив гонимой подчирицы выжил и дошел до наших дней. Смена канала трансляции не обеспечивает механического укоренения текста в новой «среде обитания».

X век японские аристократы провели в поисках прозаического жанра. Естественно, что при такого рода попытках отчет ведется «от достигнутого». Если обрисованные выше черты «Такэтори-моногатари» и «Отикубо-моногатари» имеют в своих истоках фольклор, то эклектике «Уцубо-моногатари» («Повесть о дуплистом дереве», вторая половина X в., традиционно приписывается кисти Минамото Ситаго) свойственна ориентация как на фольклор, так и на исторические сочинения. И в этом смысле «Уцубо-моногатари» (текст — [Уцубо, 1959], перевод — [Уцубо, 1984], частичные переводы [Крэнстон, 1969; Ламмерс, 1982]) представляет собой в силу своей переходности произведение, чрезвычайно важное с точки зрения восстановления процесса развития литературы, несмотря на то, что оно пользовалось популярностью достаточно короткий промежуток времени [Уцубо, 1959, с. 4].

Начало повести (которую японские литературоведы часто характеризуют как «первый в мире полнометражный роман» — см. [Като, 1979, с. 163]) целиком принадлежит сказочно-фольклорной стихии. Юноша Тосикагэ был послан в составе посоль-

ства в Китай, но судно прибило к берегам неизвестной страны, где в результате ряда чудесных приключений ему удастся выучиться у сыновей небесной девы секретам игры на кото — цитре (о важности кото в письменной фольклорной традиции см. [Мещеряков, 1987, с. 107—109]). Через 23 года он возвращается на родину с несколькими волшебными инструментами. Тосикагэ передал мастерство единственной дочери, которая, в свою очередь, обучила ему своего сына Накатада, прижитого ею от Главного министра. Поскольку мать с сыном жили в дупле дерева, то и вся повесть получила название по их местопребыванию.

К этой части повествования более всего применим тезаурус не литературоведения, а фольклористики. Это касается не только чисто сказочных мотивов чудесного обретения мастерства, но и характеристик персонажей — основным элементом, конституирующим героя, является действие, а неторопливые описания, столь свойственные поздней, «классической» хэйанской литературе и служащие важным способом выявления личности автора, сведены к минимуму.

Сказочная завязка сюжета «Уцубо-моногатари», переходящая затем в более реалистическое повествование, напоминает структуру «Отикубо» и свидетельствует о тех же закономерностях построения произведения, которые особенно заметны в буддийских легендах: при слиянии двух различно ориентированных культурных традиций начало произведения и его завязка обеспечиваются за счет более древних элементов, в то время как основное повествование и развязка конфликтов достигается применением художественных средств более позднего происхождения. В легендах этим средством является этическое миропонимание, в повестях — психологизм и реалистичность.

Итак, с течением времени повествование «Уцубо-моногатари» теряет сказочный элемент и приобретает если не реализм, то реалистичность изложения. Увеличивается и удельный вес описаний событий. Дальнейшие события концентрируются в столице, куда Накатада переезжает вместе с матерью. Император приближает к себе музыканта и отдает замуж за него свою дочь. Инумия, родившаяся от этого брака, также обладает выдающимися музыкальными способностями, благодаря которым ее будущее при дворе выглядит вполне безоблачным.

Эта сюжетная канва, сублимированная нами из зачастую обрывочной информации, рассеянной по всему тексту повести, выглядит вполне интегрированной лишь в изложении исследователя. Проработка же характеров настолько поверхностна, что многие ученые отказываются признать людей, появляющихся на страницах «Уцубо-моногатари», полнокровными литературными персонажами, считая таким героем кото. Таким образом, роль чудесной вещи (кото), связующей повествование, признается самодовлеющей [Уцубо, 1959, т. I, с. 13—14]. В этой точке зрения вполне отражена зависимость повести от сказочных форм мышления.

Главный женский персонаж повествования — красавица Атэмия — также является предметом вожделения для очень многих соискателей ее руки. Именно предметом, ибо она практически лишена каких бы то ни было человеческих черт и представляет собой интерес только как предмет для обладания (как меч в мифе), который приносит счастье. Борьба за Атэмию, облаченная в форму куртуазного ухаживания, составляет основной объем первой части повествования.

Несколько полнее характер Атэмия начинает разрабатываться только после ее вступления в брак, т. е. после преодоления ритуально (этикетно)-отмеченной ситуации — важнейшего обряда жизненного цикла. Одновременно это ведет и к резкому сокращению стихов, содержащихся в повести. Если в первой части (до замужества Атэмия) их насчитывается около шестисот (большинство из них так или иначе связаны со сватовством), то во второй — лишь 370 [Уцубо, 1959, т. I, с. 19].

Развитие собственно прозаического элемента повествования сопровождается не только механическим вытеснением поэзии: оно ведет и к изменению баланса между социальной маской и человеческим лицом, трансформируя весь модус художественной реальности, которая делается более восприимчивой к адаптации индивидуальных и индивидуализирующих ценностей.

Если линию повествования, связанную с Атэмию, можно считать прослеживаемой хоть сколько-нибудь последовательно, то событийная канва, связанная с другими персонажами (а их имеется более четырех десятков), чрезвычайно разветвлена и не тяготеет к завершенности. Сюжетные линии остаются незаконченными, связь между ними очень слаба, и повествование распадается на ряд изолированных эпизодов, изображающих по преимуществу ухаживания и сватовство. Характер повествования не оставляет сомнений в его сходстве с повествованием хроник. Имея предметом изображения тот же самый придворный круг, повесть обращается к другой, не затрагиваемой летописью, стороне бытия, но придает изложению формы, разработанные историческим сознанием, основными свойствами которых являются фрагментарность, отсутствие сквозного сюжета и развязки, отягощенность повествования деталями (например, списки повышенных в ранге, полная номенклатура преподнесенных подарков и т. п.), не относящихся ни к развитию сюжета, ни к личностным характеристикам персонажей. Так же, как и повествование хроники, повествование «Уцубо-моноготари» может считаться принципиально открытым, т. е. незавершенным. Выделение же повести в самостоятельную отрасль литературной реальности достигается сменой угла зрения на привычный социум, а также маркированным началом («завязкой»), в хронике отсутствующей.

В «Уцубо-моноготари» художественная проза еще только нащупывает свой специфический предмет и способ отображения действительности, впадая временами в «летописность», как это

происходит, например, при введении нового персонажа. Первым побуждением автора становится в этом случае предоставление генеалогической информации о персонаже, сильно напоминающей выдержку из семейной генеалогической книги.

Одним из отличий между событием и не-событием в хронике является возможность датировать событие. Явления, не имеющие строго определенного начала и конца, т. е. процессы, исключаются, как правило, из объектов рассмотрения хроники.

Вряд ли подлежит сомнению, что эмоциональная жизнь не может быть строго датированной. Однако именно эмоциональная жизнь, как показывает вся история мировой литературы, представляет собой основной объект изображения художественного текста. Текст «Уцубо-могатари» является собой определенный компромисс между «художественностью» и «документальностью». Многие главы повести начинаются с описания праздников, т. е. ситуаций, отмеченных этикетно и ритуально. Отображение праздника представляет собой тему, вполне обычную для хроники, тем более что большинство из таких событий датированы, т. е. введены в круг событий. События же эмоциональные (которые в самом общем виде можно определить как обмен информацией — диалоги, послания и т. д.) приурочиваются к датированным событиям общественной жизни, получая, таким образом, статус событий «настоящих».

Модель текста «Уцубо-могатари» может быть представлена следующим образом: записи хроники, между которыми обнаруживаются отрезки художественного текста, причем первые имеют тенденцию к сжатию, а вторые — к расширению. Собственно говоря, основная сюжетная линия «Уцубо-могатари» (от Тосикагэ к Инумия) может быть истолкована как расширенное описание биологическо-социального цикла воспроизводства (важнейшая тема летописи), отображенного как эмоционально-психологический процесс: ухаживание—любовь—сватовство—женильба—беременность—рождение ребенка—воспитание (передача мастерства).

«Историчность» «Уцубо-могатари» следует понимать, таким образом, не столько как соответствие описываемых событий конкретным фактам (здесь наблюдаются лишь частичные совпадения [Уцубо, 1959, т. 3, с. 35—40]), сколько как перенос определенных структурных правил построения текста летописи в ткань художественного произведения. В прозе читателя интересует не столько факт, сведения о котором могут быть почерпнуты из других источников, сколько эмоции, которые он вызывает.

Развивающаяся, созидаящая культура непременно отодвигает на периферию определенные области, бывшие когда-то для нее центральными. Это является естественным следствием естественного движения культуры и истории. Освоение интеллектуального пространства открывает новые горизонты и создает новые проблемы.

Развитие хэйанской литературы, как уже подчеркивалось, происходит при ее одновременном отталкивании от китайской образованности, которая в среде придворных до определенной степени утратила свою значимость. Об этом свидетельствует весь опыт хэйанской литературы, достигшей своего апогея к началу XI в. — в пору жизни Сэй-сёнагон и Мурасаки-сикибу — создательницы «Повести о Гэндзи» («Гэндзи-моногатари», текст см. [Мурасаки, 1972], переводы [Уэйли, 1935; Сейденстикер, 1976; Делюсина-Соколова, 1990]).

Экзистенциальным и художественным модусом хэйанской аристократии было общение. Изображение общения, обмена информацией (прозаические и поэтические диалоги, письма) представляет собой важнейшую составляющую художественного процесса. Знатоки китайских текстов считаются героями «Гэндзи» «скучными» (т. е. коммуникация с ними признается затрудненной), звуки китайской речи воспринимаются как «неприятные и резкие» [Конрад, 1927, с. 219], поскольку она не была предназначена для живого общения, когда отправитель и получатель информации не разделены временем и пространством, т. е. всякое сообщение имеет конкретного адресата.

Всего одно столетие отделяет произведение Мурасаки от первых попыток художественно-прозаического самовыражения народа на родном языке. И за это время устройство литературной реальности претерпело серьезные перемены. Чрезвычайно важно, что Мурасаки активно вводит внутреннюю речь героев, становясь во многих эпизодах всезнающим дирижером литературного действия [Стинчекум, 1985].

Использование Мурасаки даже такого консервативного элемента культуры, как вака, заставило стихи (часть которых была заимствована из «Кокинсю») заговорить совсем иным голосом, превращая многие из реплик этикетного диалога в средство актуализации внутреннего монолога — героев и автора [Линдберг-Вада, 1983]. По многим параметрам «Повесть о Гэндзи» представляет собой прорыв в новую художественную реальность — ни до, ни после нее японская литература не создала ничего подобного.

Наш подход к «Гэндзи-моногатари» отличается от принятого в современном литературоведении, обычно квалифицирующего это произведение как «роман» (из работ отечественных исследователей см., например, [Конрад, 1927; Боронина, 1981; Мелетинский, 1983]). Мнение о романном характере «Гэндзи» исходит из изоморфности этого произведения общемировой романной идее, проявляющейся в различных культурных ареалах. Однако, если исходить из японского материала, определять жанр «Гэндзи-моногатари» как «роман» следует с предельной осторожностью, ибо жанр романа представлен в Японии единственным произведением, которое не получило непосредственного продолжения на структурном, «романном» уровне, несмотря на свою неоспоримую популярность (первые комментарии к «Гэнд-

зи-моногатари» появились уже в первой половине XIII в.) и разработку литературой отдельных мотивов и эпизодов. «Повесть о Гэндзи» была буквально растаскана по частям для воплощения в прозе, поэзии и драматургии (см. об этом [Боронина, 1981, с. 237—242]), став для культуры источником архетипических ситуаций, но не примером для структурного подражания.

Если бы «Повесть о Гэндзи» вызвала подражающие ей тексты, можно было бы говорить о специфическом прозаическом жанре (поджанре), истоком которого явился «роман» Мурасаки. Поскольку же таковой литературы не имеется, наши первоочередные усилия будут направлены на осмысление феномена литературного бесплодия замечательного произведения Мурасаки («внутренняя» поэтика «Гэндзи» достаточно полно освещена в других исследованиях, включая вышеуказанные работы; там же см. и обширную библиографию).

Ответ на вопрос об «исключительности» «Гэндзи-моногатари» заключается, вероятно, в общих особенностях структуры и содержания повести, которые делают ее несозвучной японской концепции художественного произведения.

«Повесть о Гэндзи» отгалкивалась не только от китайской модели словесности, но и от японской, а сюжетная разработанность «Повести», ее «населенность» (более трехсот персонажей, из которых около тридцати признаются сквозными) безусловно превосходит все имеющиеся в аристократической литературе, что практически исключает «бесчерновиковость» как основной способ порождения текста. И это не фольклорно-сказочная строгость «Такэтори», достигаемая слабо мотивированной последовательностью архетипических действий персонажей, а мотивационно обеспеченное развитие характера Гэндзи (от детства и до смерти), поддерживаемое «внешними» событиями его жизни. И хотя в основе сюжетодвижущих конфликтов лежит несколько архетипических ситуаций (что, впрочем, свойственно и современной литературе), главным из которых является ослабленный мотив инцеста, они обеспечены таким тщательно разработанным словарем эмоциональной жизни, что не осознаются самими носителями культуры. Рассеянные в тексте «Повести» пренебрежительные отзывы о всем «старом» (включая «старые моногатари» — чего стоит только рассуждение Гэндзи о запрограммированной фальшивости изображения злых мечех) свидетельствуют о неоднозначном отрицании предыдущей традиции, что вообще характерно для мировоззрения хэйанских аристократов (см. споры о старой и новой живописи). Неудивительно поэтому, что ситуации, свойственные сказочной стихии, Мурасаки разрешает реалистическим образом [Мелетинский, 1983, с. 235—237].

Такая ценностная ориентация выпадает из общего модуса японской культуры, ориентированной на безусловное признание первостепенной важности обращения к образцам прошлого, что

обеспечивалось развитым культом предков, а также закрепленным конфуцианством почтением к старине. Мурасаки же фактически исключает «старые моногатари» (т. е. повести, имеющие фольклорную основу) из понятия текста.

Аристократической литературе присуще фокусированное изображение отдельных, наиболее эмоционально напряженных эпизодов бытия, взятых вне связи с прошлым и будущим. Эта закономерность нарушается в «Повести о Гэндзи», на страницах которой главный герой проходит полный жизненный цикл — от рождения до смерти. Более того, смерть Гэндзи не останавливает повествования, и его наследникам приходится сталкиваться с теми же конфликтами, что и самому Гэндзи.

Преодолевая сказочную стихию и фрагментарность построения текста, Мурасаки бесконечно расширяет тематику художественного отображения, а также границы человеческого в человеке. Хотя череда любовных авантур и остается главной пружиной развития сюжета, любовь нельзя квалифицировать как единственную тему «Гэндзи». «Повесть» широко отображает быт хэйанских аристократов, их воззрения на природу, религию, искусство, литературу и т. д. Недаром поэту все попытки сформулировать «основную идею» «Гэндзи-моногатари» («культ прекрасного», «кармическое воздаяние», «безнравственность», «непостоянство сущего», «дидактика», «любовь» и т. д.) выглядят крайне неубедительно — содержание «Повести о Гэндзи», равно как и сама жизнь, не дают основания для однозначного определения. Собственно, это и дает основания литературоведам с широким кругозором определять «Гэндзи» как «роман». Напомним, что Л. Н. Толстой со свойственной ему прямою весьма скептически высказывался относительно возможности выразить основные идеи «Анны Карениной»: «Если бы же я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман тот самый, кот(орый) я написал, сначала... И если критики теперь уже понимают и в фельетоне могут выразить то, что я хочу сказать, то я их поздравляю и смело могу уверить *qu'ils en savent plus long que moi* (они знают об этом больше, чем я)» [Толстой, 1953, с. 268—269]. «Повесть о Гэндзи» без особой натяжки можно назвать энциклопедией аристократической жизни хэйанской Японии.

Вереница любовных приключений Гэндзи по своим содержательным параметрам также не может считаться вполне японской. Хэйанская литература тонко описывает любовные переживания, придавая им печальный оттенок безысходности, но она не знает сильных страстей, признаваемых как сила, разрушительная для социума. Но несчастья и смерти, вызываемые темпераментом Гэндзи, таковы, что позволяют говорить об общности «Гэндзи-моногатари» с общемировыми описаниями пагубности страсти: «по мере того, как возникает изображение индивидуальной любовной страсти, страсть эта все больше описыва-

ется как стихийная сила, вносящая социальный хаос» [Мелетинский, 1983, с. 241—242].

Мы отметили несколько особенностей, которые делают «Повесть о Гэндзи» произведением уникальным в хэйанской культуре. Это, разумеется, не означает полной независимости «Повести» от художественного сознания своей эпохи. Но поскольку тема эта разработана достаточно полно, мы предпочли ограничиться констатацией наличия такой связи.

Осмысляя уникальность «Гэндзи-моногатари» для литературной традиции, не следует сбрасывать со счета и экстратекстовые факторы: талант Мурасаки и социальный упадок аристократии. Ее накапливающееся бессилие привело вскоре к повторной актуализации исторических форм коллективного сознания.

Это явилось возвратом к основной парадигме историко-культурного развития Японии — с постоянной оглядкой на прошлое. Хэйанская культура в ее осознанном стремлении к новизне, при отсутствии непререкаемых авторитетов и института наставничества оказалась «ненормальной» («при нормальном воспроизведении культуры ситуация „отцов и детей“ не может иметь места» [Семенцов, 1988, с. 8]). Однако и это блистательное исключение не оказалось в длительной исторической перспективе бесплодным — японская культура усвоила и переработала его, превратив в свой традиционный компонент.

В заключение раздела необходимо сказать несколько слов об уровне осмысления самой культурой жанра «моногатари». В процессе нашего анализа мы неоднократно обращались к оценочным суждениям, содержащимся в отдельных произведениях хэйанской прозы. Однако это были не более чем изолированные суждения, не представляющие собой попытку создания литературной теории, которая в то время была озабочена судьбами поэзии, но не прозы, что объясняется большей престижностью поэзии, связанной с более этикетным (в истоках своих — сакральным) характером ее бытования.

Первым произведением, посвященным главным образом обсуждению проблем прозаического повествования, являются «Записки неизвестной» («Мумё дзоси») — сочинение до конца не выясненного авторства, написанное на рубеже XII—XIII вв., в котором несколько дам высказывают в беседе свои мнения относительно того или иного произведения. Показательно, что эти суждения облечены в форму диалога, а не монолога (т. е. художественные тексты осмысляются с помощью художественных же средств), и, как замечено М. Марра, достоинства произведений обсуждаются прежде всего с помощью категорий, выработанных теорией поэзии, а сами персонажи зачастую рассматриваются через сочиняемые ими стихи [Марра, 1984, с. 124—127].

Статус поэзии был таков, что не мог быть введен ни в один текстовый или же околотекстовый таксономический ряд. Когда

заходит разговор, от чего в этом мире труднее всего отказаться, дамы высказывают различные точки зрения: от любования луной, от писем, от снов, от слез, от почитания будды Амиды, от «Сутры лотоса», от «Гэндзи-моноготари». О поэзии же в этом контексте речи нет — поскольку она была абсолютно неотторжимой частью не только менталитета, но также этикета и быта. Не случайно одна из дам замечает: «Я слышала, что в наши последние дни (имеется в виду близящийся конец времени, предчувствие которого в значительной степени определяло содержание эмоциональной и интеллектуальной жизни; подробнее см. раздел „История. Продолжение“.— А. М.) все стало ужасным, и только Путь Поэзии длится, не зная перерыва и оскудения» (цит. по [Марра, 1984, с. 421]).

Японская аристократическая культура породила значительное число «повестей», но суждения о них (в отличие от поэзии) не носили нормативного характера. Регламентации (причем не вербализованной) подвергались объект и художественные средства выражения, а не условия бытования, что, собственно, и делает возможным достаточно адекватное восприятие жанра «моноготари» иными культурными традициями.

Дневник

Каждое произведение художественной литературы представляет собой сочетание элементов документальности и вымысла. Если жанр «моноготари» развивался в целом в сторону увеличения доли придуманного (но не фантастического), то литература дневниковая отражает документальную сторону литературного процесса.

Термин «дневник» («никки» — «поденные записи») применялся по отношению к нескольким содержательно различным категориям словесности, сходство между которыми устанавливалось по способу организации материала.

Наиболее раннее употребление термина, относящееся к VIII в., указывает на записи придворных писцов, из которых впоследствии складывались придворные хроники [Ришурё, 1976, с. 161; Тайхорё, 1985, т. I, с. 25]. Эти записи, ведшиеся до XII в. на китайском языке государственными чиновниками, имеют объектом изображения государство и представляют собой учет происходящих событий, не рассчитанный на выявление авторской индивидуальности. Отчеты такого рода могут быть поэтому отнесены к проявлениям государственного (коллективного) сознания.

С VIII в. определенное развитие получают и «путевые дневники», объект изображения которых также лежит вне границ личности. Эта разновидность дневников (написанных по-китайски) посвящена описанию Китая, каким его увидели японские путешественники. К ранним образцам путевых дневников от-

носят «Дзайто никки» Киби Макиби (693—775, текст не сохранился) и «Нитто гухо дзюнрэй коки» Эннина (794—864). Судя по сочинению Эннина, «путевые дневники» представляли собой деперсонализированное, объективистское, фактографическое описание, лишенное по преимуществу эмоционально-оценочных суждений автора.

С развитием японской письменности «поденные записи» приобретают новые функции, связанные со сменой средств языковой коммуникации (сочинение дневников на китайском языке продолжалось, но теперь уже нельзя говорить о том, что они представляют культуру полностью). Как отмечали Д. Гуди и И. Уатт, фонетические системы могут выражать любые нюансы индивидуальной речи (помимо «важнейшей социальной тематики»), в то время как нефонетическое (иероглифическое) 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.)» [Литераси, 1968, с. 38].

Эта закономерность хорошо подтверждается японским материалом: вместе с обращением письменности к слоговой азбуке (хирагане) происходит и весьма решительное обращение к личностной тематике. «Поденные записи» хэйанских аристократов из регистрации внешних по отношению к автору фактов превращаются в род автобиографии, в «дневниковую литературу», отражающую человека не как социальную единицу общества, но как его эмоционально-психологическую составляющую.

Это видно уже на первом из дошедших до нас образце дневниковой литературы — «Тоса никки» («Дневник путешествия из Тоса», текст [Тоса, 1957], перевод в кн. [Горегляд, 1983]). Это произведение, принадлежащее кисти Ки-но Цураюки, написано на японском языке, слог которого несет на себе явственные следы китайского строя речи [Тоса, 1957, с. 11—14].

Памятник представляет собой важную веху, разграничивая и одновременно соединяя две литературные эпохи. Переходный характер «Дневника» отражен не только в плане выражения, но и в плане содержания, что делает произведение в какой-то степени уникальным — вобравшим в себя прошлое и затаившим будущее. Были в нем и элементы, от использования которых литература в дальнейшем отказалась.

«Тоса никки» повествует о возвращении губернатора провинции Тоса в столицу. Путешествие морем в сопровождении свиты заняло 55 дней. Каждому из них соответствует запись, фиксирующая случившееся за день. Записи могут быть пространными и лапидарными (типа: «То же, что вчера»). Заполненность времени «Дневника» событиями (даже если их не происходит) формально роднит его с хроникой [Горегляд, 1983, с. 100—101, 135] и нормами ведения дневников в Китае.

Объекты описания, однако, различны. В хронике это страна,

в «Дневнике» — ограниченное пространство корабля. Тем не менее «Дневник» не представляет собой средства авторского самопознания, как это происходит в более поздней дневниковой литературе. Хотя в повествовании «Дневника» и присутствуют авторские ремарки и оценочные суждения, в целом исключенность автора из цепи дорожных происшествий напоминает беспристрастность хрониста. Хронист тем не менее не занимает определенной пространственной и временной точки — он знает все. Автор же «Дневника» способен рассказать лишь о том, что он видел собственными глазами. При этом он не пишет о себе, оставаясь наблюдателем внешних событий.

Таким образом, «Тоса никки» — это не «Дневник» в общепринятом ныне смысле слова, ибо его главный герой не сам автор, а его окружение, закрепленное за ним на достаточно непродолжительный срок путешествия. Накладывание подобных временных ограничений превращает «Дневник» в явление игровой стороны культуры, в художественную литературу, даже если исходить из допущения его документальной достоверности. Вкупе со следованием повествования за временем это создает впечатление довольно строгой сюжетности, которая, как будет показано ниже, мало свойственна «настоящей» японоязычной прозе.

«Тоса никки» имеет форму дневника, но форма эта наполнена литературным содержанием. Поэтологические установки японской литературы определяли пространственное положение автора относительно избранного им объекта описания. Расставание и отдаление могут считаться при этом основными категориями пространственной поэтики, свойственными литературе в гораздо большей степени, чем встреча и приближение. Это утверждение справедливо по отношению как к прежней традиции, так и к перспективам развития после появления «Тоса никки». Однако путевой дневник Ки-но Цураюки нарушает эту закономерность, повествуя прежде всего не о расставании с Тоса, а о приближении к желанной столице.

«Тоса никки» — литература во многом травестийная. Сменяя язык повествования с китайского на японский, автор оказался способен разрушать традицию. Он отказывается от цитирования китайских стихов (которые сочиняли путешественники) и обильно приводит вака (в дневниках, написанных по-китайски, это было маловозможно). Травестийность литературная обесценивается и закрепляется травестийностью авторской: чтобы написать такой дневник, автор из мужчины должен был превратиться в женщину. «Тоса никки» открывается такой фразой: «Вот и я, женщина, решила попытаться написать то, что называют дневником, — их, говорят, мужчины тоже ведут» [Горегляд, 1983, с. 114].

Анализируя «дневниковую литературу», невозможно обойти молчанием проблему принадлежности ее авторов к женской половине хэйанской аристократии, ибо дневники были единствен-

ным видом литературы, в создании которого мужчины принимали минимальное участие (а если и принимали, как Ки-но Цураюки,— то под ликом женщины).

Женщины не были отстранены и от других видов литературного творчества. Но, как показывают филологические разыскания, большинство «повестей» принадлежат все же кисти мужчин [Като, 1979, с. 176]. Женщины сочиняли стихи, причем, в сравнении с мужскими, они обнаруживают большую свободу стиля. Но отступление от канона считалось неподобающим; женщины не участвовали в сочинении поэтических трактатов; лучшими поэтами всегда считались мужчины, строже придерживавшиеся общепринятых норм. И только японоязычная дневниковая литература была монополизирована женщинами. Объяснение этому явлению кроется, по всей вероятности, в особенностях социального бытия хэйанских аристократов.

Под аристократами мы понимаем в данном случае достаточно ограниченную часть этого социального слоя. Женская половина литературного класса равнялась на мужскую — из нее были исключены высшие и низшие представительницы сословия. Принадлежность к литературному классу обладали те аристократки, которые хотя бы какое-то время служили в качестве придворных дам (нёбо). На практике это означало дочерей чиновников, занимавших должности управителей провинций. Многие из них происходили из семей с выраженными литературными наклонностями [Като, 1979, с. 176]. При ограниченной численности литературного класса входившие в него аристократки обычно хорошо знали своих современниц, будучи к тому же зачастую связанными с ними и родственными узами.

Придворная среда порождала прозу; в свою очередь, главным объектом изображения прозы была придворная среда. Чрезвычайно показателен в этом смысле трехмесячный перерыв в записях дневника Фудзивара Нагако «Сануки-но сукэ-но ники» (начало XII в., текст см. [Сануки, 1971]; перевод [Брюстер, 1977]), вызванный ее временным удалением из дворца. В этом смысле анализируемая нами «художественная проза», быть может, более заслуживает названия «придворной прозы».

Любые формы китаеязычного письменного творчества были для женщин закрыты, но наиболее образованные из них пассивно иероглифической владели, хотя это и могло вызывать пересуды. Служанки Мурасаки-сикибу объясняли недолговременность ее супружеской жизни (она осталась вдовой) отступлением от общепринятых норм поведения. Увидев как-то раз, что Мурасаки читает китайскую книгу, они не могли удержаться от комментариев: «И вот всегда вы так. Оттого и счастье у вас такое короткое. И зачем женщине по-китайски читать? В старину женщинам сутры (написанные по-китайски.— А. М.) читать не позволяли». Мурасаки же на ворчание отвечала, что еще не видела человека, который бы прожил долго благодаря соблюдению каких бы то ни было запретов. Но в глубине души от-

метила: слова женщин не лишены смысла [Мурасаки, 1971, с. 240]. После того как Мурасаки удостоилась похвалы государя («Она, должно быть, читала „Анналы Японии“. Она действительно образованна!»), недоброжелательница прозвала ее «Фрейлиной „Анналов Японии“, чем очень обидела Мурасаки [Мурасаки, 1971, с. 244].

Оппозиция китаеязычное / японоязычное (мужское / женское) выявлена в хэйанской культуре (как, впрочем, и в японской культуре вообще) с большой степенью последовательности и может быть прослежена практически во всех областях духовной и материальной жизни. Даже к такому «японскому» виду творчества, как вака, имеет смысл подходить с учетом данной оппозиции. Так, скажем, в стихах «Гэндзи-моногатари» только десять из принадлежащих женщинам содержат аллюзии на китайскую поэзию, в то время как для вака мужчин подобные аллюзии — явление нормальное [Поллак, 1983, с. 364].

В отличие от владения китайским языком использование женщинами «японской грамоты» удостаивалось всеобщей похвалы: «Достойны зависти придворные дамы, которые пишут изящным почерком и умеют сочинять хорошие стихи: по любому поводу их выдвигают на первое место» [Сэй-сёнагон, 1975, с. 200]. По почерку могло выноситься первое и окончательное суждение о человеке (увидя письмо своей соперницы, Мурасаки, героиня «Повести о Гэндзи», понимает, что за судьба ей уготована — ибо обладательница столь безупречного почерка не может быть предметом легкого увлечения [Мурасаки, 1972, Миоцукуси]).

К X в. японская письменность стала неотъемлемой частью образа жизни аристократов. К важнейшей форме ее бытования следует отнести обмен письмами (прежде всего — любовными). Нельзя сказать, что любовная переписка чуждалась определенных правил составления письма и этикетных способов выражения эмоций, но корреспонденты все-таки обладали несколько большей степенью свободы, нежели участники переписки деловой (ведшейся преимущественно на китайском языке). Социальный статус корреспондентов заменялся в любовной переписке функциональным различием между полами, аннигилируя до определенной степени социальную иерархию общества. Во всех средневековых письмовниках любовная переписка рассматривалась как исключение из правил (об исторической эволюции эпистолярного жанра см. [Комацу, 1976]).

Широко распространенный обмен любовными письмами формировал и сохранял ту психологическо-эстетическую среду, в которой происходило активное порождение текстов «лирической» направленности. В отличие от литературы буддийских преданий движущей силой этих текстов было не чудо, а вереница любовных встреч и прощаний.

Помимо широко распространенных «обычных» любовных посланий, призванных преодолеть физическое пространство между

корреспондентами, художественная литература зарегистрирована и переписку между людьми, находящимися в одном доме и даже в одной комнате. Напомним, что «нормальным» способом порождения поэтического текста был устный, но цикл считался завершенным, если этот текст закреплялся письменно.

Акт письменной коммуникации так же, как и все 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. Послание часто прикреплялось к цветущей ветке (живые цветы могли заменяться и искусственными).

Хотя информация, содержащаяся в письмах, бывала глубоко интимной, в обществе, которое ориентировано на возможно более широкую циркуляцию всех важных для его функционирования текстов, самые личные сообщения почти неизбежно становились достоянием гласности, чем, в частности, обеспечивалось интеллектуальное, психологическое и эмоциональное воспроизводство. Если учесть, что общественное образование (имевшее целью прежде всего воспитание чиновничества) клонилось к упадку, стало оцениваться в аристократической среде весьма невысоко и основным способом воспитания и приобретения знаний становилось домашнее образование (при этом хэянская аристократическая культура не знает фигуры уважаемого наставника, которая имеет самодовлеющую ценность в субкультурах, ориентированных на устную передачу традиции, — в дзэне, например), то станет ясной очень значительная роль, отводимая каналам письменной информации вообще и интимной в частности. Одним из способов литературного выявления индивидуального начала послужили женские дневники. И хотя, судя по всему, ни одно из произведений дневниковой литературы не пользовалось популярностью, сравнимой, скажем, с популярностью «Повести о Гэндзи», вклад этого жанра в строительство культуры следует оценивать не с точки зрения количественного состава аудитории каждого произведения в отдельности, а с точки зрения совокупного эффекта, заключающегося в формировании типа личности, совмещающей в себе качества активного читателя и писателя.

Дневник, как уже говорилось, представляет собой жанр, до некоторой степени изоморфный автобиографии. Аристократы-мужчины имели биографию — данные об их рождении, чиновничьей карьере, семье, смерти вносились в генеалогические записи. Женщины такой чести не удостоивались, и они стали создавать свои биографии сами. В эпоху, когда падает интерес к хронике — «автобиографии» государства, большее внимание начинает привлекать автобиография личности, отливающаяся в привычную по денно-летописную форму записи.

Женские дневники, однако, — не автобиография в общепринятом ныне смысле слова (охватывающая события от рождения

до момента написания), а лишь их род. Дневники аристократок Хэйана описывают жизнь не целиком, а накладывают на нее ограничивающую литературную рамку. В фокусе дневника оказывалась лишь определенная часть жизненного опыта. Это, в частности, дает основания называть дневники «литературой», но литературой специфической — направленной на «первое лицо» — автора. После описания ареста Левого министра Нисиномия автор «Кагэро никки» (вторая половина X в.; установочные данные по проблеме авторства, названия см. [Горегляд, 1975], текст [Кагэро, 1957], перевод [Сейденстикер, 1973]) замечает: «Хотя в дневнике должно говорить только о себе, я вписала и это событие, поскольку оно заставило меня горевать» [Кагэро, 1957, с. 175]. События «внешние», таким образом, могут отображаться в дневнике при условии, если они задевают чувства автора.

Еще одна отличительная особенность дневников — их открытая установка на документальность. В пассаже, предваряющем основной текст «Кагэро никки», Митицуна-но хаха («Мать Митицуна» — условное имя автора этого дневника) писала о себе в третьем лице: «Шли годы, похожие один на другой, у нее было время взглянуть в старые повести, и она нашла, что они полны небылиц. И тогда задумала описать свое житье, на других непохожее. Людям это было бы любопытно, и пусть они решают, достойна ли такая судьба знатной дамы. Годы давние и близкие времена — она помнила их в точности, но следовало записать все так, как то было на самом деле» [Кагэро, 1957, с. 109].

Это замечание, предваряющее повествование, многое говорит о творческих установках автора. Помимо скептического отношения к выдуманности обращает на себя внимание расчет автора на то, что ее сочинение будет читаться другими. Иными словами, приступая к описанию собственной жизни, Митицуна-но хаха имела перед глазами определенную аудиторию и даже предугадывала ее реакцию.

«Дневник», охватывающий период в пятнадцать лет, писался, по крайней мере частично, не как ежедневные записи, а как воспоминания о происшедшем (подробность записей нарастает к концу „Кагэро“). Автор считает свою судьбу достойной описания, поскольку она отличается от судьбы других, т. е. ее собственная жизнь единична и неповторима (в свете данной японской культуры этого времени ставшая общепринятой точка зрения Гусдорфа, считающего жанр автобиографии принадлежностью исключительно европейской традиции [Гусдорф, 1980], нуждается в серьезных уточнениях).

Это свидетельствует о высокой степени рефлексии хэйанских аристократов и об осознании ими собственной личности в качестве объекта, достойного самого пристального внимания (считается, что в Китае произведения, сопоставимые по уровню рефлексии, были созданы на восемь веков позже [Кагэро, 1957,

с. 101]; европейский средневековый автобиографический жанр берет начало в XI—XII вв. [Барг, 1987, с. 150], возобновляя традиции, заложенные Августином [Гусдорф, 1980]).

Интерес к собственной личности безусловно ощутим и в поэзии аристократов, но, как было показано в соответствующем разделе, специфические механизмы порождения и бытования поэзии сильно ограничивали ее индивидуализирующие характеристики. Только в японоязычной прозе (и прежде всего — дневниковой) они нашли достаточно полное выражение.

Решительное осуждение автором «Кагэро» «старых повестей» свидетельствует о наличии литературной полемики и сознательном выделении собственного творчества из традиции. Если принять во внимание утверждение Митицуна-но хаха о «небылицах», содержащихся в «старых повестях», то можно предположить, что она имела в виду повести того типа, о которых говорится в предисловии к сборнику буддийских преданий «Санбо экотоба» (984 г.). В нем, в частности, утверждается о популярности повестей, одушевляющих деревья, траву, птиц, зверей, рыб, насекомых, т. е. о «волшебной повести» (типа «Такэтори-моногатари»).

В сравнении с произведениями этого рода «Кагэро никки», равно как и дневниковая литература вообще, обнаруживает совсем иную степень реалистичности. Она имеет дело не с абстрактным «временем чудес», заполненным высокотипизированными, «вневременными» героями, а с конкретным социумом (вернее, — его составляющими). Ее интересуют не чудеса, а реалии психологической жизни, помещенные в конкретное пространство и время.

Уход прозы в частную жизнь не мог не означать одновременного падения интереса к социальным аспектам бытия, которые могут присутствовать в дневниках лишь по степени их связанности с автором. Пространственная точка нахождения автора всегда фиксирована, и он может находиться только там, где он в действительности находится, доверяясь лишь собственному опыту. С другой стороны, временное местонахождение автора не ограничивается моментом фиксации (он имеет право на воспоминания), но хронологический охват теоретически не должен превышать продолжительность жизни автора (а в действительности же он намного меньше, ибо «дневниковая литература» ограничивает себя временем и темами изображения). Факты жизни, просеянные сквозь сито авторских и жанровых установок, претворяются в реальность, которая является одновременно как документальной, так и художественной. Когда Митицуна-но хаха теряет интерес к своим отношениям с мужем, которые и составляют сюжетную основу «Кагэро никки», тема оказывается исчерпанной, а дневник — законченным. Наличие темы, сюжета, заданность формы ячеек сита делают дневник свидетельством не только экзистенциальным, но и литературным.

Говоря о сюжетности «Кагэро никки», должно иметь в виду ее ослабленность. Эта особенность может показаться неизбежной для дневниковой формы литературного творчества. Но это не совсем так. Ослабленная сюжетность свойственна японской литературе вообще, что связано во многом с «бесчерновиковостью» японской литературы, корни которой лежат в спонтанном характере порождения поэтических текстов. Эта установка была перенесена затем и на прозу (подробнее см. [Мещеряков, 1989]).

Размышляя о литературных особенностях «Кагэро никки», Кавагути Хисао отмечал: «С давних пор считалось, что (текст „Кагэро никки“.— А. М.) труден для прочтения. Одна из причин заключается в слабой разработанности критики текста... Другая — в том, что сам стиль изложения труден для понимания. Ему не свойственны логическо-аналитические построения — настроения, смена чувств, поток сознания в душе выражены в нетрансформированном виде» [Кагэро, 1957, с. 89]. Данное утверждение до определенной степени справедливо и по отношению к другим произведениям, принадлежащим другим эпохам и жанрам. Произведения, где литературная роль сюжета, связности повествования была чрезвычайно велика, появились у истоков прозаического японоязычного творчества («Такэтори», «Отикубо», «Тоса никки»), но, даже несмотря на их популярность (особенно первого), эта линия развития литературы не получила усиленного продолжения» [Като, 1979, с. 161—162].

И «Такэтори» и «Отикубо» еще не порывают связи с фольклором. В сознании же аристократов их сюжетность прочно соединилась с простонародностью. Противницы «старых повестей» в «Гэндзи-моногатари» мотивировали свою неприязнь к «Такэтори» так: «Никто не видел небесной страны, куда улетела Кагуя-химэ, и потому неизвестно даже, существует ли такая страна. Но героиня родилась в стволе бамбука, это сразу придает рассказу простонародный характер» (перевод В. Н. Марковой).

Опыт «старых повестей», в которых силен элемент подражательства — своей и континентальной фольклорности, доказывает, что японцы умели строить сюжет в период перехода к литературе, которую уже можно назвать собственно японской (мы имеем в виду прежде всего аристократическую литературу). Однако собственное понимание естественности и гармонии (которое для наших целей вполне можно признать врожденным) сделало применение этого опыта ограниченным для использования.

Ослабленная сюжетность возводится в принцип, даже когда в произведении явно присутствует сюжет (с главным героем, четко маркированным началом и концом — буддийские легенды, например). В таком случае отдельные «сюжеты» сводятся в собрание, единство которого обеспечивается сверхсюжетной общностью (ута-моногатари, сборники буддийских и светских

легенд). Несколько огрубляя литературную действительность (что, впрочем, практически неизбежно при создании любого рода моделей, в том числе и литературных), Судзуки Кадзуо отмечал, что качественная разница между «короткими» и «длинными» произведениями хэйанской прозы не так уж велика. Поэтому формирование объемного произведения может достигаться за счет присоединения нескольких коротких [Отикубо, 1972, с. 16].

Литературное зрение средневековых японцев может быть названо фасеточным. Свое визуальное отображение оно находит, в частности, в «повестях-картинках» («моногатари-э»), «порционно» иллюстрирующих наиболее волнующие эпизоды. Эти иллюстрации служат дополнительным квантификатором повествования, самой структурой текста predisposed к «покадровому» членению (поскольку дошедшие до нас моногатари-э более позднего происхождения, чем первоначальные варианты разбираемых нами текстов, мы не будем заниматься гипотетическими рассуждениями о соотношении иллюстрации и текста, оставляя этот в высшей степени интересный вопрос для специального исследования).

С точки зрения заложенной в природе жанра фрагментарности структуры дневник оказался для японцев чрезвычайно подходящей формой словотворчества. Два рассмотренных ранее произведения дневниковой литературы («Тоса никки» и «Кагэро никки») имеют главную тему. Вкупе с другими особенностями их тематичность (т. е. строгая отобранность объектов описания) может быть квалифицирована как признак литературы художественной, которая, однако, ориентирована на документальное отражение факта (в «Тоса никки» вымышлены не факты, а автор) или, по крайней мере, на создание иллюзии фактографичности. «Дневниковая литература» такого рода являет собой нечто среднее между «настоящим» дневником и художественным произведением, написанным от первого лица.

«Дневник Мурасаки-сикibu» («Мурасаки-сикibu никки») отличается от этих дневников тем, что он действительно представляет собой поденные записи с более широким тематическим охватом. Поэтому и наше проникновение во внутренний мир Мурасаки может быть осуществлено с большей полнотой (о личности Мурасаки см. [Мещеряков, 1988, с. 189—224]).

Мы уже говорили о том, что «дневник» и «хроника» — явления до некоторой степени сходные, организованные по хронологическому принципу. Но «летописная» форма организации текстового пространства в «дневниковой литературе» обманчива. Дата в хронике датирует событие. Дата в дневнике датирует запись о событии. Для хроники важна реальная последовательность событий, для дневника — последовательность восприятия событий, которая может отклоняться от фактической хронологии. В «Дневнике» Мурасаки зафиксированы не только события, относящиеся к «придворному» периоду ее жизни, но и воспоминания

пания детства. Мурасаки вела дневник с достаточным постоянством — наибольший разрыв между записями составляет полмесяца.

«Дневник» Мурасаки свидетельствует об очень высоком уровне рефлексии, достигнутом сознанием аристократии. Из записей «Дневника» видно, что Мурасаки отдает себе отчет о социальной маске и истинном облике человека. Даже ритуал она не воспринимает как действие, имеющее однозначную коллективную ценность. Мысли о себе постоянно преследуют ее.

Праздник вкушения первых плодов был одной из главных церемоний государственного синтоизма. При его проведении, в частности, исполнялись культовые пляски госэти. Но в описании Мурасаки нет торжественности. Жесты танцовщиц, бросивших веера своим помощникам, видятся ей вульгарными. Ей кажется, что на их месте она бы выглядела совсем по-другому. Мурасаки забывает об окружающем, пребывая в думах о собственной судьбе, и в конце дневниковой записи вынуждена признаться, что почти не видела представления [Мурасаки, 1971, с. 226].

Метод Мурасаки исключает реконструкцию: автор находится только там, где он находится, и видит не то, что он должен видеть, а только то, что он видит. Объект изображения не существует вне зависимости от пространственного положения автора — он оживает, только попадая в его поле зрения (восемь раз она отмечает, что не присутствовала при совершении события или же не имела возможности наблюдать за ним, как следует [Боуринг, 1985, с. 38]). Задачей Мурасаки было воссоздание интимного автообраза, который включает в себя не только автобиографию и автопортрет, но и формулирует личностное мироощущение. В реалистическом описании людей (внешности, одежды, эмоций, речи) всегда виден автор, не упускающий возможность выявления собственного суждения о предмете, — будь то красивый наряд или неудачное высказывание. Выработка отношения к миру в своем крайнем выражении может принимать форму классификаций, как это происходит в «Записках от скуки» современницы Мурасаки — Сэй-сёнагон. Главки этого произведения изобилуют названиями, вроде «То, что наводит уныние», «То, что докучает», «То, что радует сердце» и т. п.

Мурасаки, может быть лучше, чем другие члены хэйанского сообщества, знала, что люди — разные: «К разным вещам люди относятся по-разному. Один выглядит уверенным, приветливым и довольным. А другому — все скучно, он копается в старых, никчемных книгах или, не зная отдыха, возносит молитвы, с шумом перебирает четки...» [Мурасаки, 1971, с. 240—241].

Рассуждения Мурасаки о людях абсолютно лишены черноты красок, что свойственно буддийской прозе этого времени. Придворные дамы в ее глазах равны в том, что они не похожи друг на друга: «У каждой — свои причуды, и ни одну нельзя посчитать уж совсем нехорошей. Нельзя сказать и то, что лю-

бая соединяет в себе привлекательность, выдержку, ум, вкус и надежность. Все они — разные, и никому не известно, кто же лучше» [Мурасаки, 1971, с. 229]. Показателем зрелости для Мурасаки является сбалансированный подход к людям, подход, признающий, что каждый человек имеет свои достоинства и недостатки [Мурасаки, 1971, с. 234].

«Дневник» Мурасаки — документ глубоко личный по своему содержанию, имеющий целью сокращение дистанции между социальной маской (чем человек должен быть), представлениями об авторе других (чем он кажется), с одной стороны, и представлениями личности о самой себе — с другой. Статусом истинного при этом обладает автопредставление.

Индивидуальное представление обо всех сторонах бытия (включая ритуальные и этикетные ситуации) определяет модус видения Мурасаки, представляя собой скептический элемент самооценки культуры. «Дневник» Мурасаки безусловно изоморфен в этом отношении сознанию эпохи, допуская скептическую оценку коллективных ценностей.

Сохранившиеся источники дают некоторую возможность сопоставления одних и тех же событий в освещении синхронных памятников дневникового жанра на китайском и японском языках [Синохара, 1976]. При таком сопоставлении выявляется, что авторов китайских дневников, растворенных в объекте описания на манер летописцев, интересует само событие, в то время как у Мурасаки, постоянно дистанцированной от «внешнего» предмета изображения, наибольшее внимание привлекают люди (их эмоции, внешность и т. д.), участвующие в событии. Ее занимает процесс протекания события. Дневники же китаеязычные в гораздо большей степени придерживаются установок «национальных хроник».

Несмотря на то что «Дневник» Мурасаки в значительной степени рассчитан на создание автопредставления, было бы глубоко ошибочным полагать, что произведение такого рода рассчитано исключительно для личного потребления. В части «Дневника», представляющей собой письмо неизвестному адресату, Мурасаки умоляет своего корреспондента, чтобы он никому не показывал ее интимных заметок. Значит, читатель все-таки был. Но читатель конкретный, которого Мурасаки знала в лицо. Отсюда — те трудноинтерпретируемые пассажи, декодирование которых предполагает наличие общего с Мурасаки семиотического экзистенциального поля.

Беспокойство (не лишенное, возможно, доли кокетства) Мурасаки относительно возможности обнародования ее записей легко объяснимо: как мы уже отмечали, циркуляция именно интимной информации служила необходимым условием интеллектуально-эмоционального воспроизводства хэйанской аристократии. Во второй главе «Повести о Гэндзи» То-но тюдзё, двоюродный брат Блистательного Принца, просит его показать обширную корреспонденцию Гэндзи, причем его не интересуют

письма «обычные», в которых не видно индивидуальности автора. Нет, он хочет видеть письма, полные страсти и негодования. И Гэндзи не заставляет себя просить слишком долго, надеясь к тому же на аналогичную любезность со стороны брата.

И в руки Мурасаки частенько попадали чужие письма, на основании которых она имела возможность вынести суждения об их авторах. Многие произведения дневниковой литературы были прямо рассчитаны на прочтение сторонним читателем, о чем свидетельствуют не только многочисленные стилистические приемы, свойственные художественной литературе, но и наличие вступлений к дневникам, «где авторы вводят в ситуацию... и определяют начальную точку в субъективном времени повествования» [Горегляд, 1975, с. 334—335].

Мы уже отмечали, что дневник может датировать не время события, а время записи. Применительно к этому утверждению большой интерес представляет запись от третьего дня первой луны шестого года Канко (1009 г.). Ее особенности таковы, что эта запись зачастую квалифицируется как инородное включение в дневник, поскольку она по своему объему значительно превышает «среднестатистическую» запись и составлена из пассажей, не имеющих непосредственного отношения к событиям этого дня (размышления о людях и собственной судьбе, воспоминания).

В своих оценках японские текстологи, как это часто бывает, исходят исключительно из внутренней структуры только данного памятника, не обращая достаточного внимания на общий модус культуры, которая к этому времени уже разрешает строить текст не в соответствии с внешней временной шкалой, а соотносясь с хронологией мысли и кисти — умение, обусловленное исторически.

Именно поэтому В. Н. Горегляд «дневниковую литературу» предпочитает определять как «дневниково-мемуарную» [Горегляд, 1975, с. 334]. Уместно привести здесь удачное объяснение Р. Боурингом индивидуализированного хронотопа Мурасаки: в «Кагэро никки» и «Идзуми-сикибу никки» «время организовано изнутри; оно представляет собой процесс, относящийся не к социальному внешнему миру, с его датами и церемониями... но скорее к внутренним чувствам и восприятию индивида, который находится в центре (повествования.— А. М.). Дневник Мурасаки, однако, выделяется в этом отношении и содержит оба вида времени. Как фигура на общественной сцене, записывающая серию церемоний, она является рабом внешнего времени... И в этом смысле она походит на авторов многих дневников этого времени, написанных на камбуне (по-китайски.— А. М.): это внешнее время не столько подчеркивает изменения или же развитие, сколько простую последовательность изолированных событий. Но как индивидуальность с ее личными мыслями и эмоциями Мурасаки живет совсем в другом времени, организованном в соответствии с совершенно другими принци-

пами — настроения, внутренних ритмов, и, что важнее всего, — воспоминаний» [Боуринг, 1985, с. 37].

Соображение об инородности интересующего нас пассажа исходит из молчаливой предпосылки о том, что автор сознательно строит текст в соответствии с требованиями к жанру, предъявляемыми исследователем. Однако применительно к жанру, канон которого не может считаться окончательно сложившимся, вряд ли можно требовать от автора, чтобы он полностью следовал правилам, сложившимся позднее. Поэтому оценка Икэда Кикан и Акияма Масаси, данная ими произведению Мурасаки, представляется нам до определенной степени культурно оправданной: «Таким образом, „Дневник“ Мурасаки нельзя причислить ни к [жанру] женских дневников, ни к [жанру] дзуйхицу (см. ниже. — А. М.). Он представляет собой произведение с самостоятельным содержанием и структурой» [Мурасаки, 1958, с. 406].

Не соглашаясь с мнением исследователей о полном жанровом выпадении дневника Мурасаки из общего направления литературного развития, мы должны констатировать, что индивидуальные различия между отдельными произведениями прозы Хэйана действительно демонстрируют значительную вариативность. Напомним, однако, что индивидуальное своеобразие каждого из рассматриваемых в книге произведений занимает в нашем исследовании подчиненное место.

«Логика кисти» бывает заметна и в «Кагэро никки». Однако основным произведением, построенным в соответствии с этим требованием, являются «Записки у изголовья» («Макура-но сиси») Сэй-сёнагон (текст [Сэй-сёнагон, 1958]; перевод [Сэй-сёнагон, 1975]).

Содержательный анализ этого произведения показывает, что в нем отражены события с 986 по 1000 г. Однако структура текста предельно далека от того, что можно было бы назвать хронологической последовательностью. Реальные исторические события придворной жизни и участники этих событий целиком подчинены авторскому «произволу», который является неотъемлемой частью авторского замысла. «Записки у изголовья» — это не дневник событий, а дневник мыслей о них.

Вот как повествует сама Сэй-сёнагон об истории создания своих «Записок»: «Однажды его светлость Корэтика, бывший тогда министром двора, принес императрице кипу тетрадей.

— Что мне делать с ними? — недоумевала государыня. — Для государя уже целиком скопировали „Исторические записки“.

— А мне бы они пригодились для моих сокровенных записок у изголовья, — сказала я.

— Хорошо, бери их себе, — милостиво согласилась императрица.

Так я получила в дар целую гору превосходной бумаги. Казалось, ей конца не будет, и я писала на ней, пока не извела последний листок, о том о сем — словом, обо всем на свете,

иногда даже о совершенных пустяках. Но больше всего я повествую в моей книге о том любопытном и удивительном, чем богат наш мир, и о людях, которых считаю замечательными. Говорю здесь я и о стихах, веду рассказ о деревьях и травах, птицах и насекомых, свободно, как хочу, и пусть люди осуждают меня: „Это обмануло наши ожидания. Уж слишком мелко...“ Ведь я пишу для собственного удовольствия все, что безотчетно приходит мне в голову» [Сэй-сёнагон, 1975, с. 330; Сэй-сёнагон, 1958, с. 331].

Показательно, что раскрытие обстоятельств написания книги происходит не в начале ее, а в конце. Сэй-сёнагон следует не хронологии событий, а своим воспоминаниям о них. Она думает не столько о читателе, сколько о себе — порождение текста становится самодостаточной ценностью, даже если особенности этого текста воспринимаются частью аудитории как препятствующие акту коммуникации. Но наличие сильно выраженного индивидуального начала является одновременно необходимым условием для адекватного процесса коммуникации.

Индивидуальное сознание аристократов достигло такой степени развития, что они (по крайней мере некоторые из них) могли не обращать внимания на определенные условности поведения и намеренно выделяли свои сочинения из традиции, пренебрегая осуждающими оценками. Правда, как это видно, в частности, из книги Сэй-сёнагон, нарушение канона не сопровождалось революционным отрицанием традиции и квалифицировалось именно как нарушение ее.

Произведение Сэй-сёнагон более всего напоминает записную книжку, в которой фиксируется все то, что обращает на себя внимание автора или же приходит ему на ум: сценки из жизни, воспоминания и размышления. Такие «записки» не объединены ни героями повествования, ни главной идеей. Главной объединяющей силой служит личность автора, которая, разумеется, представляет собой продукт, порожденный «семиосферой» (термин Ю. М. Лотмана) хэйанской культуры.

Стиль Сэй-сёнагон — превосходен, глаз — зорек, суждения — глубоки, но автор не ставит перед собой никаких сверхзадач, как и не ставило их перед собой хэйанское общество.

«Записки у изголовья» представляют собой первое из известных нам произведений, отнесенных литературоведами к жанру «дзуйхицу» («вслед за кистью»), который получил свое название не по объекту изображения (поскольку он не может быть однозначно сформулирован), а по методу порождения текста. О специфике этого творческого метода лучше любых литературоведческих выкладок говорит легенда, связанная с автором более позднего произведения этого жанра — Кэнко-хоси, кисти которого принадлежат «Записки от скуки» («Цурэ-дзурэгуса», текст [Кэнко-хоси, 1957], переводы [Кэнко-хоси; Кэнко-хоси, 1989]). Легенда повествует о том, что Кэнко-хоси записывал свои мысли и наблюдения на клочках бумаги, которыми он об-

клеивал стены своей хижины. После его смерти из них составили книгу.

Трудно сказать, насколько эта легенда соответствует действительности. Но не подлежит сомнению, что легенда отражает представление о том, как должно быть создано произведение, подобное «Запискам у изголовья». А создано оно должно быть ненароком. Или как бы ненароком. По нашему убеждению, именно бесчерновиковость является главным условием создания произведения типа «дзуйхицу». Признак этот формален (т. е. научен) и исключает исследовательский произвол, неизбежно возникающий при попытках определения особенностей «Записок у изголовья», исходя из чисто содержательного анализа.

В условиях культурного многоязычия обращение разных людей к тому или иному жанру словесности может быть продиктовано их эмоционально-психологическим сходством. Кисигами Синдзи считает, что и Сэй-сёнагон, и Кэнко-хоши являлись собой легковозбудимые, нервные натуры [Кисигами, 1962, с. 186—188]. Оставляя на совести исследователя конкретное утверждение о конкретных свойствах натуры авторов двух произведений жанра дзуйхицу, мы должны признать, что направленность дзуйхицу на авторское самопроявление безусловно дает материал для подобных сопоставлений.

«Записки у изголовья» — быть может, самое «поэтическое» произведение хэйанской прозы. И дело не в количестве стихов, содержащихся в тексте (их немного). Тем не менее признанный теоретик вака Имагава Рёсюн (1325—1420) советовал поэтам помимо чисто поэтических сочинений постоянно обращаться к трем произведениям прозы: «Исэ-моногатари», «Гэндзи-моногатари» и «Макура-но соси». Относительно «Записок у изголовья» Рёсюн отмечал знание автором человеческой души. К этой содержательно ориентированной оценке мы хотели бы присовокупить еще одно условие, касающееся способа порождения текста и приближающего прозу Сэй-сёнагон к сфере поэтической культуры. Мы имеем в виду «бесчерновиковый» способ порождения текста.

С другой стороны, «Макура-но соси» одновременно можно назвать самым «антипоэтическим» сочинением, ибо литературный его смысл по своим результатам не имеет ничего общего с жанровыми установками поэзии.

Устный способ порождения, хранения и трансляции текста может быть обеспечен лишь при условии существования строгих правил организации текста. Об этом свидетельствует весь опыт изучения фольклора. Появление письменности, используемой даже в чисто технических целях, постепенно изменяет саму природу творчества и его результаты. Представление о том, что текст должен быть порождает спонтанно (поэзия), переносится и на японоязычную прозу (по крайней мере, на значительную ее часть), хотя она и представляет собой письменную форму творчества (подробнее см. [Мещеряков, 1989]). Однако

если поэзия ориентирована на канон, то проза Сэй-сёнагон канон разрушает. Каноном (для значительной части японской литературы) становится отсутствие сюжетности, об ослабленности которой мы уже говорили применительно и к другим прозаическим жанрам. Свободное следование за кистью вызвало к жизни те легкоузнающиеся особенности японской прозы (повторы, рыхлость сюжета, расплывчатость, многословие), свойственные ей до определенной степени и в наши дни и вызывающие зачастую у европейского читателя реакцию отторжения.

РЕЛИГИЯ

Для истории религий Японии свойственно, как известно, сосуществование двух основных комплексов верований — синтоизма и буддизма. Несмотря на активные процессы взаимовлияния [Мещеряков, 1987], каждая из этих религий сохранила в исторической перспективе достаточную степень идейной самостоятельности на доктринальном уровне, а установки синтоизма и буддизма относительно текстовой деятельности остались в результате совершенно различны.

Текстовая деятельность, определяемая синтоистскими установками, была охарактеризована в разделе, посвященном истории. Напомним: эта деятельность не носила самодостаточного характера и протекала в рамках исторического освоения действительности, обеспечивая по преимуществу память о дальнем прошлом с помощью мифологического рассказа. Письменность в этом случае с точки зрения создателей текстов являлась не столько инструментом порождения новых текстов, сколько средством фиксации уже сложившихся.

В нашем распоряжении не имеется сочинений VIII в., объектом изображения которых являлся бы синтоизм, как таковой. Вместо этого мы имеем ряд произведений, содержащих, помимо прочего, сведения по синтоизму (и буддизму), а также другим областям социальной и духовной жизни. Хэйанский период, принесший столько нового в реалии культуры, не отменяет указанных особенностей, а лишь расширяет границы их применимости.

В 927 г. было закончено составление «Энгисики» («Церемонии годов Энги») — сочинения, активно используемого исследователями в качестве источника для реконструкции раннего синтоизма (издание текста [Энгисики, 1977]; частичные переводы [Энгисики, 1970; Бок, 1985]). И действительно, первые десять свитков (из пятидесяти) имеют непосредственное отношение к синтоизму. В них содержатся установления о проведении основных ритуалов государственного синтоизма, приводятся тексты молитвословий норито (их перевод, исследование и обширный комментарий см. [Ермакова, 1991]), списки синтоистских храмов.

Для нашего исследования, однако, большее значение имеет то, что установления, касающиеся синтоизма, для самих носи-

телей культуры попадали в категорию законодательных текстов. На это указывает само название памятника. «Энги» обозначает название девиза правления (901—923) императора Дайго, при котором был провозглашен указ о составлении «Энгисики», а «сики» является термином для обозначения дополнений к «рё» («гражданский кодекс»). Понимание ритуала как порядка, обычая, правила, закона является универсальным свойством архаического сознания [Топоров, 1988, с. 24—27]. Более ранний памятник из разряда «сики» — «Дайрисики» (IX в.) — также частично посвящен описанию синтоистских ритуалов годового цикла. Помимо них в памятнике зафиксированы ритуалы конфуцианского и даосского происхождения [Дайрисики, 1975].

Таким образом, японская культура объективирует сначала мифологический рассказ («Кодзики» и «Нихон сёки»), а затем уже — рит ал. Данная последовательность предопределяет и последовательность современного научного освоения комплекса миф — ритуал, что связано с меньшими возможностями естественного языка по описанию ритуала [Топоров, 1988]. Это утверждение справедливо и по отношению к истории изучения японских религий — буддизма, в частности [Танабэ, 1984, с. 393].

Нам представляется, что данная проблема может быть введена в более широкий культурный контекст сочетания повествовательного / структурного (диахронность / синхронность, динамическое / статическое) в истории языкового описания. Хотя в чистом виде указанные формы интеллектуального освоения космоса встречаются редко, можно тем не менее говорить об изменяющейся соотношенности диахронного / синхронного в различные эпохи и в различных жанрах словесности. Как мы пытались показать ранее, для эпохи Нара в целом характерно доминирование диахронного описания. Степень же теоретической зрелости культуры определяется, в частности, ее способностью к трансформированию описания статического в динамическое (и обратно). Вряд ли можно считать, что синтоистская субкультура ко времени составления «Энгисики» достигла такой степени зрелости. Допустимо говорить лишь о возросшей способности к самоописанию, стимулированной, в частности, упадком нравов в среде синтоистского жречества и несоблюдением им канонів ритуального поведения, о чем говорится в докладной записке сановника Миёси Киёюки (847—918), поданной им в 914 г. в ответ на запрос императора Дайго о ведении государственных дел.

В первом параграфе этой записки («Икэн дзюникадзё» — «Соображения в двенадцати пунктах») утверждается, что жрецы после завершения ритуала, проводимого при дворе по случаю крупнейших празднеств годового цикла, «должны совершить очищение и придерживаться воздержания, а затем совершить приношения в своих храмах. Однако в присутствии высших чинов они забирают приношения шелком и кладут за пазуху, выбрасывают древко стрелы и забирают наконечник,

переворачивают сосуды с вином и опорожняют единым духом. Воистину — ни один не покинул ворота Дзингикан (придворное синтоистское ведомство. — А. М.) с нетронутыми подношениями. А что сказать о священных конях — купцы с рынка скупают их у ворот Икухомон и увозят. Как могут быть довольны боги праздника? Если они не довольны, как можно просить их о плодородии и процветании?» [Миёси, 1979, с. 80].

Описанная Киёюки ситуация требовала для ее исправления более жесткой регламентации поведенческого канона. Сам Киёюки был назначен одним из составителей «Энгисики».

Таким образом, с точки зрения нашего исследования проблему исправления упадка нравов можно интерпретировать следующим образом: традиционные способы регулирования поведения индивида оказываются недостаточны, и, как следствие этого, перестают соблюдаться ритуальные нормы. В качестве компенсаторного механизма используется письменный текст, призванный оградить сакральную информацию от искажения (побудительным мотивом к введению такого рода информации в область письменной культуры являются те же причины, что привели к созданию «Кодзики» — см. раздел «История»). Особенность нормативных текстов синтоизма состоит в том, что следование им предполагает не бесконечное приближение к бесконечно удаляющемуся этическому эталону (что свойственно для буддийской «учительской» традиции), а их буквальный перенос в сферу ритуальной практики.

Показательно, что законодательные своды VIII в. в разделах, посвященных синтоизму и буддизму, подвергают регламентации различные сферы религиозной деятельности. Если синтоистский раздел определяет правила проведения ритуалов (в крайне лапидарной форме), то объектом категоризации буддийского раздела является регламентация поведения монахов.

Синтоизм интересуется по преимуществу определением человека лишь в его отношении к божествам. Таким образом, сфера его применения ограничена и актуализируется только в строго определенном «ритуальном» пространстве и времени. Человек не наделяется свободой воли, что блокирует возможности по рассмотрению его в качестве субъекта поведения в форме нарратива, который есть не что иное, как описание проявления «случайного» применительно к нормативному. Текстовая деятельность, протекающая в рамках синтоизма, постоянно направлена поэтому по преимуществу на дефиницию норм. Фиксация же нормы есть эквивалент ритуала, допускающего лишь однозначное следование ему.

Помимо установлений относительно синтоизма «Энгисики» содержит дополнения, касающиеся функционирования различных ведомств. В целом памятник следует отнести к проявлению китайской государственной мысли — как в целом по содержанию, так и по форме (он написан на китайском языке за исключением восьмого свитка с записями молитвословий *норито*) и

социальному функционированию: его ограниченную аудиторию составляли чиновники, и он служил «мнемоническим» средством для организационного и идейного самовоспроизведения бюрократически-теократического государства.

По сравнению с синтоизмом процесс самоосознания буддизма протекал значительно быстрее. Это связано, в частности, с тем, что с самого начала своего распространения в Японии буддизм опирался на развитую религиозно-философскую континентальную традицию, а имманентная установка на проповедническую деятельность (отсутствующая в синтоизме) предопределила тенденцию к лавинообразному порождению новых текстов, хотя повторное фиксирование (переписывание) основополагающих «несотворенных» текстов (сутр) всегда оставалось одним из основных средств обретения благодати, сохраняя за собой функцию информационного (и магического) обеспечения буддийской субкультуры. Основным же критерием выявления дееспособности монахов была проверка их способности декламировать сутры наизусть [Игнатович, 1987, с. 122].

Для VIII в. главным видом текстовой деятельности в рамках буддийской субкультуры являлось именно копирование сутр (сведения по наиболее популярным в Японии сутрам этого времени см. [Виссер, 1935; Игнатович, 1987, с. 169—188]), а также составление храмовых хроник, т. е. диахронное описание.

Для VIII в. представляется разумным подразделять буддизм на «государственный» и «народный». И хотя в источниках содержатся фрагментарные упоминания о «шести школах» буддизма, они не были в достаточной степени оформлены ни организационно, ни идейно. Один и тот же монах мог проповедовать различные учения [Игнатович, 1987, с. 134]. Показательно, что для характеристики «школ» приходится прибегать почти исключительно к памятникам континентальной традиции [Игнатович, 1987, с. 168—252], поскольку эти «школы» занимались по преимуществу не порождением новых, а изучением готовых текстов, сопровождавшимся их активным обсуждением (см., например, [Сёку нихонги, Еро, 2—10—10, 718]).

Ситуация меняется на рубеже VIII и IX вв., проявляясь в деятельности Сайтё (766—822) и Кукая (774—835) (см. о них [Мещеряков, 1988, с. 129—146]), которые не только основали новые для Японии школы Тэндай и Сингон, но и явились авторами многих сочинений доктринального характера.

Авторитет Сайтё и Кукая, в отличие от таких религиозных лидеров прошлого, как Э-но Убасоко и Гёги, популярных прежде всего благодаря своей харизматичности и непосредственному контакту с паствой, объясняется также и их участием в создании письменной культуры. В их философском и эпистолярном наследии ясно виден неведомый дотоле тип книжника, в значительной степени отделенного от фольклорной среды. Сайтё и Кукай были представителями первой волны идеологов японского буддизма, чувствовавших себя вполне уверенно в философ-

ской традиции Китая (уже в первом произведении Кукая — «Сангосиики» — исследователями отождествляется несколько сотен ссылок — прямых и скрытых — на 90 сочинений буддийской, конфуцианской и даосской традиций [Хакада, 1972, с. 24]). Отнюдь не случайно, что Кукай считался непревзойденным каллиграфом своего времени (т. е. признавался экспертом по культуре именно письменной), а поздняя легенда изображает Кукай пишущим стихи на глади реки.

Статус письменного сакрального текста был настолько высок в среде монахов, что оказывал непосредственное влияние на их жизненный путь. В то время как путешествие в Китай ввиду его опасности вызывало у чиновников ужас и частые отказы от назначения в состав официальной миссии, монахи добровольно подавали прошения о предоставлении им такой возможности (как это было с Сайтё и Кукаем, отправившимся в Китай с посольством 804 г. [Борген, 1982]), в частности, потому, что путешествие предоставляло возможности для приобретения буддийских текстов.

В лице Сайтё и Кукая японский буддизм переходит к созданию собственной философско-религиозной традиции. Не следует, однако, переоценивать ее самостоятельность. Так, основные труды Кукая, трактующие проблемы бытия/не-бытия, мира и познания, субъективного/объективного, представляют собой систематизацию взглядов небуддийских учений Индии, буддизма хинаяны и махаяны. Чрезвычайно важно, что Кукай отходит от хронологического способа описания и рассматривает представленные в них взгляды в зависимости от истинности утверждаемых постулатов [Като, 1979, с. 101—105].

Классифицируя и упорядочивая накопившийся материал, Кукай действовал в общем для всей японской культуры направлении. Начиная с этого времени, тенденция к систематизации (т. е. созданию новых письменных текстов исключительно на основе старых) проявляется особенно отчетливо как в составлении исторических сводов, так и поэтических антологий. Сборники буддийских легенд (см. ниже) также можно причислить к подобным построениям.

К этому времени уже сформировался слой философски образованных монахов, т. е. были созданы условия для ведения активной полемики по доктринальным вопросам (см., например, споры между Сайтё и Токуити о возможности просветления). Определенное распространение получила и практика проведения устных дебатов по проблемам, вытекающим из содержания «Сутры лотоса». Эта разновидность диспутов, начавших проводиться с IX в. [Танабэ, 1984, с. 396—399], отражает общий модус хэйанской аристократической культуры. Хотя непосредственными участниками диспутов были монахи, представлявшие различные направления японского буддизма, аудитория, следившая за дебатами, была смешанной: в нее входили как лица духовные, так и аристократы.

Наличие полемики служит надежным индикатором зрелости культуры, поскольку свидетельствует о реальном существовании ситуаций, предполагающих интеллектуальный выбор. «Сан-госиики» представляет собой полемику приверженца учения Будды Камэя-коцудзи с последователями Лао-цзы и Конфуция (текст см. [Кукай, 1969], перевод [Хакада, 1972]). Наличие полемики маркирует также совершенно новую культурную ситуацию, когда количество текстов возрастает лавинообразно, поскольку один текст с неизбежностью порождает другой.

Ориентация на «правильный» текст приобретает в этих условиях первостепенное значение. Новые школы обосновывали свое превосходство над старыми, в частности, тем, что ранние школы опирались на комментарии к сутрам, а не на сами сутры, как это делали новые школы.

Аудитория, способная следить за тонкостями обсуждения доктринальных вопросов, была, разумеется, весьма ограничена. И не только ввиду самой специфики предмета теологических споров, но и потому, что буддийский канон не переводился на японский язык (китайский язык выступает в данном случае в качестве сакрального) и вся литературная полемика велась на китайском языке.

Буддизм представлял собой единственную субкультуру средневековой Японии, в значительной степени независимую от придворной среды. В самом деле: все рассмотренные нами виды словесности (история, поэзия, проза) имеют своим порождающим центром столицу и двор, где информационно-семиотические процессы протекают с намного большей интенсивностью, чем на периферии. То же можно сказать и о буддизме VIII в., когда главные буддийские храмы и основной контингент образованного монашества сосредоточивались в столице Нара.

С переездом двора в Хэйан, однако, храмы не были перенесены в новую столицу (как это случилось при основании Нара), что обычно связывается с опасениями по поводу вмешательства духовенства в политическую жизнь. С одной стороны, это действительно ослабило влияние духовенства на двор, но с другой — избавило до определенной степени от всестороннего контроля властей над делами общины. И хотя и Сайтё, и Кукай поддерживали достаточно прочные связи с несколькими императорами, их стратегическая линия заключалась в обособлении основанных ими школ от государства. Несмотря на то что определение своего отношения к государству всегда оставалось одним из основных вопросов, волновавших теоретиков японского буддизма [Игнатович, 1987а], начиная именно с этого времени можно говорить о складывании буддийской письменной традиции, независимой до определенной степени от жизнедеятельности двора. Эта независимость, однако, никогда не доходила до постановки вопросов типа «должен ли быть монах почтительным к императору», как это случалось в Китае (см. [Комиссарова, 1987]). С другой стороны, политика государства по

отношению к буддизму была в целом направлена на интегрирование его в систему культуры и управления, что предопределило отсутствие в буддийских сочинениях поэтики мученичества. Япония не знала жанра мартиролога.

Оформление буддийских школ (организационное и идейное) свидетельствует об уменьшении уровня контроля государства над буддизмом и фактическом аннулировании многих законов, принятых в VIII в. и направленных на жесткое ограничение независимой деятельности буддийской общины (см. об этом [Мещеряков, 1987, с. 67—84]).

При всем обилии сохранившегося текстового наследия Сайтё и Кукая следует иметь в виду его функциональную неполноту, поскольку овладение одними письменными текстами стало считаться в IX в. недостаточным условием для приобретения квалификации монаха, если отсутствовал устный контакт с наставником. Так, Кукай отказался санкционировать церемонию посвящения для Сайтё, поскольку тот не согласился провести у него три года в учениках.

Итак, философские произведения буддийских монахов представляют собой целиком продукт письменной культуры: побудительный мотив к сочинению лежит в письменных текстах, уже существующих; новые тексты порождаются письменно и не рассчитаны (мало рассчитаны) на устное восприятие. Это вело к ограничению потенциальной аудитории, а значит, и к ограничению влияния на семносферу культуры.

При сопоставлении японской буддийской субкультуры с христианской культурой Европы обнаруживается большая значимость последней относительно культуры в целом. В средневековой Европе практически все тексты являются христианскими хотя бы по намерению, и их можно рассматривать как эманацию Писания. Что же касается Японии, то наличие двух сравнительно независимых текстопорождающих центров (двор и буддийская церковь) предполагало лишь ограниченную степень интерференции и ни для одного из исторических периодов нельзя утверждать об окончательном примате буддизма над другими идеологическими системами. Два центра культуры порождали и воспроизводили не только разные типы текстов, но и разные типы человека (подробнее см. [Мещеряков, 1987, с. 126—154]).

С точки зрения нашего исследования философские сочинения буддийской традиции представляют наименьший интерес: формы их порождения и бытования, а также большинство содержательных особенностей практически полностью трансплантированы из Китая. Это стало возможным потому, что сочинения такого рода отсутствовали в Японии и философско-религиозное направление теоретической мысли оказалось в полной зависимости от континента. Недаром поэтому и Сайтё, и Кукай путешествовали в Китай, а в последующий период, когда Япония в целом утратила интерес к интеллектуальным контактам с

внешним миром, связи с Китаем продолжали поддерживаться только буддийскими монахами.

Гораздо больший интерес для нас имела та область буддийской субкультуры, которая имела выход на более широкую аудиторию. Первым памятником такого рода является «Нихон рёйки» (полное название «Никонкоку гэмпо дзэнъаку рёйки» — «Записи о чудесах дивных воздаяния прижизненного за добрые и злые дела, случившиеся в стране Японии»; текст [Нихон рёйки, 1967]; переводы [Нихон рёйки, 1973, Мещеряков, 1984]).

«Нихон рёйки» представляет собой первое произведение жанра, получившего название «буддийской литературы устных рассказов» («буккё сэцува бунгаку»). Применение термина «литература» к сочинениям этого типа, разумеется, сугубо условно, поскольку буддийские легенды и предания не имели никакого отношения к fiction, выдумке.

«Нихон рёйки» принадлежит кисти монаха Кёкая. Однако понятие авторства также достаточно условно, ибо авторство осознавалось самим Кёкаем как выбор из циркулировавших в устной и письменной форме сюжетов тех, что подлежали фиксации. Текст не мыслится им как принадлежность личности, не входил в ее границы. Текст осознавался не как средство самовыражения, а исключительно как средство воздействия на другие личности.

Сборники такого рода с неизбежностью составлены из уже готовых текстов и сюжетов, которые не обладают самостоятельным бытием, и, как показывает последующая история жанра, свободно дрейфуют из одного произведения в другое, подвергаясь при этом лишь незначительным текстуальным изменениям. Текст подобных сборников принципиально открыт и ограничен лишь степенью знакомства составителя с традицией и вкусовыми представлениями о соразмерности. Памятники типа «буккё сэцува» не обладают единой структурой и последовательностью входящих в них элементов (принцип расположения может свободно варьироваться от памятника к памятнику). Мозаичность сборников сэцува изоморфна общелитературному сознанию эпохи, склонному к составлению произведений из готовых блоков (поэтические антологии, ута-моногатари, хроники).

В качестве осознаваемой единицы построения выступает отдельное предание. Однако, будучи включено в другую комбинацию, оно может смещать свои внутренние акценты. Так, повествование о юноше, который, несмотря на все усилия, не мог запомнить всего один иероглиф из «Сутры лотоса», поскольку раньше по небрежности сжег его лампой, в «Нихон рёйки» (I—18) читается как иллюстрация о взаимообусловленности деяний прошлых и нынешних, а в сборнике «Хокэ гэнки» (№ 31, см. об этом памятнике ниже), целиком посвященном «Сутре лотоса», выступает как повествование о чуде, сотворенном сурой. Таким образом, сборники буддийских легенд связаны между собой не только «духом», но и плотью — дрейфующими из

произведения в произведение частями текста. Открытость текста таких сборников связана, в частности, с тем, что они фактически не имеют конкретно-исторического героя. Настоящий герой сборника — это не человек, но идея, развернутая в пространстве, времени и обществе.

Хотя «Нихон рёйки» имеет непосредственные прототипы в буддийской традиции Китая [Мещеряков, 1987, с. 16—17], высочайшая степень популярности этого жанра в последующем (см. [Свиридов, 1981]) доказывает, что именно такой тип сочинений оказался особенно близок литературному менталитету средневековых японцев. На основании анализа совсем другого литературного материала Б. Эйхенбаум пришел к заключению, что «никакого „влияния“ в настоящем смысле слова и не бывает, потому что иностранный автор прививается на чужой почве не по собственному желанию, а по вызову» [Эйхенбаум, 1924, с. 28].

Поскольку истории «Нихон рёйки» расположены в целом в хронологическом порядке и сам Кёкай видит свою роль не в сочинении, а в фиксации, имеет смысл говорить об отчасти «летописной» форме его произведения. Наиболее существенная разница между деятельностью хрониста и Кёкая состоит в выборе объекта отражения: монах и хронист описывают разные миры с разными ценностями. На ранних этапах развития словесности основное различие между жанрами состоит не столько в различной трактовке тех или иных событий и явлений, сколько в несовпадении объектов описания. Летописные тексты имеют задачей обеспечение интеграции государства; в буддийских преданиях одно из основных мест занимает проблема человека как носителя этических буддийских норм, интегрирующих его самого.

Таким образом, разным объектам описания соответствуют разные жанры словесности. И если государство («хронист») описывает самое себя, то и Кёкай описывает тот мир, к которому принадлежит сам. Авторам японского средневековья (включая поэтов) не свойственно изображать тот объект, к которому они не принадлежат сами. Субъект описания принадлежит объекту, растровен в нем — поэтому-то нам известно так мало о судьбах авторов средневековья.

С другой стороны, однако, нельзя не видеть, что тотальная потребность буддизма в этической оценке, распространяемая «автором» и на самого себя, делает невозможным его самоназывание с помощью личного местоимения. Стремление к «объективной» оценке диктует замену «я» на собственное имя — в данном случае — Кёкая. Если «я» поэтического текста — это зачатую квази-я, не имеющее отношения к «я» реальному, то в буддийском тексте описание собственных поступков и их оценка (приводимые в предисловиях к трем свиткам) предполагают мыслительную точку зрения, выведенную за пределы автора. Подобный подход призван засвидетельствовать сознательный от-

каз от «я», которое может быть объективировано только при взгляде «со стороны».

Составление «Нихон рёики» относится к рубежу VIII—IX вв., и это произведение несет на себе ответ двух качественно отличных эпох японской культуры. С одной стороны, сюжеты «Нихон рёики» представляют собой нарративную экспликацию религиозно-философской идеи кармы, служащей мощным средством актуализации процесса самовозрастания личности, а с другой — хронологический порядок размещения историй соответствует прежним установкам на освоение действительности с помощью хронологических категорий. Подчеркиваем: хронологических, а не генеалогических (для синтоистской традиции эти понятия во многом синонимичны). В историях «Нихон рёики» прослеживается тенденция замены связки род—личность на связку учитель—личность.

Осознание того, что основы социализации могут достигаться вне общины и семьи, означает важный мировоззренческий сдвиг. Этот идеал с наибольшей силой выражен в образе жизни монахов, живущих отдельно от семьи — в монастыре или далеко в горах. В архаических, дописьменных обществах социализация достигается в процессе повседневной трудовой деятельности, а также в результате обучения ритуальной деятельности в рамках кровнородственного объединения (синтоизм). Социализация, опирающаяся на письменный текст, знаменует собой качественно иную степень социализации.

В этих условиях само чтение сакрального текста (а также его слушание и переписывание) превращается в ритуальный акт. Однако, как показывают история и практика всех сколько-нибудь массовых движений, феномен социализации, протекающий целиком в рамках письменной традиции, практически не встречается хотя бы уже потому, что для овладения письменным языком требуется посредничество (в условиях иероглифической письменности особенно длительное и интенсивное) между текстом и учеником. При светском обучении эту роль исполняют в Японии школы чиновников, обучение же буддийского духовенства осуществляется главным образом в монастырях. Эти виды обучения характеризуются разными наборами изучаемых текстов.

Однако весь строй буддийской культуры устроен таким образом, что текстовой фонд имеет тенденцию к неограниченному самовозрастанию, а его объем бесконечно превосходит потенции индивида по его освоению. Таким образом, создается ситуация, предполагающая возможность обучения на протяжении всей жизни. После прохождения стадии послушничества наступает этап самостоятельного самообразования, когда отношения ученик—текст не опосредуются наставником, что неизбежно приводит к разнообразию оценок и суждений, находящихся институализированное выражение в постоянном увеличении буддийских школ.

Судя по сравнительной многочисленности дошедших до нас списков «Нихон рёики» (самый ранний датируется 904 г.), этот памятник обладал достаточно обширной аудиторией. Обще-принятым является мнение, что он служил материалом для проповедей [Сэкияма, 1978, с. 48—49; Като, 1978, с. 106]. Уже самый ранний список текста содержит глоссарий, прилагавшийся ко многим историям «Нихон рёики». Его назначением было озвучивание трудночитаемых мест китайского текста для произнесения его на японском языке перед аудиторией.

Проповеди ставили своей целью поддержание должного уровня эмоциональной напряженности и интеллектуальной компетентности общины. «Если бы карма не указывала нам, где добро, а где — зло, то как тогда было бы возможно исправить дурное и отделить добро от зла? Если бы карма не вела нас, то как тогда было бы возможно наставлять дурные сердца и шествовать дорогой добродетели?» (из предисловия к 1-му свитку).

Сама структура легенд Кёкая как нельзя лучше свидетельствует об их приспособленности к воздействию на достаточно широкую аудиторию: истории «Нихон рёики» представляют собой развернутое в пространстве и времени повествование, эксплицирующее ту или иную буддийскую этическую догму. Перевод философских спекуляций на язык нарратива, как показывает история любых идеологических учений, составляет одно из главных условий для усвоения догматики сколько-нибудь широкой аудиторией. Венчает же повествование, как правило, акцентированное утверждение этического свойства: мораль, похвала праведнику и осуждение злодея, цитата из сутры. Такая концовка была призвана перевести язык истории, прецедента на язык универсальных, вневременных закономерностей бытия. Апеллируя к истории, легенды «Нихон рёики» создавали систему исторических аргументов, перебрасывая мост между прошлым и настоящим. Доказательство «от прошлого» являлось на протяжении всей японской истории наиболее авторитетным средством аргументации.

Исходя из вышеизложенного, полный цикл порождения и функционирования историй «Нихон рёики» может быть представлен следующим образом: сутры являются исходным текстом, который продуцирует некоторые идеи. Попадая в сферу устной коммуникации, эти идеи развертываются в повествования, имеющие пространственно-временные характеристики. Концовка же историй вновь осуществляет смену регистра, возвращая нарратив в исходное вневременное и внепространственное состояние.

Интенсивная проповедническая деятельность — неотъемлемое свойство буддизма. Если каждый японец является синтоистом с рождения (ибо синтоизм — это религиозная проекция ценностных установок родового общества) и социализация, осуществляемая синтоизмом, происходит до сих пор в рамках повседневной деятельности без создания специализированных инсти-

тутов проповедничества, то приверженцами Будды становятся. С этим, в частности, и связано появление письменных текстов, подобных «Нихон рёйки», задачей которых является целенаправленное формирование определенного типа личности.

Некоторые истории «Нихон рёйки» непосредственно восходят к письменной традиции. В нескольких случаях Кёкай отмечает, предвосхищая основное действие легенды: «В одной записи говорится, что...». В целом, однако, большинство историй «Нихон рёйки» генетически связаны с устной традицией, о чем прямо свидетельствует сам составитель в предисловии ко второму свитку. Самоуничижительно отзываясь о своих способностях, Кёкай заключает: «Когда Кёкай составляет фразу, слова находятся в беспорядке. Однако он не может не служить доброму, хотя и марает чистую бумагу и делает ошибки в передаче устных рассказов».

Одновременно необходимо отметить, что часть текста «Нихон рёйки» с самого начала возникает как текст письменный. Это относится к предисловиям, предпосланным всем трем свиткам, а также дидактическим концовкам, нередко апеллирующим к тому или иному сочинению буддийского канона.

Таким образом, автор-составитель «Нихон рёйки» опирался как на письменную, так и на устную («фольклорную») традицию. Понятие «фольклорный» не означает, однако, что аудитория такого «фольклора» представляла собой исключительно крестьян — она была намного шире. Применительно к русской средневековой литературе Д. С. Лихачев справедливо отмечал: «Граница между литературой и фольклором проходила не там, где она проходит в новое время. В новое время фольклор — это искусство народа, крестьянства, низших слоев населения. В средние века и в особенности в раннее средневековье фольклор распространен во всех слоях общества: и у крестьян, и у феодалов. Граница между литературой и фольклором в это время не столько социальная, сколько жанровая... поскольку грамотность была распространена не во всех слоях общества, то не столько фольклор, сколько литература была ограничена и социально» [Лихачев, 1978, с. 13—14]. Только в этом, расширительном смысле мы употребляем определения «фольклорный» и «народный» по отношению к «Нихон рёйки».

Когда Кёкай говорил о том, что «делает ошибки в передаче устных рассказов», он отдавал себе отчет в информационном искажении, которое неизбежно возникает при переводе с одного языка на другой (хотя и приписывал эти искажения собственной некомпетентности). Текст «Нихон рёйки» предполагает возможность двойного функционирования: для прочтения «про себя» и оглашения (пересказа) в ходе проповеди. Во втором случае текст возвращается в свою исходную, устную форму, будучи опосредован письменностью, выступающей одновременно средством хранения (консервации) информации и инструментом обработки устного оригинала.

Произведения, подобные «Нихон рёики», были призваны предоставить образцы награжденной праведности и наказанного злодейства, а не обеспечить литературно-эстетические запросы (среди всех разрабатываемых нами жанров словесности к категории «художественной литературы», т. е. литературы самодостаточной и освобожденной от любого вида ритуальной и этикетной деятельности, относится только японоязычная проза). Помимо магического оберегания государства (эта функция частично совпадала с государственным синтоизмом и отражена лучше всего в хрониках) роль буддизма в культуре заключалась в обеспечении интересов выделявшейся из коллектива личности. Истории «Нихон рёики» ставят и разрешают эту нетрадиционную для тогдашнего социума проблему регулирования поведения индивидов вне зависимости от родо-племенной и семейной принадлежности. Они должны убедить аудиторию в истинности и всеобщности закона кармы, утвердить его однозначно толкуемыми примерами из исторического («ближнего») прошлого. Оценивая человека исключительно по степени соответствия его поведения буддийским этическим нормам, буддизм возбуждает универсальную и активную сострадательность.

С точки зрения перспективы общекультурного развития наибольший вклад буддизм внес не в формирование общегосударственной идеологии, хотя на первых этапах его распространения превалирует именно эта функция. С течением времени, однако, синтоизм, на процесс самоосознания которого буддизм оказал существенное влияние, оттеснил последний на второй план. Непреходящая значимость буддизма, прослеживаемая на всем протяжении японской истории, заключается в другом. Через постоянно вырабатываемое им текстовое поле буддизм перманентно участвовал в формировании и социализации личности.

Проповедническая активность буддизма предопределяла дидактичность используемых им нарративных текстов и сводимость бесконечного количества жизненных ситуаций к ограниченному набору выводов из них. Дидактичны и герои «Нихон рёики». До «Нихон рёики» божество, государь, эпический герой удостаивались изображения в исторических (мифологических) или поэтических (нагаута) произведениях ввиду их мироустроительной значимости. Для Кёкая же те или иные люди значимы, поскольку именно в них буддийские идеи находят свое конкретно-историческое проявление.

В подавляющем большинстве случаев герои легенд рисуются либо безгранично злыми, либо исключительно добрыми. Бинарному неэтическому описанию мифологического времени соответствует бинарная же логика религиозной этики («историческое время»), тотально маркирующей все отношения между людьми в терминах плохой / хороший. Такое «черно-белое» изображение персонажей свойственно религиозно-дидактической литературе вообще и хорошо объяснимо с точки зрения теории информации, согласно которой максимальной избыточностью

должны обладать сообщения, наиболее важные для говорящего.

Мир буддийских преданий — это мир идеальных причинно-следственных связей. Как только в начале повествования сообщается о герое, злодей он или добролюб, слушателю (читателю) уже ясен исход рассказа. Значимость легенды — не в ее занимательности, а в ритуальном подтверждении и утверждении справедливости и истины, перед которыми равны все. В отличие от синтоистского социума, где основным средством осмысления является генеалогия, происхождение в системе буддийских координат не имеет самостоятельной ценности. Хотя синтоизм и оказывает существенное влияние на степень определенности увязки социального и этического, более характерным для буддийских легенд представляется противопоставление персонажей не по социально-генеалогическому признаку, а по принадлежности их к праведникам или же грешникам. Учение Будды в народной традиции было призвано, как и раннее христианство, снимать противоположность социального «верха» и «низа».

Идея равенства выражается в усиленном подчеркивании мысли, согласно которой за одинаковое прегрешение (добродействие) следует одинаковое наказание (вознаграждение) вне зависимости от экстраэтических факторов. Сайтё и Кукай вербализовали эту мысль в своих теоретических трудах, обосновывая потенциальную возможность для всех без исключения достичь просветления. Легенды «Нихон рёйки» давали идее равенства конкретно-историческое обоснование.

Легенды Кёкая практически не занимают повседневность. Они апеллируют к наиболее выразительным, утрированным образцам праведности и злодейства, способным произвести на аудиторию максимальный эффект. По мнению Д. С. Лихачева, «чудо в житийной христианской литературе — сюжетная необходимость. Чудом замещается психологическая мотивировка. Только чудо вносит движение в биографию святого» [Лихачев, 1970, с. 74]. Так же обстоит дело и с буддийскими легендами — фиксации подлежит не норма, а чудо, и чудо становится нормой литературы. «В объяснении нуждались не чудеса, а их отсутствие» [Гуревич, 1972, с. 163].

Чудо — движущий мотив не только буддийской литературы. Миф и эпос также полны необычайным и сверхъестественным. Чудеса там творят боги и богатыри. Но, во-первых, эти чудеса были сотворены в далеком, доисторическом прошлом (когда «камни, деревья и травы умели разговаривать» — «Энгисики»), т. е. не могут повториться в настоящем и будущем; и, во-вторых, лишены морализующего начала — победителем выходит сильный и хитрый. В буддийских преданиях мы встречаемся с персонифицированной борьбой добра и зла, и добро, соотнесенное с представлениями о социальной и личной гармонии, всегда выходит победителем.

В мифе же почти единственно возможной является характеристика героя через последовательность и интенсивность внут-

ренне немотивированных действий (не случайно поэтому слово «затем» из всех употреблявшихся временных понятий наиболее частотно), и физические кондиции, необходимые для выполнения этих действий (скорость, сила, ловкость и т. п.), имеют здесь первостепенное значение. Свойства героев мифа определяются также в значительной степени набором тех предметов, которыми они обладают и за которые постоянно сражаются. Эти предметы входят в понятие «личности» мифологического героя, образуя одновременно ее отчуждаемую (зачастую — основную) часть. Личность же буддийского праведника принципиально неотчуждаема, а любой акт благотворительности и жертвенности приводит к самовозрастанию личности. Отсюда — культ нищеты, зачатки которого содержатся в «Нихон рёйки».

В буддийской литературе мерилом человека становится интенсивность переживания им сакральных истин. Именно глубина переживания, а не беспомощная рассудочность служат безусловной целью верующего. Лишь вера придает смысл и пользу человеческим деяниям. «Есть люди ученые, но творят они недостойное. 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 1-му свитку).

Применительно к героям Кёкая нельзя, разумеется, говорить о многомерности изображения человека: он предстает в черно-белом изображении дидактического толка. Объектом внимания становятся только те свойства человеческой натуры, которые могут повлечь за собой кармическое воздаяние. В этом смысле «Нихон рёйки» изображает не столько человека в целокупности его идейных и социальных отношений, сколько кармически маркированные параметры его бытия.

Тот или иной человек становится объектом описания не потому, что он значим сам по себе, но потому, что через него явлены основные закономерности человеческого существования в его буддийском осмыслении. Поэтому в «Нихон рёйки» нет собственно житий, повествующих о жизни праведника с рождения до смерти. Основной акцент делается не на последовательности событий, характеризующих достоинства подвижника, но на всеобщих закономерностях, управляющих миром людей и явленных через конкретных индивидов и в ситуациях, позволяющих подтвердить эти принципы с наибольшей полнотой.

«Маленький» человек с «мелкими» заботами и эмоциями выпадает из поля зрения буддийских легенд — для того, чтобы стать их персонажем, надо быть праведником или грешником. Для Кёкая человек важен не столько сам по себе, сколько как носитель определенных универсальных этических идей.

Как было показано Ю. М. Лотманом на материале русских средневековых текстов, «локальное положение человека в пространстве должно соответствовать его нравственному статусу», откуда с неизбежностью возникает популярная в средневековой

литературе ситуация: «праведник, взятый при жизни в рай, или грешник, отправленный вживе в ад» [Лотман, 1965, с. 211].

В историях «Нихон рёйки» пространственные представления о рае и аде еще не дифференцированы. Наказания грешникам и награды праведникам осуществляются царем страны мертвых Ямой, путь в землю которого лежит через горы (что соответствует синтоистской разметке мира). Однако сущностные характеристики «загробного мира» в синтоизме и буддизме различаются коренным образом. Если для синтоизма человек со своей смертью автоматически приобщается к миру предков, т. е. становится для потомков объектом поклонения вне зависимости от прижизненных деяний, то посмертное воздаяние в буддизме непосредственно связано с мерой праведности человека.

Буддизм принес мало существенного в осмысление японцами мотива рождения. Немногочисленные буддийские легенды, в которых присутствует мотив «чудесного рождения», в большинстве случаев имеют парадигмой синтоистские представления. Вклад буддизма в концепцию смерти намного весомее — он заключается в привнесении этической идеи посмертного воздаяния в соответствии с земными прегрешениями и добродетелями. Буддийская концепция смерти дифференцированнее, ибо позволяет рассматривать индивида не только как предка, но также с точки зрения отношений с другими индивидами, социумом вообще.

Трактовка характера посмертного воздаяния претерпевает определенные изменения в ходе исторической эволюции, однако осмысление этой темы является для буддизма постоянным предметом культурной рефлексии, что связано с общей религиозно-этической направленностью этого вероучения на сознательное самосовершенствование человека. Данная установка была закреплена и на ритуальном уровне: синтоистский обычай предания покойника земле постепенно сменяется кремацией, поскольку буддийские представления о загробном мире в значительной степени вытеснили синтоистские.

Желание обеспечить «правильное» посмертное перерождение с помощью ритуальных средств достигло такой степени интенсивности, что начиная с конца IX в. стали проводиться поминальные службы, заказываемые человеком по самому себе и проводимые еще при жизни [Танабэ, 1984, с. 404—406]. Вплоть до настоящего времени похоронные обряды остаются привилегией исключительно буддийских священников.

Географическим местом действия историй «Нихон рёйки» является вся страна. В отличие от словесности, происходящей из придворного круга (имеющей тенденцию к «сжатию» изображаемого пространства до территории столицы), пространство «Нихон рёйки» (т. е. география действия буддийского вероучения) расширяется с течением времени [Мещеряков, 1987, с. 177, табл. 5].

Виды воздаяния, присутствующие в «Нихон рёйки», можно

подразделить на два типа. В первом случае поощрение / наказание имеет вид анонимного прижизненного чуда, во втором — суд выносится Ямой, путь в страну которого пролегает через горы. «Путь наверх», таким образом, становится неотъемлемой пространственной характеристикой праведничества (путь в ад в последующей буддийской традиции осмысливается как «спуск»).

Направление движения является важной семиотической характеристикой жанра. Если в синтоистском мифе представлен путь божеств на землю, то целью праведника становится приобщение к миру божеств, маркируемое как «подъем», что обозначает возврат в исходное пространство и время.

С особой последовательностью тема «подъема» выявлена в произведениях круга авторов, являвшихся приверженцами амидаизма (Амида, санскр. Амитабха, — повелитель буддийского рая), который получил особенно активное развитие начиная со второй половины X в. Если буддизм VIII—IX вв. делал акцент на прижизненном воздаянии (в этом времени и в этом пространстве — приобретение богатства, избавление от болезни и т. п.), то последователи амидаизма ставили своей целью воздаяние посмертное — перерождение в «чистой земле» (яп. «Дзёдо», «гокураку», санскр. «Сукхавати») будды Амиды.

Многие исследователи склонны видеть в амидаизме своеобразное проявление эскапизма, вызванного засильем Фудзивара в политической жизни. Нам, однако, такое объяснение представляется недостаточным — особое внимание, уделяемое именно посмертному воздаянию, является проявлением более фундаментальных закономерностей, заложенных в самой природе буддийского вероучения и его японском варианте. В наиболее общем виде эту закономерность можно сформулировать таким образом: начальные стадии явлений и процессов (происхождение мира, рода, рождение и т. д.) осмысливаются с помощью понятийного аппарата синтоизма, за конечные (эсхатология, смерть) «ответствен» буддизм (подробнее см. [Мещеряков, 1984a, 1986].

Если же говорить о более конкретных культурно-исторических обстоятельствах распространения амидаизма, то это в первую очередь связано с процессом становления личности и пониманием ее как самостоятельной (относительно, разумеется) сущности. Не случайно, что именно X в. демонстрирует возросшую степень рефлексии, обращенную на человека и проявляющуюся как в авторской поэзии, так и в художественной прозе. Специфика личностного в буддийском понимании заключается в самоисчерпывающей мере личной ответственности за собственные деяния и в альтернативных возможностях, предоставляемых культурой для сознательного построения поведения. Иными словами — человек решает сам, быть ему праведником или грешником, определяя, таким образом, свой посмертный статус.

Идеи амидаизма находили отклик не только среди монахов, но и среди мирян. Судьбы двух наиболее авторитетных теоре-

тиков амидаизма X в.— Гэнсина (942—1017) и Ёсисигэ-но Ясутанэ (931—997)— демонстрируют распространенность амидаистических настроений среди разных слоев японского общества. И если Гэнсин являет собой классический образец социализации в условиях изоляции от мирской жизни (он принадлежал к школе Тэндай и принял постриг, когда ему исполнилось восемь лет), то учителем Ясутанэ был знаток китайской литературы Сугавара Фумитоки (899—981). Ясутанэ прослужил долгие годы регистратором государевых указов, приняв монашество только в 985 г. уже после того, как были написаны его основные труды.

Таким образом, устремленность к перерождению в раю не ограничивалась монашеством. Аудитория произведения Гэнсина и Ясутанэ также не ограничивалась монахами (как это было с трудами Сайтё и Кукая)— их читали и аристократы [Като, 1979, с. 147]. Ясутанэ в предисловии к «Нихон одзё гокуракки» («Японские записи о вознесении в Край вечной радости») утверждал о всеобщей распространенности веры в Амиду: «С младых ногтей молился я Амиде, а когда мне минуло сорок лет, вера моя укрепилась еще более. Губами повторял я имя Амиды, а в сердце лелеял дивный лик. Шел я или стоял, сидел или лежал— ни на миг о том не забывал. Стоят статуи Амиды во дворцах, домах, пагодах и усыпальницах. Нельзя не поклоняться и изображению Пречистой земли. Монахи и миряне, мужи и жены вознестись хотят в Край вечной радости— да не минует их молитва моя» [Одзё гокуракки, 1974, с. 12].

До того как Ясутанэ принял постриг под именем Дзякусина, его конфессиональная деятельность проходила в рамках «Общества по поощрению учености» («Кангакуэ»), участники которого проводили совместные моления, изучали «Сутру лотоса», сочиняли стихи на китайском языке. Это «Общество», в состав которого входило двадцать монахов и двадцать мирян, просуществовало около двух десятков лет. После того как «Общество» прекратило свое существование, в 986 г. были образованы по крайней мере две организационно независимых группы амидаистов [Гэнсин, 1970, с. 430—431].

Новые для Японии конфессиональные группы амидаистов требовали и нового текстового обеспечения, поскольку приобщение их членов к амидаизму происходило в рамках текстовой деятельности, которая охватывает собой все основные жизненные формы религиозной активности. Характерной особенностью текстовой деятельности в буддийской субкультуре X в. является практически синхронная категоризация различных аспектов конфессионального поведения. В некоторых текстах объектом категоризации становятся ритуальные нормы поведения (время молитвы, ее содержание, структура, способы медитации), причем основное внимание уделяется ритуалам, главным объектом воздействия которых является смертельно больной,— ради обеспечения желаемого перерождения [Гэнсин, 1970, с. 432—434].

Посюсторонняя жизнь, таким образом, представлялась лишь предуготовлением к истинным событиям личной «священной истории».

Ритуальная практика обеспечивалась несколькими произведениями. Главным из них был теоретический труд Гэнсина «Одзё ёсю» («Сборник основных (наставлений) по перерождению»). Исторический аспект учения представлен преданиями Ясутанэ.

Труд Гэнсина — систематизированное изложение учения амидаизма. Он носит по преимуществу компилятивный характер. «Одзё ёсю» состоит из десяти глав (три свитка).

Первый свиток начинается с эмоционального и пугающего описания кругов ада. Затем Гэнсин переходит к ужасам посюстороннего бытия, свойствами которого являются «грязь», «страдание» и «преходящесть». Рассказав о строении человеческого тела, Гэнсин повествует о том, что происходит с ним после смерти. Страдание же — постоянный спутник человека: его преследуют болезни, холод и жара, голод и жажда и т. п. Далее Гэнсин переходит к рассказу о «чистой земле» Амиды. Превознося ее, он приводит детальное описание устройства рая.

Наиболее протяженная часть «Одзё ёсю» посвящена способам достижения перерождения в раю. При этом имеется в виду не столько этическая программа добролюбия, сколько ритуальная практика медитации. Отличительной чертой амидаистической ветви школы Тэндай, к которой принадлежал сам Гэнсин, является усиленное подчеркивание «нэнбуцу» — возгласение имени Амиды. Однако во времена Гэнсина нэнбуцу еще не стало единственным способом достижения мистического слияния с Амидой, как это произошло с некоторыми более поздними последователями амидаизма.

Труд Гэнсина пестрит ссылками на сутры, комментарии к ним и носит характер компилятивного изложения общеизвестных в буддийском мире положений. Социальные функции «Одзё ёсю», таким образом, можно до определенной степени сопоставить с ролью, которую играет научно-популярная литература в современном обществе. Сам Гэнсин предназначал свой труд «людям невежественным» и свел разбросанное по многим произведениям учение в компактный катехизис (показательно, что последний свиток представляет собой ответы на вопросы о вероучении), имея в виду перевод эзотерического языка сутр и комментариев на более общедоступный.

Теоретическая подготовленность аудитории Гэнсина представляется довольно высокой: «Одзё ёсю» — первое из известных нам теоретических произведений японского буддизма, которое пользовалось довольно широкой популярностью среди образованных людей того времени, хотя оно и построено не как собрание исторических прецедентов, а как систематизированное изложение вневременных установлений, истин и структур.

Теоретический, вневременной аспект учения амидаизма находит историческое подтверждение и материализацию в пре-

даниях «Одзэ гокуракки». Тяготая к положительным примерам (в отличие от «Нихон рёики», где встречаются как праведники, так и грешники), Ясутанэ повествует о ставших ему известными случаях праведничества и вознесения. Временная концепция прошлого также демонстрирует существенное отличие по сравнению с Кёкаем. Кёкай следует официальной парадигме времени, увязывая события с общегосударственной шкалой императорского времени. В «Одзэ гокуракки» эта привязка выявлена значительно слабее — японский буддизм осознает себя как самодостаточного субъекта собственной истории и отказывается от тотального ориентирования на «светское», небуддийское время. Более того: истории «Одзэ гокуракки» имеют порядок расположения, диктуемый представлениями буддийской церкви о таксономии святости: от бодхисаттв до мирян [Свиридов, 1981, с. 22].

Общая ориентация амидаизма на потусторонность создает новые сюжетодвижущие ситуации, не знакомые составителю «Нихон рёики». В большинстве случаев истории «Нихон рёики» начинаются с констатации несоответствия (реже — соответствия) героя нормам буддийской этики, либо с описания несоответствия условий жизни героя (бедность, богатство и т. п.) его качествам, оцениваемым опять же с позиций этических. Нарушение этого несоответствия и его чудесное преодоление в этой жизни составляет движущую силу сюжета. «Нихон рёики» — это поучение о причинах неадекватности человека окружающим его условиям и о способах ее компенсации.

Поскольку цель героев «Одзэ гокуракки» состоит не во временном улучшении чего-либо, а в решительном самовыключении из жизни ради последующего вознесения в рай, то и сюжетом здесь управляет преодоление мирской каждодневности ее отрицанием (отказ от пищи, речи, семьи и т. п.). Герои Ясутанэ пренебрегают телом — умерщвляя плоть, они освобождают дух для истинного преображения в раю.

Вертикальное путешествие, как это известно из истории мировой литературы, много труднее путешествия горизонтально [Топоров, 1983, с. 261—262] и требует больших усилий и лишений, которые реализуются в «Одзэ гокуракки» в виде отказа от первоочередных мирских потребностей.

Акт «испытания героя» (присутствующий практически в любом произведении, связанном с коллективными формами сознания), обычно ограниченный во времени и навязанный внешними обстоятельствами («Нихон рёики»), растягивается в «Одзэ гокуракки» на всю жизнь, наполнение которой выбирается праведником по своей воле. Японскому средневековому религиозному сознанию мало знакома идея противоборства сил божественных и сатанинских, составляющих основное содержание христианской мифологии жизни. В японском буддизме главным действующим лицом, целиком и полностью ответственным за свои поступки, является сам индивид.

Поскольку цель героев «Одзё гокуракки» определена однозначным образом и вся ответственность возлагается исключительно на самого индивида, то и элемент «житийности» выявлен у Ясутанэ в гораздо большей степени, чем в «Нихон рёики». Названия отдельных историй памятников рельефно отражают различия в их содержательном строе. Если в «Нихон рёики» название в свернутом виде представляет сюжет истории и обходит молчанием имена персонажей, то в «Одзё гокуракки» в большинстве случаев названы лишь имена праведников. Так ценностные установки создателей (и собирателей) историй самым непосредственным образом сказываются на объекте изображения и, следовательно, на характеристиках жанра.

Письменный текст играет в мировых религиях особую роль. Только благодаря ему при постоянной идеологической экспансии, преодолевающей национальные, этнические, социальные и культурные границы, удается поддерживать минимальный уровень компетенции общины, даже когда непосредственные контакты между культурным центром и периферией сведены к минимуму. Неудивительно, что в этих условиях письменному тексту носителями культуры придается огромное значение — как ступкю сакральной информации. Сам текст является объектом поклонения, и ему приписываются сверхъестественные возможности.

Наибольшую популярность в Японии X—XI вв. приобрела «Сутра лотоса». Рассказы о ней встречаются в различных памятниках. Она упоминается в большинстве сообщений этого времени, содержащих информацию о сутрах [Такаги, 1979, с. 160—163], причем службы в ее честь и с ее использованием получили распространение далеко за пределами столицы [Танабэ, 1984, с. 407]. В нашем распоряжении находится и произведение, целиком посвященное описанию чудес о «Сутре лотоса». Мы имеем в виду сборник преданий «Хокэ гэнки» (полное название «Дайнихонкоку хокэ кэ гэнки» — «Записи о чудесах „Сутры лотоса“, явленных ею в великой стране Японии»; три свитка, 129 историй), составленный в середине XI в. монахом Тингэном (текст [Хокэ гэнки, 1984], частичный перевод [Мещеряков, 1984]).

В предисловии к «Хокэ гэнки» Тингэн писал: «„Сутра лотоса“ истинно повествует о далеких временах, когда Шакьямуни достиг просветления, и истинно указывает, что каждая тварь может стать Буддой... От царевича Сётоку, призванного в западный Край Вечной Радости, и до дней нынешних немало найдется людей — поклонявшихся Сутре и читавших ее, — кто испытал на себе ее дивную благодать... Если не записать дела дней минувших, то чем тогда будут одушевляться потомки?».

Таким образом, объектом изображения «Хокэ гэнки» являются чудеса, сотворенные самой «Сутрой лотоса», а также чудодейственные способности ее почитателей. Упор был сделан не на содержательную сторону текста, а на приписываемые ему

магические свойства. «Магия текста» до определенной степени уничтожала этическую программу добролюбия, ставя во главу угла внешнюю сторону ритуала, а не его внутренний смысл. В одном из преданий «Хокэ гэнки» (№ 102) утверждается: «Ежели будешь с сердцем чистым Амиде молиться, верно говорю — в Край вечной радости вознесешься. Вот Масамити (герой повествования.— А. М.) читал с помыслами праведными „Сутру лотоса“ и хоть добра не творил, а вознесся». Самураям, жизнь проводившим в кровопролитии, и в голову не приходило, что их воинское занятие может противоречить учению Будды, ибо в их сознании произошел разрыв между «словом» сутр и «делом» жизни. Это утверждение справедливо и в отношении «монахов-воинов» («сохэй») — воинских дружин буддийских храмов, которые получили широкое распространение начиная со второй половины эпохи Хэйан.

Эти отклонения от буддийского идеала миролюбия не должны, однако, заслонять от нас главного: буддийские легенды в своих жанровых истоках — это литература «нового поколения», представляющая собой зеркало самопознания человека и средство его психогенеза. Концепция кармы, сочетающая в себе идею каузальности человеческих деяний с представлениями о свободе воли и целеполагания, комплекс ритуальных и этических представлений, дающих возможность достичь личного спасения, постепенно вытесняли (до некоторой степени) традиционное синтоистское убеждение в неизменной сущности человека, обреченного следовать дорогой предков. Однако и синтоистская традиция с ее ориентацией на трансляцию уже сложившихся текстов продолжает сохранять большое значение, и эти тексты (мифологическо-исторические, ритуальные) по-прежнему входят в генофонд культуры, которая подсознательно имплантирует многие свои характеристики во все виды словесности, в том числе буддийской (см. об этом [Мещеряков, 1987, с. 98—109]).

Как уже было показано на материале поэзии и художественной прозы, в X в. происходило бурное развитие словесности на японском языке. Языком же буддизма оставался китайский. Однако несмотря на то что буддийские легенды продолжали составляться на китайском языке, проникновение буддизма в более широкие социальные слои диктовало важные изменения в проповеди буддийского учения применительно к более широкой аудитории. Это сказывалось в содержании, форме и структуре сборников проповедей, приспособленных как к письменной, так и к устной циркуляции. Не исключалось также и составление таких сборников на родном языке.

Примером японоязычного сборника буддийских легенд и преданий может служить «Санбо экотоба». Сохранились списки памятника и на японском, и на китайском языке. В данном случае списки на японском языке следует признать приоритетными. И не только потому, что наиболее ранний из сохранившихся списков составлен на японском языке (это могло

произойти и ввиду случайных обстоятельств), но главным образом ввиду специфики обстоятельств создания произведения.

Дело в том, что составитель «Санбо экотоба», придворный Минамото Тамэнори, предназначал сборник для юной принцессы Такако, второй дочери императора Рэйдзэя (967—969). Она была наложницей императора Энью (969—984), но затем постриглась в монахини, через три года после чего, в 985 г., умерла, когда ей еще не исполнилось двадцати лет [Миллз, 1970, с. 9]. Поскольку общие принципы женского обучения не предполагали овладения китайским языком, то было бы разумным предположить, что Тамэнори составил «Санбо экотоба» в расчете на уровень образования Такако.

Структурная и смысловая близость историй «Санбо экотоба» с историями, входящими в другие памятники буддийской прозы (материалы второго свитка заимствованы в значительной степени из «Нихон рёики»), широкая распространенность произведений этого жанра свидетельствуют о принципиальной однородности сознания аудитории буддийских преданий с точки зрения отношения ее к сакральной истине. Структура потенциальной аудитории не имеет (или имеет очень опосредованное) отношение к структуре социальной. В этом проявляются эгалитаристские тенденции буддийского вероучения.

Соприкосновение с «обществом» в целом, а не только с его составляющими видоизменяли содержание сборников буддийской прозы. Со временем в них стали входить истории, имеющие отношение не только к буддизму. В более поздних сборниках («Кондзяку моногатарисю», XII в.; «Удзи сюи моногатарисю», XIII в.; «Кокон тёмондзю», XIII в. и др.) присутствуют истории целиком светского содержания. Классификация таких сборников только по объекту изображения становится невозможной, поскольку невозможно даже определить, является ли данное произведение целиком ориентированным на буддийские ценности. Единственно приемлемой представляется дефиниция жанра подобных сборников не только через собственно текст (правила построения, содержание и т. д.), но лишь через единство автор—текст—аудитория и правила, обеспечивающие функционирование этого единства. Только при таком подходе оказывается возможным осознание сборников разнородного содержания как явлений одного порядка.

На примере «Кондзяку моногатарисю» хорошо виден процесс секуляризации сборников «буддийской литературы чудес». Историям «Кондзяку моногатарисю» свойственно перенесение действия во внеисторическое, абстрактное время. Обязательный зачин «има ва мукаси» (который соответствует русскому «давным-давно») характерен скорее для сказочной стихии, нежели для ранней «литературы чудес», где необходима хронологическая привязанность событий. В начале историй зачастую сохраняются иероглифы «при императоре», но имя его не указывается ни в одном из известных нам списков. Подобное поло-

жение наблюдается и с именами персонажей, и с топонимами. Такой подход свидетельствует об инерционности применения традиционных клише, а с другой — о невозможности следовать им в полной мере ввиду определенной утери доверия к историям такого рода. В буддийской литературе чудес однозначно утверждается: тогда-то случилось то-то или же такой-то собственными глазами видел то-то. Истории «Кондзяку моногатарию» венчает уклончивая формула «так передают люди», снимающая с составителя ответственность за достоверность рассказа. Запись памятника на японском языке также указывает на переход «литературы чудес» в разряд «полусерьезной» литературы.

Название памятника в отличие от более ранних сборников свидетельствует о размытости объекта описания, фактическом отсутствии его. В самом деле: если названия «Нихон рёики», «Санбо экотоба», «Одзё гокуракки», «Хокэ гэнки» однозначно определяют объект описания, то названия «Кондзяку моногатарию» («Сборник новых и старых моногатари»), «Удзи сюи моногатарию» («Сборник оставшихся моногатари из Удзи»), «Кокон тёмондзю» («Сборник записанного и услышанного в старые и новые времена») указывают на характер источников, использованных составителями, но ничего не говорят об их содержании.

Изложенные соображения дают достаточные основания считать, что памятники типа «Кондзяку моногатарию» с точки зрения развития буддийской литературной мысли стали уже периферийным жанром, в определенной степени утратившим социализирующе-воспитательную функцию и служившим в немалой степени развлекательным целям. Не случайно поэтому, что в «Кондзяку моногатарию» и «Удзи сюи моногатарию» отсутствует мораль-поучение даже в тех историях, которые переносятся, скажем, из «Нихон рёики» с минимальными изменениями. Однако истории этих сборников получают свое «развлекательное» звучание не сами по себе, но лишь будучи взяты в определенной комбинации и общекультурном контексте.

Вопрос о характере аудитории секуляризованных сборников вряд ли поддается окончательно верифицированному решению ввиду отсутствия соответствующих данных. Ясно лишь одно: перевод жанра на более профанный уровень с необходимостью означал изменения в составе аудитории (в сторону увеличения степени ее неоднородности), а также отмену регламентаций на время и место

ИСТОРИЯ. ПРОДОЛЖЕНИЕ

Период со второй половины IX в. по XII в. квалифицируется исследователями политической истории как «период Фудзивара». Дело в том, что политическая структура этого времени была основана на гегемонии рода Фудзивара. Его историческим основателем является Каматари (614—689), выделившийся из рода синтоистских жрецов Накатоми и послуживший одним из основных вдохновителей «реформ Тайка» («великие перемены»), начавших осуществляться с середины VII в. С тех пор представители северной ветви Фудзивара почти неизменно занимали ведущие должности при дворе, постепенно оттесняя другие аристократические роды на второй план. Обычными стали браки между императорами и дочерьми Фудзивара. Матери 24 из 27 императоров, взошедших на престол в период между 806—1155 гг., принадлежали к роду Фудзивара. В 858 г. Фудзивара Ёсифуса (804—872) не только возвел на престол своего восьмилетнего внука Сэйва, но и был назначен на пост регента, который до этого занимался исключительно представителями правящего дома.

Политическое доминирование Фудзивара было основано на использовании традиционной системы родства. Глава северной ветви Фудзивара становился регентом при малолетнем императоре, который приходился ему внуком или племянником. После того как император достигал совершеннолетия, регент становился «канцлером» («кампаку») — высшим чиновником бюрократической иерархии. Для того чтобы император не успел выработать самостоятельную линию поведения, было заведено, что он отрекается от престола и постригается в монахи в достаточно юном возрасте. С 967 по 1068 г., когда девять представителей Фудзивара последовательно занимали посты регентов, на престол взошло восемь императоров, средняя продолжительность правлений которых составила всего двенадцать с половиной лет.

Новое оживление исторической традиции непосредственно связано с судьбой рода Фудзивара. Именно прошлое Фудзивара становится главным объектом рассмотрения новой волны исторических сочинений, известных в современной историографии как «рэкиси моногатари» («исторические повести»). Сами же

носители культуры того времени предпочитали называть их «ёцуги моногатари» — «повести о наследовании».

Основной пафос первых сочинений этого жанра направлен на прославление рода Фудзивара, достигшего кульминации при Митинага (966—1027). После его смерти господство Фудзивара постепенно приходит в упадок — военное сословие стремительно выходит на историческую и политическую арену. Появление «исторических повестей» в этот драматический для судеб аристократии (спаянной мифологическим прошлым и брачными отношениями) период вызвано желанием удерживать в памяти прежнее процветание, выявить в истории подходящие прецеденты, чтобы представить настоящее как «искривление» истинной линии истории. И не случайно, что одно из первых по времени составления сочинение жанра «рэкиси моногатари» — «Окагами» («Великое зеркало») заканчивает свое повествование именно на Фудзивара Митинага.

Для целей нашего исследования важно отметить, что выход самураев на политическую арену не сопровождался в течение довольно длительного времени возрастанием их роли в производстве письменной культуры. Большинство произведений поэзии, художественной и дневниковой прозы продолжали выходить из среды придворной знати, так что мировосприятие аристократов известно нам в гораздо большей мере, нежели самураев [Верли, 1979, с. 480].

Задачи, стоявшие перед аристократией, предопределили новую форму исторических сочинений — важна была не столько повторная фиксация уже известных фактов, сколько их новая интерпретация. Поэтому название исторического поджанра включает в себя слово «повесть», дававшее возможность для более свободного оперирования с фактом. Развитие прозы в период, непосредственно предшествовавший появлению «исторических повестей», не прошло даром и обусловило форму изложения, которая сближала ее с общелитературными исканиями эпохи.

Прежде всего следует сказать о языке «исторических» сочинений. Он стал японским, т. е. сочетающим в себе как иероглифику, так и азбуку (хирагана), широко распространившуюся к этому времени в поэзии и прозе аристократов. Переход исторических сочинений к японскому языку породил текстологические проблемы, свойственные художественной прозе времени: невозможность точной хронологической и авторской атрибуции, а также многовариантность списков. Таким образом, язык сочинения нес с собой определенный код, который необходимо учитывать в процессе дешифровки.

Превращение японского языка в общелитературный расширяло аудиторию исторических сочинений, придавая текстовой оппозиции мужское / женское (письменная речь / устная речь; иероглиф / хирагана) новую культуроразличающую функцию (китайская образованность / японская образованность). По сти-

лю изложения произведения жанра «рэкиси моногатари» мало отличаются от синхронных памятников художественной прозы.

Общая японизация придворной жизни не миновала также историографию и отношение к ней. Монополия на истинность, которой обладали исторические хроники в структуре сознания придворных ранее, больше не может удовлетворить их. Вот что говорит Гэндзи (главный герой повести Мурасаки) относительно прозаических художественных произведений, большинство из которых принадлежали кисти женщин: «Напрасно я бранил эти книги. Ведь в них ведется рассказ от века богов и до дней наших. Сочинения вроде „Анналов Японии“ показывают лишь часть жизни. Повести же без утайки рассказывают о самом разном» [Мурасаки, 1972, Хотару].

Хирагана переросла рамки «легкой» литературы и стала средством отражения общезначимых (в том числе и государственных) ценностей.

Сближение письменного языка с устным создавало предпосылки для увеличения аудитории исторического произведения, с одной стороны, а с другой — маркировало его как выходящее за пределы документов государственного ранга (продолжавших составлять по-китайски). Важнейшая особенность сочинений «рэкиси моногатари» заключалась также в том, что они были продуктом «самодеятельного» творчества и составлялись не по повелению императора.

Первым из дошедших до нас произведений жанра «рэкиси моногатари» является «Повесть о славе» — «Эйга-моногатари» [Эйга, 1965], составленная на рубеже XI—XII вв. не известными нам авторами. «Повесть о славе» представляет собой сочинение из 40 свитков и охватывает период протяженностью около 200 лет. Подробность изложения заметно возрастает по мере приближения ко времени составления. Если первый свиток содержит отчет о событиях за 85 лет, второй — за 15, то в последних свитках первой части счет идет на месяцы. Таким образом, наибольшее внимание уделяется «новейшей истории». Первая фраза «Эйга-моногатари» гласит: «От начала мира более 60 императоров правили этой страной, но описать все правления невозможно. Будем записывать события [только] последних лет».

«Эйга-моногатари» начинает повествование с правления Уда (887—897) и доводит его до 1092 г., охватывая правления 15 императоров. Текст принято делить на две части: до смерти Фудзивара Митинага (1027 г., свитки I—XXX) и после нее. Каждая из частей обладает выраженным стилистическим своеобразием, что и дает веские основания для предположения о существовании по крайней мере двух авторов «Повести о славе».

Сведения, касающиеся Уда, Дайго (897—930), Судзаку (930—946), исчерпываются генеалогией. Подробное же изложение начинается с правления Мураками (946 г.). Таким образом,

«Эйга моногатари» фактически начинает свой рассказ с того момента, на котором обрывается повествование официальных хроник. Однако отсутствие хронологического разрыва повествовательного ряда отнюдь не означало в данном случае полного сохранения жанровой преемственности.

Несмотря на то что «Эйга-моногатари» придерживается временного принципа изложения событий, датировка перестает быть самодовлеющим структуроформирующим элементом повествования: место события в тексте определяется не только его хронологией, но и привязкой к «смежным» событиям, связанным по смыслу. Иными словами: повествование имеет определенную тенденцию к законченности составляющих его эпизодов. «Эйга-моногатари» не сообщает: в данный день произошло то-то и то-то, а рассказывает, что событие (их цепь) произошло в такие-то дни. Такая организация текстового пространства придает ему сюжетность, в официальных хрониках отсутствующую.

Повествование хроник распределяется во времени достаточно равномерно, затрагивая несколько традиционно важных объектов, объединяющих понятие «государство». Сектор обзора «Эйга-моногатари» сужается настолько, что можно (с определенными уточнениями) говорить о теме первой части этого сочинения так: Фудзивара Митинага и политические перипетии, в которые он был вовлечен, закончившиеся его восхождением на бюрократическую вершину государства. Внимание, уделяемое Митинага, настолько велико, что его можно считать «главным героем» этой части повествования (хроника подобного героя не имеет).

Составление последних хроник из числа «Гококуси» уже контролировалось Фудзивара. Не вызывает сомнения, что и составление «Эйга-моногатари» находилось в их руках. История в их трактовке сводилась по преимуществу к описанию взаимоотношений (брачных связей) между правящим родом и родом Фудзивара, наиболее выдающимся представителем которого был Митинага. Сужение тематики и географического охвата компенсируется в «Эйга-моногатари» постоянным оперированием «крупным планом» при описании тех или иных событий, на которые в хронике отводилось бы лишь несколько знаков.

Употребление нами литературоведческого термина «главный герой» применительно к Митинага не случайно: на историческую традицию этого времени художественная литература оказала огромное влияние. Собственно, это и побудило нас рассматривать поздние исторические сочинения уже после анализа развития художественной прозы. Эволюция исторической мысли этого времени не может быть полностью объяснена из самой себя.

«Повесть о славе» представляет собой синтез исторической и художественной традиций. Будучи написана на японском языке, она лишилась строгости изложения «Национальных хроник» (хотя и придерживается хронологического принципа из-

ложения), но приобрела живость устной речи и свойственное ей вольное обращение с фактами. Часть выявляемых искажений объясняется идеологической направленностью памятника, другая, бо́льшая часть может быть понята только как бессознательное информационное искажение, происшедшее в результате обращения к устной традиции передачи исторических фактов: составители памятника пользовались как письменными источниками, так и устными.

Согласно некоторым оценкам, от 15 до 20% датировок памятника расходятся с действительностью. Остальные неточности касаются рангов, местонахождения персонажей, их генеалогии и др. [Маккала, 1980, с. 33—37]. По подсчетам Кано Сигэбуми, около 90% ошибок приходится на начальные 60% текста [Кано, 1971, с. 3]. Таким образом, достоверность повествования существенно повышается по мере приближения к временной точке, в которой находится автор, что объясняется как ненадежностью информации, поступающей устным путем, так и некритическим отношением к письменным источникам (которые автором не идентифицируются). Единственный доступный нам для текстуального сопоставления пассаж («Дневник Мурасаки-сикибу») свидетельствует о практически полном следовании автора «Эйга-могатари» за оригиналом, хотя акценты повествования несколько смещены ввиду избирательности скрытого цитирования и парафраза (сопоставительный анализ текстов см. [Маккала, 1980, с. 52—63]). Как отмечали авторы английского издания «Эйга-могатари», если бы нам был неизвестен текст дневника, описание некоторых событий можно было бы посчитать за результат собственных наблюдений автора «Повести» [Маккала, 1980, с. 58].

Сам подбор «исторических» фактов в значительной степени отличается от критериев, использовавшихся при составлении «настоящих» хроник. Так, скажем, не оставляя полностью без внимания природные бедствия общенационального масштаба (тайфун, град и т. п.), «Эйга-могатари» широко обращается к «личным бедствиям» Митинага, включая его многочисленные болезни. В упоминаниях телесных недугов не было бы ничего нового, если бы им не сопутствовало столь подробное их описание. Набор болезней служит в данном случае целям индивидуализации Митинага, его очеловечению. Индивидуализирующая семантика болезни приходит в историческое повествование из жанра «повести» и в особенности из дневниковой литературы. Материал, накопленный хэйанской словесностью в этом отношении, достаточно обширен и служит основанием для специальных исследований [Хаттори, 1975, Хёрст, 1979], которые, правда, более склонны делать акцент на медицинских аспектах этой проблемы.

Другим участникам «исторического процесса», под которым понимается прежде всего течение придворной жизни, также зачастую даются индивидуализирующие характеристики.

Окончание первой части «Эйга-моноготари» вообще имеет больше общего с художественной литературой, чем с хрониками. Не только по стилю изложения, но и по содержанию: заключительная часть посвящена по преимуществу не отчету о придворных событиях, а описанию подвижничества Митинага, принявшего постриг.

Трактовка Митинага как главного героя произведения дает определенные возможности для сопоставления его с Блистательным Гэндзи повести Мурасаки [Эйга, 1976, с. 45]. Вот как описывается Митинага при его первом появлении на страницах «Эйга-моноготари»: «...О чем ни подумай — о лице или сердце, — во всем он отличался от братьев. Вел себя со смыслом, держался как подобает мужчине, сердцем склонялся к Будде. Людей, которые ему благоволили, окружал заботой. Сердцем он был не как все, а каким должно быть. И вдовствующая императрица окружала Митинагу особой заботой, называя сыном. (Для характеристики сознания эпохи полезно отметить, что она приходилась Митинага старшей сестрой. — А. М.)... И хотя тогда ему едва минуло двадцать лет, даже в утехах он не допускал легкомысленности. И не то, чтобы чересчур серьезен был, а думал так: „Лучше не терзаться — любить ли тебя и честна ли с тобой женщина“. К той же, чья любовь была сильнее, чем у других, чувства доносил с осторожностью. Вести о человеке столь необычном сами собой расходились в свете...».

История в понимании «Эйга-моноготари» предстает как составляющая, образуемая поступками разных людей. Для выявления их свойств авторы прибегают к реконструкции внутренней речи, которая может приводиться в грамматических формах, позволяющих квалифицировать ее как гипотетическую. Не известный нам автор (согласно наиболее популярной версии, им была Акадзомэ Эмон) «Эйга-моноготари» занимает явственно субъективную позицию, дистанцированную от участников событий, что составляет разительный контраст в сравнении со всезнанием составителей хроник.

Всезнание хрониста, однако, «одномоментно» — он знает события, где бы они ни происходили, но только в данной временной точке. Хронист не ведает, что произойдет потом. Что касается автора «Эйга-моноготари», то по многим оговоркам видно, что он знает будущее своих героев и, более того, обладает определенной концепцией относительно их достоинств и недостатков — концепцией, соизмеряемой с событиями, которым еще предстоит произойти.

Разумеется, составители хроник тоже знали, чем закончится то или иное событие. Но они не считали нужным или возможным заниматься интерпретацией данных, которыми они располагали. Речь идет, таким образом, не о различиях в психологии вообще, а о различиях в психологии восприятия и порождения текста.

Хотя авторство «Эйга-моноготари» нельзя считать оконча-

тельно установленным, «субъективный» характер повествования, а также недвусмысленное желание средневековых ученых установить авторство свидетельствуют в пользу существования такого «автора» (хотя границы термина следует признать совпадающими с современными представлениями лишь частично). В этом состоит одно из существенных отличий экологии исторического текста эпохи Хэйан по сравнению с фактически анонимным повествованием «национальных хроник». Парадокс же состоит в том, что имена составителей хроник указывались всегда, а авторство произведений жанра «исторических повестей» либо неизвестно, либо определяется гипотетически. Такая разница объясняется дифференцированным отношением к текстам, санкционированным государством, и возникшим спонтанно, «снизу».

Отделение автора «Эйга-моногатари» от событий, им описываемых, еще не привело к пониманию истории как процесса, развивающегося по собственным законам. Метод «Эйга-моногатари» — целиком описательный, а не аналитический, который пытается угадать за внешними событиями их причины и следствия.

Появление художественного элемента в повествовании «Эйга-моногатари» является до некоторой степени неосознанным возрождением «художественности» «Кодзики» и «Нихон сёки». Однако это возрождение происходит на совсем ином уровне текстового сознания (различные представления об авторстве, авторитетности, аудитории, целях и т. д.). По меркам современного литературоведения «Эйга-моногатари» находится ближе всего к документальному историческому повествованию, в котором основная установка автора состоит в раскрытии внутреннего мира реальных исторических лиц (реконструкция) при строгом следовании фактам (отражение). При этом, однако, субъективная установка на достоверность выполняется далеко не всегда (ввиду недостаточной компетентности автора, специфики индивидуального творчества, имплицитно предполагающего наличие элемента субъективизма и т. д., — для «Эйга-моногатари» важно не только то, что произошло, но и как).

И еще одна черта исторических повестей, роднившая их с художественной литературой. Речь идет о принципе диалогичности, первоначально разработанном в поэзии. В «Окагами» историческое повествование вложено в уста двух старцев — Оякэ-но Ёдуги (ему 150 лет) и 140-летнего Нацуяма-но Сигэки, которые встречаются в буддийском храме Уринъин перед началом проповеди с «Сутре лотоса» и предаются воспоминаниям о прошлом. Сам же текст принадлежит кисти анонима, которому случилось присутствовать при их разговоре.

Использование хираганы как вида письменности, наиболее полно отражавшего живую речь, повлекло за собой непосредственное обращение к диалогу, которому отводится функция перевода монологического китайязычного текста исторических хро-

ник в японоязычный (по своим содержательным задачам также монологический). Языковое сознание эпохи еще не было готово к монологическому изложению истории на родном языке — отсюда и композиционное использование диалога, который на самом деле носит по преимуществу сугубо монологический характер, — многостраничные «реплики» персонажей не оставляют в том сомнений. Диалог в данном случае — лишь оправдание японоязычности текста, само использование которого создает определенно окрашенную семиотическую ситуацию (отсюда — обильное цитирование вака, появившихся на страницах «настоящих» хроник (гококуси) достаточно редко).

Откровенная нереалистичность диалога подчеркивается и возрастом его участников, который призван обосновать глубину памяти сочинения, охватывающего период с 850 по 1025 г. Возраст рассказчиков тем более удивителен, если учесть, что в Японии времени действия «Окагами» под непосредственным влиянием буддизма уже начинают распространяться эсхатологические представления, одним из проявлений которых было убеждение в постоянном сокращении человеческой жизни. Для придания авторитетности сообщаемой информации сами рассказчики объясняют свое долгожительство преданностью учению Будды.

В «книжном» китаеязычном произведении ссылки на прошлые письменные источники обычны и оправданны. В тексте же устном, который охватывает события «ближней» истории, наибольшей достоверностью обладают сообщения очевидцев. Сам Ёцуги утверждает, что не может поведать обо всех императорах, начиная с Дзимму, ибо память его охватывает события лишь с Монтоку, т. е. фактически с того момента, на котором заканчивается изложение «Риккокуси», восстанавливая, таким образом, прерванную последовательность исторического повествования.

Текст «Окагами» состоит из пяти частей. В первой описываются обстоятельства встречи Ёцуги и Сигэки. Вторая представляет собой список императоров от Монтоку (850—858) до Гоитидзё (1016—1036) с краткими формульными аннотациями их правлений (родословная, время совершения церемонии посвящения в мужчины, восхождения на престол, отречения и т. п.). Событийная сторона правления являет собой по преимуществу отчет об императрицах из дома Фудзивара и о тех привилегиях, которых удалось добиться его представителям. Пространственный и социальный размах исторического повествования, таким образом, еще более сужается — даже по сравнению с «национальными хрониками». История двора и столицы становится историей двух родов, накрепко соединенных брачными связями.

До тех пор пока в потенциальный круг брачных кандидатов для императорского дома входил более широкий круг придворных, социальный размах «национальных хроник» охваты-

вал всю придворную жизнь (но почти не включал в себя «народ», исключенный из брачного класса). Теперь, когда реальное соотношение сил окончательно сузило возможность выбора, историография прореагировала на него резким сужением изображаемого социума. «История» в таком понимании близится к «политике», основным содержанием которой является установление благоприятных родственных связей.

Если временным модулем «Окагами» по-прежнему остается правление императора, то «хозяином» текстового пространства становятся Фудзивара: наиболее пространная третья часть повествования посвящена подробному изложению биографии девятнадцати членов дома Фудзивара, занимавших выдающееся положение в придворной иерархии. В биографиях рассказывается как об их чиновничьих карьерах, так и о свойствах натуры, проявлявших себя временами достаточно анекдотично.

Перед тем как начать свой рассказ, Ёцуги обосновал необходимость такой беллетризации истории. Согласно его словам, люди полагают, что все предшественники последнего «канцлера» Митинага были похожи на него. Но это не так. Каждый из них обладал собственными свойствами, о которых и повествуется в третьей части «Окагами».

Свойства эти могут реализоваться в весьма фривольных исторических анекдотах. Так, о Левом министре Токихира (871—908) рассказывается, что его одолевали приступы неконтролируемого смеха. Его политический соперник Сугавара Митидзанэ однажды воспользовался этим обстоятельством, чтобы без помех решить государственные дела в одиночку. Он сговорился с неким мелким чиновником, который, подавая Токихира бумаги на рассмотрение, испортил воздух. Токихира, как и ожидалось, не смог преодолеть приступ хохота и отправился домой, оставив решение дел на усмотрение Митидзанэ.

Подобные анекдоты бывают порой весьма занимательны, герои сверкают живыми гранями характера, что роднит их до некоторой степени с персонажами литературы художественной и свидетельствует о пробудившемся интересе к человеку как соучастнику истории. Не следует, однако, забывать, что главной установкой при изображении хода истории было стремление к фактологической достоверности. Анекдот, перипетии придворных интриг, сопровождавшие возвышение того или иного Фудзивара, — проявления в истории частного. Главное же — неизменно. Отсюда — обязательные формульные характеристики — такие же, что применялись и по отношению к императорам. Исторический анекдот был важен не сам по себе, а как часть достоверной истории, как живая переменная в статичной автобиографии «государства».

У «Окагами» немало черт, отделяющих это сочинение от прошлой исторической традиции. Одной из них, и притом очень существенной, является нарушение хронологического принципа повествования, соблюдавшегося ранее неукоснительно. Автор

«Окагами» перестает следовать за временем и заставляет время следовать за собой: четвертый раздел памятника частично посвящен событиям более ранним, чем те, о которых повествуется в третьем, и состоит из преданий о происхождении рода Фудзивара, его разделении на четыре ветви, о родовом божестве дома и его храмах.

В пятой части, отвечая на пожелания собравшихся слушателей, рассказчики попеременно повествуют о различных событиях, случившихся на их памяти. Пожалуй, это единственная часть книги, где действительно происходит диалогический обмен — репликами и занятыми историями, не могущими быть включенными в канву основного повествования ввиду их недостаточной значимости для государственных дел. Здесь и рассказы об обмене поэтическими посланиями, о церемониях и праздниках, о случаях, приключившихся на охоте, истории, где главными действующими лицами являются буддийские монахи и члены рода Минамото. Это — история «неформальная», меньше скованная рамками официальных представлений.

Несмотря на значительные отличия «Окагами» от предшествующей исторической традиции, следует признать, что и в этом сочинении еще не выработан авторский взгляд на историю. Рассказчики «Великого зеркала» по преимуществу отражают факты, а не интерпретируют их. Их взгляды редко формулируются сознательно, а лишь присутствуют в тексте эксплицитно (через отбор фиксируемых фактов и речь персонажей), хотя проявившийся интерес к выдающимся (в их понимании) чиновникам и личностному началу в истории создает предпосылки для оценочного и концептуального подхода.

Социум, описываемый «Окагами», сузился, но это дало возможность для его более пристального рассмотрения. Вместо оптического прибора с широким углом видения стал использоваться микроскоп. Но далеко не столь мощный, который употреблялся при создании художественной прозы.

Еще одним важным отличием «Окагами» от «Пяти национальных хроник» стало значительно большее единство текста, представляющего во многих своих частях как рассказ, который не может быть расчленен на отдельные фрагменты без нанесения ущерба связности произведения. В этом аспекте «Окагами» имеет больше сходства с «Нихон сёки», «Когосюи» и «Такахасиудзи буми», хотя, судя по всему, текстологической основой «Великого зеркала» послужили записи, сходные по своему характеру с материалами «Гококуси».

Подобная связность текста предполагает выявление причинно-следственных связей — задача, которую не ставит перед собой составитель погодных хроник. Так, согласно данным Ногути Такэси, систематизировавшего данные «Национальных хроник» о молениях, проводившихся о ниспослании дождя или его прекращении, в хрониках весьма редко зарегистрировано, имели эти моления желаемый эффект или нет [Ногути, 1986].

Отсутствие вербализованной концепции истории и сверхзадачи повествования получают свое выражение в том, что текст «Окагами» не имеет сколько-нибудь значимой концовки: когда начинается проповедь, рассказчики исчезают, и все попытки отыскать их заканчиваются неудачей. Достаточно случайно наизнанные анекдоты и «новеллы» пятой части не образуют строгой структуры и их количество может определяться лишь чувством меры автора.

Помимо «Окагами» и «Эйга-моногатари» к историческим повестям относят: «Имакагами» («Нынешнее зеркало», составлено около 1170 г., охватывает период с 1025 по 1170 г., автор — Фудзивара Тамэцунэ), «Ияёцуги» (рубеж XII—XIII вв.? — до правления Готоба, Фудзивара Таданобу, текст утерян), «Масукагами» («Чистое зеркало», ?, 1183—1333, автор неизвестен), «Мидзу кагами» («Водное зеркало», конец XII в., от Дзимму до 850 г., Накаяма Тадатика) и некоторые другие.

Мы оставляем эти произведения исторического жанра «рэкиси моногатари» за пределами нашего анализа. Каждое из них имеет присущие только ему особенности. Однако у сочинений этого класса текстов все-таки больше сходств, нежели различий. Прежде всего к ним относятся: способ записи (японский литературный язык); наличие, как правило, одного автора; несанкционированность государством; беллетризованность.

Следующим качественно новым этапом в развитии исторической мысли Японии явилось появление сочинения Дзиэна (1155—1225) под названием «Гукансё» («Записки глупца», издание текста см. [Гукансё, 1967], перевод [Браун и Исида, 1979]).

Дзиэна часто называют первым историком Японии. И это справедливо. Если всех предыдущих авторов или же составителей исторических сочинений можно назвать хронистами (т. е. их главной целью являлась регистрация событий), то Дзиэн впервые стал интерпретатором фактов и создал оригинальную концепцию исторического развития. Применительно к Дзиэну впервые можно говорить об индивидуальном осмыслении истории.

Поскольку личность и судьба Дзиэна наложили глубокий отпечаток на его сочинение, ознакомим сначала читателя с его биографией, чтобы перейти затем к анализу его исторических взглядов.

Монах Дзиэн был представителем северной ветви рода Фудзивара. Уже сама принадлежность к этому дому до некоторой степени могла служить гарантией блестящей чиновничьей карьеры. И действительно: три старших брата Дзиэна становились регентами императоров, а три его сестры — императрицами. Однако ко времени жизни Дзиэна безотказный прежде механизм доминирования Фудзивара уже в значительной степени утратил свою действительность. Он был серьезно подорван в конце XI в., когда править страной стали не императоры, находившиеся на троне, а императоры бывшие, отрекшиеся от престола

и принявшие монашеский постриг (так называемая система инсэй — правление императоров-монахов, см. о ней [Хёрст, 1976]). Создавая параллельный двор, экс-императоры превращали прежние структуры политической власти в фикцию. И хотя Фудзивара продолжали удерживать за собой формально наиболее значимые посты регентов и канцлеров, они держали в руках пустоту.

Но еще более серьезная угроза дому Фудзивара возникла вместе с усилением военного сословия самураев. Братья Дзиэна мало что могли противопоставить дружинам Тайра Киёмори (1118—1181), являвшегося одно время фактически военным диктатором. В 1179 г. Киёмори поместил экс-императора Госиракава (1155—1158) под домашний арест и возвел на трон трехлетнего императора Антоку — сына императора Такакура от приемной дочери Киёмори. Таким образом, Антоку приходился внуком Киёмори по материнской линии, т. е. Киёмори прибег к привычной модели власти, сформировавшейся по крайней мере еще в период доминирования Сога (VI—VII вв.) с той лишь разницей, что место Фудзивара как поставщика императорских невест занял теперь сам Тайра Киёмори. Регентом же при малолетнем императоре стал Коноэ Мотомити (1160—1233) — младший внук отца Дзиэна.

После смерти отца — регента Тадамити — последовавшей в 1164 г., десятилетний Дзиэн остался сиротой. Его отправили в буддийский монастырь Энрякудзи на горе Хиэй, принадлежавший школе Тэндай, основанной Сайтё. В то время воспитание младших сыновей аристократических семей в монастырях было делом обычным. Наставником Дзиэна стал Какукай (1134—1181), седьмой сын экс-императора Тоба (1107—1123).

После войны 1181—1185 гг., в которой дружины дома Минамото нанесли Тайра решающее поражение в битве при Данноура, уединенной жизни Дзиэна был положен конец. Его брата Кудзё Канэдзанэ (1149—1207) Минамото Ёритомо (1147—1199) в 1186 г. назначил регентом вместо Коноэ Мотомити. Вместе с приходом к власти Канэдзанэ Дзиэн получил пост настоятеля в нескольких крупнейших буддийских храмах и его пригласили во дворец избавившегося от опеки Тайра экс-императора Госиракава для вознесения молитв о его здоровье.

Смерть Госиракава (1192 г.) еще более упрочила положение Ёритомо и дома Кудзё. Ёритомо принял титул верховного военачальника (сёгуна), а на трон взшел Готоба (1183—1198), жена которого была дочерью Канэдзанэ. Сам Дзиэн получил две высшие должности, на которые только мог претендовать монах: он стал главой школы Тэндай (дзасу) и «духовником» императора («годзисо» — «монах-охранитель императора»).

Казалось, что дом Кудзё занял вполне прочное положение, и дочь Канэдзанэ станет матерью будущего императора. Но Ёритомо рассудил, что матерью императора должна стать дочь Минамото Мититака. В 1196 г. Канэдзанэ заставили оставить

должность регента. Его дочь тоже была вынуждена покинуть двор, а Дзиэн вернулся к уединенной жизни в горах.

Между тем намерения Ёритомо осуществлять непосредственный контроль над императорским домом потерпели провал. В 1198 г. Готоба отрекся от престола, считая, что положение экс-императора и главы императорского дома избавит его от опеки Минамото и даст возможность для проведения более независимой политики, чем та, которую осуществляли его недавние предшественники на императорском троне. Ёритомо, обосновавшийся в военной ставке, расположенной в Камакура, был взбешен случившимся и хотел даже привести в движение свои дружины, но его планы так и остались неосуществленными. Он умер в 1199 г.

Экс-император Готоба вновь возвысил дом Кудзё: Дзиэна стали приглашать для проведения буддийских церемоний и возвратили на должность главы Тэндай. Увлеченность Готоба поэзией и его давнее знакомство с Дзиэном сыграли, вероятно, свою роль и при составлении престижной поэтической антологии «Синкокинвакасю» («Новое собрание старых и новых песен», 1205 г.), куда вошло 90 произведений Дзиэна. Большое представительство в антологии имел только знаменитый поэт Сайгё (1118—1190). Племянник Дзиэна и сын Канэдзанэ — Кудзё Ёсицунэ — сменил Мотомити на посту регента. Словом, в эти годы дому Кудзё удалось, казалось, вернуть себе все привилегии, которыми он обладал при регентстве Канэдзанэ.

Однако в ту пору межвременья весь строй жизни потерял прочность и основу. Готоба маневрировал между различными группировками, приближая одних и подвергая опале других. В 1206 г. неожиданно умер Кудзё Ёсицунэ, которому не было еще и сорока лет. Однако этого оказалось вполне достаточно, чтобы вновь круто изменить судьбу всего рода Кудзё. Готоба назначил регентом Коноэ Иэдзанэ. Его регентство длилось 14 лет, в течение которых надежды Кудзё вновь сменялись отчаянием. В 1211 г. дочь Кудзё Ёсицунэ стала императрицей. Сам Дзиэн в 1212 и 1213 гг. дважды получал должность главы Тэндай, хотя отношения его с Готоба уже не достигали прежней степени доверительности. Возможно, потому что экс-император все силы направлял для ограничения влияния военной ставки (бакуфу), в то время как члены дома Кудзё поддерживали с военными тесные связи, включая матримониальные.

1221 г. принес дому Кудзё новый успех: внук Кудзё Ёсицунэ взошел на трон под именем Тюкё, а Кудзё Митиэ (1193—1252) был назначен регентом престолонаследника, рожденного дочерью Ёсицунэ. Если учесть к тому же, что двухлетний сын Митиэ — Ёрицунэ — стал преемником убитого сёгуна Минамото Санэтото, то следует признать: дому Кудзё удалось захватить ключевые посты в высшем слое бюрократии. Сам Дзиэн отводил Ёрицунэ особое место — согласно его планам, он должен был стать не только сёгуном, но и регентом.

Таким образом, Кудзё были заинтересованы в самом существовании института сёгуната, ибо он открывал перед ними возможности даже большие, чем обладал ранее дом Фудзивара: господство Фудзивара зиждилось почти исключительно на использовании генеалогических потенций, заключенных в структуре японского общества, не будучи подкреплено, как оказалось, должной военной силой.

Чтобы осуществились планы Дзиэна, нужно было заручиться поддержкой Готоба. Однако его намерения внушали самые серьезные опасения, поскольку он пытался ликвидировать сёгунат, который представлял собой параллельный центр власти, в серьезнейшей степени ограничивающий самостоятельность правящего дома. В этой чрезвычайно сложной и неустойчивой ситуации Дзиэн взялся за кисть, чтобы изложить свое понимание хода японской истории, приведшего к нынешнему драматическому положению.

Дзиэн не был историком, если понимать под этим словом объективного наблюдателя. Его вовлеченность в события была слишком велика для беспристрастного повествователя, хотя Полибий, считавший наиболее желательным, чтобы историю писали непосредственные участники событий — политические деятели, — указал бы на Дзиэна как на фигуру, вполне достойную звания историка. Впрочем, слабое развитие гражданских отношений и неравномерность распространения письменной культуры создавали ситуацию, при которой «историком» мог быть только представитель правящего сословия.

История не была основным ремеслом Дзиэна. Но тем не менее он заслуживает звания историка, ибо в своем произведении, названном им «Гукансё» («Заметки глупца»), ему удалось создать вполне оригинальную концепцию исторического развития Японии, понимаемого им прежде всего как преемственность различных форм правления.

Историк виден и в методах работы Дзиэна. В отличие от автора «Окагами» Дзиэн не скрывается за фиктивными свидетелями события, а открыто признает, что существуют источники информации, которые обладают неравноценной степенью достоверности, и даже предлагает сверять различные отчеты о событиях, чтобы можно было установить истину. Если источник информации не общеизвестен, Дзиэн указывает его. Различает он свидетельства письменные и устные. Разумеется, начатки дифференцированного подхода к истории ни в коей мере не образуют сколько-нибудь последовательной методологии, но тем не менее заслуги Дзиэна перед исторической мыслью Японии следует признать весьма весомыми, ибо он — первый мыслитель, которому удалось до некоторой степени избавиться от пут источника. Освобождение это во многом связано с новым пониманием аудитории произведения.

Обычно полагают, что в отличие от большинства современных авторов, не знающих своего потенциального читателя в

лицо, труд Дзиэна предназначался для людей, хорошо ему знакомых: императора Готоба и его ближайшего окружения. Считается также, что Дзиэн поставил своей целью убедить императора в благотворности сотрудничества между двором и сёгунатом при организующем посредстве дома Кудзё [Браун и Исида, 1979, с. 418].

Однако утверждение о конкретном адресате «Гукансё» справедливо лишь до некоторой степени. Дело в том, что Дзиэн писал не по-китайски, как то более пристало для докладной записки, подаваемой императору и рассчитанной на прочтение узким слоем придворных, знакомых с китайской грамотой. Дзиэн, прекрасно владевший и китайским, умышленно обратился к языку японскому. Он утверждал, что исконно японские слова «составляют суть языка Ямато. Всякий знает их значение. Даже людям низким и работникам многое понятно в предложениях, записанных на родном языке. Если бы я счел эти слова странными, я был бы принужден писать исключительно с помощью иероглифов» [Гукансё, 1967, с. 127]. «Я писал по-японски, имея целью донести понимание принципов истории до людей невежественных и неученых» (там же, с. 322; все ссылки даются по вышеуказанному изданию).

Таким образом, Дзиэн рассчитывал на аудиторию намного более широкую, чем это принято считать. Добровольная самоизоляция Японии в период Хэйан, обострившееся внимание к национальным формам культуры позволили японскому литературному языку, на формирование которого взъянь безусловно оказал колоссальное влияние, вторгаться в различные области абстрактной мыслительной культуры. Дзиэн был должен оправдывать свой выбор японского языка в качестве средства письменной коммуникации. Но его развитие уже прошло период младенчества. Сам Дзиэн признавался: «Когда я хочу сказать что-нибудь, то вижу, что японские слова, наполненные смыслом, позволяют ясно выразиться относительно обстоятельств в то или иное время» (с. 322).

Новая аудитория предполагала и новые способы подачи материала. Поскольку основные источники, которыми пользовался Дзиэн, были написаны по-китайски, он был должен осуществить по меньшей мере операцию перевода, т. е. парафраз оригинала. Эта операция до определенной степени «разрушает» оригинальный текст, частично теряющий свое внутреннее единство, что создает возможность для более свободного обращения с его составляющими. Подобный прием знаком уже авторам «Эйга-моногатари» и «Окагами»; но именно Дзиэн применяет его с наибольшим размахом, последовательностью и осознанием воздействия на аудиторию. Повествование Дзиэна составлено из пересказа определенных пассажей из различных произведений предшествующей исторической традиции. Он свободно переходит из одного периода в другой, отстоящий от него на столетия, уснащая рассказ обширными рассуждениями, т. е.

конструирует текст, не следуя за хронологической последовательностью событий, а подчиняя их внутренней логике повествования, — достижение, унаследованное им от правил построения текста художественной прозы. Как заметил Х. Р. Олкер, «искусство изложения, как и соответствующее искусство восприятия рассказа, требует, чтобы мы были в состоянии извлекать конфигурации из последовательности» [Олкер, 1987, с. 437].

Поскольку интерпретационный подход к истории был достаточно непривычен, Дзиэн вынужден обосновывать его. Люди древности, отмечает он, понимали суть дела, лишь только заслышав, о чем идет речь. Писали же они мало (с. 327). Поэтому без должной расшифровки их мысли и дела для людей нынешних, утерявших замечательные свойства предшественников, остаются непонятными. Отсюда и возникает необходимость обращения к толкованию хода истории. Новаторский метод Дзиэна закреплен и в самом названии его произведения — «Заметки глупца». Иероглиф «сё», который мы условно переводим как «заметки», в более ранних произведениях исторической мысли не встречается.

Еще более важно следующее: название произведения является собой характеристику не объекта описания, а его субъекта, что отражает относительно независимую позицию автора. Название «Окагами» («Великое зеркало») тоже представляет собой субъект описания, но оно имеет внеличностный характер и предполагает тождество объекта с субъектом.

Как и в более ранних произведениях, описывающих исторические события, одним из основных методов анализа остается у Дзиэна метод генеалогический, прямо вытекающий из специфики социального функционирования японского мифа. Дзиэн вполне сознавал это свойство в качестве особенности исторического развития Японии. Он отмечал, что если в Китае правителем становится человек, обладающий соответствующими способностями, то в Японии, где правящая династия не знала прерыва, император мог происходить только из правящего рода. Поэтому свержение династии было для него делом немыслимым даже во времена всеобщего упадка, хотя он и признавал возможность смены императора несправедливого. Положение же династии ни в коем случае поколеблено быть не могло (с. 347—348).

Метод авторов «Эйга-моногатари» и «Окагами» в определенной степени также можно определить как генеалогический. Но хронологические рамки работы Дзиэна намного шире. Если «Окагами» приступает к последовательному изложению событий, начиная с правления Монтоку, то «Гукансё» имеет дело со всеми правителями Японии. Это и неудивительно, ибо интерпретационные задачи, которые ставил перед собой Дзиэн, не знали примера в прошлом. На первый взгляд может показаться, что «Кодзики» и «Нихон сёки» не уступают «Гукансё» по размаху

рассмотрения исторического материала — ведь они ведут повествование не только об «императорах», но и о деяниях богов. Не следует, однако, забывать: «Кодзики» и «Нихон сёки» ограничиваются изложением исключительно прошлых событий, а Дзиэн подвергает рассмотрению и будущее, понимаемое им как будущность системы правления.

Несопоставим и уровень теоретического рассмотрения фактов. Представления составителей «Кодзики» и «Нихон сёки» можно лишь реконструировать на основе сообщаемых ими сведений, а произведение Дзиэна являет собой развернутую теорию исторического процесса, высказываемую автором вполне осознанно.

Если хронологические рамки сочинения достаточно широки — во всяком случае, они превосходят временной охват всех произведений его предшественников, то пространство «Гукансё», напротив, чрезвычайно ограничено. Оно определяется постоянным пребыванием императора в административно-сакральном центре страны — столице, где и происходят все события, интересующие Дзиэна. Таким образом, пространство истории еще в большей степени, чем время, можно определить как категорию социально детерминированную. Но если в отношении времени эта концепция вызывает к жизни амплитуду значительного размаха, то пространство «Гукансё» близится в пределе к точке, где находится император.

Существуют общества, в жизни которых освоение обширного пространства играет чрезвычайно большую роль. Почти карикатурный пример представляет собой Римская империя, где пространство, ввиду непрекращающейся экспансии, мыслилось постоянно расширяющимся [Кнабе, 1985]. Записи японских хроник, повествующие о периоде становления японского государства, сопровождавшегося военными походами против «варваров», вполне соответствуют концепции «расширяющегося пространства». Однако с падением завоевательной активности внимание аристократов все более замыкается на столице. Это явление хорошо просматривается не только в сочинениях исторических, но также в поэзии и художественной прозе. Восприятие японцами пространства в его историческом развитии (от первых памятников письменности и до упадка исторической роли аристократов) следует определить как постоянно сужающееся.

Книгу Дзиэна можно представить как состоящую из двух частей. В первой из них, в соответствии с установленной Дзиэном процедурой (имеющей немалые соответствия с «Окагами»), правления императоров описываются по следующей схеме: тронные и детские имена, продолжительность правления и жизни, год восшествия на престол (и отречения, если таковое имело место), время назначения престолонаследником, год прохождения церемонии посвящения во взрослые, данные о родителях и основных деятелях эпохи, хронология девизов правления, чрезвычайно краткий перечень главнейших событий.

В этом списке обращает на себя внимание превалирование количественных данных, относящихся к хронологии. Подобная хронологическая насыщенность повествования, унаследованная Дзиэном от «Национальных хроник», но применяемая им с большей степенью осознания, свидетельствует об окончательном отходе и преодолении мифологического, «событийного» отношения ко времени. В мифе хронологическая атрибуция производится за счет других событий — чаще всего с помощью слова «затем». События же истории прилагаются к абсолютной временной шкале, которая существует вне зависимости от того, зафиксировано ли какое-нибудь событие в данной временной точке или нет. Поэтому концентрированность событий на исторической хронологической шкале может быть любой — от стремящейся к бесконечности и до нулевой. Плотность же времени мифа одинакова, ибо не терпит событий одновременных, равно как и событийных пустот между ними. Это обстоятельство в достаточной степени предохраняет миф (как и ритуал) от «порчи», поскольку сцепленность отдельных частей не позволяет вклиниваться в текст и разрушать его. Интерполяция же в исторических сочинениях — дело обычное.

Итак, первая часть повествования Дзиэна может быть названа хронологическо-генеалогической. Вторая представляет собой комментируемое автором изложение основных, с точки зрения Дзиэна, событий японской истории. В соответствии с буддийскими представлениями Дзиэн осознавал субстанцию времени подверженной постоянной порче и наделял время самостоятельным бытием. Эсхатологические настроения, подстегиваемые непрекращающимися усобицами и общей нестабильностью всей структуры управления, получили тогда весьма широкое хождение.

После того как сформировалась политическая система доминирования Фудзивара и именно представители этого рода стали определять основополагающие моменты официальной идеологии, высший эшелон государственной власти (т. е. те же самые Фудзивара) теряет всякий стимул к развитию. Идеал состоит в неподвижности, и всякое движение воспринимается как угроза статус-кво. Проанализировав мотивы смены девизов правлений, Иэнага Сабуро вслед за Сайто Цутому пришел к следующему выводу: если в VIII—IX вв. часты смены девизов ввиду появления в Поднебесной счастливых предзнаменований, то начиная с X в., все большее значение приобретает смена девизов в качестве меры, призванной преодолеть неблагоприятные последствия (засуху, наводнение, мятеж), т. е. обеспечить не развитие, а стабильность, возврат к исходному состоянию [Кодай сэйдзи, 1979, с. 524—525].

Воззрения Дзиэна на проблему времени сформировались под непосредственным влиянием «Абхидхармы-коши». Согласно этому сочинению, время представляет собой ротацию четырех кальп. Непрекращающиеся войны его времени убедили Дзиэна

в истинности распространенного тогда мнения, что период «конца Закона», начало которого совпадает с последней фазой способностей человека, наступил в 1052 г. Таким образом, Япония включалась в общее течение мирового времени.

Для лучшей ориентировки читателя во времени Дзиэн приводит также и краткую хронологию китайских династий. Смерть Конфуция падает, по его подсчетам, на 7-ой год правления императора Косё (468 г. до н. э.). Однако Дзиэн не ставил перед собой задачу создания сравнительной хронологии, и события японской истории, введенные в теоретическую модель буддийского времени, остаются для него самодовлеющими.

Чрезвычайно важно отметить, что время буддизма (ротация кальп) было циклическим лишь на уровне сугубо теоретическом. Очерченный круг был настолько велик, что воспринимался как прямая. Собственно говоря, отвлеченные рассуждения о природе вещей мало свойственны как Дзиэну, так и японским мыслителям вообще. В своей книге Дзиэн рассматривает вопросы, имеющие по преимуществу значение практическое, и видимый Дзиэну отрезок истории представляется ему прямой, начинающейся со смерти Будды. Этот отрезок является более протяженным, чем длительность японской истории.

Для Дзиэна история Японии начинается с правления полумифического императора Дзимму, чье восшествие на престол традиционно датируется 290 г. после смерти Шакьямуни и ограничивается правлением сотого по счету императора. Дзиэн полагал, что сотое правление станет последним в истории Японии. Он не описывает, что случится после окончания сотого правления, однако по намекам, разбросанным в тексте «Гукансё», вполне ясно: привычный миропорядок будет полностью разрушен. Линейность и конечность истории Японии наполняла его неясными, но ужасными предчувствиями.

Теоретические заключения о порче времени, сформировавшиеся у Дзиэна под влиянием буддийских представлений, он должен был проиллюстрировать на примерах, взятых из японской истории.

Мы уже говорили о том, что интерпретация событий генеалогических являлась для японцев основным предметом исторических размышлений. Положение аристократов оказалось настолько прочным, а социальная дистанция между ними и другими социальными группами — настолько велика, что средневековые истории, по существу, не выработали никакого критерия, кроме генеалогического, для рассмотрения событий прошлого, настоящего и будущего. И хотя Дзиэн не уделяет специального внимания мифу, именно мифологические в своем истоке установки на удержание генеалогической информации во многом определяют содержание работы Дзиэна. Он отмечал, что со времени войны 1156 г. никто не писал «повестей о наследовании» («ёбуги моногатари»). Таким образом, уже в самом названии жанра исторических работ (к которым Дзиэн,

несомненно, относил и «Гукансё») определяется суть исторического процесса, как его понимали средневековые японцы.

Несмотря на привычное для средневековья благоговение перед непревзойденными образцами древности, Дзиэн отнюдь не ратует за восстановление принципов управления, существовавших при первых императорах. Наоборот — основная его заслуга как историка заключается именно в том, что он сумел увидеть не только движение исторических реалий, но и смириться с ними. «Я глубоко убежден: принципы (истории) претерпевали изменения со времен древности» (с. 129).

Эти изменения Дзиэн рассматривал в значительной степени как объективные, ибо основу их — порчу времени — он почитал за процесс, малозависимый от волевой деятельности людей. Вероятно, именно потому в отличие от «Окагами» мы почти не встречаем в «Гукансё» (1072—1086) исторических портретов и анекдотов. О правлении Сиракава Дзиэн писал, что ему известно немало любопытных историй, но поскольку они не важны для понимания общего хода истории, то он предпочитает опустить их.

Вообще говоря, умолчание (т. е. избирательное отношение к источникам) является необходимым условием создания исторического сочинения, подобного «Гукансё». Дзиэн не раз замечает, что вынужден сокращать свое повествование ввиду общеизвестности факта или же его недостаточной значимости. Вполне свободно обращается он и с фактами, достаточно далеко разделенными во времени. Для подтверждения своих мыслей он может сообщать как о событиях прошлых, так и будущих (относительно временной точки, о которой идет речь в данный момент).

Движение истории и времени Дзиэн признавал самодостаточным. Задача же людей сводилась к тому, чтобы наилучшим способом прировняться к изменениям и не пытаться остановить бег времени. Сам Дзиэн рассчитывал, что открытие им изменяющихся принципов принесет мир в души людей, которые будут избавлены от бесплодных метаний.

Хронологическо-генеалогическая часть повествования Дзиэна чрезвычайно лапидарна. Автор редко позволяет себе комментировать факты, почерпнутые им из исторических источников прошлого. Но все-таки позволяет. Не вдаваясь пока в их существо, отметит лишь, что подобное оценочное отношение к событиям составляет резительный контраст по сравнению с максимально деперсонализированной позицией составителей «Национальных хроник», где хронисты обладают правом на суждение лишь с точки зрения отбора фактов, что в известной мере «уничтожает» наблюдателя и придает сообщаемым сведениям характер абсолютных истин. Составитель хроники не имеет фиксированного места в пространстве и присутствует везде — от столицы и до самого отдаленного уголка глухой провинции. Не имеет составитель места и во времени — ему одинаково извест-

ны события как начальной, так и конечной временной точки занимающего его периода. Что же до Дзиэна, то у читателя его произведения не возникает сомнений относительно того, из какой временной (и пространственной — в смысле совпадения или несовпадения ее с местом события) точки он наблюдает бывшее и настоящее.

Дзиэн, безусловно, тоже осуществляет выбор. Но роль регистратора чужда ему. Собственно говоря, все факты (за исключением событий ему современных) Дзиэн почерпнул, естественно, из тех или иных письменных источников прошлого, известных в большинстве своем и нам. Задача же Дзиэна состоит не столько в фиксации, сколько в рассуждении.

Вторая часть сочинения посвящена по преимуществу изложению исторических идей самого Дзиэна. Первую часть книги можно было бы назвать «Факты», а вторую — «Интерпретация».

Основным временным модулем исторической схемы Дзиэна является правление одного императора. Само деление истории на «поколения» переходит в историю из мифа, где хронология появления божеств исчисляется именно поколениями. Продолжительность правления служит определенным индикатором праведности императора. С горечью Дзиэн констатирует, что, хотя императоры Рэйдзэй (967—969) и Кадзан (984—986) жили долго, их правления были весьма короткими. Личная судьба кого бы то ни было мало интересует Дзиэна. Лишь соединенная с определенным местом в государственной иерархии, она обретает историческое бытие.

Начальные тринадцать правлений, образуют, согласно Дзиэну, первый этап японской истории*, когда принцип истории заключался в том, чтобы передача трона осуществлялась непосредственно от отца к сыну. Но поскольку сын тринадцатого императора — Ямототакэру — преждевременно скончался, то место на троне занял внук Сэйму (131—190) — Тюай (192—200). Начиная с этого времени первоначальный принцип дополняется вторым: если у нынешнего императора нет сына, то на престол восходит внук предыдущего императора (с. 130—131), хотя идеальным способом наследования остается передача власти от отца к сыну. Этот идеал выражается посредством буддийского термина — сёбо (истинный закон). Таким образом, Дзиэн увязывает в единую понятийную систему генеалогические категории, столь высоко ценимые синтоизмом, с общим (буддийским) толкованием времени.

До 12-го императора управление осуществлялось исключительно самими потомками Аматаэрасу, но при Кэйко (71—130) впервые появляется должность Первого министра, т. е. появляется еще один принцип, согласно которому министры должны помогать императору в обременительных делах управления.

* В отличие от мифа, где числа, относящиеся к поколениям богов, имеют сакральный смысл, нумерация правлений императоров в истории лишена символических характеристик.

Вторым крупным периодом японской истории, который выделяет Дзиэн, являются двенадцать в основном непродолжительных правлений — от Ритю (400—405) до Сэнка (535—539). До них особняком стоит правление Нинтоку (313—399), чье пребывание на троне историк трогательно характеризует в терминах конфуцианства, считая Нинтоку идеальным правителем прошлого, поскольку он проявлял заботу о простом люде. Такую оценку Нинтоку Дзиэн воспринимает от свода «Нихон сэки».

В целом, однако, японские хроники и историки не были склонны этически оценивать своих государей, наследуя архаическое понимание функций правителя как верховного жреца. Вот почему такое возмущение вызывает у Дзиэна его современник Гохорикава (1221—1232), чья церемония восхождения на престол была проведена с отклонениями от привычных правил (с. 124).

Личные особенности правителей мало интересуют Дзиэна. В равной степени это относится и ко всем другим людям. Если же речь все-таки заходит о чувствах и привязанностях, то почти исключительно в негативном контексте, ибо эмоции только мешают соблюдению этикетности. Рассуждая об универсальности упадка, Дзиэн отмечает, что и люди простые действуют ныне под влиянием чувств и преступают законы (с. 200)*. Похвалы же удостоивается Фудзивара Ёринага, который, несмотря на его испортившиеся отношения со старшим братом Тадамити, продолжал раскланиваться с ним как ни в чем не бывало. Он говорил: «Как я могу оказывать ему неуважение только потому, что мы находимся в плохих отношениях?»

Идеальную схему исторического процесса Дзиэн представлял себе как запрограммированное взаимодействие социальных ролей, не отягощенное порывами гнева и любви, являющих собой силы хаоса, которые разрушают тщательно отшлифованную структуру социума.

Двенадцать коротких правлений образовывали, по мнению Дзиэна, переходный этап перед распространением буддизма при Киммэе (539—571). В этот период упадок сменялся временным улучшением. Необходимость для японских правителей прибегнуть к буддизму обосновывается тем, что страна в силу порчи времени теряет древний дух богов, наблюдается упадок нравов и теперь уже невозможно повелевать, не прибегая к буддизму. Эта мысль приписывается Одзину (270—310), когда он, всходя на престол, обязался сберечь страну вплоть до распространения буддизма (с. 135).

Важно отметить, что Дзиэн передает не высказывание Одзина, а его мысль. В «Шести национальных хрониках» описы-

* О «людях простых» речь в труде Дзиэна заходит чрезвычайно редко. Упоминания достоин лишь тот, кто входит в непосредственное соприкосновение с социально-ритуальным центром, в котором пребывает император. Обязанность же императора — всегда физически пребывать в этом центре, т. е. столице.

ваются лишь деяния и приводятся речи людей. Так же, как и в «Окагами», авторской мотивации поступков или не содержится совсем, или же она дана во «всеуслышание» — через прямую речь исторических лиц: они не знают одиночества и всегда окружены людьми, готовыми услышать их речи. Дзиэн же в своем повествовании смело прибегает к авторскому формулированию мотивации поступков героев. Он приближается к пониманию истории как процесса объяснимого и объясняемого, где каждая причина имеет следствие, а следствие — причину. С этой целью Дзиэном широко применяется и внутренняя речь персонажей истории, имеющая универсальный мотивационный смысл.

Так, Дзиэн честно признается, что не знает, какими речами сановники и монахи уговаривали Кадзана (984—986) отречься от престола и принять монашество. Но тем не менее он приводит их аргументы в пользу этого шага (с. 166—167), прибегая к действенному методу любого современного историка — умозрительной реконструкции, призванной связать воедино фрагментарные факты. Точно так же не скрывает Дзиэн своей неосведомленности относительно мыслей императора Госандзё (1068—1072), но, исходя из его поступков, историк заключает, что он не мог не соотносываться с высшими принципами истории (с. 188).

Итак, установка на поиск причинной связи явлений прослеживается в «Гукансё» достаточно ясно. Такое понимание истории было, по всей вероятности, в значительной степени стимулировано буддийским учением о карме.

После того как буддизм получил распространение при Киммэе, приходит в действие очередная историческая закономерность: императорский закон (обо) охраняется буддийским законом и не может существовать без него (с. 137). Буддийский закон и императорский закон, уподобляемые рогам быка, находятся в естественно-гармонических отношениях, и выступающий против буддизма выступает и против императора — так был сокрушен Мононобэ Мория, открыто порицавший поклонение Будде.

Применительно к событиям, последовавшим за распространением буддизма, Дзиэн выдвигает идею о существовании иерархии «принципов», или «закономерностей», управляющих ходом истории. Он отмечает, что существуют принципы более важные и менее важные. Дело в том, что Сога Умако, могущественнейший сановник того времени, в 592 г. убил императора Сусюна, который по запоздалому признанию Дзиэна, не обладал добродетелью (так как сам замыслил убить Умако) и занял трон только благодаря своему происхождению.

Вообще говоря, Дзиэн был весьма гибок и неординарен в своих суждениях. Он никогда не добивался признания императоров Японии в качестве высших существ высшего порядка, свободных от каких бы то ни было ошибок. Отсутствие в по-

следующих исторических событиях убийств императоров он объясняет их телесной немощью, наступившей в век всеобщего упадка. Ограниченные возможности и способности императоров не давали им совершать крупномасштабные ошибки — поэтому и не возникло необходимости расправиться с ними.

На примере событий, связанных с убийством Сусюна, хорошо видно, какие задачи ставил Дзиэн перед людьми, вовлеченными в силовое поле истории: 1) осознать главнейшие принципы своего времени и 2) действовать в соответствии с ними. Поскольку же содержание постоянно меняющихся принципов определялось в значительной степени интуицией, то историк при интерпретации событий обладал известной свободой (или своеволием).

После того как в середине VII в. род Сога был отстранен от власти (обстоятельства убийства главы рода — Сога Ирука, совершенного Фудзивара Каматари, Дзиэн предпочитает обойти молчанием), наступает самый продолжительный период японской истории, который длился до начала XI в. Опираясь на то место мифологической части «Нихон сёки», где Аматаэрасу призывает прародителя Фудзивара божество Амэ-но-ко-яне-но-ми-кото охранять императорский дворец, Дзиэн заключает, что и потомкам божеств следует сотрудничать друг с другом: историческое призвание Фудзивара состоит в помощи императору в деле управления страной, причем министры Фудзивара должны опираться при этом на идейно-магическую практику буддизма. Управление же с помощью исключительно «императорского закона» способно вызывать только беспорядки.

Отношения между правящим родом и родом Фудзивара казались Дзиэну предельно органичными (он уподоблял их отношениям между рыбой и водой), поскольку в это время вопросы престолонаследования не вызвали серьезных конфликтов, так что весь этот период представлялся Дзиэну счастливым временем процветания и благоденствия.

Особый восторг Дзиэна вызывает следующее наблюдение. Начиная с Камму (781—806), на престол больше не всходили женщины и внуки императоров — императорами становились лишь сыновья и младшие братья их предшественников, а матери императоров обязательно принадлежали к роду Фудзивара. Таким образом, стоит только выбрать «правильного» престолонаследника, как государственные дела автоматически приходят в порядок и формы правления при этом определяются исключительно синтоистскими божествами.

Благополучный период японской истории заканчивается вместе со смертью знаменитого Фудзивара Митинага, т. е. в 1027 г. О влиятельности и авторитетности этого государственного деятеля не только для современников, но и для потомков лучше всего свидетельствует тот факт, что Дзиэн датирует окончание третьего периода смертью не императора, а царедворца.

Однако, несмотря на «правильное» устройство государствен-

ной жизни, негативные оценки Дзиэна с течением времени имеют тенденцию к возрастанию, ибо люди — даже с помощью буддизма, оберегающего императора и государство, — способны лишь несколько замедлить скорость возрастающего упадка, но не могут остановить его совсем. Дзиэн уподобляет этот процесс человеку, имеющему сто мер бумаги, который использует ее скорее, нежели восполняет недостаток (с. 147—148; обратим внимание на «культурные» коннотации этого сравнения, весьма близкого к повседневной жизни аристократов).

Достаточно твердый порядок наследования престола сопровождался такими же жесткими правилами назначения регентов и канцлеров из дома Фудзивара. Поскольку императоры этого времени не могли сравняться в мудрости с правителями древности, то выполнение раз и навсегда заведенных установлений было делом чрезвычайно благотворным в условиях сомнительной прозорливости правителей нынешних (с. 160). Таким образом, совмещая синтоистскую, буддийскую и конфуцианскую системы миропонимания, Дзиэну удалось выработать совершенный в своем эклектизме (безусловно, им самим не осознаваемый) взгляд, когда императоры, будучи сакральными объектами поклонений (синтоизм), все-таки подлежат этической оценке (согласно буддизму и конфуцианству). Но их нельзя считать виновными в недостатках и упущениях, ибо порча безличного времени распространяется на всех живущих, подобно чуме.

Люди настолько измельчали, что лишь немногие из них достойны оплакивания после смерти (с. 160), а сыновья мудрецов совсем не обязательно умны (с. 156). Нравы постоянно ухудшаются. Канцлер Фудзивара Мититака предпочитал дни свои проводить в безделье, предаваясь пьянству с Фудзивара Асамицу и Фудзивара Норитоки. Когда буддийский монах расписывал перед Мититака красоты рая, тот не преминул заметить, что, как бы ни была прекрасна Чистая Земля будды Амиабхи, Асамицу и Норитоки туда не попадут — а без них ему даже в раю будет скучно (с. 184)*. Упадок нравов высших чиновников служил для Дзиэна несомненным доказательством близости гибели государства, которое олицетворяло собой весь мир.

Четвертый период истории, выделяемый Дзиэном, начинается вместе с назначением Фудзивара Еритомо регентом в 1017 г. Хотя начало периода маркируется регентством члена дома Фудзивара, ключевой фигурой того времени является, безусловно, император Госандзё, чье имя прочно связывается с введением института «инсэй» (отрекшихся императоров-монахов). Полагая, что практиковавшееся тогда восхождение на престол мало-

* Женщина как символ греховности занимает в японской культуре намного меньшее место, чем в европейской. Во время шуточного спора о рае и аде А. С. Пушкин сказал, что он предпочел бы попасть в ад. «Во всяком случае, в аду будет много хорошеньких, там можно будет играть в шарады» [Пушкин в воспоминаниях, 1974, с. 383].

летних императоров (среди которых были дети четырех и восьми лет) при наличии своекорыстных министров не доведет государство до добра, он решил управлять страной в качестве императора-монаха.

Госандзё вскоре скончался, но уже его преемнику — Сиракава — удалось осуществить идеал Госандзё в полной мере — таково, согласно Дзиэну, было требование времени (возможно, именно такой описательный перевод передает дух исторических «принципов» наиболее точно). До Госандзё люди действовали в соответствии с прежними «принципами», не понимая, что эти принципы уже не подходят к изменившимся параметрам нового времени.

Таким образом, каждый исторический период характеризуется Дзиэном с двух сторон: с точки зрения содержательной (события, имеющие отношение прежде всего к генеалогической истории) и «интеллектуальной» (т. е. мерой понимания современниками «требований времени» и степенью их адаптации к исторической реальности). В этих рамках «конкретной истории» люди (под которыми понималась преимущественно высшая аристократия) обладают некоторой свободой воли, заключающейся в их способности приспосабливаться к требованиям времени и смягчать, хотя и ненадолго, ситуации, опасные для вышних эшелонов власти. Но существовала и другая, «абстрактная история» буддийского миропонимания, уже совершенно недоступная сознательно-волевой корректировке. Эпоха «истинного Закона», закончившаяся с правлением Сэйму, сменилась эпохой «ложного Закона», которая продолжалась до смерти Фудзивара Митинага. С этих пор наступило господство «конца Закона».

После смерти Сиракава пост экс-императора занял Тоба, управлявший страной с 1120 по 1156 г. С его смертью начинается пятый этап японской истории: «век военных». После многолетнего и сравнительно спокойного функционирования установившейся системы управления пугающие перемены начинают подтачивать незыблемый, казалось бы, миропорядок. Двор оказывается не в состоянии контролировать владельцев поместий (сёэн), крупные феодалы обзаводятся собственными дружинами, а монахи с горы Хиэй с оружием в руках подступают к императорскому дворцу, требуя удовлетворения своих требований.

1156 г. вошел в японскую историю как «война годов Хогэн», в которой участвовали силы, поддерживавшие императора Госиракава (1155—1158), с одной стороны, и бывшего императора Сутоку (1123—1141) — с другой. Кровавопролитные сражения, охватившие страну, почитались Дзиэном за несомненный признак наступления «конца правления» (именно в таком социально-политическом смысле виделся ему «конец Закона Будды»). В духе своего времени он полагал, что Японии от века отпущено сто правлений, да и те могут прийти к концу раньше, если не действовать в соответствии с Принципами.

Вместе с упадком нравов, когда всякий сын уступает свое-

му отцу*, катастрофически ухудшаются и магические способности людей — так что никто уже не может обуздать вредоносных демонов. Люди становятся настолько неправедны, что теряется смысл этически оценивать их и единственным сколько-нибудь устойчивым критерием ориентации в социуме остается генеалогия**.

Кризис, описываемый Дзиэном, настолько глубок, что ощущается отчасти как возврат к первоначальному доокультуренному хаосу. Во время битвы при Данноура утонул восьмилетний император Антоку (1180—1183) и вместе с ним канул в морскую пучину меч — одна из священных императорских регалий. Люди говорили, что меч вернулся в море (с. 265). Согласно мифологическому повествованию «Кодзики» и «Нихон сёки», брат Аматэрасу — Сусаноо — победил страшного дракона (змея) и извлек из его хвоста чудесный меч. Теперь дракону, повелителю водной стихии, вновь удалось завладеть сокровищем.

Событийный ряд этого периода определяется противоборством между кланами Минамото и Тайра, в результате которого сёгуном стал Минамото Ёритомо. Ёритомо поддерживал брата Дзиэна — Кудзё Канэдзанэ. С этого времени прагматическая вовлеченность Дзиэна в ход истории становится особенно заметной, причем все симпатии Дзиэна находятся на стороне Ёритомо. Он наделяет Ёритомо «добродетелью», которая была столь необходима утерявшему ее времени. Поскольку в Ёритомо «добродетель» нашла свое концентрированное выражение, то именно он и осуществил историческое право на основание военного правительства — бакуфу.

Дзиэн был убежден, что положение дома Кудзё в качестве поставщика регентов и канцлеров гарантируется соглашением, заключенным в мифические времена между родовыми божествами правящего рода и рода Фудзивара. Идея о «божественном соглашении» особенно актуализировалась после того, как власть перешла к императорам-монахам и положение Фудзивара оказалось в значительной степени подорванным, поскольку экс-императоры окружили себя «личными министрами» и матери

* Ощущение упадка именно через «генерационный код» характерно для древности и средневековья. Ср. у Горация:

Чего не портит пагубный бег времен?
Ведь хуже дедов наших родители,
Мы хуже их, а наши будут
Дети и внуки еще порочнее.

Сартр. III, 6, 46, 49.

Перевод Н. Шатерникова

** Весьма примечательно, что упадок нравов Дзиэн никак не связывает с роскошью, как это случалось столь часто в Европе. Отчасти это объясняется принадлежностью к правящему сословию. Однако так же несомненно, что разрыв между уровнем жизни аристократов и простолюдинов был намного меньше, чем в Европе. Не случаен отсюда и столь незначительный размах крестьянских движений в средневековой Японии.

императорских сыновей (после времени Ёримити) перестали принадлежать к Фудзивара.

Таким образом, только подтвержденная историей роль Фудзивара в качестве регентов и канцлеров могла оправдать их претензии, не находившие более основания в изменившейся структуре власти. История же была выбрана Дзиэном как прагматическое интеллектуально-магическое средство, призванное противостоять реалиям жизни. Открытые сравнительно недавно более ранние тексты, принадлежащие кисти Дзиэна, в которых содержится интерпретация его вещей снов, с несомненностью свидетельствуют, что он осознавал себя носителем сакральных истин.

Только убедившись в собственной причастности к сакральным истинам, Дзиэн приступил к написанию «Гукансё», причем в молитвах, обращенных к Сётоку-тайси, он просил открыть ему, что следует делать, а чего — нет. «Принципы», которым он уделяет столько внимания, были созданы божествами. Человек же лишь прислушивается к их воле, являясь передатчиком божественных идей и не придумывая ничего сам. По-прежнему он является медиумом, но вместо шаманского бубна его орудием стала кисть. Уже почти окончив свой труд, Дзиэн с немалым удивлением отмечал, что не знает, какая сила водила его рукой, подчеркивая, таким образом, внушенность высказанных им идей (с. 360). В его время такое признание было эквивалентно утверждению об объективности.

Одним из основных выводов Дзиэна является следующий: в век военных дом регентов должен сотрудничать с сёгуном (очень многие аристократы эту идею отвергали) и установить гармоничное правление аристократов и военных. Таким образом, в понимании Дзиэна правление страной первоначально осуществляется непосредственно императором, затем к нему на помощь приходят министры, а теперь — военные. По мнению Дзиэна, эти формы правления были определены богами. Императорскую форму правления создала Аматаэрасу: во второй период она заключила соглашение с родовым божеством Фудзивара, а теперь к ним присоединился и бодхисаттва Хатиман (родовое божество рода Минамото), приобретшее в результате своего исторического развития сильнейшие буддийские коннотации. Дзиэн отмечал, что власть императора соединялась с ученостью Фудзивара и военной мощью Минамото.

Хронологические рамки шестого периода практически совпадают с границами предыдущего. Началом шестого периода Дзиэн считает правление Госиракава в качестве экс-императора (1158), а его завершением — окончание правления Готоба (1198). Однако оценка этих периодов в корне различна. Принципом шестого периода Дзиэн безоговорочно признает «неправильные действия» и стремительные перемены, ведущие к упадку, в то время как в пятом периоде остается место для людей, превосходящих в своей добродетели.

Подобная «противоречивость» в оценке одного и того же временного отрезка ставит обычно исследователей в тупик и не находит удовлетворительного объяснения. Однако, как нам представляется, такое противоречие возникает лишь ввиду подсознательной интерполяции наших собственных представлений в интеллектуальную структуру историзма Дзиэна. Человеку современному кажется, что физическая субстанция времени ввиду его категориальной всеобщности подразумевает лишь однозначное ее толкование. Нам, однако, уже приходилось отмечать, что «время» в средневековье есть понятие социально обусловленное. Из этого с непреложностью следует вывод о своеобразии протекания времени в массовом сознании различных социальных групп. Если мы еще раз обратимся к характеристике, данной Дзиэном пятому периоду японской истории, то увидим, что она относится к «веку военных» («буси-но ё») и его главными деятелями являются самураи. Что же касается шестого периода, то его хронологические и содержательные рамки определяются правлениями императоров. Таким образом, хронологическая концепция Дзиэна, характеризуемая в самых общих чертах как эсхатологическая, способна порождать и субхронологические синхронные модели, которые не осознавались как противоречащие друг другу.

Время своей жизни Дзиэн относит к седьмому, наиболее ужасному периоду истории. Люди в это время полностью теряют способность оценивать последствия своих поступков. Способности правителей и их подданных катастрофически ухудшаются, и судьба не благоволит больше никому (с. 326). Бюрократическая машина, столь любовно лелеемая на всем Дальнем Востоке, пришла в полный беспорядок.

Человек не в силах остановить этот процесс всеобщей деградации, но мудрец тем не менее может научить других, «как разрушать зло и творить добро». Роль такого полухаризматического наставника Дзиэн берет на себя.

Заключительную часть «Гукансё» он целиком отводит под собственные рассуждения, подводящие итог предыдущему изложению. Главный вывод Дзиэна заключается в том, что принципы, годные для одной эпохи, перестают быть таковыми с течением времени. Так, первоначальные принципы, согласно которым императором не может быть ребенок в возрасте до десяти лет и ни один император, каким бы дурным он ни был, не может быть смещаем ни при каких обстоятельствах, перестают соблюдаться. Дзиэн не видит в этой смене принципов противоречия первоначальным установлениям, ибо находит, что, несмотря на все изменения, трон никогда не занимали кандидаты, не удовлетворявшие «генеалогическому цензу», а значит, и все изменения служили главному — сохранению самого института императорской власти (с. 327—328). Регенты и министры дома Фудзивара сыграли в процессе сохранения императорской власти выдающуюся роль. Они выполняли волю Аматаэра-

су, которая предвидела, что императоры в более поздние времена не будут обладать способностями правителей ранних. Именно в опекунстве императоров министрами Фудзивара видел Дзиэн гарантию благополучия страны. Однако после того как Аматаэрасу приняла решение, что управление страной должно осуществляться императорами-монахами, между императорами и регентами, с одной стороны, и экс-императорами — с другой, встали «личные министры» («кинсин») последних, что уже никак не соответствовало планам Аматаэрасу. С появлением сёгунов Фудзивара оказались еще более оттесненными на второй план. Почувствовав, что развитие событий идет вразрез с первоначальным замыслом, когда император и регенты находятся в гармонических отношениях, Аматаэрасу вкупе с Хатиманом решила, что модель правления должна вернуться к прежнему образцу: Кудзё Ёрицунэ был назначен преемником сёгуна, чем обеспечивалось совмещение учености и военной мощи в одном лице.

Это назначение почиталось многими, включая самого императора Готоба, за акт, недостойный благородного происхождения Ёрицунэ. Однако переубедить Дзиэна было непросто. Одержимый идеей о спасительной роли Ёрицунэ в нынешнем хаосе, он советует Готоба собрать немногих министров, которые понимают «веление времени», с тем, чтобы они держали перед могущественными военными речь, текст которой Дзиэн уже предусмотрительно составил.

Здесь уместно заметить, что ораторское искусство никогда не находилось в Японии в особом почете. Ораторы процветают там, где им есть кого убеждать. Однако весь строй жизни средневековых японцев подразумевал их участие в государственной жизни лишь в качестве объектов политической деятельности. Авторитарность власти, прослеживаемая на всех уровнях общества, вывела ораторское искусство за пределы основного направления развития японской словесности. Наверное, самого Дзиэна можно причислить к мастерам красноречия, но красноречия письменного. Сколь ни была обширна его аудитория по сравнению с предыдущими «историками», сама письменная форма сочинения неизбежно обрекала его на индивидуальное восприятие, предполагающее разновременность акта коммуникации и исключаящее мгновенное и зачастую легковесное одушевление «народных масс».

Адресованный Готоба совет держать перед военными речь ясно выявляет прагматическую направленность труда Дзиэна. Если вся предыдущая «историческая» традиция делает основной упор на регистрации прошлого (чтобы «истина стала известна потомкам» — так формулирует этот подход «Кодзики»), то кисть Дзиэна покушается и на будущее. Прошлое перестает быть ценным только само по себе. Оно — еще и пролог будущего, и учебник для него. Будучи фатально убежденным в неизбежности упадка, Дзиэн также убежден, что прошлое (т. е. познание «принципов») способно научить, как ослабить удар

от столкновения с ним. Будущее сформировано лишь в общих предначертаниях и до некоторой степени зависимо от волевой деятельности людей, или, точнее говоря, «мудрецов». Главным способом разрешения возникающих социальных проблем является династическая политика, что еще раз подтверждает наше убеждение в правильности выбора «генеалогического кода» в качестве основного средства понимания событий японской истории.

Установки на восприятие истории и личности через генеалогию дожили до сегодняшнего дня. Научным отражением этих установок является общепринятое среди японских исследователей выделение генеалогии в едва ли не важнейшую проблему, возникающую при анализе государственных, религиозных, литературных и иных деятелей (см., например, наиболее представительную многотомную биографическую серию «Нихон дзимбуцу сосё», издательство «Ёсикава кобункан»).

Наш анализ труда Дзиэна показывает, что, несмотря на расширение хронологического охвата, изошренность аргументации и синтетическую форму повествования, история не превратилась в дисциплину, объектом рассмотрения которой являлось бы прошлое само по себе. История, в понимании Дзиэна, — это средство познания настоящего и будущего через прошлое. Предназначение ее состоит в самоидентификации социальной группы (аристократов), представляемой Дзиэном, и в целенаправленном формировании установок, способных обеспечить связь времен, трактуемую как преемственность структур власти и подчинения.

Подход, основы которого были заложены Дзиэном, стал началом традиции личного, не санкционированного государством осмысления истории (об одном из таких историков — Китабатакэ Тикафуса — см. [Мещеряков, 1988а]).

Евтерпа — муза лирической поэзии.
Выполнена с античного оригинала.
Отливка и чеканка Э. Гастеклу. 1798 г.,
Санкт-Петербург. Надпись Clío сде-
лана ошибочно.

*Атрибуция статуи
в парке г. Павловска*

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

История письменной культуры есть хронологическая последовательность вовлечения в ее сферу определенных духовных реальностей. Сама эта последовательность, степень и формы вовлеченности объекта в письменную культуру являются проекцией важных ценностных установок определенных социально-культурных групп. Письменность, в свою очередь, не представляет собой чисто технического инструмента для фиксации и хранения информации, но обладает значительным творительным воздействием как на отдельные формы культуры, так и на культуру в целом.

На начальных этапах распространения письменности в Японии наибольшую активность и последовательность по использованию письменности проявляет государство (двор), фиксирующее и создающее нормативные представления о самом себе. Эта деятельность находит отражение в конце VII—начале VIII в. в составлении законодательных сводов (иератический автопортрет государства) и мифологическо-летописных сводов («автобиография»), которые затем принимают форму хроники. Законодательные своды отражают идеальные представления о панхронистическом настоящем государства; своды мифологические и хроники — о прошлом далеком (миф) и близком (история).

Оба типа текстов объединены тем, что инициатором их порождения, а также единственным потребителем (аудиторией) служит государство и они являются отражением (и формируют его) надындивидуального, коллективного сознания социальной группы, институализированной как «государство». И законы, и «история» пишутся на китайском языке, их потенциальную аудиторию составляет чиновничество, а текст рассчитан на усвоение (в основном) в письменном виде. Вместе с тем если первые исторические сочинения («Нихон сёки» и в особенности «Кодзика») несут на себе отпечаток дописьменной традиции (реалии культуры, способ порождения), то законодательные своды представляют собой целиком продукт культуры письменной, поскольку как тип сознания, не имеющий прочной местной основы, форма юридической мысли была заимствована из Китая с минимальными изменениями.

Историческое сознание, вырастающее из развитого культа

предков (материализованного в генеалогических списках), определяет главные принципы письменной культуры VIII в.: условием категоризации объекта является возможность рассмотрения его диахроническом аспекте. Это касается не только государства, но также и буддизма (храмовые хроники, жития). Структура поэтической антологии «Манъёсю» также в значительной степени удовлетворяет требованиям хронологического принципа.

При этом целью текста служит не пространственная экспансия (завоевание максимально широкой аудитории), а передача (сохранение) информации во времени. Уже в этот период одна из основных этнокультурных характеристик японцев — стремление обеспечить преемственность развития — может считаться сформированной: условием адекватного бытования любого культурного феномена является наличие у него истории. Допустимо поэтому предположить, что ссылки ранних памятников на якобы не сохранившиеся сочинения (хроники, законодательные своды) выполняют эту идеологическую задачу, чтобы представить эти памятники не как начало, а как продолжение уже существующего.

В связи с усиленным подчеркиванием в любом процессе его связи с прошлым обновленческие и реформаторские движения в Японии имеют своим идеологическим обеспечением возврат к некоторым исходным ценностям, ибо в противном случае они будут обречены на неуспех. Чрезвычайно характерно, что современный «западный человек» с его общей ориентированностью на настоящее и будущее, оказывается не в состоянии адекватно интерпретировать важнейшие события японской истории, поскольку исходит из критериев собственной культуры.

Так, явление, известное в японской историографии как «Мэйдзи исин» («обновление годов Мэйдзи»), имевшее внешней целью реставрацию статуса императора, лишнего власти при сёгунах, фактически привело к чрезвычайно стремительному и решительному развитию капиталистических отношений. Однако до сих пор это явление определяется в отечественной историографии как «незавершенная буржуазная революция Мэйдзи» ввиду того, что термин «революция», исходя из осмысления опыта отечественной истории, воспринимается как тотальное отрицание традиции, и, в случае удержания историей структур прошлого, явление характеризуется как неполноценное. Если следовать этой логике, то и современную Японию можно квалифицировать как страну, имеющую сильнейшие пережитки феодального строя. Однако вряд ли можно оспорить, что «пережиток» потому и является таковым, что он создает препятствия новому. Развитие же нынешней Японии недвусмысленно свидетельствует, что наличие традиционных мыслительных и социальных структур отнюдь не всегда представляет собой фактор, подлежащий устранению.

Еще один пример непонимания «западным человеком» истин-

ного смысла японского менталитета. При разработке послевоенной конституции Японии американские оккупационные власти согласились на определение императора Японии как «символа страны», интерпретируя его, по всей вероятности, как пустой звук, лишенный реального содержания, и вряд ли отдавая себе отчет, что практически всегда в истории Японии император оставался «всего лишь» «символом», что тем не менее хранило династию от всяких посягательств на ее наследственные права в отпращивании ее «символических» (т. е. сакральных) функций (единственное исключение — неудачная попытка узурпации императорских прерогатив монахом Докё во второй половине VIII в.).

Помимо историчности сознания анализируемые нами тексты выявляют еще одну сторону национального самосознания — диалогичность. Наиболее полно она проявлена в поэзии. Это свойство, происходящее от фольклорной предорганизации поэзии, становится и ее литературным свойством. Каждое звено такой цепи (поэтическая реплика) является одновременно предшествующим и последующим, подобно тому, как человек исторических хроник — потомком и предком.

Диалогичность находит выражение как в структуре поэтического текста («ответные песни», поэтические последовательности самого разного рода), так и в формах бытования (обмен стихами, поэтические турниры). В ходе поэтической деятельности такого рода вырабатывается и закрепляется тип личности, постоянно подстраивающей себя к собеседнику, партнеру, канону, традиции, что исключает в исторической перспективе появление такого феномена западной цивилизации, как самообожествление человека, приводящего, с одной стороны, к раскрытию творческого потенциала личности, а с другой — ведущего к дестабилизирующим общественным и экзистенциальным последствиям. Чрезвычайно характерно, что такой монологический (романтический) тип личности оказывается не в состоянии воспринять диалогическую доминанту японской поэзии (а значит, и личности), и определенная популярность этой поэзии на Западе имеет основой скорее превратное, нежели адекватное восприятие (преходящая мода на «экзотику»), что, впрочем, лишний раз доказывает универсальный, поликодовый смысл феномена искусства, которое с успехом может быть использовано не по предназначению.

Впрочем, смещение заданных культурой и автором акцентов стихотворения возможно и внутри японской традиции, поскольку художественный статус стихотворения таков, что предполагает возможность перенесения его из одной последовательности в другую по воле составителя такой последовательности, а не самого автора. Авторство в такой ситуации — не право, а эмблема стихотворения.

Мозаичность, т. е. составление текста из уже готовых элементов, должна быть признана наджанровым принципом текс-

тового сознания интересовавшей нас в данной книге эпохи. Этот принцип справедлив и для исторических хроник, и для поэзии, и для религиозно-философских сочинений, и для сборников буддийской прозы. Текст, таким образом, не входит в границы личности, не принадлежит ей. С другой стороны, любой текст принадлежит любой личности в смысле ее права на переделку (перебелку) (если, разумеется, эта личность входит в потенциальную аудиторию данного класса текстов). «Составленность» письменного текста равняется его санкционированности — роль, которая отводится аудитории фольклорного произведения при его прослушивании (сохраняется в явном виде в формах бытования японской поэзии).

Здесь уместно сказать, что эволюция концепции пространства в исторических памятниках и поэтических сочинениях сходна в главных своих чертах. Если в VIII в. пространственный охват охватывает собой всю «Поднебесную», то с течением времени он сужается, все более сжимаясь до пределов столицы, императорского дворца, собственного дома. Что же касается художественной прозы, то порождение текстов этого типа происходит уже в тот момент, когда бескрайнего пространства уже не существует. Модели пространства разнятся в деталях в зависимости от жанра (поджанра) словесности, но указанная закономерность имеет в целом наджанровое свойство и реализуется не только в словесности, но и в культуре вообще (концепция вещи, архитектура, живопись и т. д.). Достижения современной Японии в части технологической умелости в первую очередь связаны с традиционной концепцией сужающегося пространства, зафиксированного, в частности, в памятниках ранней словесности. Эта концепция предполагает детальное освоение и структуризацию пространства, непосредственно прилежащего человеку.

Другая социально-культурная страта — буддизм — порождает принципиально иную модель пространства, отраженную в буддийских легендах. Она характеризуется значительно более широким географическим охватом, отсутствием единого сакрального центра — как в смысле объекта описания, так и в смысле субъекта текстопорождения. Как и во всяком другом типе религиозного текста, пространство обретает многомерность, т. е. перемещение человека в нем имеет не только горизонтальную (профанную), но и вертикальную (сакральную) направленность (спуск в ад и вознесение в рай). Эта многомерность принципиально отлична от мифологического синтоистского текста, описывающего по преимуществу перемещение божества сверху вниз (с неба на землю), что является важной характеристикой мифологического (в отличие от исторического) времени.

Описание широкого пространства коррелирует в буддийской субкультуре с «широкой» аудиторией. Если исторические, поэтические и прозаические тексты не предполагают максимальной пространственной экспансии (обслуживают определенную со-

циальную группу, не ставя своей целью выход за ее пределы), то буддийские легенды рассчитаны на преодоление социальных границ и расширение своей аудитории, что, однако, не исключает существования эзотерических способов передачи информации. Но отнюдь не тайные методы передачи учения определяют главное направление текстовой деятельности в буддийской субкультуре.

Определенный тип пространства достаточно жестко сопрягается с типом времени. Для всех видов словесности (прежде всего поэзии и прозы), имеющих центром порождения двор, основным типом «малого времени» является циклическое время природного годового цикла с особым акцентированием весны и осени (основные сезоны аграрной обрядности синтоизма). Так ритуальное время обретает эстетические коннотации.

Буддийские тексты сезонное время интересует в гораздо меньшей степени — оно «распрямляется» в линию жизни отдельного человека. События приобретают смысл личной «священной истории» и являются следствием волевой активности, направленной на возрастание добродетели и уничтожение порока, трагуемых с точки зрения буддийской этики.

Таким образом, придворная и буддийская субкультуры образуют несколько типов культурного единства, в которых сопрягаются определенные типы пространства, времени и человека. Первая порождает «человека чувствительного», «человека государственного» и «человека исторического», вторая — «человека спасающегося».

Чрезвычайно важно отметить, что описанные модели пространства, времени и человека сосуществуют синхронно и осознаются как противоречащие друг другу лишь до некоторой степени. Несмотря на определенное взаимоотталкивание аристократической и буддийской субкультуры, оно не вызывало ни непримиримого противостояния, ни неразрешимого внутреннего конфликта личности. Каждая из них актуализируется лишь при определенной ситуации, обусловлена и избираема ею. Ни одна из выделяемых нами субкультур не является поэтому самодостаточной, что приводит к их контаминации при создании текстовых построений всеобъемлющей направленности. Труд Дзиэна является наилучшим тому подтверждением. В нем совмещены синтоистская (миф) и буддийская (эсхатология) концепции времени; понимание истории как генеалогического (синтоизм) и этического (буддизм, конфуцианство) процесса; приемы построения художественного и исторического текста; личный взгляд на историю, диктуемый надындивидуальными ценностями, и т. д. Каждому фрагменту каждой идеологической или же художественной системы отводится в этом синтезе вполне определенное место, которое не может быть занято соответствующим фрагментом другой системы. В массовом сознании (этот термин мы понимаем в данном случае как противопоставленный сознанию, находящемуся целиком внутри определенной гради-

ции) фрагменты различных по своему происхождению систем находятся не в антагонистических, а во взаимодополняющих отношениях. Эта закономерность, прослеживаемая в поведении японцев в исторической перспективе с большой последовательностью, дает определенные выходы и в этнопсихологию вообще.

Ни один этнос не может быть описан и понят, если исходить из оппозиций типа воинственный / мирный, трудолюбивый / ленивый и т. п. И не потому, что эти категории «ненаучны» вообще. Они «ненаучны» лишь в том случае, когда применяются абстрактно, без учета конкретных обстоятельств (исторических, социальных, ситуационных), в которых они проявлены. Так, один и тот же человек придворного круга с равным успехом может быть определен и как «человек чувствительный» (в делах любовных), и как «человек государственный» (при исполнении чиновничьих обязанностей), и как «человек исторический» (брачно-семейные отношения), и как «человек спасающийся» (в ипостаси последователя учения Будды) и т. д., причем определение зависит в данном случае не столько от точки зрения исследователя, сколько от ситуации, в которой эти свойства проявлены с наибольшей последовательностью. Поэтому всякие попытки реконструкции психотипа личности или же этноса, предпринимаемые на основе ограниченного числа типов текстов (в европейской традиции — обычно на материале поэзии и прозы аристократов), заведомо неполноценны и искажают реальную картину. Задача исследователя состоит прежде всего в выделении и описании ситуаций, сопряженных с типом эмоциональной и интеллектуальной реакции. Только совокупность таких ситуаций дает приближение к ускользающей реальности. Применительно к прошлому жанр словесности позволяет выделять такие ситуации в наиболее чистом виде, в чем и состоит гуманитарная, т. е. общекультурная, значимость этого понятия, позволяющая преодолевать его узколитературные рамки.

ЛИТЕРАТУРА

- Абэ, 1956.— *Абэ Такэхико*. Кодзики-но сидзоку кэйфу (Генеалогия в «Кодзики») — «Кодзики тайсэй». Т. 4. Токио, 1956.
- Акамацу, 1957.— *Акамацу Тосихидэ*. Гукансё ни цуйтэ (К вопросу о «Гукансё»). — Камакура буккё-но кэнкю. Киото, 1957.
- Бакус, 1985.— *The Riverside Counselor Stories. Vernacular Fiction of Late Heian Japan*. Translated, with an Introduction and Notes by Robert L. Backus. Stanford California Press. Stanford, California, 1985.
- Барг, 1987.— *Барг М. А.* Эпохи и идеи. Становление историзма. М., 1987.
- Бендер, 1979.— *Bender R.* The Nachiman Cult and the Dōkyō Incident.— Monumenta Nipponica, XXXIX, 1979, № 2.
- Блок, 1986.— *Блок М.* Апология истории. М., 1986.
- Богатырев, 1958.— *Богатырев П. Г.* Некоторые задачи сравнительного изучения этноса славянских народов.— IV Международный съезд славистов. Доклады. М., 1958.
- Бок, 1985.— *Bock Felicia G.* Classical Learning and Taoist Practices in Early Japan. With a Translation of Books XVI&XX of the Engi-shiki. Arizona State University, 1985.
- Бонэн-но ки, 1981 — *Оэ-но Масафуса*. Бонэн-но ки. Сер. «Нихон сисо тайкэй». Т. 8. Токио, 1981.
- Борген, 1982.— *Borgen Robert.* The Japanese Mission to China, 801—806. Monumenta Nipponica. XXXVII. 1982, № 1.
- Боронина, 1978.— *Боронина И. А.* Поэтика классического японского стиха (VIII—XIII вв.). М., 1978.
- Боронина, 1981.— *Боронина И. А.* Классический японский роман. М., 1981.
- Боуринг, 1985.— *Murasaki Shikibu.* Her Diary and Poetic Memoirs. A Translation and Study by Richard Bowring. Princeton University Press (далее — U. P.), 1985.
- Брюстер, 1977.— *Sanuke no Suke Nikki.* A Translation of the Emperor Hori-kawa Diary. By Jennifer Brewster. The Australian National UP and University of Hawaii Press. 1977.
- Брагинская, 1983.— *Брагинская Н. В.* Эпитафия как письменный фольклор.— Текст: семантика и структура. М., 1983.
- Брауер и Майнер, 1962.— *Brower R., Miner E.* Japanese Court Poetry. Stanford, 1962.
- Браун и Исиды, 1979.— *Delmer R. Brown* and Ichiro Ishida. The Future and the Past. A Translation and Study of the Gukanshō, an Interpretive History of Japan Written in 1219. Berkeley—Los Angeles—London, 1979.
- Бунка сюрэйсю, 1964.— *Бунка сюрэйсю*. В серии Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 69. Токио, 1964.
- Бункё хифурон, 1948.— *Бункё хифурон ко*. Киото—Токио, 1948—1953.
- Вака бунгаку, 1984 — *Вака бунгаку кодза* (Лекции по литературе «вака»). Т. 3. Токио, 1984.
- Верли 1979.— *Varley H. Paul.* The Place of Gukanshō in Japanese Intellectual History.— Monumenta Nipponica, XXXIV, 1979, № 4.
- Вершюер, 1985.— *Charlotte von Verschuer.* Les Relations Officielles du Japon avec la Chine aux VIII^e et IX^e siècles. Hautes Etudes Orientales 21. Libraire Droz. Geneva—Paris. 1985.

- Виссер, 1935.— *Visser M. W. Ancient Buddhism in Japan*. Leiden, 1935.
- Гангодзи, 1975.— Гангодзи гаран энги. Сер. «Нихон сисо тайкэй». Т. 20. Токио, 1975.
- Гаттен, 1982.— *Gatten Aileen*. Three Problems in the Text of «Ukifune».— *Ukifune*. Love in the Tale of Genji. Columbia UP. N. Y., 1982.
- Глушкина, 1979.— *Глушкина А. Е.* Заметки о японской литературе и театре. М., 1979.
- Горегляд, 1975.— *Горегляд В. Н.* Дневники и эссе в японской литературе IX—XIII вв. М., 1975.
- Горегляд, 1983.— *Горегляд В. Н.* Ки-но Цураюки. М., 1983.
- Гукансё, 1967.— Гукансё. Сер. «Нихон котэн бунгаку тайкэй». Т. 86. Токио, 1967.
- Гуревич, 1972.— *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972.
- Гуревич, 1975.— *Гуревич А. Я.* Язык исторического источника и социальная действительность: средневековый билингвизм.— Труды по знаковым системам. VII. Тарту, 1975.
- Гуревич, 1981.— *Гуревич А. Я.* Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981.
- Гусдорф, 1980.— *Gusdorf Georges*. Conditions and Limits of Autobiography.— J. Olney. Ed. *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*. Princeton UP. 1980.
- Гэндзи, 1972.— Гэндзи моногатари. Сер. «Нихон котэн бунгаку тайкэй». Т. 14—18. Токио, 1972—1978.
- Гэнсин, 1970.— Гэнсин. Сер. «Нихон сисо тайкэй». Т. 6. Токио, 1970.
- Дайрисики, 1975.— *Charlier Michael*. Das Dairi-shiki: Eine Studie zu seiner Entstehung und Wirkung. Otto Harrassowitz. Wiesbaden, 1975.
- Деоник, Симонова-Гудзенко, 1986.— *Деоник Д. В., Симонова-Гудзенко Е. К.* Методики различения легендарно-мифологической и реально-исторической частей генеалогического древа (на материале японской хроники «Кодзики»).— Математика в изучении средневековых повествовательных источников. М., 1986.
- Дзусэцу, 1979.— Дзусэцу нихон-но котэн (Японская классическая литература в иллюстрациях). Т. 5. Токио, 1979.
- Древние фудоки, 1969.— Древние фудоки. Пер., предисл. и коммент. К. А. Попова. М., 1969.
- Ермакова, 1988.— *Ермакова Л. М.* Ритуальные и космологические значения в японской поэзии.— Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988.
- Ермакова, 1988а.— *Ермакова Л. М.* Логос и мелос: японская вариация.— Проблемы исторической поэтики литератур Востока. М., 1988.
- Ермакова, 1991.— Норито. Сэммё. Пер., предисл. и коммент. Л. М. Ермаковой. М., 1991.
- Ермакова, Мещеряков, 1988.— *Ермакова Л. М., Мещеряков А. Н.* Растения и животные в японской поэзии.— Природа. 1988, № 11.
- Игнатович, 1987.— *Игнатович А. Н.* Буддизм в Японии. Очерк ранней истории. М., 1987.
- Игнатович, 1987а.— *Игнатович А. Н.* Учения о теократическом государстве в японском буддизме.— Буддизм и государство на Дальнем Востоке. М., 1987.
- Идзуми, 1962.— Идзуми-сикibu никки. В серии Нихон котэн бунгаку тайкэй. Т. 20. Токио, 1962.
- Идзумо фудоки, 1966.— Идзумо фудоки. Пер., предисл. и коммент. К. А. Попова. М., 1966.
- Идзуцу, 1981.— *Izutsu Toshihiko and Toyo*. The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan. Boston—London, 1981.
- Исэ, 1957.— Исэ-моногатари. Сер. «Нихон котэн бунгаку тайкэй». Т. 9. Токио, 1957.
- Исэ, 1968.— *Tales of Ise*. Lyrical Episodes from Tenth-Century Japan. Translated with an Introduction and Notes by Helen Craig McCullough. University of Tokyo Press, 1968.
- Исэ, 1979.— Исэ-моногатари. Пер., ст. и примеч. Н. И. Конрада. М., 1979.

- Ито, 1982.— *Setsumo Ito. The Muse in Competition: Uta-awase Through the Ages.* Monumenta Nipponica. XXXVII. 1982, № 2.
- Кагэро, 1957.— Кагэро никки. Сер. «Нихон котэн бунгаку тайкэй». Т. 20. Токио, 1957.
- Кагэро, 1964.— *The Gossamer Years (Kagerō Nikki).* Translated by E. Seidensticker. Tokyo, 1964.
- Кайфусо, 1964.— Кайфусо. Сер. «Нихон котэн бунгаку тайкэй». Т. 69. Токио, 1964.
- Какё хёски, 1958.— Какё хёски. Сер. «Нихон кагаку тайкэй». Т. 1. Токио, 1958.
- Камицумия, 1975.— Камидумия-но сётоку-но нори-но окими-но тайсэцу. Сер. «Нихон сисо тайкэй». Т. 20. Токио, 1975.
- Камэи, 1974.— *Камэи Сётиро.* Нихондзин-но сэйсинси (Духовная история японцев). Т. 1. Токио, 1974.
- Канкэ бунсо, 1965.— Канкэ бунсо. Сер. «Нихон котэн бунгаку тайкэй». Т. 72. Токио, 1965.
- Като и Хосино, 1926.— *Kogoshui. Gleanings from Ancient Stories.* By Genchi Kato and Hiroshiro Hoshino. Tokyo, 1926.
- Като, 1979.— *Kato Shinichi. A History of Japanese Literature. The First Thousand Years.* Kodansha International LTD. Tokyo, New York and San Francisco, 1979.
- Кили, 1969.— *Kiley Cornelius J. A Note on the Surnames of Immigrant Officials in Nara Japan.*— Harvard Journal of Asiatic Studies. 1969, vol. 29.
- Кисигами, 1962.— *Кисигами Синдзи.* Сэй-сёнагон. Токио, 1962.
- Кнабе, 1985.— *Кнабе Г. С.* Историческое пространство и историческое время в культуре древнего Рима.— Культура древнего Рима. Т. 2. М., 1985.
- Кодай сэйдзи, 1979.— Кодай сэйдзи, сякай сисо (Политическая и социальная мысль древности). Сер. «Нихон сисо тайкэй». Т. 8. Токио, 1979.
- Кодзики, 1982.— Кодзики. Сер. «Нихон сисо тайкэй». Т. 1. Токио, 1982.
- Кодзима, 1962.— *Кодзима Нориюки.* Дзёдай нихон бунгаку то тьюгоку бунгаку (Ранняя литература Японии и Китая). Токио, 1962—1965.
- Комацу, 1976.— *Комацу Сигэми.* Тэгами-но рэкиси (История писем). Токио, 1978.
- Комиссарова, 1987.— *Комиссарова Т. Г.* «Монах не должен быть почтительным к императору». Из буддийской полемики в Китае в IV—V вв.— Буддизм и государство на Дальнем Востоке. М., 1987.
- Кон, 1987.— *Кон И. С.* Дружба. М., 1987.
- Кокинсю, 1971.— Кокин вакасю. Сер. «Нихон котэн бунгаку дзэнсю». Т. 7. Токио, 1971.
- Кониси, 1958.— *Konishi Jin'ichi. Association and Progression: Principles of Integration in Anthologies and Sequences of Japanese Court Poetry, A. D. 900—1350.*— Harvard Journal of Asiatic Studies. 1958, vol. 21.
- Кониси, 1978.— *Konishi Jin'ichi. The Genesis of the Kokinshū Style.*— Harvard Journal of Asiatic Studies. 1978, vol. 38, № 1.
- Кониси, 1984.— *Konishi Jin'ichi. A History of Japanese Literature. Volume One: The Archaic and Ancient Ages.* Princeton UP. 1984.
- Конрад, 1927.— *Конрад Н. И.* Японская литература в образцах и очерках. Л., 1927.
- Конрад, 1973.— *Конрад Н. И.* Очерки японской литературы. М., 1973.
- Кроль, 1987.— *Кроль Ю. Л.* Спор как явление культуры древнего Китая.— Народы Азии и Африки. 1987, № 2.
- Крэнстон, 1969.— *The Izumi Shikibu Diary. A Romance of the Heian Court.* Translated with an Introduction by Edwin A. Cranston. Harvard UP. Cambridge, Massachusetts, 1969.
- Крэнстон, 1969a.— *Cranston Edwin A. Atemia: A Translation from the Utsubō Monogatari.*— Monumenta Nipponica. 1969, XXIV, № 3.
- Кукай, 1969.— Кукай. Сер. «Нихон котэн бунгаку тайкэй». Т. 71. Токио, 1969.
- Кэнко, 1981.— *Essays in Idleness. The Tsurezuregusa of Kenkō.* Translated by Donald Keene. Tokyo, 1981.
- Кэнко, 1988.— *Кэнко-хоси.* Записки от скуки (пер. В. Н. Горегляда).— Классическая японская проза XI—XIV веков. М., 1988.

- Ламмерс, 1982.— *Lammers Wayne P.* The Succession (Kuniyuzuri: A Translation of Utsuhō Monogatari).— *Monumenta Nipponica*, XXXVII, 1982, № 2.
- Линдберг-Вада, 1983.— *Lindberg-Wada, Gunilla.* Poetic Allusion. Some Aspects of the Role Played by Kokin Wakashū as a Source of Poetic Allusion in Genji Monogatari. University of Stockholm, Institute of Oriental Languages. Department of Japanese and Korean, Japanological Studies 4, 1968.
- Литэраси. 1968.— *Literacy in Traditional Societies.* Ed. by J. Goody. Cambridge, 1968.
- Лихачев, 1970.— *Лихачев Д. С.* Человек в литературе древней Руси. М., 1970.
- Лихачев, 1978.— *Лихачев Д. С.* «Слово о полку Игореве» и культура его времени. М., 1978.
- Лотман, 1965.— *Лотман Ю. М.* О понятии географического пространства в русских средневековых текстах.— *Труды по знаковым системам.* Т. 2. Тарту, 1965.
- Лотман, 1978.— *Лотман Ю. М.* Устная речь в историко-культурной перспективе.— *Семантика номинации и семиотика устной речи.* Лингвистическая семантика и семиотика. I. Тарту, 1978.
- Лотман, 1985.— *Лотман Ю. М.* Двойственная природа текста (связный текст как семиотическое и коммуникативное образование).— *Текст и культура: общие и частные проблемы.* М., 1985.
- Лотман, 1986.— *Лотман Ю. М.* Литературная биография в историко-культурном аспекте (к типологическому соотношению текста и личности автора).— *Уч. зап. Тартуского Государственного Университета,* № 683. Литература и публицистика. Проблемы взаимодействия. Труды по русской и славянской филологии. Тарту, 1986.
- Мазурик, 1987.— *Мазурик В. П.* Пространственно-композиционные приемы в японской средневековой поэзии как функция художественной целостности.— *Язык и культура. Новое в японской филологии.* М., 1987.
- Майнер, 1969.— *Japanese Poetic Diaries.* Selected and Translated, with an Introduction by Earl Miner. Berkeley and Los Angeles, 1969.
- Майнер, 1979.— *Miner Earl.* Japanese Linked Verse. An Account with Translation of Renga and Haikai Sequences. Princeton UP, 1979.
- Маккала, 1980.— *A Tale of Flowring Fortunes.* Annals of Japanese Aristocratic Life in the Heian Period. Translated with an Introduction and Notes by William H. and Helen Craig McCullough. Stanford UP, 1985.
- Маккала, 1985.— *McCullough Helen Craig.* Brocade by Night. «Kokin Wakashū» and the Court Style in Japanese Classical Poetry. Stanford UP, 1985.
- Мандельштам, 1987.— *Мандельштам О. Э.* Слово и культура. М., 1987.
- Манъёсю, 1957.— *Манъёсю.* Сер. «Нихон котэн бунгаку тайкэй». Т. 4—7. Токио, 1957.
- Манъёсю, 1971.— *Манъёсю.* Пер., вступит. ст. и коммент. А. Е. Глускиной. М., 1971.
- Марра, 1984.— *Marra Michele.* Mumyōzōshi: Introduction and Translation.— *Monumenta Nipponica*, XXXIX, 1984, № 2—4.
- Мейлах, 1975.— *Мейлах М. Б.* Язык трубадуров. М., 1975.
- Мелетинский, 1983.— *Мелетинский Е. М.* Средневековый роман. М., 1983.
- Мещеряков, 1984.— *Японские легенды о чудесах (IX—XI вв.).* Пер., предисл. и коммент. А. Н. Мещерякова. М., 1984.
- Мещеряков, 1984a.— *Meshcheryakov A. N.* The Meaning of «The Beginning» and «The End» in Shinto and Early Japanese Buddhism.— *Japanese Journal of Religious Studies.* 1984, № 1.
- Мещеряков, 1986.— *Мещеряков А. Н.* Семантика понятий «начало» и «конец» в синтоизме и раннеяпонском буддизме.— *Народы Азии и Африки.* 1986, № 4.
- Мещеряков, 1987.— *Мещеряков А. Н.* Древняя Япония: буддизм и синтоизм. Проблема синкретизма. М., 1987.
- Мещеряков, 1988.— *Мещеряков А. Н.* Герон, творцы и хранители японской старины. М., 1988.
- Мещеряков, 1988a.— *Мещеряков А. Н.* Из истории политической мысли Япо-

- нии: концепция «национальной исключительности» К. Тикафуса.— История политической мысли и современность. М., 1988.
- Мещеряков, 1989.— *Мещеряков А. Н.* Русская и японская литература: черновики негоревших рукописей.— 100 лет русской культуры в Японии. М., 1989.
- Мещеряков, 1989а.— *Мещеряков А. Н.* Дзиэн — первый историк Японии.— Народы Азии и Африки. 1989, № 5.
- Миёси, 1980.— *Миёси Киёюки.* Икэн дзюникадзё. Сер. «Нихон сисо тайкэй». Т. 8. Токио, 1980.
- Миллер, 1975.— *Miller R. A.* The Footprints of the Buddha. An Eight-century Old Japanese Poetic Sequence.— American Oriental Series Vol. 58, New Haven, 1975.
- Миллер, 1981.— *Miller Roy Andrew.* The Lost Poetic Sequence of the Priest Manzei.— Monumenta Nipponica. 1981, XXXVI, № 2.
- Миллс, 1954.— *Mills D. E.* The Takahasi Uzibumi.— Bulletin of the School of Oriental and African Studies. University of London, XVI; pt 1, 1954.
- Миллс, 1970.— *Mills D. E.* A Collection of Tales from Uji. A Study and Translation of Uji Shui Monogatari. Cambridge, 1970.
- Миллс, 1975.— *Mills D. E.* Soga Monogatari, Shintōshū and the Taketori Legend.— Monumenta Nipponica. 1975, № 1.
- Минэгиси, 1958.— *Минэгиси Есиаки.* Утаавасэ-но кэнкю (Исследования поэтических турниров). Токио, 1958.
- Моррис, 1986.— *Morris M.* Waka and Form, Waka and History.— Harvard Journal of Asiatic Studies. 1986, vol. 46, № 2.
- Мурао, 1962.— *Мурао Дзиро.* Нара дзидай-но бунка (Культура эпохи Нара). Токио, 1962.
- Мурасаки, 1958.— Мурасаки-сикibu никки. Сер. «Нихон котэн бунгаку тайкэй». Т. 19. Токио, 1958.
- Мурасаки, 1971.— Мурасаки-сикibu никки. Сер. «Нихон котэн бунгаку дзэнсю». Т. 18. Токио, 1971.
- Мурасаки, 1972.— *Мурасаки-сикibu.* Гэндзи моногатари. Сер. «Нихон котэн бунгаку тайкэй». Т. 14—18. Токио, 1972.
- Наканиси, 1972.— *Наканиси Сусуму.* Мангё-но си то сидзин (Стихи и поэты «Мангёсю»). Токио, 1972.
- Нихон кагаку, 1958.— Нихон кагаку тайкэй. Т. 1. Токио, 1958.
- Нихон коки, 1982.— Нихон коки. Сер. «Кокуси тайкэй». Токио, 1982.
- Нихон монтоку, 1979.— Нихон монтоку тэнно дзицуроку. Сер. «Кокуси тайкэй». Токио, 1979.
- Нихон рёнки, 1967.— Нихон рёнки. Сер. «Нихон котэн бунгаку тайкэй». Т. 70. Токио, 1967.
- Нихон рёнки, 1973.— *Nakamura Kyoko Motomochi.* Miraculous Stories from the Japanese Buddhist Tradition. The Nihon Ryōiki of the Monk Kyōkai. Cambridge, 1973.
- Нихон сандай, 1978.— Нихон сандай дзицуроку. Сер. «Кокуси тайкэй». Токио, 1978.
- Нихон сёки, 1975.— Нихон сёки. Сер. «Нихон котэн дзэнсё». Токио, 1975.
- Ногуты, 1986.— Ногуты Такэси. Риккокуси сёкэн-но, «киу, кису» кидзи (Данные шести национальных хроник по испрошению дождя).— Кокугакуин дзасси, 1986, № 11.
- Одзё гокуракки, 1974.— Одзё гокуракки. Сер. «Нихон сисо тайкэй». Т. 7. Токио, 1974.
- Окагами, 1966.— *The Okagami.* A Japanese Historical Tale Translated by Joseph K. Yamagiwa. Rutland—Vermont—Tokyo, 1966.
- Окагами, 1970.— Окагами. Сер. «Нихон котэн бунгаку тайкэй». Т. 21. Токио, 1970.
- Окагами, 1980.— *Okagami,* The Great Mirror: Fujiwara Michinaga (966—1027) and His Times. A Study and Translation by Helen Craig McCullough. University of Tokyo Press and Princeton UP, 1980.
- Олкер, 1987.— *Олкер Х. Р.* Волшебные сказки, трагедии и способы изложения мировой истории.— Язык и моделирование социального взаимодействия. М., 1987.

- Отякубо, 1972.— Отякубо-моногатари. Сер. «Нихон котэн бунгаку дзэнсю». Т. 10. Токио, 1972.
- Отякубо, 1976.— Повесть о прекрасной Отякубо.— Две старинные японские повести. Пер. В. Марковой. М., 1976.
- Оцубо, 1959.— Оцубо моногатари. Сер. «Нихон котэн бунгаку тайкэй». Т. 10—12. Токио, 1959.
- Оцубо, 1984.— The Tale of the Cavern (Utsuho Monogatari). Translated with an Introduction by Ziro Uraiki. Tokyo, 1984.
- Пасков, 1987.— Пасков С. С. Япония в раннее средневековье. VII—XII века. М., 1987.
- Поллак, 1983.— Pollack David. The Informing Image: «China» in Genji Monogatari.— Monumenta Nipponica, 1983, XXXVIII, № 4.
- Пушкин в воспоминаниях, 1974.— Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. М., 1974.
- Рёунсю, 1968.— Рёунсю. В кн.: *Кодзима Нориюки. Кокуфу анкоку дзидай-но бунгаку* (Литература в «темный» период национального проявления). Токио, 1968.
- Рицурё, 1976.— Рицурё. Сер. «Нихон сисо тайкэй». Т. 3. Токио, 1976.
- Розанов, 1913.— *Розанов В. В. Опавшие листья*. Пб., 1913.
- Ромашко, 1985.— *Ромашко С. А. Критика книгопечатания в творчестве иенских романтиков (О противоречиях в развитии языковой коммуникации)*.— Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. Т. 44. 1985, № 5.
- Рубакин, 1929.— *Рубакин Н. А. Психология читателя и книги. Краткое введение в библиопсихологическую психологию*.— М.— Л., 1929.
- Русински, 1979.— *Jack Rucinski. A Japanese Burlesque: Nise Monogatari*.— Monumenta Nipponica. 1975, XXX, № 1.
- Сайго, 1967.— *Сайго Нобуцуна. Кодзики-но сэкай* (Мир «Кодзики»). Токио, 1967.
- Сакакура, 1953.— *Сакакура Аццёси*.— Ута-моногатари бунсё, наму ни цуйтё (Прозаический текст в ута-моногатари; вокруг связей частицы «наму»).— Кокуго то кокубунгаку. 1953, № 6.
- Сакамото, 1970.— *Сакамото Таро. Риккокуси* (Шесть национальных хроник). Токио, 1970.
- Сакурай, 1970.— *Tokutarō Sakurai. Japanese Festivals*. Tokyo, 1970.
- Сануки, 1971.— Сануки-но сукэ-но никки. Сер. «Нихон котэн бунгаку дзэнсю». Т. 18. Токио, 1970.
- Сарасина, 1957.— *Сарасина никки*. Сер. «Нихон котэн бунгаку тайкэй». Т. 20. Токио, 1957.
- Свиридов, 1981.— *Свиридов Г. Г. Японская средневековая проза сэцува*. М., 1981.
- Сейденстикер, 1976.— *Seidensticker Edward*, tr. The Tale of Genji. N. Y., 1976.
- Семенцов, 1988.— *Семенцов В. С. Проблема трансляции традиционной культуры на примере судьбы Бхагавадгиты*.— Восток—Запад. Исслед., пер., публикации. М., 1988.
- Сёку нихонги, 1975.— Сёку нихонги. Сер. «Кокуси тайкэй». Токио, 1975.
- Сёку нихон коки, 1980.— Сёку нихон коки. Сер. «Кокуси тайкэй». Токио, 1980.
- Симонова-Гудзенко, 1979.— *Симонова-Гудзенко Е. К. Опыт реконструкции древнейших слоев японского мифа на основе сопоставления «Нихон сёки» и «Кодзики»*.— Вопросы истории литератур Востока (Фольклор—классика—современность). М., 1979.
- Синкокинсю, 1974.— Синкокин вакасю. Сер. «Нихон котэн бунгаку дзэнсю». Т. 26. Токио, 1974.
- Синохара, 1976.— *Синохара Сёдзи. Мурасаки-сикibu никки-но сэкай. Кидзюцу-но тайсё то сакуса-но сидза* (Мир дневника Мурасаки-сикibu. Объект описания и местоположение автора). Сер. «Кансё нихон котэн бунгаку». Т. 11. Токио, 1976.
- Синсэн, 1962.— *Сазки Арикиё. Синсэн сёдзироку-но кэнкю* (Изучение «Синсэн сёдзироку»). Токио, 1962.

- Свелл, 1953.— *Snell Bruno*. The Discovery of the Mind. The Greek Origin of the European Thought. Cambridge, 1953.
- Стеблин-Каменский, 1964.— *Стеблин-Каменский М. И.* Заметки о становлении литературы (к истории художественного вымысла).— Проблемы сравнительной филологии. М.-Л., 1964.
- Стинчекум, 1985.— *Amanda Mayer Stinchecum*. Narrative Voice in the Tale of Genji. University of Illinois, 1985.
- Структура диалога, 1984.— Структура диалога как принцип работы семиотического механизма. Труды по знаковым системам, XVII. Тарту, 1984.
- Сугимото, Свэйн, 1978.— *Masayoshi Sugimoto and Daniel L. Swain*. Science and Culture in Traditional Japan. A. D. 600—1854. Cambridge, 1978.
- Сэй-сэнагон, 1958.— *Сэй-сэнагон*. Макура-но соси. Сер. «Нихон котэн бунгаку тайкэй». Т. 19. Токио, 1963.
- Сэй-сэнагон, 1975.— *Сэй-сэнагон*. Записки у изголовья. Пер., предисл. и коммент. В. Марковой. М., 1975.
- Сэкияма, 1978.— *Сэкияма Кадзю*. Сэккё-но рэкиси. Буккё то вагэй (История проповеди. Буддизм и словесное искусство). Токио, 1978.
- Сэнсом, 1924.— *Sansom G. B.* The Imperial Edicts in the Shoku Nihongi (700—790 A. D.).— Transactions of the Asiatic Society of Japan. 2nd series, 1924, № 1.
- Тайхорё, 1985.— Свод законов «Тайхорё». Вступит. ст., пер. и коммент. К. А. Попова. М., 1985.
- Такаги, 1979.— *Такаги Ютаку*. Хэйан дзидай хоккэ буккёси кэнкю (Изучение истории буддизма «Лotosовой сутры» в период Хэйан).— Киото, 1979.
- Такэтори, 1957.— Такэтори-моногатари. Сер. «Нихон котэн бунгаку тайкэй». Т. 9. Токио, 1957.
- Такэтори, 1976.— Повесть о старике Такэтори.— Две старинные японские повести. Пер. В. Марковой. М., 1976.
- Танабэ, 1984.— *Willa Jane Tanabe*. The Lotus Lectures: Hokke Hakko in the Heian Period.— Monumenta Nipponica. 1984, XXXIX, № 4.
- Терентьев-Катанский, 1982.— *Терентьев-Катанский А. П.* Из истории книги и книгопечатания в странах Дальнего Востока и Центральной Азии.— Страны и народы Востока. Вып. XXIII. М., 1982.
- Тоса, 1957.— Тоса никки. Сер. «Нихон котэн бунгаку тайкэй». Т. 20. Токио, 1957.
- Толстой, 1953.— *Толстой Л. Н.* ПСС. Т. 62. М., 1953.
- Топоров, 1973.— *Топоров В. Н.* О космологических источниках раннеисторических описаний.— Труды по знаковым системам. VI. Тарту, 1973.
- Топоров, 1983.— *Топоров В. Н.* Пространство и текст.— Текст: семантика и структура. М., 1983.
- Топоров, 1988.— *Топоров В. Н.* О ритуале. Введение в проблематику.— Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988.
- Уиксд, 1983.— *Wixted, John Timothy*. The Kokinshū Prefaces: Another Perspective.— Harvard Journal of Asiatic Studies. 1983, vol. 43, № 1.
- Уиллинг, 1983.— The Changelings. A Classical Japanese Court Tale. Translated, with an Introduction and Notes, by Rossette F. Willig. Stanford UP, 1983.
- Умэдзава, 1948.— *Умэдзава Исэдзо*. Сёки кара кодзики э (От «Нихон сёки» к «Кодзики»). Бунгаку, 1948, № 9.
- Уолкер, 1977.— *Janet A. Walker*. Poetical Ideal and Fictional Reality in the Izumi Shikibu Nikki.— Harvard Journal of Asiatic Studies, 1977, № 1.
- Утаавасёсю, 1969.— Утаавасёсю (Сборник поэтических турниров). Сер. «Нихон котэн бунгаку дзэнсю». Т. 74. Токио, 1969.
- Уэйли, 1935.— The Tale of Genji by Lady Murasaki. Tr. by Arthur Waley, L., 1935.
- Фоменко, 1986.— *Фоменко И. В.* О принципах композиции лирических циклов.— Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. Т. 15. 1986, № 2.
- Фудоки, 1958.— Фудоки. Сер. «Нихон котэн бунгаку тайкэй». Т. 2. Токио, 1958.
- Фукуда, 1984.— Japanese History: a Guide to Survey Histories. Pt I. By Periods. Ed. by Naomi Fukuda. University of Michigan, Ann Arbor, 1984.

- Хагитани, 1957.— *Хагитани Боку*. Хэйантё угаавасэ (Поэтические турниры периода Хэйан). Т. I. Токио, 1957.
- Хакада, 1972.— *Yoshito S. Hakada*. Kūkai. Major Works. N. Y.— L., 1972.
- Харриес, 1980.— *Philip T. Harries*. Personal Poetry Collections. Their Origin and Development Through the Heian Period.— Monumenta Nipponica, 1980, XXXV, № 3.
- Хаттори, 1975.— *Хаттори Тосиро*. Отё кидзоку-но бёдзё синдан (Болезни императорской аристократии). Токио, 1975.
- Хаякава, 1974.— *Хаякава Сёхати*. Рицурё кокка (Государство «рицурё»). Токио, 1974.
- Хаясия, 1956.— *Хаясия Синдзабуро*. Кодзики то соно дзидай («Кодзики» и время).— Кодзики тайсэй. Т. 4. Токио, 1956.
- Хейдметс, 1979.— *Хейдметс М.* Обзор исследований о пространственном факторе в межличностных отношениях.— Человек, среда, пространство. Исследования по психологическим проблемам пространственно-предметной среды. Тарту, 1979.
- Хэйзинга, 1988.— *И. Хэйзинга*. Осень средневековья. М., 1988.
- Хёрст, 1976.— *Hurst G. Cameron, III*. Insei: Abdicated Sovereigns in the Politics of Late Heian Japan, 1086—1185. N. Y., 1976.
- Хёрст, 1979.— *G. Cameron Hurst III*. Michinaga's Maladies.— Monumenta Nipponica, XXXIV, 1979, № 1.
- Хикман, 1975.— *Brian Hickman*. A Note of the Hyakumantō Dhāraṇī.— Monumenta Nipponica. 1975, № 1.
- Хокэ гэнки, 1974.— Хокэ гэнки. Сер. «Нихон сисо тайкэй». Т. 7. Токио, 1974.
- Хэйан, Камакура сикасю, 1964.— Хэйан, Камакура сикасю (Личные поэтические собрания в периоды Хэйан и Камакура).— Сер. «Нихон котэн бунгаку тайкэй». Т. 80. Токио, 1964.
- Цуцуми, 1963.— *The Tsutsumi Chunagon Monogatari*. Tr. Umeyo Hirano. Foreword by R. H. Blyth. Tokyo, 1963.
- Шеллен, 1934.— *Shellen J. B.* Shoku Nihongi: Chronicles of Japan, Continued from A. D. 697—791.— Transactions of the Asiatic Society of Japan. 2nd series, XI (1934), XIV (1937).
- Чудакова, 1986.— *Чудакова М. О.* Рукопись и книга. М., 1986.
- Эйга, 1965.— Эйга моногатари. Сер. «Нихон котэн бунгаку тайкэй». Т. 75—76. Токио, 1965.
- Эйга, 1976.— Эйга моногатари. Сер. «Кансё нихон котэн бунгаку». Т. 11. Токио, 1976.
- Эйхенбаум, 1924.— *Эйхенбаум Б.* Лермонтов. Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924.
- Энгисики, 1977.— Энгисики. Сер. «Кокуси тайкэй». Токио, 1977.
- Ямато, 1957.— Ямато-моногатари. Сер. «Нихон котэн бунгаку тайкэй». Т. 9. Токио, 1957.
- Ямато, 1982.— Ямато-моногатари. Пер., исслед. и коммент. Л. М. Ермаковой. М., 1982.

**ИНДЕКС ИМЕН АВТОРОВ
И НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

- Абхидхарма-коша — 194
 Аривара Нарихира — 67, 78
- Бо Дзюйи — 73
 Бонэн-но ки — 107
 Бунка сюрэйсю — 64, 65
 Бункё хифурон — 78
- Вакан сорэкигэй фудзү — 38
 Вэнь сюань — 60, 65
- Гангодзи гаран энги — 22, 32
 Гококуси — 34, 35, 186
 Госэнсю — 111
 Гуансё — 10, 187—207
 Гэндзи-моногатари — 121, 122, 127,
 132—136, 140, 144, 147, 151, 182
 Гэнсин — 170, 171
- Дайрисики — 154
 Дзайто никки — 137
 Дзизэн — 9, 10, 106, 187—207
- Еро рицурё — 17, 19
 Ёсисигэ-но Ясутанэ — 170
- Ивэнь Лэйдзюй — 60
 Идзуми-сикибу касю — 121
 Идзуми-сикибу никки (моногатари) —
 120—124, 148
 Имагава Рёсюн — 151
 Икэн дзюникадзё — 154
 Имакагами — 187
 Имибэ Хиронари — 41, 42
 Исоноками Маро — 60
 Исэ-моногатари — 86, 111, 114—116,
 119, 123, 151
- Кагэро никки — 42—45, 148
 Кайфусо — 59—64, 66, 96
 Какё хёсикки — 78
 Какиномото Хитомаро — 54, 59, 81,
 90, 92
 Какурэ мино — 122
 Камидзумия-но сётоку-но нори-но оки-
 ми-но гайсэцу — 33
- Каса Канамура — 49
 Кёкай — 33, 41, 160—168
 Киби Макиби — 137
 Киёмихарарё — 17
 Ки-но Ёсимоти — 78, 80, 81
 Ки-но Томонори — 76
 Ки-но Цураюки — 78—81, 84, 85, 105,
 137—139
 Кисэн — 78
 Когосюн — 40—42, 44, 186
 Кодзики — 16, 22—31, 34—37, 45, 46,
 58, 60, 72, 106, 154, 155, 183, 192,
 193, 203, 206, 208
 Кодзикидэн — 22
 Кокинсю — 57, 75—90, 99—104, 111,
 114, 116, 132
 Кокон тёмондзю — 175, 176
 Кондзяку моногатарисю — 118, 175,
 176
 Кудай вака — 73
 Кукай — 20, 78, 156—159, 166
 Кумэ Хиронава — 99
 Кэйкокусю — 64, 65, 67
 Кэнко-хоси — 14, 150, 151
- Макура-но соси — 146, 149—152
 Манъёсю — 46—61, 65, 78, 81—83, 86,
 88, 90, 91—104, 116, 209
 Масукагами — 187
 Мибу Тадаминэ — 76
 Мидзү кагами — 187
 Миёси Киёюки — 27, 154, 155
 Минамото Сигэюки — 89
 Минамото Ситаго — 128
 Минамото Тамэнори — 108, 175
 Митицуна-но хаха — 142, 143
 Мотоори Норинага — 22
 Мумё дзоси — 121, 135
 Мурасаки-сикибу — 107, 132—135, 139,
 145—149, 179, 182
 Мурасаки-сикибу никки 145—149, 181
- Накатами Якамори — 58
 Накайма Тадатика — 187
 Нитто гухо дзэрэй коки — 137

Нихон коки — 34, 68
Нихон монтоку тэнно дзицуроку —
34, 35
Нихон одзё гокуракки — 170, 172, 173,
176
Нихон рёнки — 34, 160—168, 176
Нихон сандай дзицуроку — 34, 35
Нихон сёки — 16, 22, 26—32, 34—37,
42, 45—47, 58, 60, 68, 106, 154, 183,
186, 192, 193, 198, 200, 203, 208
Одзё ёсю — 171
Окагами — 178, 183, 185—187, 190—
192, 199
Оно Комати — 78
Оно Ясумаро — 23, 72
Осикоти Мицунэ — 76
Отото Икэнуси — 59
Отото Куронуси — 78
Отото Табито — 52
Отото Якамоти — 50, 51, 58, 59, 91,
93, 94, 97, 98
Откикубо-моногатари — 127, 128, 144
Оэ-но Масафуса — 107
Оэ-но Тисато — 73
Рёунсю — 63, 64
Риккокуси — 34, 198
Руйдзю кокусн — 43, 44
Сага — 63, 64
Сайтё — 20, 156—159, 166
Санбо экотоба — 108, 143, 174—176
Сангосинки — 157, 158
Сано Отогами — 58
Сануки-но сукэ-но никки — 139
Сарасина никки — 125
Сёку нихонги — 17, 34—36, 39, 40
Сёку нихон коки — 34, 68
Сётоку-тайси — 22, 32, 33, 203
Синкокинвакаси — 89, 102, 189
Синкокуси — 43
Синсэн манъёсю — 74
Синсэн сёдзироку — 38, 39, 42, 44
Сонэ Ёситада — 89
Сосэй — 86
Сугавара Митидзанэ — 43, 75
Сугавара Фумитоки — 170
Сутра лотоса — 24, 136, 157, 173, 183

Сэй-сёнагон — 132, 146, 149—152
Сяо Тун — 60

Тадзихи Хиронари — 62
Тайра Садабуми — 115
Тайхо рицурё — 17, 18
Такахасиудзи буми — 40, 42, 44, 186
Такэтори-моногатари — 126—128, 133,
143, 144
Танабэ Сакамаро — 53
Тингэн — 41
Токуити — 157
Тоса никки — 137, 138, 144, 195

Удзи сюи моногатарисю — 175, 176
Уцубо-моногатари — 128—131

Фудзивара Митинага — 106
Фудзивара Нагако — 139
Фудзивара Таданобу — 187
Фудзивара Тамэцунэ — 187
Фудзивара Тэйка — 73, 105
Фудзивара Умакаи — 60
Фудзивара Фукуцугу — 63
Фудзивара Хаманари — 78
Фудзивара Хироцугу — 93
Фудоки — 20, 32, 36
Фуё вакасию — 118
Фунъя Ясухидэ — 78, 88

Хиэда-но Арэ — 23, 25, 72
Хокэ гэнки — 41, 160, 173, 174, 176
Хэйтю-моногатари — 115
Хякунин иссю — 73

Цао Пи — 63, 64
Цурэ-дзурэгуса — 150

Эйга-моногатари — 179—183, 187, 191,
192
Энгисики — 153—155
Эннин — 137

Юй тай синь юн — 60

Яманоуэ Окура — 49, 52, 65
Ямато-моногатари — 111, 113, 114,
116—119, 123

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
ИСТОРИЯ. НАЧАЛО	15
ПОЭЗИЯ	45
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОЗА	107
Ута-моногатари (повесть о стихах)	110
Моногатари (повесть)	124
Дневник	136
РЕЛИГИЯ	153
ИСТОРИЯ. ПРОДОЛЖЕНИЕ	177
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	208
ЛИТЕРАТУРА	214
ИНДЕКС ИМЕН АВТОРОВ И НАЗВАНИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ	222

Научное издание

Мещеряков Александр Николаевич

ДРЕВНЯЯ ЯПОНИЯ *культура и текст*

*Утверждено к печати
Институтом востоковедения
АН СССР*

Заведующий редакцией *Л. Ш. Рожанский*. Редактор *Н. Н. Соколова*. Младший редактор *М. И. Новицкая*. Художник *Л. С. Эрман*. Художественный редактор *Э. Л. Эрман*. Технический редактор *М. Г. Гущина*. Корректор *М. В. Малькова*.

ИБ № 16860

Сдано в набор 26.11.90. Подписано к печати 27.05.91. Формат 60×90^{1/16}. Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. п. л. 14,0. Усл. кр.-отт. 14,25. Уч.-изд. л. 15,99. Тираж 3 000 экз. Изд. № 7164. Зак. И 494. Цена 3 р.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Наука»

Главная редакция восточной литературы
103051, Москва К-51, Цветной бульвар, 21

3-я типография издательства «Наука»
107143, Москва Б-143, Открытое шоссе, 28