

Д.КИН ■ ЯПОНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVII—XIX СТОЛЕТИЙ ■

ДОНАЛЬД КИН

ЯПОНСКАЯ  
ЛИТЕРАТУРА  
XVII—XIX  
СТОЛЕТИЙ



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»  
ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
МОСКВА 1978

Перевод с английского  
А. ДОЛИНА, И. ЛЬВОВОЙ, Т. РЕДЬКО

Стихи в переводе  
А. ДОЛИНА, В. МАРКОВОЙ

Ответственный редактор  
и автор послесловия  
И. ЛЬВОВА

Книга дает развернутую картину развития японской литературы XVII—XVIII и первой половины XIX в., когда литература, преодолев узкие средневековые рамки, приобрела популярный демократический характер, породив целую плеяду блестящих авторов.

Автор рисует яркие портреты Басё, Сайкаку, Тикамацу и других известных писателей Японии.

К  $\frac{70202-130}{013(02)-78}$  159-78

8И

© Главная редакция восточной литературы  
издательства «Наука», 1978.

## ВВЕДЕНИЕ

Литература периода Токугава (1600—1867) носила по преимуществу народный характер. Безусловно, и прежде существовали поэтические и прозаические произведения, созданные простыми людьми, причем некоторые из этих произведений обладали высокими литературными достоинствами; к тому же многие жанры, развитие которых связано с императорским двором, берут начало от народных развлечений. Однако по сравнению с большинством литератур мира, а также с японской литературой после 1600 г. литература предшествующего периода была преимущественно аристократической и по духу, и по социальной принадлежности ее создателей и читателей.

Редко случается, чтобы начало новой эпохи в политической жизни столь точно совпало с созданием новой литературы, как это было в Японии около 1600 года — года решающей битвы при Сэкигахара \*. Если включить сюда и последнее десятилетие XVI в., то можно сказать, что развитие почти всех поэтических, прозаических и драматических форм, распространившихся в последующие 270 лет, во многом было предопределено еще тогда, когда правители из дома Токугава начали укреплять свое господство в стране.

Важнейшим событием тех лет явилось введение книгопечатания, без которого вряд ли было бы возможно широкое распространение литературы. Печатное дело было известно японцам по крайней мере с VIII в. н. э. Напечатанные типографским способом листки *дхарани* (буддийских заклинаний) хранились в миллионе маленьких пагод, построенных в 770 г. по приказу императрицы Сётоку. Буддийские тексты время от времени печатались и в последующие века. Таким образом, искусство печатания с деревянных досок утрачено не было, но в отличие от китайской традиции в Японии произведения светского характера не печатались. До сих пор не объяснено, почему произведения японской классики — «Кокинсю», «Гэндзи моногатари» и даже «Нихон сёки» — сохранились только в рукописной форме. Возможно, потребность в подобных книгах была настолько мала, что ее могли удовлетворить рукописные экземпляры, несмотря на то что они дорого стоили, а может быть, буддизм и печатное слово были так тесно связаны в сознании людей, что печатание других текстов казалось кощунством. И все же вполне вероятно, что отдавать предпочтение неудобным и дорогостоящим рукописям японцев заставляли соображения эстетического порядка: каллиграфия и иллюстрации могли рассматриваться как неотъемлемая часть литературного произведения, так что обычное печатное издание казалось несовершенным, подобно театральному спектаклю без музыки.

---

\* В 1600 г. коалиция во главе с Токугава Иэясу одержала на равнине Сэкигахара решающую победу над группировкой враждебных ей феодалов, в результате чего вся Япония была объединена под властью дома Токугава. (Здесь и далее постраничные примечания составлены ответственным редактором.)

Во всяком случае, остается только удивляться тому, что множество произведений японской литературы дошло до нас в одном или двух списках, которые могли бы легко погибнуть в военных пожарах. Ни одно произведение светского характера не было напечатано до 1591 г., когда был издан «Сэцуёсю» — словарь, дающий японские чтения китайских иероглифов. Этот словарь, составленный в середине периода Муромати \*, явился первым в ряду практических изданий, напечатанных купцами торгового города Сакай. Примерно в это же время в типографии иезуитской миссии в Амакуса, близ Нагасаки, печатались книги на латинском алфавите, с использованием подвижного шрифта; в их число входило несколько произведений японской литературы, например «Хэйкэ моногатари». Все эти события, свидетельствующие об энергичных новых веяниях эпохи, не находятся, однако, в прямой связи с развитием книгопечатания, во многом способствовавшего расцвету литературы XVII в.

В 1593 г., вскоре после японского вторжения в Корею, в дар японскому императору Го-Ёдзэй из Кореи был отправлен печатный станок с подвижными литерами. Подвижные литеры были изобретены в Китае, по-видимому, в XI в., однако их использование было значительно расширено и усовершенствовано корейцами, особенно после того, как в 1403 г. начали отливать литеры из металла <sup>1</sup>. Возможно, типографский станок был преподнесен японскому двору не для практического применения, а как диковинка, однако в том же году император приказал использовать его для издания конфуцианского «Кобун кокё» («Классического трактата о сыновнем благочестии»). Четыре года спустя, в 1597 г., по корейскому образцу был создан японский печатный станок с деревянными литерами вместо металлических, что, по-видимому, объяснялось трудностями отливки литер из металла, а в 1599 г. на этом станке была отпечатана первая часть «Нихонсёки» («Анналов Японии»).

К этому времени печатное дело превратилось в любимое занятие или просто прихоть, которые могли позволить себе богатые люди. Книжки по медицине, конфуцианские труды, буддийские трактаты, а также образцы японской литературы (в том числе беллетристика, дневники, поэзия, словари и исторические хроники) начали выходить небольшими тиражами — вероятно, менее ста экземпляров в каждом отдельном случае. Эти издания, относящиеся к эпохам правления императоров Гоёдзэй и Гомидзунно, а также военных диктаторов Тоётоми Хидэёси и Токугава Иэясу, предназначались для подношений, но не для продажи <sup>2</sup>. Лучшими печатными изданиями того времени были книги, оформленные художником Хонъами Коэцу (1558—1637) для типографии богатого киотоского купца Суминокура Соана (1570—1632). В их число входили пьесы театра *Но*, «Ходзёки», «Синкокинсю» и многие другие произведения японской классики. Шедевром этой типографии явилось иллюстрированное издание «Исэ моногатари» («Повестей Исэ»), вышедшее в свет в 1608 г.

Начало коммерческого книгопечатания, очевидно, было положено в 1609 г. изданием популярной антологии китайской поэзии «Кобун симпо» («Новая сокровищница старой литературы») <sup>3</sup>. По мере постепенного увеличения спроса на печатные издания предприниматели трех крупнейших городов — Киото, Осака и Эдо — начали заниматься печатным делом в коммерческих целях. В качестве первого шага для того, чтобы издательское дело из развлечения для богачей превратилось в прибыльное предприятие, потребовалось перейти от подвижных литер к печатанию с дере-

---

\* Период Муромати — 1392—1573 гг.

вянной доски. Нередко этот шаг назад объясняют тем, что печатание с помощью литер обходилось дороже, нежели книгопечатание способом ксилографии, или же тем, что оно не подходило для издания более ста экземпляров. Однако убедительных аргументов в защиту такого мнения не существует. Вероятно, все объясняется эстетическими соображениями. Знаки японской слоговой азбуки, и в первую очередь *хирагана*, писались, как правило, слитно в отличие от печатных китайских иероглифов, стоящих отдельно друг от друга. При издании текстов, написанных *хирагана*, с помощью подвижных литер знаки оказывались разъединенными, и читателям, привыкшим к плавной каллиграфии рукописей, это казалось неестественным и уродливым. Рукописные знаки, *кана*, были неодинаковыми (одни — вытянутыми, другие — сжатými), в печатном же тексте для каждого знака отводилось одинаковое количество места и поэтому текст выглядел непривлекательно. Для устранения этого эстетического изъяна в одной литере иногда соединяли по два или по три знака *кана*, однако и это не давало желаемого результата <sup>4</sup>. К тому же иллюстрированные издания, особенно те, которые издавались в городе Нара, пользовались в начале XVII в. огромной популярностью, и читатели, естественно, ожидали книг, снабженных иллюстрациями и напечатанных изящным шрифтом. Использование подвижных литер не исключало возможности помещать иллюстрации, однако проще было изготовить деревянные доски для целого листа, содержащие как текст, так и иллюстрации. Когда в 20-е годы XVII в. книгопечатание способом ксилографии приобрело широкий размах, почти все произведения японской литературы стали выходить с многочисленными иллюстрациями <sup>5</sup>.

Развитие коммерческого книгопечатания в 20-е годы XVII столетия стимулировало возросший интерес самурайского сословия к культуре. Ранние произведения литературы XVII в., по-видимому, написаны представителями дворцовой аристократии. До недавнего времени авторство многих из них приписывалось аристократу Карасумару Мицухиро (1579—1638), и, хотя сейчас подобная атрибуция ставится под сомнение многими специалистами, сам факт непрерывавшегося влияния придворных авторов на развитие литературы той поры бесспорен. Большая часть писателей и читателей XVII в. принадлежала именно к самурайскому сословию <sup>6</sup>.

После длительного периода войны в стране наступил мир, и правительство стало наставлять самураев на «путь литературы». Должно быть, поначалу правительство побаивалось, как бы люди, привыкшие за годы войны к жестокости, не оказались чересчур непокорными, и потому даже на появление «веселых кварталов» смотрело сквозь пальцы, как на средство поглощения избытка энергии. По прошествии недолгого времени изнеженность и деградация самурайства стали повергать в отчаяние многих государственных деятелей, но в 20-х годах XVII в. участие самураев в культурной жизни встречало активное поощрение.

Даймё — наиболее знатные самураи — окружали себя людьми, занимавшимися литературным творчеством. Рассказчики и поэты, которых называли *отогисю*, иногда сочиняли произведения в честь военных подвигов своих феодалов или сюзеренов своих феодалов. Достойным упоминания примером служит «Синтё-ки» («Летопись дома Нобунага»), составленная Ота Гюити (1527—1610), который служил *отогисю* и у Ода Нобунага, и у Тоётоми Хидэёси \* <sup>7</sup>. *Отогисю* сочиняли также забавные истории для развлечения даймё.

\* Ода Нобунага и Тоётоми Хидэёси — феодальные диктаторы Японии в XVI в.

Поэзия *хайкай*, наиболее распространенная стихотворная форма периода Токугава, родилась среди посетителей замков даймё. В конце поэтического турнира, во время которого слагались серьезные стихотворения *рэнга* («нанизанные строфы»), нередко звучали шуточные и легкомысленные *хайкай*. В начале XVII в. наиболее значительным поэтом, слагавшим *хайкай*, был Мацунага Тэйтоку, выходец из известной самурайской семьи, состоявшей на службе у даймё Хосокава Юсай.

Лишь в XVIII в. литературная эстафета перешла от самураев к горожанам, хотя вкусы последних определяли характер театрального искусства еще с конца XVI в., когда возникли два новых театра — *Кабуки* и *Дзёрури*.

Литературу времени Токугава принято делить на два основных периода: период с 1600 примерно до 1770 г., когда средоточием литературной жизни был район Камигата (города Киото и Осака и их окрестности), и период с 1770 по 1867 г., когда ее центр переместился в столицу Эдо, резиденцию сёгунов. Литературу этой поры можно классифицировать также по жанрам: поэзия *вака* и *хайкай*, беллетристика и драматургия. Немногие, подобно Сайкаку, успешно творили в двух или более жанрах, но в целом литературные жанры были четко разграничены. В связи с этим я рассматриваю эту литературу по отдельным жанрам и подразделяю ее всегда на два хронологических периода, выбирая в качестве временной границы между ними начало 70-годов XVIII в.

Помимо тех произведений, о которых пойдет речь в этом исследовании, существует огромное количество книг, издававшихся на протяжении периода Токугава; это объясняется как развитием книгопечатания, так и неуклонным ростом грамотности в ту пору. Некоторые из этих книг не представляют ни малейшей литературной ценности. Другие же, главным образом собрания разнообразных эссе (*дзуйхицу*), порой содержат любопытные наблюдения и создают своеобразный фон, на котором особенно четко выделяются подлинно художественные произведения. Ни один человек за всю свою жизнь не сумел бы прочитать всю созданную в эту эпоху литературу, да и ее художественный уровень в целом не настолько высок, чтобы оправдать систематическое ее изучение. По этой же причине все философские конфуцианские трактаты, нередко отличающиеся высокими литературными достоинствами, оставлены нами за пределами настоящего исследования.

Лучшие произведения литературы Токугава зачастую появлялись подряд, одно вслед за другим. В периоды Гэнроку (1688—1703), Тэммэй (1781—1788) и Бунка-Бунсэй (1804—1829) в творческой деятельности активно участвовали одновременно многие писатели и художники, как бы вдохновлявшие друг друга. Литературная продукция, создававшаяся в промежуточные периоды, кажется тусклой, но это определяется не количеством произведений, а лишь их качеством. Ученый способен прочитать все, что сохранилось от литературы Хэйана \*, но литература периода Токугава настолько обширна, что не может быть изучена в полном объеме одним исследователем. В лучшем случае литературовед может претендовать на то, чтобы выделить наиболее выдающихся представителей в созвездиях писателей, а также тех писателей из их окружения, которые иногда поднимались до истинных высот творчества.

Я лишь вскользь коснусь исторического и философского фона рассматриваемых мною литературных произведений. Читатели, которые пожелают ознакомиться с этими аспектами истории литературы более подробно, смогут обратиться к трудам, перечисленным в библиографии.

\* Период Хэйан — 794—1192 гг.

# ЛИТЕРАТУРА

1600-1770 гг.





## ПОЭЗИЯ ХАЙКАЙ

### ВОЗНИКНОВЕНИЕ ХАЙКАЙ-НО РЭНГА (шуточных «нанизанных строф»)

Поэзия *рэнга* («нанизанные строфы») ведет происхождение от утонченной салонной игры. Согласно правилам игры нужно было продемонстрировать остроумие и сообразительность, ответив на стихи одного из ее участников своими собственными и сумев при этом так развить образ, чтобы в итоге получилось единое стихотворение из пяти строк. Чем более абсурдным и запутанным было содержание первой части, тем выше оценивалось достижение второго партнера, если ему удавалось, добавив две-три строки и зачастую сдобрив свое сочинение каламбуром, придать определенный смысл всему пятистишию<sup>1</sup>.

Конечно, серьезные мастера *рэнга* вскоре отказались от показного, бездумного стихоплетства, но, даже презирая в душе это занятие, они продолжали зарабатывать на жизнь поэтической импровизацией. Мастера *рэнга* постоянно путешествовали по стране, останавливаясь на недели, а то и на месяцы в городах и селениях, где местные меценаты всегда были рады оказать им гостеприимство в обмен на ценные наставления по сложению нанизанных строф. Однако заумные теории *рэнга*, разработанные Соги и другими профессионалами, были недоступны пониманию большинства поэтов-любителей, которые отдавали предпочтение грубоватому юмору, особенно соленым шуткам, основанным на двусмысленном звучании. Для того чтобы удовлетворить требования меценатов, почти все поэты жанра *рэнга* были вынуждены совершенствоваться как в несерьезной разновидности (*мусин*) нанизанных строф, так и в серьезной (*усин*), хотя *рэнга* первого типа обычно не хранились в архивах и не издавались. Известно, что антология «Цукубасю» (1356), подобно «Юкиносю» (905), включала раздел *хайкай* (шуточных стихов), но уже в следующей крупной антологии, «Синсэн цукубасю» (1495), произведения в стиле *хайкай-но рэнга* отсутствовали, и с тех пор они никогда больше не появлялись в антологиях. Сужение жанровых границ *рэнга* вплоть до отрицания основной, первоначальной функции нанизанных строф и послужило стимулом для развития комической поэзии *рэнга* в XVI в. в качестве легкого литературного жанра.

Стремительный подъем комической *рэнга* до положения признанного литературного жанра неизменно связывают с именем поэта Ямадзаки Сокана. О жизни его мы знаем очень мало, а время его смерти различные исследователи до сих пор определяют по-разному. Единственным досто-

верным фактом биографии Сокана можно считать лишь то, что в 1539 г. он переписал от руки одну пьесу театра *Но* \*. Эта дата позволяет предположить, что приводимые в большинстве источников годы жизни поэта (1464—1552) соответствуют действительности. В ряде источников утверждается также, что после смерти сёгуна Ёсихиса, при дворе которого Сокан нес самурайскую службу, он в 1487 г. постригся в монахи. Считается, что Сокан был родом из провинции Оми, а в зрелом возрасте жил в городке Ямадзакки, к западу от Киото, зарабатывая на жизнь сочинением стихов и преподаванием каллиграфии. Согласно преданию, он окончил свой век на острове Сикоку. Там до наших дней сохранилась могила в Каннондзи, в которой он якобы похоронен. Однако те обрывки биографических сведений, которыми мы располагаем, не дают возможности составить сколько-нибудь отчетливое представление о личности и творческом пути Сокана.

Первое упоминание о Сокане встречается в протокольных записях состязания мастеров *рэнга*, происходившего в 1488 г. Сокан, в то время еще совсем молодой человек, участвовал в состязании наравне с прославленными поэтами Соги (1421—1502), Сёхаку (1443—1527) и Сотё (1448—1532). Сохранилось и трехстишие, сложенное тогда Соканом:

касуми ни мо ива мору мидзу но ото ва ситэ <sup>2</sup>	В туманной дымке слышно, как поток журчит, струясь между скал.
---	--

Стихотворение само по себе традиционно, но в сочетании с предшествовавшими строками другого автора оно приобретает комический оттенок:

цую моно ивану ямабуки но иро	Молчаливая роса в желтом глянце горных роз.
----------------------------------	--

Слишком явный параллелизм между дымкой и росой звучит в восприятии поэтов *рэнга* комично, так же как и антитеза между журчащей водой потока и безмолвной росой. Вероятно, *хайкай* такого рода мастера *рэнга* сочиняли в часы досуга, для развлечения. Даже Соги был не чужд подобным забавам. Но поздние *хайкай* Сокана характеризуются не жонглированием словами, а нарочито приземленными, порой даже непристойными образами, резко отличающимися от утонченного стиля Соги и его школы.

Первая антология *хайкай-но рэнга*, «Тикуба кёгинсю», была составлена в 1499 г. неким священником, чье имя не сохранилось<sup>3</sup>. В антологию вошли 217 *цукэку*, т. е. дополняющих строф, присоединившихся к начальным строфам, написанным партнером. Преобладающее значение *цукэку* как средства выявить виртуозность автора и гибкость поэтического мышления сохранялось в обеих разновидностях *рэнга* — серьезной и шуточной — вплоть до исчезновения самого жанра в период Мэйдзи; в большинстве сборников *рэнга* указаны имена только авторов *цукэку*, а не *маэку* (начальных строф). «Тикуба кёгинсю» включала также двадцать *хокку*, т. е. начальных стихов в цепочке. Хотя формально *хокку* считалось самой важной частью *рэнга*, а честь сложить первую строфу обычно предоставлялась самому уважаемому из присутствовавших на состязании поэ-

\* Театр *Но* — классический японский театр, расцвет которого относился к XIV—XV вв.; был популярен среди дворян-самураев.

тов, малочисленность *хокку* в «Тикуба кёгинсю» по сравнению с *цукэку* показывает, что в комической поэзии *рэнга* мастерство оценивалось главным образом на основании дополняющих строф.

«Тикуба кёгинсю» характеризуется «умеренным»<sup>4</sup> юмором. То же самое можно сказать и о поэзии *хайкай*, принадлежащей Аракида Моритакэ (1473—1549), синтоистскому священнику великого храма в Исэ. Моритакэ уже под старость отошел от сочинения серьезных *рэнга* и обратился к шуточным. Вместе с Соканом он считается основателем направления *хайкай-но рэнга*, однако тонкий юмор прославленного сборника Моритакэ «Докугин сэнку» («Тысяча стихов одного поэта»), созданного в период 1536—1540 гг., разительно отличается от откровенно скабрезного остроумия Сокана. На современников творчество Моритакэ почти не оказало влияния, но в начале XVII в. его поэзию заново открыл Мацунага Тэйтоку. Приведем один, весьма репрезентативный для манеры Моритакэ, пример *цукэку* к такой начальной строфе:

абунаку мо ари мэдэтаку мо ари	Тут тебе и боязно, тут тебе и радостно:
-----------------------------------	--

Моритакэ дополнил:

муко ири но кубэ ни ватару хитоцубаси <sup>5</sup>	идя к жениху, перейти в вечерней мгле по бревну ручей.
--	--

В данном случае *маэку* содержит элемент загадки: что одновременно и опасно и радостно? Моритакэ отвечает: так бывает, когда члены семьи переходят ручей по шаткому бревну, чтобы встретить направляющегося к ним юношу, которого они примут в свой дом. Конечно, в таком юморе нет ничего грубого. Теперь сравним с ответом Моритакэ знаменитое *цукэку* Сокана, сложенного в дополнение к аналогичному зачину:

ниганигасики мо окасирикаэри	Горько, горько было мне, но уж до чего смешно:
---------------------------------	---

*Цукэку* гласит:

ва га оя но сивуру токи ни мо хэ о кокитэ <sup>6</sup>	даже в час, когда при смерти лежал отец, все же пукал я.
--	--

Автор скорбит у ложа умирающего отца и в то же время сознает, что совершает непристойное действие, не будучи в состоянии подавить неуместный при подобных обстоятельствах позыв. Возможно, *цукэку* Сокана отдает дурным вкусом, но выполнено оно блестяще. Что касается Тэйтоку, то этот образчик остроумия привел его в неопишуемую ярость: «Не может быть никакого оправдания тому, кто ради красного словца оскорбляет собственных родителей. Даже буддизм осуждает сыновнюю непочтительность, не говоря уже о конфуцианстве. Всем понятно, что такие виды поэзии, как *рэнга*, *хайкай* и, разумеется, *вака*\*, должны служить для поучения и исправления людей. Если же поэт не сознает главного, ему ничто не поможет, как бы знаменит он ни был. Если бы это стихотворение можно было истолковать как относящееся к отцу другого человека, оно еще могло бы быть приемлемым, хотя все равно любое другое *цукэку* звучало бы куда

\* *Вака* — букв. «японская песня», короткая исконно японская поэтическая форма (пястистишие). Более известно другое ее название — *танка*.

лучше. Но раз речь идет о собственном отце, что же тут можно найти смешного? Тот, кто видит здесь нечто забавное, просто недостойн называться человеком. Он хуже тупой скотины. Поистине поэту следует всерьез задуматься над этим, иначе на него падет презрение потомков и будет он в их глазах хуже любого из тех, кто вообще никогда не занимался сложением *хайкай*»<sup>7</sup>.

Это резкое выступление Тэйтоку было типичным для его эпохи, когда конфуцианство, утвердившееся в качестве государственной философии, с особой настойчивостью пропагандировало принципы сыновней почтительности и вассальной верности. Между тем при жизни Сокана, в бурные годы после войны Онин\*, отцы и дети нередко были настроены враждебно друг к другу и духу времени была совершенно чужда почтительная преданность, которую согласно правилам конфуцианской морали сын должен был испытывать к отцу вне зависимости от личных качеств последнего. Впрочем, быть может, именно неудержимый юмор Сокана побудил его отбросить общепринятые ограничения как лицемерные и неискренние.

Антология, которая связывается в истории литературы с именем Сокана, — «Ину цукубасю» («Собачье собрание нанизанных строф») — составлялась, вероятно, на протяжении значительного отрезка времени, о чем говорят многочисленные варианты текстов. Долгое время считалось, что составление сборника было завершено в 1514 г. — к тринадцатой годовщине смерти Соги, но сейчас мы можем с уверенностью датировать одно из стихотворений 1523 г. Без сомнения, по замыслу составителя, книга предназначалась только для учеников Сокана в качестве хрестоматии избранных *цукэку* и *хокку*. Правда, встречаются в ней и случайные стихи, отображенные либо за особые художественные достоинства, либо просто по просьбе какого-нибудь мецената, готового щедро заплатить за право участвовать в антологии. Те, кто имел доступ к антологии, по-видимому, использовали ее богатейший материал, желая блеснуть остроумными «экспромтами» на состязаниях *хайкай-но рэнга* в замках и храмах по всей стране. Дневниковая запись, относящаяся к 1539 г., рассказывает о том, как во время посещения храма Кофукудзи в Нара три мастера *рэнга* сложили нанизанные строфы, почти идентичные имеющимся в современных изданиях «Ину цукубасю». Скорее всего они «позаимствовали» свой шедевр из *рэнга*, написанной много лет назад.

Название «Ину цукубасю» антология, вероятно, носила только в первом печатном издании 1615 г. Ранний рукописный свиток озаглавлен просто «*Хайкай рэнга*». Тон всему «собачьему» сборнику *рэнга* задает первое же *цукэку*, которому предшествует такой зачин:

касуми но коромо  
сусе ва нурэкэри

Одеянье из дымки  
по подолу промокло.

Подразумевается, что низовья, не скрытые туманной дымкой, темнее, чем вершины гор, подобно промокнутому и потемневшему подолу одежды, влочащемуся по сырой земле. Сокан дополнил образ таким трехстишием:

Саохимэ но  
хару татинагара  
сито о ситэ<sup>8</sup>

То весна пришла —  
и вот богиня Сао  
мочится стоя.

\* Война Онин — междоусобная феодальная смута 1467—1477 гг.

Конечно, Сокан хотел прежде всего эпатировать читателя смелостью и необычностью образа. Никогда еще никто не рисовал богиню весны в таком виде: подол ее наряда из дымки, оказывается, намок от того, что богиня мочится стоя!

Чтобы оценить дерзость Сокана, достаточно сравнить его трехстишие с *цукэку*, написанным впоследствии Сотё для того же зачина. Сотё известен как крупнейший мастер *хайкай-но рэнга*, обладающий весьма богатым воображением. Он всегда отличался вольностью стиля, но его *цукэку* звучит так:

навасиро о ойтатэрарэтэ каэру кари	Будто кто вспугнул — стаей гуси поднялись с поля заливного.
--	---

Юмор Сотё кажется совершенно беззубым в сравнении с кощунственной насмешкой Сокана над богиней весны. Кроме упоминания о заливном рисовом поле, перекликающемся с образом промокшего по подолу одеяния, в *цукэку* Сотё нет ничего, что могло бы позабавить современного любителя поэзии<sup>9</sup>.

«Ину цукубасю» состоит в основном из *цукэку*, подразделяющихся на три категории: о временах года, о любви и о разном. Эти *цукэку* служат дополнением к значительно меньшему количеству зачинов. В наиболее популярные издания антологии входит в общей сложности 268 строк. Авторы иногда указаны в вариантах текста, а иногда нет; составитель явно преследовал цель выделить не самих поэтов, а их произведения<sup>10</sup>.

Юмористический характер антологии придают остроумные и неожиданные ответы на загадки зачинов, которые подчас бывают невероятно трудны:

ума ни норитару Хитомаро о ми ё	Гляньте на Хитомаро — на коне гарцует он!
------------------------------------	--

Проблема заключается в том, чтобы дополняющее зачин *цукэку* сообщило какой-то смысл всему стихотворению. (Почему, собственно, Хитомаро скачет на коне?) Удачным было признано такое *цукэку*:

хонобоно то Акаси но ура ва цукигэ ни тэ	Чуть виднеется над заливом Акаси белесый месяц.
--	---

*Цукэку*, без сомнения, восходит к знаменитому стихотворению Хитомаро о лодке, исчезающей за островом Авадзи, но с первого взгляда здесь не чувствуется никакой связи с упоминанием о всаднике в зачине. Однако же слово *цукигэ* («как будто бы виднеется луна») представляет собой омоним слова, означающего «волосы лунного цвета» (т. е. белесые). Это определение употребляется только применительно к масти лошади и, следовательно, перекликается с зачином<sup>11</sup>.

Другая популярная разновидность загадок иллюстрируется приведенным выше примером, на который обрушился столь яростные нападки Мацунага Тэйтоку. К ней относится и следующее — правда, менее дерзкое — *маэку* с двумя различными дополнениями:

киритаку мо ари киритаку мо наси	Вроде надо бы рубить, да рубить не хочется.
-------------------------------------	--

Первое *цукэку* гласит:

нусубито о торээтэ мирэба ва га ко нари	Вора изловил, а получше присмотрелся — собственный мой сын!
---	---

Изловив вора, хозяин дома уже заносит над ним меч, как вдруг обнаруживает, что вор — его собственный сын и убивать его не стоит. Другое *цукэку* звучит так:

саяка нару	Ветвь цветущая
пуки о какусэру	скрыла от очей моих
хана но эда	ясную луну.

В данном случае поэт хочет обрубить ветвь, заслонившую от его взора луну, но не решается, жалея цветы<sup>12</sup>.

Некоторые стихи столь непристойны, что озадачивают современных японских комментаторов:

бирюо ни миюру	До чего ж неприличен
аки но югурэ	в этот вечер осенний...

В ту эпоху слово *бирю* кроме нынешнего значения «недостойный» имело и другое — «неприличный». Как и *маэку* о Хитомаро, это двустипшие порождает почти неразрешимую проблему: необходимо добавить такое *цукэку*, которое оправдывало бы появление слова «неприличный» в стихотворении об осеннем вечере, где по традиции должна была бы раскрываться тема одиночества перед лицом прекрасной природы. Получилось следующее:

тэбакари ва	...месяца рожок —
рокусун бакари	если мерить по руке,
пуки идэтэ	будет сунов шесть.

На первый взгляд смысл обоих стихов сводится к тому, что месяц в осенний вечер неприличен из-за специфического размера в шесть сунов\*. В подобном *цукэку*, казалось бы, нет ничего смешного, да и художественные достоинства его оставляют желать лучшего. Все дело в каламбуре, который оживляет образ и придает ему новое прочтение. Фукуи Кюдзо предлагает такой комментарий: «*Бирю* означает совершить что-либо неприличное; в частности, выпростать из рукава обнаженную руку сунов на шесть и показать ее другому считалось *бирю*. Здесь *цуки* в значении „выпростать“, „вытянуть“ омонимично *цуки* в значении „месяц“ и, следовательно, переключается с „осенним вечером“»<sup>13</sup>. Фукуи совершенно справедливо истолковывает *цуки идэтэ* как понятие, заключающее в себе двойкий смысл, но он не разъясняет, почему, собственно, описанный жест считался неприличным. Судзуки Тодзо вначале дал такое толкование: «Выпростать на шесть сунов руку и помахать у кого-либо перед носом было просто очень грубо; в этом смысле и следует понимать слово *бирю* в значении»<sup>14</sup>. Однако тот же исследователь спустя несколько лет пришел к выводу, что здесь речь идет вовсе не о руке, а о «символе мужской силы»<sup>15</sup>. Такая интерпретация представляется наиболее убедительной. Внешне связь между *маэку* и *цукэку* осуществляется за счет соотнесения слов «осенний вечер» и «месяц». Конечно, месяц и впрямь может показаться не больше шести сунов, но вся соль дополняющего трехстишия — в скабрезном подтексте.

Кажется странным, что Сокан, принадлежавший к духовному сословию, занимался сочинением столь сомнительных виршей, но нужно учитывать, что мастер *рэнга* всегда должен был по мере возможности забавлять своих хозяев в уплату за гостеприимство. Чем грубее были стихи, тем легче было развеселить неотесанного феодала, пригласившего к себе в замок бродячего поэта, чтобы «приобщиться к культуре». Да и вообще в ту эпоху буддийское одеяние очень мало значило, так как им пользовались почти все поэты и художники, хотя многие из них не были ни монахами, ни священ-

\* С у н — мера длины, приблизительно 3 см.

никами. Во всяком случае, самого Сокана едва ли стесняла его наружность. Все принимали как должное то, что мастера *рэнга* должны были исполнять роль шутов, зарабатывая себе остроумными стихами на ужин. Удивительно другое — то, что некоторые опусы такого рода достигали высокого профессионального уровня и могли быть включены в антологии типа «Ину цукубасю». В сущности, в Японии всегда наблюдалась тенденция к маскировке грубого, скабрёзного юмора. Если взять для сравнения фарс *кёгэн* и европейский средневековый фарс, мы увидим, что даже этот, самый простонародный жанр японской литературы гораздо деликатнее своей западной аналогии. Тот факт, что «Ину цукубасю» была официально издана и бережно сохранялась в течение веков, вместо того чтобы, подобно большинству образцов грубоватого юмора, подвергнуться суровой цензуре или полному запрету, свидетельствует о признании незаурядных художественных достоинств антологии уже в ту эпоху.

«Ину цукубасю» была напечатана только в 20-е годы XVII в., т. е. примерно через сто лет после появления в рукописном варианте. Надо сказать, что до той поры было опубликовано крайне мало книг нерелигиозного содержания и потому вполне естественно, что легкомысленный сборник стихов долгое время имел хождение лишь в рукописи. «Ину цукубасю» была первой из напечатанных в Японии антологий *хайкай*; более того, само название следующего сборника *хайкай* — «Энокую» (буквально «Щенячье собрание низанных строф») — утверждает родство этого сборника, составленного Мацуэ Сигэёри (1602—1680) в 1633 г., с «Собачьим собранием» Сокана. Вскоре сборники *хайкай* начали выходить в огромном количестве, а поэзия этого жанра влилась в главное русло японской литературы. Будучи одновременно объектом восхищения и острой критики для школы Мацунага Тэйтоку, «Ину цукубасю» пользовалась особой популярностью у поэтов школы Даврин\*, которые стремились подражать готовым образчикам остроумия. Но юмор «Собачьего собрания» настолько зависит от игры слов, туманных намеков и почти неуловимых ассоциаций, что в наши дни воспринимается с трудом. Ямадзаки Сокан, без сомнения, остался бы доволен, узнав, что его коллекция каламбуров и скабрёзных шуток послужила пищей для раздумий многих солидных ученых-литературоведов и заставила их внимательно изучать старинные документы.

## МАЦУНАГА ТЭЙТОКУ

Говоря об истории поэзии *хайкай*<sup>1</sup>, нельзя не упомянуть Мацунага Тэйтоку (1571—1653). Большинство источников тем не менее ограничивается кратким описанием творчества Тэйтоку и представителей его школы, а также некоторыми обобщениями, касающимися их вклада в искусство, которому еще предстояло достигнуть высот совершенства стараниями великого Басё. Очень мало написано о поэзии и прозе самого Тэйтоку, редко цитируются его произведения. Из тысяч стихов, сложенных им при жизни, не более дюжины включены в классические антологии.

Как историческое лицо Тэйтоку, бесспорно, заслуживает самого пристального внимания и в наши дни, когда его литературные творения уже утратили свою притягательную силу. Немногие ныне способны оценить достоинства поэзии *хайкай*, которая в огромной степени зависит от сложной поэтической техники, от игры слов, и лишь изредка озаряет сознание

---

\* Об этой школе см. главу «Хайкай школы Даврин» в данной книге.

читателя вспышкой прозрения или сопереживания. При жизни Тэйтоку славились также своими *вака* и *рэнга*, но те и другие страдают отсутствием выразительности и оригинальности. Его проза, за исключением автобиографической работы «Тайонки» («Записи полученных милостей»), также доставляет мало удовольствия читателю. Однако Тэйтоку на протяжении полувека оставался центральной фигурой в литературной жизни Японии и, следовательно, требует внимания не только как личность, определявшая развитие поэзии, но и как писатель номер один той удивительной эпохи.

Тэйтоку родился в период правления Ода Нобунага. Юношей он служил писцом при дворе Тоётоми Хидэёси, учился вместе с приближенными императора и даймё, был близким другом Хаяси Радзана, ученого советника-конфуцианца Токугава Иэясу. Он общался с выдающимися в христианство. Одного из его братьев сослали за то, что он исповедовал экстремистский буддизм секты Нитирэн, а другой торговал с португальцами и погиб где-то в южных морях. Сам Тэйтоку поднялся до положения наиболее выдающегося писателя периода Токугава. Несмотря на свой консерватизм, Тэйтоку стал признанным руководителем новейших и притом самых противоречивых направлений в поэзии. Хотя он всегда горько сожалел о том, что из-за своего происхождения не мог быть допущен в полной мере к участию в жизни двора, вызывавшей у него такое восхищение, он посвятил все свои силы делу улучшения образования людей, занимавших более низкое общественное положение, чем он сам, и поэтому был признан ученым и просветителем.

Происхождение Тэйтоку отнюдь не предопределяло его будущую карьеру ученого и просветителя. Он родился в Киото и был вторым сыном Мацунага Эйсю (1538? — 1600?), профессионального поэта *рэнга*. Его дед по отцовской линии, даймё Такацуки (стратегически важного города-крепости между Киото и Осака), принадлежал к семейству, чью родословную можно проследить до XII в., когда предки его сражались на стороне будущего сёгуна Минамото Ёритомо. Прекрасное образование отца и его семейные связи дали Тэйтоку возможность близко сойтись с выдающимися поэтами того времени, в том числе с даймё Хосокава Юсай (1534—1610). Благодаря знакомствам отца Тэйтоку с детских лет мог получать наставления от лучших знатоков и ценителей поэзии.

Эйсю не поднялся выше уровня второразрядного поэта *рэнга*. Он никогда не котировался так высоко, как Сатомура Дзёха (1524—1602) — человек низкого социального происхождения с простонародной внешностью. Приблизительно в 1582 г., когда Тэйтоку было одиннадцать лет, между Эйсю и Дзёха произошла серьезная размолвка. Эйсю почувствовал себя оскорбленным, когда ему предложили выступить в состязании поэтов *рэнга* после человека, которого он считал ниже себя. Дзёха пытался успокоить его, но Эйсю, памятуя о том, что он внук даймё, не захотел забыть об этой обиде. Так одним высокомерным поступком Эйсю отделил себя от главного направления в поэзии *рэнга*, что нанесло ущерб и его дальнейшей поэтической карьере, и его финансовому положению.

В автобиографии Тэйтоку пишет об отце сравнительно мало, но один фрагмент заслуживает внимания. В 1573 г., когда Тэйтоку было два года, в Киото произошли вооруженные столкновения между сторонниками Ода Нобунага и сёгуна Асикага Ёсиаки. Жители бежали из столицы, ища убежища в деревнях. Эйсю, его жена и четверо детей (старшей дочери было пять лет) устремились на север. Тэйтоку пишет: «Хуже всего было, когда мы подошли к горному потоку, где волны свирепо вскипали над валунами. Перебраться на ту сторону вброд было немислимо, а поблизости виднелся



только узкий бревенчатый мостик. Отец, подхватив одного малыша правой рукой и поддерживая левой мою сестру (ей было всего пять лет), медленно двинулся вперед по бревну. Мать стояла на этом берегу — один ребенок был у нее за спиной, другой на руках — и наблюдала за отцом. Помнится, она сказала мне, что, когда отец достиг середины моста, его лицо стало белее, чем воды потока»<sup>2</sup>.

Возможно, эти впечатления юных лет объясняют робость и консервативный склад характера Тэйтоку. Хотя он и мог претендовать на самурайскую родословную, насчитывающую четыреста лет, но, наслаждаясь миром и устойчивостью токугавского режима, он всегда с ужасом вспоминал сцены войны, которые ему довелось видеть в детстве. Он заявлял, что его долг сёгунам за их хорошо организованное правление — «выше гор и глубже моря».

Когда Тэйтоку исполнилось шесть лет, он вместе с братом, который был старше его на два года, изъявил желание стать буддийским священником. Эйсю не хотел, чтобы оба его сына стали священниками, и велел им тянуть жребий. Выиграл старший брат, который вскоре после этого поступил в монастырь секты Нитирэн, где находился под началом знаменитого Нитё (1565—1630), представителя экстремистской докторины *фудзю фусэ* («не принимать, не давать»)<sup>3</sup>. Брат Тэйтоку последовал за Нитё в изгнание и умер на острове Цусима. Сам же Тэйтоку всю свою жизнь оставался благочестивым буддистом.

Эйсю заметил раннюю поэтическую одаренность сына и направил его изучать *вака* к придворному Кудзё Танэмити (1507—1594), известному знатоку старинных поэтических традиций. Способный мальчик, должно быть, произвел впечатление и на Танэмити. Не ограничиваясь наставлениями по искусству поэзии, он поведал одиннадцатилетнему ученику сокровенные комментарии к «Гэндзи моногатари». Если бы не бесспорные свидетельства, трудно было бы допустить, что Танэмити доверил ребенку столь ревностно хранимые тайны. Однако мы, к счастью, располагаем не только показаниями самого Тэйтоку, но и рукописью стихов *рэнга* из ста звеньев, сложенных 11 марта 1582 г. в ознаменование приобщения юного неопита к тайнам учения.

Тэйтоку был глубоко признателен Танэмити за его наставления. В автобиографии он вспоминает: «Когда я пришел к нему учиться, ему было уже восемьдесят, но он не обнаруживал ни малейших признаков старческой немощи»<sup>4</sup>. Обучение у Танэмити было традиционным: он уделял много внимания объяснению необычных слов и звучаний, отдавая предпочтение неожиданным и оригинальным истолкованиям. Наставник, как мы узнаём от Тэйтоку, был поистине влюблен в «Гэндзи моногатари»: «После еды он всегда проводил несколько часов, облокотившись о столик, за чтением „Гэндзи“. Он часто говорил: „Ничто не доставляет мне такого удовольствия, как этот роман. Вот уже более шестидесяти лет я читаю и перечитываю его, но все еще не насытился. Когда я читаю эту книгу, мне представляется, будто я живу в правление императора Энги“»<sup>5</sup>. Как все средневековые комментаторы, Танэмити искал в «Гэндзи моногатари» буддийскую символику, обнаруживая в романе воплощение учения о сосредоточении и самосозерцании (*сикан*). Его ученость целиком принадлежала предшествующей эпохе.

Танэмити считал себя хранителем ортодоксальных придворных традиций и глубоко презирал любое отступление от них. Тэйтоку отмечает: «Когда я читал вслух „Гэндзи моногатари“ господину Кудзё, мне казалось, что я произношу слова правильно, но он только посмеялся надо мной и сказал, что все в моей речи отдает провинцией. Он добавил: „Это не твоя вина.

С тех пор как господин Нобунага пожаловал сюда из Овари, все в столице — и знать и простолюдины — вознамерились основательно изменить свою манеру речи<sup>6</sup>. Приверженность Танэмити к классическому придворному языку, в особенности к правильной интонации, произвела такое впечатление на Тэйтоку, что он впоследствии попросил одного из своих учеников составить первое исследование по этому вопросу.

По меркам того времени Тэйтоку повезло в том, что он занимался под руководством Танэмити; но то, чему его учили, в наши дни не представляет особого интереса. Сейчас уже не считается, что знание необычных чтений слов в «Гэндзи моногатари» дает истинное понимание этого произведения. Страшно подумать, что маленький Тэйтоку проводил целые месяцы, заучивая тайные традиции происхождения имен императоров в их последовательности и тронных имен (*нэнго*). Однако Тэйтоку, по крайней мере до последних лет жизни, не сомневался, что именно в этом заключается ученость. У него не было никаких сомнений и относительно той разновидности *вака*, которой обучал его Танэмити, — безжизненной формалистической поэзии школы Нидзё. Он воспринимал учение Танэмити как единственную законную традицию в поэзии. Но, еще будучи мальчиком, Тэйтоку знал, что никогда не сможет стать признанным мастером *вака*, независимо от того, насколько высоко будет его мастерство. Искусство *вака* считалось привилегией аристократии, и самурай со скромным положением не мог рассчитывать на получение отличий, которые дает только знатное происхождение. Эта тенденция стала еще более очевидной после установления режима Токугава. Придворные аристократы в Киото, лишённые всех прочих привилегий власти, неплохо устроились как официальные хранители традиций *вака*.

Одним из средств, которые использовались аристократами, чтобы закрепить свою монополию на *вака*, был строгий контроль над передачей тайных традиций «Кокинсю», известных под общим названием «Кокин дэндзю». Истоки этих традиций неясны, но они приобрели очень важное значение при Соги (1421—1502), хотя сам Соги, как это ни парадоксально, был низкого происхождения. Кульминационной точкой поклонения перед «Кокин дэндзю» явился 1600 год, когда Хосокава Юсай преподнес императору Го-Ёсай новую компиляцию из трех существовавших ранее сводов традиций, воспользовавшись престижем императорской фамилии, чтобы таким образом придать вес до смешного непоследовательным обрывкам сведений, составлявшим его труд. Тэйтоку, без сомнения, отдал бы что угодно за право быть посвященным в пресловутые тайные традиции, но максимумом, которого удалось добиться, была возможность взглянуть на переплеты заветных томов. Он пишет: «В двадцать четвертый день одиннадцатого месяца 1593 года я отправился вместе с отцом навестить Хосокава Юсай. Он провел нас в дальнюю комнату своего дома, открыл ларец и показал нам содержимое со словами: „Вот все тайные книги Традиции. Взгляните на них“. Там было четыре книги разного формата с надписью „переданные тексты“ на переплетах<sup>7</sup>, Тэйтоку был особенно огорчен, так как знал, что раньше, до того, как пользование «Кокин дэндзю» стало исключительной привилегией знати, он мог бы с ней ознакомиться. Более того, он понимал, что без такого рода наставлений он никогда не добьется признания как полноправный мастер *вака*.

Возможно, по этой причине отец Тэйтоку и послал сына, когда тому было лет одиннадцать-двенадцать, изучать *рэнга* у Дзёха, несмотря на весьма натянутые отношения, существовавшие между ними. Дзёха с радостью принял мальчика, хотя тот, по-видимому, даже не мог вносить обычную

плату за обучение. Решение Эйсю отдать сына в ученики к Дзёха отражает, вероятно, не только его понимание превосходства Дзёха в области поэзии *рэнга*, но также его стремление дать Тэйтоку возможность общаться с аристократами, которые часто посещали дом Дзёха, желая получить полезные наставления. Как бы то ни было, Тэйтоку выказал столь незаурядные способности в области *рэнга*, что, едва достигнув восемнадцати лет, получил разрешение участвовать в состязании наравне с признанными мастерами.

Хотя к тому времени различия в тематике и языке между *рэнга* и *вака* уже во многом исчезли, они все еще представлялись чрезвычайно существенными такому консервативному поэту, каким была Танэмита, убежденный, что любые отступления от строгих рамок словаря «Кюкинсю» — антологии возрастом в семьсот лет — совершенно недопустимы. Думается, что Тэйтоку разделял подобные воззрения. В преклонные годы он признавал, что многим обязан поэтам *вака*, под чьим руководством обучался, пусть даже очень недолгое время; но своего длительного общения с Дзёха он как-то стеснялся. Однажды Танэмита упрекнул Дзёха, сказав, что тот «силен в *рэнга*, но никогда не мог постигнуть сути древней поэзии». Тэйтоку, в то время еще мальчик, согласился с этой критикой<sup>8</sup>. Будучи далек от намерения «вернуться к *рэнга*», как часто утверждают, Тэйтоку, несомненно, считал искусство наизнанных строф ниже своего достоинства. Он гораздо больше гордился своими *вака*.

Сохранилось около трех тысяч *вака*, сложенных Тэйтоку, из них большая часть — в его посмертном сборнике «Сёю гусо». Хотя стихотворения создавались на протяжении шестидесяти лет, отсутствие примечаний не позволяет ни отнести то или иное произведение к определенному периоду жизни автора, ни проследить эволюцию стиля. Некоторые стихи были написаны, когда Тэйтоку не исполнилось еще и двадцати лет, но свойственная юности порывистость не побудила его бросить вызов каноническим условностям. Он использовал тот же словарь и те же символические намеки, что и бесчисленное множество других поэтов школы Нидзё. Одака Тосио, биограф Тэйтоку, который в других случаях с энтузиазмом восхваляет творчество Тэйтоку, говорит, что все *вака* его кумира были «посредственны, плоски и на редкость монотонны»<sup>9</sup>. Самого Тэйтоку вряд ли огорчило бы подобное суждение постороннего человека. Он был убежден, что только специалист, человек, знакомый со всеми тонкостями традиций *вака*, может по достоинству оценить стихотворения и что само стихотворение заслуживает похвалы не за свое неповторимое своеобразие в выражении эмоций и не за необычность слога, а за точность соответствия традиции и полное отсутствие бесчисленных «ошибок», указанных составителями японских поэтических канонов. Ограничения в изобразительных средствах, навязанные ему школой Нидзё, очевидно, не могли обескуражить Тэйтоку. В нем не бурлили страсти, которые необходимо было бы излить в *вака*. Сложение стихов не требовало всеобщего одобрения, и Тэйтоку вполне довольствовался похвалой писавших под стать ему коллег. В любом случае мирный склад характера не предрасполагал Тэйтоку к тому, чтобы избрать путь бунтарства в поэзии, равно как и в жизни.

После смерти Танэмита в 1594 г. Тэйтоку продолжил изучение *вака* под руководством Хосокава Юсай. Virtuозность Юсай, распространявшаяся на различные сферы искусства, вызвала восхищение Тэйтоку, но более всего он почитал учителя за непревзойденное знание «Кюкин дэндзю». В 1600 г., незадолго до битвы при Сэкигахара, Юсай в течение двух месяцев держал оборону в замке Танабэ, осажденном превосходящими силами неприятеля. Ученики его, служившие при императорском дворе, опасаясь,

что «глубочайшие сокровенные истины Пути японских богов и тайны искусства поэзии будут утеряны навеки, а учения Земли богов обратятся в ничто», если Юсай погибнет, добились снятия осады<sup>10</sup>. Нет ничего удивительного в том, что Тэйтоку преклонялся перед человеком, чье знание «Кокин дэндзю» сочли более ценным, нежели военную победу! Без сомнения, юноше льстила возможность близкого общения с прославленным даймё, и он с радостью готов был терпеть склонность старика к праздно болтовне.

В 1603 г. у Тэйтоку появился заслуживающий внимания новый друг, на двенадцать лет моложе его самого, — Хаяси Радзан (1583—1657). Радзан, в течение ряда лет изучавший конфуцианские тексты Чэн Чжу в Кэннин-дзи, одном из дзэнских монастырей Киото, решил прочесть несколько публичных лекций по вопросу об интерпретации этих текстов, желая тем самым принести пользу своим друзьям — в основном, молодым ученым-конфуцианцам и врачам. Они же обратились к Тэйтоку с просьбой прочесть лекции о «Цурэдзурэгуса» («Записках от скуки»). Тэйтоку весьма скептически отнесся к такой беспрецедентной идее — выступить публично с лекцией, содержащей сведения, которые были получены им в частном порядке. Только после того как отец и дядя Радзана совместными усилиями постарались убедить Тэйтоку придать своим личным участием респектабельность публичным лекциям, он наконец согласился<sup>11</sup>. Как это часто с ним случалось, первоначальная отрицательная реакция Тэйтоку — результат его природной склонности к консерватизму и осторожности — в конце концов не устояла перед чужим энтузиазмом. Человек, находивший такое удовольствие в общении с аристократией, оказался в роли проводника идей просвещения в массы. Одака Тосио замечает, что «в отличие от Хаяси Радзана, который уловил дух новой эпохи, Тэйтоку был побежден им»<sup>12</sup>. Тэйтоку суждено было обрести немеркнущую славу как вдохновителю новой массовой культуры, хотя, если бы кто-нибудь предсказал ему такое, он бы счел себя оскорбленным.

Тэйтоку читал лекции «толпе» по двум произведениям — «Цурэдзурэгуса» и знаменитой поэтической антологии «Хякунин иссю». Сам он лишь недавно в индивидуальном порядке прослушал лекции по первой книге у Наканоина Митикацу (1558—1610), придворного вельможи и знатока классической литературы, а по второй — у Хосокава Юсай. Обе книги, хотя на их долю выпала важнейшая роль в деле распространения образования среди всех классов общества в период Токугава, до этого времени были сравнительно мало известны<sup>13</sup>.

Должно быть, комментарии Тэйтоку к «Цурэдзурэгуса» под названием «Нагусамигуса» были в основном созданы как раз в тот период его жизни, хотя и не публиковались до 1652 г. «Нагусамигуса» относятся к числу лучших комментариев периода Токугава — и не потому, что в них дается традиционное толкование слов, а потому, что Тэйтоку обнаруживает прекрасное понимание произведения в своих заметках к каждому эпизоду.

Что касается «Хякунин иссю», то в прежние времена изучение этой антологии было окружено, как и полагалось, атмосферой секретности; комментарии к ней писали даже императоры. Ее необычайная популярность в народе, сохранившаяся до наших дней, началась с лекций Тэйтоку. Возможно, Тэйтоку не случайно избрал предметом своих лекций две книги, которым суждено было оказывать величайшее влияние на народную культуру на протяжении нескольких веков.

Можно было предугадать реакцию аристократии на лекции Тэйтоку. Наканоин Митикацу, его наставник по «Цурэдзурэгуса», пришел в ярость,

оттого что Тэйтоку посмел открыть тайные традиции «простолюдинам». Тэйтоку не только не обиделся за эту критику, но испытал чувство глубокого стыда. Он писал о Митикацу: «Если бы он был человеком низким, вроде меня, то вызвал бы меня к себе и ударил; но, будучи человеком высшего сословия, он, увидев меня, даже не позволил гневу отразиться на своем лице»<sup>14</sup>. Несмотря на эти неприятности, направление дальнейшей деятельности Тэйтоку как носителя идей «просвещения» было предопределено.

Предложение выступить с публичными лекциями исходило, как мы видели, от конфуцианца Хаяси Радзана. Изучение конфуцианства велось в Японии начиная с эпохи Хэйан, но вопреки первоначальному своему предназначению учение Конфуция передавалось преимущественно как тайная традиция, как собственность знатных родов Киёхара и Накахара. Главы этих родов ревностно хранили секреты, поверяя их в некоторых случаях только своим старшим сыновьям, т. е. действуя согласно правилам, по которым передавались в Японии тайны поэзии и изящных искусств. Всем прочим запрещено было пытаться узнать интерпретацию или просто японское произношение текстов. Даже священники дзэн-буддизма, которые завезли из Китая письменные памятники конфуцианского учения периода Сун, и те не проявляли никакого желания расстаться с эзотерическим способом преподавания доктрин конфуцианства. Первое отступление от правил произошло в 1599 г., когда Фудзивара Сэйка (1561—1619), дядя Тэйтоку, по просьбе Акамацу Хиромити разметил некоторые работы китайских классиков, чтобы их можно было читать по-японски. Это довольно обыденное событие, как принято считать, отмечает зарождение нового духа среди ученых-конфуцианцев периода Токугава и конец средневековой скрытности. Радзан совершенно независимо от Сэйка изучал комментарии Чжу Си и других конфуцианцев, добывая книги везде, где только мог их найти, и передавая свои познания слушателям в частных лекциях, начавшихся с 1600 г. (С Сэйка он встретился лишь в 1604 г.) По иронии судьбы Радзан, чей энтузиазм был полной противоположностью осторожности Тэйтоку, стал в последующие годы опорой ортодоксов, в то время как Тэйтоку уверенно продвигался в направлении новой, неортодоксальной культуры, крупнейшим деятелем которой ему предстояло стать. Возможно, что именно Радзан побудил Тэйтоку отказаться от тайных традиций, к которым он так долго стремился.

Может быть, как раз под влиянием Радзана Тэйтоку основал около 1619 г. собственную школу. Школа помещалась у него дома, в Киото. Курс обучения в ней, по-видимому, радикально отличался от тех наставлений, которые он оставил по *вака*, *рэнга* и *хайкай*. Учениками Тэйтоку были дети в возрасте от четырех до одиннадцати лет, причем большинство принадлежали к самурайским семьям. Составленный Тэйтоку около 1628 г. учебник под названием «Тэйтоку бунсю» предназначался, очевидно, для использования в его школе. Эта книга в жанре, известном под названием *ораимоно*, состоит из 174 кратких писем на разные темы, которые якобы посылали реальные или вымышленные лица; письма датированы и подобраны в хронологической последовательности на целый год. Ученики подражали каллиграфии текстов, написанных как скорописью, так и уставным письмом, а заодно учились сочинять в эпистолярном стиле. Тематика писем охватывала японскую поэзию, чайную церемонию, медицину, кулинарию, гадание и т. п. Учебник Тэйтоку особенно интересен ныне своими эпизодами из повседневной жизни той эпохи, будь то описание праздника или откупорки бочонка заморского вина, полученного из Нагасаки. Эта книга, вероятно,

является лучшим *ораимоно* раннего периода Токугава<sup>15</sup>. Разумеется, она выгодно отличалась от таких старых учебников, как «Тэйкин орай», все еще широко использовавшихся в то время, но уже едва доступных пониманию учеников.

Тэйтоку, как видно, неплохо зарабатывал на жизнь, преподавая в своей школе и занимаясь обучением будущих поэтов. Постепенно это второе занятие стало поглощать большую часть его времени, хотя до конца жизни он сохранил интерес к всестороннему обучению молодежи. Тэйтоку продолжал считать своим главным призванием сложение и усовершенствование *вака* в стиле Нидзё, хотя многие годы он занимался также и сочинением юмористических стихов — как комических *вака* (известных под названием *кёка*), так и комических *рэнга* (известных под названием *хайкай*). *Кёка* впервые привлекли внимание в качестве нового поэтического жанра в 1595 г., после выхода в свет антологии, составленной Ютёро, священником храма Кэннин-дзи, и оставались популярным, хотя и не основным жанром в течение всего периода Токугава. Со временем Тэйтоку был признан выдающимся поэтом как в жанре *кёка*, так и в жанре *хайкай*.

Тэйтоку не слишком гордился такой репутацией и к своим собственным произведениям относился довольно пренебрежительно. Он опубликовал (в 1636 г.) не более сотни своих *кёка*, считая эти «сумасбродные стихи» лишь досужим времяпрепровождением. *Кёка* Тэйтоку, которым не хватает живости и подлинной остроты ума, построены в основном на искусственной игре слов или вольных экскурсах в классику.

Тяжеловесный юмор Тэйтоку не соответствовал духу *кёка*. Его отношение к поэзии было таким же негибким и консервативным, когда он слагал *хайкай*. Следует помнить о том, что Тэйтоку никогда не считал свои *хайкай* чем-то вроде стихов в современном значении, т. е. независимыми стихами, вполне законченными и требующими от поэта полной самоотдачи. Наоборот, ему особенно хорошо удавалось продемонстрировать свою виртуозность, слагая дюжины *цукэку* (дополняющих стихов) к одному *хокку* (зачину). Принципы сложения *хайкай*, выдвинувшие Тэйтоку на первое место в этом жанре, были связаны почти исключительно с правилами проведения турниров по шуточной поэзии *рэнга*.

Возможно, *хайкай* так и остались бы для Тэйтоку не более чем импровизированными упражнениями в остроумии, недостойными даже фиксации на бумаге, если бы его ученики не оказались более предприимчивыми, чем он сам. Двое из них, Мацуэ Сигэри (1602—1680) и Ноногути Рюхо (1595—1669), попросили у Тэйтоку разрешения опубликовать собрание *хокку* и *цукэку*. Он отказывался, утверждая, что слово «собрание» (*сю*) не может употребляться применительно к такому поэтическому жанру, как *хайкай*. Однако ученики настаивали и в конце концов добились согласия Тэйтоку на составление «детской» антологии к «Ину цукубасю» («Собачье собрание *рэнга*»); название ее было соответственно «Энокую» («Щенячье собрание»). Вначале оба ученика вместе работали над проектом антологии, собирая заслуживающие внимания образцы *хайкай* по всей Японии, и прежде всего в Исэ, где еще были живы традиции Моритакэ. В процессе составления «Энокую», который продолжался с 1631 по 1633 г., Сигэри и Рюхо рассорились, и Сигэри в конце концов опубликовал антологию один, по-видимому за собственный счет. Книга включала свыше 1500 *хокку* и 1000 *цукэку*, принадлежавших 178 поэтам. Тэйтоку отказался иметь что-либо общее с этим изданием, хотя его вклад в антологию был наиболее весомым. В послесловии Сигэри упоминает лишь о том, что он показал работу «одному достойному старцу», как бы не решаясь назвать Тэйтоку по

имени. Антологии, как оказалось, суждено было сыграть весьма важную роль в истории *хайкай*. Она стимулировала творчество поэтов по всей стране и снискала столь лестную репутацию, что даже Тэйтоку вынужден был пересмотреть свою позицию, будучи против воли возведен на трон в царстве *хайкай*.

Характерные особенности поэзии *хайкай*, включенной в «Энокусю», мы проиллюстрируем несколькими примерами из творчества Тэйтоку:

- |                            |                       |
|----------------------------|-----------------------|
| 1) касуми саэ              | Дымка по весне        |
| мадара ни тацу я           | и та пятнами пошла... |
| тора но тоси <sup>16</sup> | Тигра год тому виною! |

Условный поэтический образ — весенняя дымка — подается под новым углом в результате такого неожиданного допущения: дымка пошла пятнами, потому что сейчас год Тигра (во времена Тэйтоку японцы полагали, что леопард — самка тигра).

- |                           |                         |
|---------------------------|-------------------------|
| 2) нэбурасэтэ             | Цветочные сласти        |
| ясинаитатэ ё              | давай ему чаще лизать — |
| хана но амэ <sup>17</sup> | так вскормишь дитя.     |

Это загадочное стихотворение, преподнесенное человеку, у жены которого только что родился ребенок, построено на игре слов и поэтической ассоциативной связи. Подобная структура типична как для лучших, так и для менее удачных произведений Тэйтоку. «Амэ» означает и «сласти» и «дождь». *Хана но амэ* — «дождь на цветах» — напоминает о строке из «Юя», пьесы театра *Но*, где дождь назван родителем цветов; здесь и ассоциация с «дождем цветов», который пошел при рождении Будды Шакьямуни. Стихотворению намеренно придан двойкий смысл, и расширенное прочтение его приблизительно такое: «Вскармливай свое дитя, рожденное, подобно Шакьямуни, под цветочным дождем, давая ему лизать сладости; так под дождем поднимаются цветы».

- |                           |                         |
|---------------------------|-------------------------|
| 3) сиоруру ва             | От горя, должно быть,   |
| нави ка андзу но          | поблекла окраска цветов |
| хана но иро <sup>18</sup> | на абрикосах...         |

Ключевое слово здесь *андзу*, означающее «абрикос», а также «горевать». Оно используется в качестве *какэкотоба* — «слова-стержня». В то же время *хана но иро* («окраска цветов»), вероятно, содержит намек на знаменитое стихотворение поэтессы средневековья Оно-но Комати:

Пока в этом мире  
так праздно текли мои дни  
и шли бесконечно  
чредою дожди затяжные,  
поблекла окраска цветов.

Итак, в стихотворении Тэйтоку каламбур сочетается с использованием образа классической поэзии.

- |                           |                      |
|---------------------------|----------------------|
| 4) минахито но            | Задремали днем...    |
| хиру из но танэ я         | Знаю, что виной тому |
| аки но цуки <sup>19</sup> | осенняя луна!        |

Людям хочется спать днем, потому что накануне они допоздна не ложились, любуясь осенней лунной.

Четыре приведенных примера дают общее представление о *хайкай* Тэйтоку. Все стихотворения можно назвать шуточными, но природа юмора в них далеко не одинакова.

Во втором трехстишии юмор зависит от *хайгон*, или комического слова. В данном случае это слово *нэбурасэтэ* («давай ему лизать»). Столь обыденное слово не могло появиться в традиционной поэзии, но у Тэйтоку

именно присутствие *хайгон* определяет принадлежность стихотворения к поэзии *хайкай*. Поэтам *хайкай* не только позволялось, но и вменялось в обязанность использовать нетрадиционную лексику.

Третий пример из «Энокую» содержит разновидность *хайгон* не комического и не бытового характера: это *андзу*, слово из китайского слоя лексики. В *вака* или придворной *рэнга* разрешалось употреблять только слова чисто японского происхождения (*яматокотоба*); использование китаизмов и шуточных каламбуров — еще один отличительный признак *хайкай*.

Нужно ли говорить о том, что приведенные выше лучшие образцы поэзии Тэйтоку не идут ни в какое сравнение с шедеврами Басё или Бусона? Мы не ощутим здесь дыхания уменьшенной до микрокосма вселенной, не почувствуем глубинного опыта поэта, переданного в тончайших, предельно емких и значимых образах. Более того, стихам Тэйтоку очень недостает внутреннего напряжения. Составные части стихотворения, как правило, разделяет *кирэдзи*, или «отсекающее слово» (в первом примере это слово *я*), но поэт вовсе не стремится при помощи *кирэдзи* соединить разобщенные и в то же время находящиеся в равновесии два мира — мир вечного и мир преходящего. Такие идеалы были глубоко чужды Тэйтоку. Даже когда он неохотно начал признавать за *хайкай* права серьезной поэзии, даже после того как, к вящему его неудовольствию, он был провозглашен лидером направления *хайкай*, Тэйтоку все еще не мог допустить, что эта поэзия способна воспроизводить подлинно глубокие переживания.

В принадлежащих Тэйтоку стихах *вака* больше чувства, но и в них слишком мало личного. Дело в том, что Тэйтоку, как и большинство его современников, не считал выражение индивидуальных эмоций задачей поэзии. Мы находим у Тэйтоку рассказ о том, как *вака* постепенно уступали в популярности *рэнга*, причем сочинение последних оказалось еще труднее; не у всех хватало смелости писать стихи в этом жанре. «Затем, как раз в то время, когда люди чувствительные уже сетовали на сложившееся положение, считая, что возникло оно по причине измельчания человеческих сердец, вдруг получила распространение поэзия *хайкай*. Кажется, что буквально все, стар и млад, в столице и в провинции, ищут утешения в этом искусстве... *Хайкай* — это разновидность *вака*. К ней не следует относиться с презрением, как к бездарному времяпрепровождению. В наши горестные времена, когда захирело учение Будды, ее достоинства (*току*) превосходят даже достоинства *вака*»<sup>20</sup>.

Тэйтоку считал, что японская поэзия, изначально созданная богами, со временем эволюционировала по жанрам: от *вака* к *рэнга* и далее к *хайкай*. Последний жанр, как подсказывал ему внутренний голос, наиболее соответствовал эпохе. В другом месте Тэйтоку выражал уверенность в том, что если время тому не благоприятствует, то литературное произведение не может быть оценено по заслугам. Поэт чувствовал, что в том упорядоченном, но довольно поверхностном мире, в котором он жил, поэзия *хайкай* могла возыметь больший эффект, нежели *вака*, в деле приобщения людей к культуре, спасая их тем самым от «трех ядов»\*, отравляющих их существование. Литература была развлечением, удерживавшим людей от худших зол.

Школа Тэйтоку опубликовала более 260 сборников *хайкай*, прежде чем она наконец прекратила свое существование в XIX в. Первые два сбор-

---

\* «Три яда» — религиозный буддийский термин; имеются в виду три порока, вредящие добродетели, — жадность, злоба, безрассудство.



ника, «Энокую» и «Хайкай хоккутё»), были с радостью приняты теми же читателями, которые приветствовали ранние беллетристические произведения типа *кана дзоси*. Их популярность, должно быть, удивила Тэйтоку и помогла ему преодолеть нежелание участвовать в изданиях антологий *хайкай*. В 1638 г., через пять лет после выхода первых двух сборников *хайкай*, Тэйтоку разрешил своему ученику Ямамото Сэйму опубликовать «Така цукуба». Послесловие показывает, насколько изменились взгляды Тэйтоку: он не только не собирался воздерживаться от публикации, но, наоборот, был недоволен промедлением, связанным с необходимостью расположить стихи участников сборника в определенном порядке. Тэйтоку отметил, как «трудно было отвергнуть» многие *хайкай*, хотя в свое время было бы странно, если бы он вообще согласился выбрать хоть какие-то *хайкай*. Тэйтоку попытался также подкрепить авторитет *хайкай* ссылкой на то, какие великие люди подвизались на этом поприще: пятый том «Така цукуба» включает стихи Хидэёси, Юсай, Сэн-но Рикю и других титанов конца XVI в. Только после успеха двух не санкционированных им сборников Тэйтоку решился наконец признать за жанром *хайкай* достойные уважения исторические корни.

В отличие от его *вака* стихотворения *хайкай* у Тэйтоку с годами приобретали все большую глубину, хотя они представляют интерес прежде всего как наглядный пример признания *хайкай* в качестве полноправного поэтического жанра. Нередко приходится встречать суждения, что Тэйтоку считал *хайкай* просто своего рода опорной базой для сложения *рэнга*, а иногда *вака*; но его собственные записи никак не подтверждают подобных домыслов. Первоначально Тэйтоку отвергал *хайкай* как никчемное развлечение. Затем позиция его переменилась, и он признал *хайкай* как определенный поэтический жанр, облегченный по сравнению с *рэнга* и обладающий при этом существенными особенностями. В дальнейшем он уже защищал *хайкай* как поэтическое средство самовыражения с совершенно ясными целями и четкими правилами.

Наиболее важное заявление, подкрепляющее эту последнюю точку зрения Тэйтоку, мы находим в сборнике «Тэнсуйсё», изданном после 1644 г. по рукописи Тэйтоку его учеником Каэдэи Рётоку (1589—1679). «Тэнсуйсё» был, очевидно, одним из самых популярных сборников *хайкай*, несмотря на то что он имел хождение только в рукописи. Возможно, факт распространения книги в списках среди членов школы Тэйтоку свидетельствует об уступке глубоко укоренившейся средневековой традиции тайной передачи знаний. Впрочем, может быть, такая секретность диктовалась материальной зависимостью Тэйтоку от своих учеников, которые требовали, чтобы поверенные им тайны не становились достоянием посторонних. Во всяком случае, учеников у Тэйтоку было столько, что даже рукописного «Тэнсуйсё» было уже достаточно, чтобы утвердить за автором репутацию ведущего теоретика *хайкай*.

В этой работе Тэйтоку особенно настаивает на целостности *хайкай* как поэтического жанра: «Некоторые полагают, что *хайкай* присутствует даже в *вака* и что, дабы правильно писать в этом жанре, нужно прежде всего подражать *рэнга*, лишь добавляя некоторый шуточный оттенок. Но это самый глупый и поверхностный подход. Стихи, написанные людьми, которые списали славу благодаря своим талантам, — Соканом, священником Гэнри, Моритакэ из Исэ — не имеют ничего общего с *рэнга*; нет в них также и свойств *вака*. Эти мастера, очевидно, считали, что для их целей годны слова, неприемлемые для *вака* и *рэнга*, и создавали новое искусство, комические нанизанные строфы»<sup>21</sup>. Под словами «неприемлемыми для *вака* и

*рэнга*» Тэйтоку подразумевал, конечно, *хайгон* (поэтические слова). Он считал, что использование слов повседневного обихода делало *хайкай* доступнее и в то же время ближе к жизни простых людей по сравнению с классическими старыми жанрами. Тем же, кому казалось, что поэзия должна быть более изящной, считал Тэйтоку, следовало посвятить себя *вака* и *рэнга*; скромные *хайкай* были им просто ни к чему.

Защищая непритязательность *хайкай*, Тэйтоку тем не менее стремился утвердить новый поэтический жанр как серьезное искусство. Наиболее естественным путем для этого он считал составление правил композиции, сходных со старыми руководствами по поэтике *вака* и *рэнга*. После того как *хайкай* завоевали всеобщее признание, к Тэйтоку неоднократно поступали просьбы составить такое пособие, и вот после долгих уговоров он наконец согласился. Первый опыт Тэйтоку в области создания поэтики носил весьма свободный характер и сводился к десяти предписаниям в форме *вака*, которые прилагались к изданной в 1643 г. антологии «Абуракасу». Общий смысл рекомендаций Тэйтоку таков, что *хайкай*, являясь разновидностью *рэнга*, тем не менее должны подчиняться иным законам. Тэйтоку делал упор не на литературное совершенство, а на техническую сторону, касающуюся последовательности комических нанизанных строф. Вот характерный пример:

они она	«Женщина» и «черт»,
тора ооками но	«тигр» и «волк» вольно вставлять
сэнку моно	хоть в тысячу строк,
омотэ ни мо сурэдо	хоть на титульном листе,
итидза итику дзо <sup>22</sup>	но за вечер — только раз!

Слова, считавшиеся слишком «страшными» для поэзии *рэнга*, разрешалось помещать даже на титульном листе при записи цепочки *хайкай* в тысячу звеньев, но в любом случае не чаще одного раза за состязание. Этот совет Тэйтоку, как и многие другие, едва ли мог оказать практическую помощь начинающим поэтам *хайкай*.

К более детальной разработке поэтики Тэйтоку побудил появившийся в 1636 г. канон его бывшего ученика Рюхо. По свидетельству очевидцев, поэты со всех концов страны, «как дети, пришедшие с просьбами к отцу», стекались к жилищу Тэйтоку. Вняв их увещаниям, Тэйтоку вместе с Ямамото Сайму подготовил руководство под названием «Куруру». Книга увидела свет только в 1651 г.; до того времени она передавалась из рук в руки лишь среди учеников Тэйтоку. «Куруру» состоит из специальных рекомендаций по использованию поэтической лексики, как это видно из следующего примера: «*Инадзума* (молния). Не обязательно избегать употребления рядом слов „луна“ или „солнце“. Звуки *цуру* не должны встречаться в двух стихах, следующих друг за другом. Осень»<sup>23</sup>.

Принцип *сарикирау* — слов, которых следует избегать или которые следует опускать после некоторых других, — Тэйтоку унаследовал от *рэнга*. Однако он не считал необходимым после слова «молния» избегать слов «луна» или «солнце». С другой стороны, поэт, употребляющий звуки *цуру* в звене стихотворения, содержащем «молнию», обнаруживал свою некомпетентность независимо от того, что могло обозначать *цуру* в контексте. Далее, слово «молния» предназначено для определенного сезона — осени, хотя молния наблюдается и в другое время года. Вероятно, тут учитывалась важность роли «сезонных» слов в *рэнга*.

Эта характерная выдержка из свода правил сложения *хайкай* показывает, что Тэйтоку и его школа заботились гораздо меньше о содержании стихов, чем об их технической безупречности. И все же тщательность, с

которой Тэйтоку занимался выработкой подобных руководств, позволила жанру *хайкай* сделать большой шаг вперед. Если бы Тэйтоку не утвердил *хайкай* в роли занятия, достойного настоящего поэта, Басё и другие мастера, быть может, никогда не обратились бы к этому жанру. Как отмечает Говард Гиббетт, под влиянием Тэйтоку поэзия *хайкай* превратилась «в весьма почитаемый вид искусства, подчиняющийся особым правилам и предъявляющий немалые требования к художнику»<sup>24</sup>.

Последние усилия Тэйтоку по разработке поэтики *хайкай* вылились в публикацию (в 1651 г.) большого, подробного труда «Госан» — пособия по использованию и варьированию годной для *хайкай* лексики. «Госан» мало что добавил к положениям, ранее сформулированным в «Куруру», но он как бы окончательно закрепил правомочность *хайкай* как поэтического жанра и сделал учение Тэйтоку доступным для всех, интересующихся этим вопросом. Школа Тэйтоку теперь приобрела популярность даже в самых отдаленных провинциях страны.

Итак, величайшим вкладом Тэйтоку в японскую литературу явилось возведение *хайкай* в ранг признанного поэтического жанра. Ямадзаки Со-кан и его последователи создали «Ину цукубасю» — произведение, отмеченное богатством и неразборчивым разнообразием тем и лексики, но их традиции не укрепились. В начале XVII в. большинство поэтов еще полагали, что *хайкай* в противоположность *вака* или *рэнга* есть не что иное, как «извержение любых попавшихся на язык слов»<sup>25</sup>. Тэйтоку же, хотя он и разделял поначалу это мнение, со временем пришел к признанию правомочности *хайкай*. Его приверженность к *хайгон* не только обогатила поэтический словарь, но и открыла для поэзии обширные сферы жизни, которые при помощи иных слов было невозможно описать. Особой популярностью пользовались *хайкай* у купечества, которое, продолжая восхищаться цветами сакуры и кленовыми листьями в классических шедеврах, приветствовало и поэзию другого сорта, способную рассказать об их радостях в эпоху мира и процветания. Порой теоретические наставления Тэйтоку порицались за то, что они якобы оказывают сдерживающее влияние на живость образов *хайкай*, но следует помнить, что без них *хайкай* могли бы остаться лишь шуточными стишками.

*Хайкай*, которые Тэйтоку сочинил под конец своего долгого жизненного пути, выходят за рамки обычной для его стиля игры слов. Иногда поэт пренебрегает и собственными указаниями о важности *хайгон*. Хотя и эта, более зрелая лирика Тэйтоку не представляет ныне особого интереса, именно она наметила тот путь, по которому предстояло в дальнейшем развиваться *хайкай*. Как поэт Тэйтоку не состоялся. Его стихи в наши дни читают редко, и мало кому знакомо его имя. Однако в историю литературы он вошел как новатор поневоле — основоположник самого популярного жанра японской поэзии.

## ХАЙКАЙ ШКОЛЫ ДАНРИН

Пока был жив Мацунага Тэйтоку, именно он считался непревзойденным мастером *хайкай*. Поэтическому жанру, который он сделал достоянием образованных поэтов и основательно подкрепил сводом правил стихосложения, уже не угрожала опасность вернуться к прежнему положению пустого развлечения даже после смерти самого Тэйтоку в 1653 г. Однако достижения Тэйтоку были ослаблены жестокой борьбой между многочисленными учениками, каждый из которых претендовал на звание подлин-

ного преемника покойного мастера. Нескончаемые ссоры между учениками, бросавшими друг другу всевозможные обвинения, омрачали последние дни существования школы Тэйтоку.

Наиболее талантливый из учеников Тэйтоку, Ясухара Масаакירה (1609—1673), принял в 1655 г. имя Тэйсицу, дав понять, что посредством заимствования первого иероглифа из имени учителя он берет на себя роль главы школы. Он собственноручно сочинил «Тэйтоку сюэн ки», плач на смерть Тэйтоку в тысячу строк. Вот его начало:

фумадзи нао	Нет, не наступлю!
си но кагэ удзуму	Тень учителя хранит
мацу но юки <sup>1</sup>	снег под соснами.

Тэйсицу, намекая здесь на конфуцианское правило, запрещающее наступать на тень учителя, одновременно вкладывает в образ свой подтекст: Тэйтоку настолько велик, что не под силу простому поэту следовать по его стопам.

Не довольствуясь одним лишь утверждением, что его следует считать преемником Тэйтоку, Тэйсицу в 1663 г. анонимно опубликовал труд «Годзё-но хякку», в котором пытался всячески опорочить своих соперников из школы Тэйтоку: Рюхо, мол, писал в манере, слишком напоминающей *рэнга*; у Сигэёри не было собственного творческого почерка; Рётоку и Сайму устарели; Кигин утратил тонкость восприятия<sup>2</sup>. Только Тэйсицу превозносился в этом трактате за блестящий талант и верность традициям Тэйтоку. Подобное выступление, естественно, встретило множество опровержений и протестов, мотивом которых была чаще всего вовсе не забота о совершенствовании искусства *хайкай*, а мелкая личная вражда. Ссоры учеников после смерти их учителя, без сомнения, в какой-то мере были выражением бессильного гнева, вызванного этой горькой утратой. Однако нельзя упускать из виду и экономическую сторону. Ученик, который сумел бы утвердить себя в качестве официального продолжателя дела покойного учителя, вероятно, пользовался бы большим спросом как наставник и редактор *хайкай*. Такие же неприятные склоки между учениками имели место после смерти Басё в 1694 г. Возможно, главной причиной всех столкновений послужил популярный тезис буддийского учения, в особенности учения Сингон, о том, что знание должно передаваться только эзотерическим путем — от учителя одному избранному ученику, который был сочтен достойным такого посвящения. Ссоры между учениками Тэйтоку отражают также сложившееся к тому времени убеждение, что *хайкай* — не просто развлечение, которое могут себе позволить сочинители *рэнга*, создав коллективное серьезное произведение из ряда нанизанных строф, а достаточно сложный жанр со своими секретами, доступными лишь самым одаренным.

Тэйсицу заявлял, что полностью следует традициям Тэйтоку, но на самом деле его стихи значительно превосходят поэзию Тэйтоку как по мастерству, так и по содержащимся в них идеям. Приводимое ниже стихотворение, которое Эбара Тайдзо, известный исследователь *хайкай*, осудил за типичное для школы Тэйтоку стремление к чрезмерной интеллектуальности, явно свидетельствует о чем-то большем, нежели просто отточенная техника слова<sup>3</sup>:

судзусиса но	Может быть, она
катамари нарэ я	из прохлады твердый сплав —
ёва но цуки	полночная луна?

Более характерный для школы Тэйтоку пример, построенный на знании поэтической традиции, звучит так:

бумбу нидоо но ута икуса кавадзу кана <sup>4</sup>	В песнях, и в бою, и в искусстве, и в войне— первые лягушки.
--	--

Лягушка *кавадзу* славилась своим «пением», а что касается «битвы лягушек», то она часто служила сюжетом комических рисунков. В стихотворении воспевается лягушка, сведущая как в изящных искусствах, так и в военной науке, подобно образцовому самураю той эпохи. Однако самое знаменитое стихотворение Тэйсицу, которое с восхищением цитирует Басё, выдержано в совершенно ином ключе:

корэ ва корэ ва то бакари хана но Ёсино яма <sup>5</sup>	«Каково!» — Ну что еще скажешь о цветах в горах Ёсино!
--	--

Горы Ёсино всегда служили объектом поэтических восторгов благодаря красоте цветущей сакуры. Когда Тэйсицу довелось увидеть их во всем величии, он как бы лишился дара речи и мог лишь издать возглас изумления и радости. Стихотворение звучит очень натурально, можно даже сказать безыскусственно, хотя от последователя Тэйтоку можно было бы ожидать сложных поэтических оборотов. Очевидно, даже для человека, который сам объявил себя ревнителем традиций, литературные возможности школы Тэйтоку были уже совершенно недостаточны.

В творчестве менее ортодоксальных членов школы отклонения от заветов учителя были еще заметнее. Мацуэ Сигэёри (Исю; 1602—1680) был наряду с Ноногути Рюхо одним из любимых учеников Тэйтоку. Однако он, как мы знаем, основательно поспорил с Рюхо во время составления «Энокюсю», а впоследствии еще не раз демонстрировал свой сварливый нрав, перессорившись чуть ли не со всеми членами школы. Он издевался не только над поэзией Тэйсицу, но и над простонародной внешностью последнего<sup>6</sup>. Ясно, что у подобного человека было множество врагов. Со временем Сигэёри отошел от школы Тэйтоку и основал свою, в которой уже было заметно немало отличительных черт школы Данрин. Он без малейшего колебания нарушал каноны Тэйтоку. Так, у него есть одно стихотворение *хайкай*, в котором вторая строка состоит не из семи слогов, а из тринадцати, что изменило форму стихотворения почти до неузнаваемости. Свежесть поэтического восприятия, имеющую мало общего с традиционной игрой слов, Сигэёри обнаруживает и в следующем стихотворении:

дзюэрэи но бо бакари юку нацу но кана <sup>7</sup>	Не паломники — только посохи видны.. Летние луга!
--	---

Это *хайкай* в отличие от свойственных школе Тэйтоку лексических изысков в известном смысле напоминает зарисовку с натуры: трава на лугу так высока, что скрывает бредущих по тропинке пилигримов, виднеются только верхушки их посохов. Качества, совершенно непохожие на юмор ранней поэзии *хайкай*, встречаем мы и в таком стихотворении:

аки я кэса хитоаси ни сиру нугуи эн <sup>8</sup>	«Осень», — понял я, на веранду чистую поутру ступив.
--	--

С первого шага по начисто протертым доскам веранды автор чувствует холодок под ногами, который и говорит ему о наступлении осени. Стихотворение по сути не юмористично, но в нем живо передано внезапное ощущение смены времен года. Такие сюжеты любили поэты позднего периода развития *хайкай*. Эти стихи отличаются от *вака* и *рэнга* скромностью об-

разов и самим характером восприятия мира, а вовсе не использованием *хайгон* (поэтических слов) или еще каких-либо формальных поэтических приемов. В одних произведениях Сигэёри более открыто прибегал к лексическим ухищрениям в условной традиционной манере, а в иных его образы и стиль явно заимствованы из литературы прошлого, в частности из пьес театра *Но*. Поэты *вака* нередко давали собственную ассоциативную интерпретацию древней поэзии, а мастера *рэнга* находили особое удовольствие в ассоциативной связи с «Гэндзи моногатари». По словам Нисияма Соина, основателя школы Данрин, для поэзии *хайкай* пьесы театра *Но* являются таким же источником вдохновения, как «Гэндзи моногатари» для прозы<sup>9</sup>. Пьесы *Но* пользовались особой популярностью у поэтов Данрин, однако многие члены школы Тэйтоку, в том числе Рюхо, Кигин и Сигэёри, тоже слагали стихи, основанные на текстах *Но*, — очевидное свидетельство того, что различия между школами Тэйтоку и Данрин обычно преувеличивают. В период бурного развития и совершенствования *хайкай* только архиконсерваторы придерживались изобразительных средств, имевших успех десять лет назад. Любое удачное нововведение, как, например, использование языка пьес театра *Но*, поддерживалось всеми создателями *хайкай*, независимо от их принадлежности к той или иной школе. На наш взгляд, очень колоритно следующее стихотворение Сигэёри, выдержанное в манере *Но*:

яа сибараку	Эй, повремени!
хана ни тайситэ	В колокол пока не бей —
канэ цуку кото <sup>10</sup>	сакура в цвету.

Прежде всего мы замечаем, что стихотворение состоит из трех строк по шесть слогов в каждой. Это существенное отступление от традиции, которым как раз славилась школа Данрин. Текст непосредственно восходит к фрагменту из пьесы *Но* «Миидэра». Когда по ходу действия пьесы сумасшедшая собирается ударить в храмовой колокол, священник останавливает ее словами: «*Яа сибараку*, кёдзин но ми ни тэ канэ о ба цуку дзо...» («Эй, повремени! Что ты делаешь, сумасшедшая! Зачем хочешь ударить в колокол?») Выделенные курсивом слова из диалога пьесы были использованы в первой и третьей строках стихотворения; вторая строка содержит намек на стихотворение священника Ноина из «Синкокинсю», в котором описываются цветы сакуры, опадающие при звоне храмового колокола. Сигэёри обращается к священнику с просьбой не звонить в колокол, чтобы не осыпались лепестки. Более того, это *хайкай* вызывает в воображении и такую картину: цветы на деревьях близ храма начинают опадать; сгущаются сумерки, а поэту все еще не хочется покидать этот чудесный уголок.

Сигэёри завоевал себе место в истории *хайкай* не только благодаря собственному поэтическому творчеству, но также благодаря тому, что сумел убедить Нисияма Соина (1605—1682) взяться за сочинение *хайкай*. Соин происходил из самурайской семьи, обитавшей в Хиго, на острове Кюсю. Он мог бы так и остаться ничем не примечательной личностью, если бы не счастливая судьба, которая привела его в четырнадцать лет на службу к местному феодалу Като Масаката, увлекавшемуся поэзией *рэнга*. Последний не только распознал в Соине литературный талант, но и помог ему овладеть поэтической техникой. В 1622 г. Соин с благословения Масаката отправился в Киото, где занялся изучением *рэнга* под руководством Сатомура Сётаку, ведущего поэта этого жанра. Примерно в 1625 г. Соин познакомился с Сигэёри, и между двумя поэтами завязалась дружба, продолжавшаяся всю жизнь. Пока Соин проходил обучение в Киото, Масаката продолжал оказывать ему материальную помощь, но в 1632 г. род Като

был лишен самурайского звания. Масаката стал ронином\*, но продолжал поддерживать Соина. Однако на следующий год Соин предпочел вернуться в Кумamoto, не желая оставаться в Киото на положении иждивенца. Дома он пробыл недолго, ибо вскоре понял, что никакая иная жизнь, кроме жизни поэта, ему не подходит. Он вернулся в Киото, но не прекращал общения с Масаката, который стал к тому времени профессиональным мастером *рэнга*, зарабатывая на жизнь своим искусством.

В 1647 г. Масаката был пожалован феоде Хиросима. Возможно, именно это послужило причиной переезда Соина из Киото в Осака, где он занял место мастера *рэнга* при синтоистском храме Тэммангу, посвященном памяти поэта Сугавара-но Митидзанэ. Переезд Соина в Осака в 1648 г. означал, что отныне школа Данрин будет отождествляться с оживленной, земной атмосферой этого крупного торгового города. Однако Соин пока еще был далек от того, чтобы основать новую школу *хайкай*. Он все еще считал себя прежде всего поэтом *рэнга*, а сложением *хайкай* занимался только для развлечения. Эбара Тайдзо характеризует стихи Соина, относящиеся к тому периоду, как неудачные подражания Тэйтоку<sup>11</sup>. Но постепенно начала раскрываться поэтическая индивидуальность Соина. Весьма характерно для его манеры следующее стихотворение, опубликованное в 1656 г. (хотя написано оно было несколько раньше):

нагаму то тэ	Вот уж вдоволь-то
хана ни мо итаси	насмотрелся на цветы —
куби но хонэ <sup>12</sup>	шею не согнуть!

Стихотворение Соина пародирует *вака* Сайгё из антологии «Синкокинсю»:

Чем дольше люблюсь,  
тем сердцу желанней они,  
цветущие ветви!  
Но вот облетают цветы,  
печалью меня одарив...<sup>13</sup>

Перефразируя знаменитое классическое стихотворение, Соин создал образчик простонародного юмора.

Интерес Соина к *хайкай* более отчетливо проявился в 1660-е годы, однако в то время еще не было и речи о каких-либо серьезных попытках выйти за рамки традиции школы Тэйтоку. Только в манере соединения стихов у Соина наблюдается некоторое отклонение от свойственного Тэйтоку пристрастия к игре слов в сторону более тонких ассоциаций. Но так или иначе, стиль его все еще был негибким в сравнении с поздней поэзией школы Данрин. Тем не менее Соин постепенно завоевывал популярность в Японии, еще и благодаря своим частым и продолжительным путешествиям. Постоянную работу в качестве наставника поэзии *рэнга* он поручил сыну, но одно свидетельство, относящееся к 1670 г., т. е. как раз к тому периоду, когда Соин принял решение стать буддийским монахом, говорит о его возросшем авторитете: «Сотни людей постоянно толпились вокруг его дома в надежде получить наставления»<sup>14</sup>. Соин стал священником дзэнской секты Обаку, центр которой находился в Нагасаки. Посетив Нагасаки, Соин сложил такое стихотворение:

оранда но	Не голландские ли
модзи ка ёкотау	вытянулись письма?
ама цу каре <sup>15</sup>	— В небе строй гусей.

\* Рониин — самурай, ранее состоявший на службе у феодала, но потом по каким-либо причинам потерявший эту службу.

Причудливое сравнение вытянувшегося в горизонтальную линию каравана гусей в небе с голландскими письменами звучало особенно эффектно в стихотворении, сложенном в Нагасаки.

В 1673 г. был опубликован знаменитый сборник «Сайо топпяку ин» («Тысяча стихотворений Соина»). В него вошли *хайкай*, написанные Соином в различных районах страны во время его странствий, в период с 1663 по 1672 г. Эту книгу часто называют наиболее характерной для Соина как поэта школы Данрин, но такое суждение неверно, ибо большинство стихов сборника все еще выдержаны в традициях школы Тэйтоку<sup>16</sup>. Действительное значение публикации первого поэтического сборника Соина заключалось прежде всего в утверждении его авторитета как мастера *хайкай*, что заставило прочих поэтов этого жанра, стремившихся к созданию нового стиля, группироваться именно вокруг него. Поэты помоложе, например Ихара Сайкаку (1642—1693) и Оканиси Итю (1639—1711), признавали Соина своим учителем, хотя их собственные стихи были гораздо оригинальнее. В сущности, создается впечатление, что Соин, подобно Мацунага Тэйтоку, возглавил новое движение как бы против своей воли, только благодаря энергии и энтузиазму своих последователей.

Сайкаку впервые поступил в ученики к Соину, когда ему было четырнадцать или пятнадцать лет. Самое раннее из известных нам стихотворений Сайкаку появилось в одной антологии в 1666 г., когда поэту уже исполнилось двадцать четыре года:

кооро коко ни  
наки ка накану ка  
хотогогису<sup>17</sup>

Был ли душою  
отсюда далек я — или  
кукушка не пела?

Стихотворение восходит к следующему месту из «Великого учения»\*: «Если перенесешь душою вдаль, будешь смотреть — и не видеть, слушать — и не слышать». Иными словами, Сайкаку спрашивает, почему же он не слышал кукушку: потому ли, что думал о чем-то другом, или потому, что кукушка и впрямь не куковала. В идее и образе еще не видно особых отклонений от стиля Тэйтоку, однако умелое использование аллитерации придает стихотворению живой ритм, характерный для более зрелых произведений Сайкаку.

В 1673 году, ознаменованном выходом «Сайо топпяку ин», Сайкаку вместе с другими поэтами издал «Икудама манку» («Десять тысяч стихов, сложенных в Икудама»). В этой антологии было представлено более двухсот поэтов. Все они пренебрегали традицией, так что характерный для них общий стиль был назван *оранда-рю*, т. е. «голландский стиль», чтобы подчеркнуть их эксцентричность и отступление от традиций. В предисловии к антологии Сайкаку писал о своем отвращении к современной поэзии, в которой «большинство стихов — не более чем глупое времяпрепровождение для стариков»<sup>18</sup>. «Икудама манку», явившаяся реакцией на тривиальность и однообразие *хайкай* того времени, бросила вызов авторитету школы Тэйтоку не только благодаря необычному, неосознанному использованию элементов разговорного языка, но и благодаря новому методу соединения стихов. Поэт должен был уловить суть предыдущего стихотворения, с тем чтобы умело и остроумно на него ответить, а не просто обыграть встретившиеся в предыдущем стихотворении слова. Сайкаку суждено было списать немеркнущую славу поэта жанра *хайкай* не при помощи *хокку*, в которых особо выдающегося таланта не чувствуется, хотя некоторые из

\* «Великое учение» — одна из четырех канонических конфуцианских книг.



них не забыты по сей день, а благодаря написанным строфам *хайкай*, в сложении которых он был несравненным мастером. Его плодовитость и изобретательность поистине изумительны. В 1675 г. он однажды сочинил подряд тысячу *хайкай*, слагая примерно по сто стихотворений в час и располагая соответственно тридцатью пятью секундами на то, чтобы придумать и собственноручно записать в определенной последовательности каждую строку<sup>19</sup>. В 1677 г. количество стихов увеличилось до тысячи шестисот в сутки. Сайкаку называл такое творчество *якадзу*, используя название состязаний стрелков из лука, где все стрелы должны были поразить одну мишень. В 1680 г., приняв вызов двух других поэтов *якадзу*, он улучшил свой рекорд, доведя количество стихов до четырех тысяч. Наконец, в 1684 г. в осакском храме Сумиёси он сочинил за сутки двадцать три тысячи пятьсот *хайкай* — совершенно невообразимое количество, так что писцы не успевали записывать<sup>20</sup>.

В послесловии к сборнику «Оякадзу», опубликованному в 1681 г., Сайкаку утверждал, что бесполезно и не нужно тратить долгие месяцы, а то и годы на отшлифовку какой-нибудь сотни стихотворений. Его идеалом был мгновенный экспромт. Сайкаку, как правило, использует разговорный язык и синтаксис, лишь изредка допуская отсылки к литературе прошлого. Стремление к скорости благоприятствовало не столько утонченной игре слов, сколько понятным для всех островам. Не удивительно, что большинство подобных стихов обладают весьма скромными художественными достоинствами, но Сайкаку и не ставил перед собой задачу создавать творения непреходящей ценности. Свидетельствам его острого ума и высокой поэтической техники суждено было вскоре стать забытыми. Как и многие произведения искусства конца XVII в., поэзия Сайкаку была рассчитана на то, чтобы доставлять сиюминутное удовольствие в соответствии с представлениями той эпохи об «изменчивом мире», где волны поднимаются только затем, чтобы разбиться.

Сайкаку с почтением относился к Соину как к главе школы, однако Соин был куда осторожнее в своих начинаниях. Первый шаг к созданию нового стиля *хайкай* он сделал в 1674 г., на следующий год после публикации «Сайо топьяку ин», сочинив цикл из ста написанных строф под названием «Кабасира» («Комариный рой»). В цикле чувствуются заметное улучшение связей между стихами, гибкость сочленения, столь непохожая на тяжеловесный стиль Тэйтоку<sup>21</sup>. Это первое произведение Соина в новом стиле немедленно подверглось порицанию со стороны ревностных приверженцев традиций Тэйтоку в критической работе «Сибуутива» («Терпкий веер», 1674). Нападки на Соина велись с той позиции, что «*хайкай* в конечном счете есть род *вака*». Этот первый выстрел в битве между школой Тэйтоку и будущей школой Данрин привел к взрыву полемики, равной которой нет в истории японской литературы<sup>22</sup>. Большинство так называемых критических работ, опубликованных в ходе дискуссий, представляют собой не что иное, как апологию родной для данного автора школы, причем апологию, основанную скорее на этических, чем на эстетических доводах. («Кабасира» Соина подверглась осуждению за то, что уводит начинающих поэтов с пути истинного, а использование «вульгарного языка» трактовалось как угроза общественной морали.) Долгий и никчемный обмен взаимными упреками и обвинениями прекратился только после окончательной победы школы Данрин в 80-е годы XVII в. Тем не менее иногда в этих полемических писаниях можно найти утверждение какого-либо существенного литературного принципа; так, например, в ответе Соина на первые нападки его противников в 1674 г. Соин писал: «Искусство *хайкай* ставит

неистинность (*кё*) прежде истинности (*дзицу*). *Хайкай* — пародия в сравнении с *вака*, это все равно что *кёгэн* по отношению к *рэнга*. Известно, что поэты древности учили: *рэнга* нужно брать за основу (*хон*), но *рэнга* нужно и забыть... В старом ли стиле, в новом или в среднем хороший поэт всегда останется хорошим поэтом, а плохой — плохим. Нет такого разграничения, которое определяет, чей стиль вернее, самое лучшее писать то, что тебе больше нравится; это шутка, которая рождается из фантазии (*мугэнно гигэн*)»<sup>23</sup>.

Высказывание Соина может удивить и разочаровать — уж слишком оно поверхностно. Без сомнения, то была реакция на сложнейшие правила поэтики, введенные Тэйтоку, однако заявление о том, что *хайкай* — шутка, родившаяся во сне, каковым является бытие человека, — такое заявление недалеко уходит от ранних концепций *хайкай*, трактовавших этот жанр как развлечение после серьезных упражнений в сложении *рэнга*. Конечно, Соин сознавал, что человеку его возраста (а в то время, когда он писал приведенные строки, ему было шестьдесят девять лет) не подходит роль главы движения молодых поэтов-энтузиастов. Он писал другу: «Тот, кто после шестидесяти лет занимается сложением *хайкай*, обязательно перессорится с молодыми и будет втянут в споры, неподобающие человеку его возраста. К тому же его будут презирать за старомодный язык, а это унижительно»<sup>24</sup>. До конца своих дней Соин так и не научился рассматривать *хайкай* как основное занятие писателя, для него этот жанр оставался лишь развлечением. И все же именно Соин исподволь изменил содержание *хайкай*, перейдя от формальных поэтических поисков к описанию своих непосредственных наблюдений и переживаний. В стихотворении, написанном в 1674 г. при посещении Окуноин, обширного кладбища на горе Коя, содержится весьма глубокий подтекст (несмотря на многочисленные утверждения Соина о пользе легкомыслия):

пую но ё я  
бандзи но фумбэцу  
Окуноин<sup>25</sup>

О наш мир росы!  
Все вопросы решены  
здесь, в Окуноин.

Следующий, 1675 год сыграл решающую роль в судьбе Соина и его поэтической школы. Весной он отправился в Эдо, где был радушно принят в кружке «восьми или девяти» поэтов *хайкай* под руководством Тасиро Сёи. Группа эта называлась Данрин (буддийский термин, означающий буквально «лес проповедей»), что в то время примерно соответствовало по смыслу слову «академия». Название это, вероятно, родилось, когда один из поэтов сказал в шутку: «*Хайкай*, написанные такими людьми, как мы, должны называться академической поэзией»<sup>26</sup>. Участники кружка охотно провозгласили Соина своим духовным главой. Когда его попросили сложить стихотворение по случаю первого собрания кружка, Соин написал:

сарэба коко ни  
Данрин но ки ари  
умэ но хана<sup>27</sup>

Итак, отныне  
здесь дерево Данрин растет,  
все в сливовых цветах.

Упоминание о сливе указывает на время года — раннюю весну. Возможно, в нем также содержится намек на прозвище самого Соина — Байо («Сливовый старец»), а также на то, что цветы сливы издавна ассоциировались с поэтами и учеными. Один эдоский поэт дополнил стихотворение строками:

сэдзoku нэмури о  
самасу угунсу

Нас, недостойных, ото сна  
пробудит соловей.

Здесь заметна связь между сливовыми цветами и соловьем (*угуису*) — птицей, обычно изображавшейся на ветке цветущей сливы. Но главный смысл обоих стихотворений в том, что Соин признает себя главой вновь созданной школы, а его друг говорит о том, что эта школа пробудит от сна поэтов, погрязших в мирской суете<sup>28</sup>. Стихотворения, сложенные во время пребывания Соина в Эдо, были опубликованы Тасиро Сёи в 1675 г. под названием «Эдо хайкай: Данрин топяку ин» («Эдоские *хайкай*: тысяча стихов Данрин»). Название Данрин прижилось, и вскоре появилась группа, именовавшая себя «осакская Данрин» как бы в противоположность эдоской группе Данрин. Большинство молодых поэтов теперь поддерживали Соина, видя в нем лидера нового поэтического направления. Все они, можно сказать, забыли о его преклонном возрасте. Даже в Киото, бывшем оплотом школы Тэйтоку и всех консерваторов от поэзии, настроения заметно переменялись после визита Соина в 1678 г. Первое стихотворение, сложенное в Киото, Соин посвятил поэту Суганоя Такамаса:

суэ сигэра  
Моритакэ рю но  
Сёхондзи<sup>29</sup>

Пусть живет в веках  
главный храм, что сохранил  
слово Моритакэ!

Сёхондзи (главный храм какой-либо секты) — так назывался стиль, принятый в поэзии Такамаса. Последний, как и прочие поэты Данрин, верил в то, что его школа не только противостоит школе Тэйтоку, но и воскрешает более древние и ценные традиции Моритакэ. Послесловие к «Данрин топяку ин» гласит: «Мы, члены группы, сознавая свое ничтожество, все же стремимся сохранить неизменными основные особенности стиля Моритакэ и Сокана... В последнее время поэзия *хайкай*, и прежде всего искусство соединения стихов по смыслу, поблекла; поскольку это произошло в период, когда Моритакэ и Сокана не стало, мы называем такую поэзию поздним стилем»<sup>30</sup>. Звучащее в приведенном высказывании преклонение перед Моритакэ поистине удивительно, так как школа Данрин стоит гораздо ближе к земной, доступной поэзии Сокана, чем к довольно формальной юмористической манере Моритакэ. Возможно, поэты Данрин предпочли Моритакэ потому, что Тэйтоку выражал восхищение творчеством Сокана.

Такамаса суждено было войти в историю литературы как самому радикально настроенному поэту школы Данрин, обвинявшемуся в кощунстве и непристойности. Он взял себе псевдоним Батэрэнся («Общество Падре»)\*, который как бы переключался с «голландским стилем» Сайкаку. Такамаса развлекался, эпатуруя читателей такими стихами:

сирой амэ  
ноки но кадоя ни  
тама наситэ

Дождик прозрачный  
по карнизу бусинками  
рассыпается.

кадзэ ни ото ару  
ину но сёбэн<sup>31</sup>

Струйка на ветру звенит —  
песик мочится.

В стихотворении используются слова разговорного языка. Разговорные формы мы видим также в грамматике и на редкость свободном порядке членов предложения (вместо «кадоя но ноки» — «ноки но кадоя»); подобные приемы предвосхищали манеру поздних поэтов школы Данрин, которые зачастую находили удовольствие в самой неясности смысла, создавая нечто вроде загадок. Упоминание во втором стихотворении песика, который мочится, было также рассчитано на то, чтобы удивить или шокировать

\* Падре — католические священники-миссионеры (португальские и испанские), насаждавшие христианство в Японии в XVI и начале XVII в.

читателя, так как следовало за банальным описанием дождевых капель или тающего льда («бусинками рассыпается»).

Негодующие отклики на поэзию Такамаса не заставили себя ждать. Один из ярких приверженцев школы Тэйтоку, Накадзима Дзуйрю, опубликовал в 1679 г., т. е. в том же году, когда увидел свет сборник Такамаса, трактат, озаглавленный «Хайкай хадзя кэнсё» («Отвергнуть ложное и выявить истинное в поэзии хайкай»). Дзуйрю разоблачал школу Соина как «христиан в поэзии хайкай»\*. Далее он писал: «С точки зрения нашей синтоистской веры они проповедуют ересь. Они непременно погубят Японию. Главарь этой школы Красноволосых — опорочивший свой сан Соин»<sup>32</sup>.

Соин, конечно, ни в коей мере не заслуживал столь суровых обвинений. Дошедшая до нас незначительная часть его теоретических высказываний о поэзии хайкай, содержащихся преимущественно в «Осака докугинсю» («Собрание стихов, сложенных в городе Осака», 1675), свидетельствует о том, что более всего Соин ценил в хайкай новизну и необычность образа, проявлявшиеся в приемах присоединения одного стихотворения к другому:

Торибэно но кэмури ва таэну соорэйдзё	Там, в Торибэно, вечно чад густой струей погребальные костры —
тоби мо карасу мо кусамэ ва сэну ка <sup>32</sup>	уж не потому ль чихают вороны и коршуны?

Торибэно в течение веков служило местом кремации в Киото. Название это включает корень *тори* (птица), который по смыслу соединяется с упоминанием о птицах во втором стихотворении. Соина, по-видимому, поразила сама необычность образа: птицы чихают потому, что надышались дыма погребальных костров. Другое стихотворение Соин хвалил за то, что в нем умело переиначены строки из «Кюкинсю»:

мугара хаэ. арэтару ядо но даидокоро	Эта кухонька в хижине брошенной вся травой заросла,
пурэнаки хаха о ёбу то сэси ма ни <sup>34</sup>	пока звал я матушку мою бессердечную.

Оригинальное стихотворение, которое пародируют приведенные выше строки, принадлежит священнику Хэндзё:

Напрасно ждала я,  
что тихий приют навестит  
мой друг бессердечный —  
уже и дорожка к дверям  
травой лесной поросла...<sup>35</sup>

Строки Хэндзё написаны от лица женщины, напрасно ждавшей любимого, который обещал посетить ее, в уединении брошенного дома. А в хайкай говорится о мальчике, который так долго ждет на кухне позабывшую о нем мать, что кругом успела вырасти трава.

Соин был отнюдь не склонен расточать похвалы стихам, могущим подорвать общественные устои страны своими крамольными идеями; он хвалил стихи за блестящие проявления остроумия, которые мог бы оценить и сам Тэйтоку. Соин осуждал выходки таких поэтов, как Такамаса; отрица-

\* Христианская религия была строгаише запрещена феодальным правительством Японии в начале XVII в.; исповедание христианства каралось смертной казнью.

ние традиционных правил и безудержное стремление добиться современного звучания привели их к полному забвению основополагающих принципов *хайкай*. Он часто акцентировал свое отношение к *хайкай* как к досужему развлечению, однако длительные занятия поэзией *рэнга* выработали в нем уважение к языку и форме стиха, так что ему трудно было примириться с чрезмерными вольностями наиболее радикально настроенных поэтов школы Данрин. В 1680 г. Данрин наконец восторжествовала над прочими направлениями в *хайкай*, но Соин к тому времени разочаровался в школе, которую возглавлял на протяжении многих лет. Будучи уже слишком стар для того, чтобы удерживать от крайностей своих учеников, он постепенно отошел от сложения *хайкай* и вернулся к *рэнга*<sup>36</sup>. Умер Соин в 1682 г. в возрасте семидесяти семи лет.

В целом можно сказать, что достижения Соина в области поэзии *хайкай* не так уж велики. Правда, ему (или, вернее, главным образом его ученикам) удалось вернуть *хайкай* свободу, которую Тэйтоку ранее пытался ограничить своей регламентацией изобразительных поэтических средств. Соин сумел также поднять поэзию *хайкай* на более высокий художественный уровень. И все же его творчество ныне не вызывает особого интереса. Лишь поздние его работы позволяют предположить, что если бы ему довелось жить в новую эпоху *хайкай*, в период деятельности Мацуо Басё (1644—1694), то он, возможно, сумел бы писать стихи непреходящей ценности — такие, как нижеследующая миниатюра:

на но хана я	Сурепки цветок
хито мото сакиси	в одиночестве расцвел
мацу но мото <sup>37</sup>	под сенью сосны.

В это стихотворение, являющееся скорее плодом наблюдения, чем размышления, Соин вкладывает подтекст, столь характерный для зрелой поэзии *хайкай*: побег сурепки, ярко-желтый цветок, распускается под темно-зеленым сводом сосновых ветвей, символизируя приход весны.

Процветание школы Данрин длилось немногим более десятилетия, с 1675 по 1685 г., пока ее участники не растратили наконец свои силы на поэтические крайности. И все же Данрин исполнила свою миссию. Много позже сам Басё должен был признать: «Если бы до нас не было Соина, мы бы и сейчас в *хайкай* подбирали объедки со стола старика Тэйтоку. Соин возродил искусство *хайкай*»<sup>38</sup>. Басё изучал *хайкай* обеих школ и у обеих учился. Благодаря Тэйтоку он постиг важность технического мастерства в поэзии, благодаря Соину — важность непосредственности восприятия и передачи впечатлений момента. Оба эти элемента были необходимы для развития зрелой поэзии *хайкай*.

## ПРЕДШЕСТВЕННИКИ БАСЁ

Яростная литературная полемика между приверженцами школ Тэйтоку и Данрин достигла апогея приблизительно в 1680 г. Опубликованные в тот период пространные тома критических работ не содержат ничего поучительного для современного читателя, но эти труды наверняка доставили много огорчений поэтам жанра *хайкай*, которым все еще были дороги идеалы искусства, независимо от того, были ли они провозглашены Тэйтоку или Соином. Однако беспардонный обмен обвинениями неожиданно вызвал положительный эффект. Как в Эдо, так и в Осака нашлись поэты, разочарованные бесцельной грызней между двумя поэтическими

школами, развитие которых уже исчерпало себя, и занявшиеся поисками новых принципов сложения *хайкай*. Ни Тэйтоку, ни Соину не удалось в полной мере превратить *хайкай* в серьезный литературный жанр. Оба они видели в *хайкай* скорее развлечение, уместное на каком-нибудь празднике, чем средство передачи сокровенных переживаний поэта. Сайкаку до конца использовал блестящие возможности поэзии Данрин, но его творчество оставляет впечатление бьющей через край энергии, лишенной подлинной силы и красоты. Если бы в тот момент не появилась небольшая группа поэтов, которая спасла *хайкай* от легкомысленных вольностей, ставших отличительной чертой этого жанра во всех направлениях и школах, возможно, поэзии *хайкай* суждено было бы опять заглохнуть на время (как случилось после смерти Сокана и Моритаке), а то и вообще исчезнуть.

Год 1681-й был отмечен рядом блестящих достижений. В этом году помимо «Оякадзу» Сайкаку — вероятно, самого характерного сборника школы Данрин — усилиями Икэниси Гонсуй (1650—1722) была опубликована также антология «Адзума никки» («Восточный дневник»), включавшая знаменитое *хокку* Басё:

карээда ни	На голой ветке
карасу но томаритару я	Ворон сидит одиноко.
аки но курэ	Осенний вечер.
	(Пер. В. Марковой)

Избыточное число слогов во второй строке трехстишия и некоторые другие черты, несомненно, свидетельствуют о влиянии школы Данрин, и тем не менее это стихотворение не похоже ни на одно из предшествующих. Помимо умелой игры слов оно рисует целую картину мира. Примерно в тот же период Басё создал первую версию своего знаменитого стихотворения о лягушке, прыгающей в пруд, которое было объявлено началом *сёбу* — «стиля Басё» в поэзии. Однако было бы неправомерно приписывать все перемены в жанре *хайкай* одному Басё. Сложением *хайкай* активно занималась небольшая группа поэтов, включавшая Ито Сятоку (1634—1698) и Икэниси Гонсуй из школы Тэйтоку, а также Уэдзима Оницура (1661—1698), Кониси Райдзана (1654—1716) и Синомото Саймаро (1656—1738), каждый из которых внес серьезный вклад в формирование стиля Басё. Хотя некоторые из перечисленных членов группы были очень мало знакомы или вообще не знакомы с самим Басё, их лучшие произведения перекликаются со специфической манерой Басё. Под таким углом зрения Басё предстает не одиночкой, создающим неподражаемые стихи в полной изоляции от прочих поэтов эпохи, а лучшим, недостижимым мастером среди плеяды поэтов, постепенно приходивших к тем же взглядам на поэзию *хайкай*, что и он сам.

Эти поэты были достаточно одаренными, и каждый из них в наши дни известен несколькими стихотворениями, которые неизменно определяются как «написанные почти на уровне Басё». При чтении их стихов складывается впечатление, что, если бы один поэт родился лет на десять позже, второй не был бы вынужден зарабатывать поэзией на жизнь, а третий не цеплялся бы так упорно за правила и условные ограничения жанра *хайкай*, все они могли бы стать достойными соперниками Басё, а не просто поэтами переходного периода. Пожалуй, более важным фактом, чем конечная неудача этих авторов, является то, что они прошли по тому же пути, что и Басё, ведущему к серьезной поэзии *хайкай*, к стихотворной форме,

которая, несмотря на краткость, могла передать гораздо больше, чем легковесный остроумный экспромт. Стихи *хайкай*, наконец, стали выражением квинтэссенции мысли великого поэта.

Самым старшим из поэтов переходного периода был Ито Синтоку. Он начал с изучения творчества Тэйтоку, но впоследствии стал энтузиастом школы Данрин, о чем свидетельствует следующее стихотворение, побившее все рекорды в жанре *хайкай* по количеству слогов:

яварака нару ё ни ситэ ёвакарадзу суйсэн ва таран <sup>1</sup> хана но вакасю	Среди цветов нежнейших нарцисс красив и статен, как мальчик меж девиц.
---	--

Приведенное стихотворение, хотя оно было опубликовано только в 1684 г., явно относится к более раннему периоду как по общему настрою, так и по ассоциациям с китайской поэзией. Нарцисс в отличие от цветов, привлекательных своей женственной прелестью, обладает красотой юноши. Стихотворение само по себе весьма необычно, но намерение Синтоку заключалось не в том, чтобы создать забавную побрякушку наперекор традиции, а в том, чтобы определить границы гибкости формы. Идея, заложенная в подтексте, отнюдь не комична, она предполагает реальное созерцание нарцисса.

Синтоку был богатым купцом из Киото и много путешествовал по стране по делам своего торгового дома. В 1677 г. он посетил Эдо, где в содружестве с Басё и Ямагути Содо (1642—1716) принял участие в составлении антологии «Эдо сангин» («Три поэта в Эдо»). Антология выдержана еще в основном в духе школы Данрин, но уже в 1681 г. Синтоку опубликовал сборник «Ситихяку годзюин» («Семьсот пятьдесят стихотворений»), который называли «первой книгой в стиле *Сёфу*»<sup>2</sup>. Общение Синтоку с Басё продолжалось долгие годы, и, по всей вероятности, он оказал известное влияние на младшего собрата. Несколько стихотворений помогут составить представление о стиле зрелой поэзии Синтоку:

Фудзи ни соотэ сангацу нанука ёка кана <sup>3</sup>	Фудзи миновал в день седьмой или восьмой третьей луны.
---	--

Это стихотворение под названием «Путешествие» увидело свет в 1685 г. В нем Синтоку передает впечатление от приятного путешествия ранней весной, в третьем месяце, упоминая седьмой (*нанука*) и восьмой (*ёка*) дни месяца. Для японского читателя звуки в этих двух словах обладают неторопливостью и протяжностью, которых нет, например, в словах *микка* и *ёкка* (третий и четвертый дни месяца). Тщательный выбор слов, продиктованный отнюдь не стремлением к каламбуру или реминисценции, напоминает манеру Басё<sup>4</sup>:

мэйгэду я коёи умэруру ко мо ара <sup>5</sup>	Ясная луна! И сегодня где-нибудь дети родились...
---	---

Приведенное стихотворение, написанное Синтоку в старости, обычно истолковывают в том смысле, что дети, рожденные этой ночью, будут совершенны, как полная луна перед осенним равноденствием, между тем как силы самого поэта уже на исходе; но и им, детям, суждено когда-нибудь познать старость, как полной луне суждено убывать<sup>6</sup>. Может показаться невероятным, что столь простые, незамысловатые слова были призваны

передать такой глубокий смысл, и тем не менее упоминание полной луны (в большей степени, чем молодого месяца) в сочетании с рождением ребенка — образ весьма значительный, передающий подлинные мысли Синтоку, равно как и печаль старца, любующегося луной.

Подобно Синтоку, Икэиси Гонсуй начал с изучения *хайкай* в стиле Тэйтоку, но затем склонился к поэзии Данрин. Он познакомился с Басё, когда тот еще только начинал свою поэтическую деятельность, и немало способствовал укреплению популярности Басё, включая его произведения в такие антологии, как «Эдо симмити» («Новые улицы Эдо», 1678), «Эдо дзя-но суси» («Эдоское суси \* из змеи», 1679) и «Адзума никки» («Дневники из Адзума», 1681). В период, когда все вокруг занимались сочинением стихов в стиле Данрин, Гонсуй (в 1678 г.) написал такое стихотворение:

уохана мо  
сириси ёнака но  
ама но кава<sup>7</sup>

Там, в ночной дали,  
белые цветы вербены —  
словно Млечный Путь.

Здесь описывается лето, пора цветения вербены, но ее белые цветы ассоциируются с холодом осенних ночей, когда в небе виден Млечный Путь. Один авторитетный японский комментатор пишет: «Следует отметить, что Синтоку слагал такие стихи в духе Басё еще в 1678 г.»<sup>8</sup>. Вполне возможно, что и сам Гонсуй сыграл важную роль в формировании стиля *Сёфу*. Следующее его стихотворение уже непосредственно приближается к своеобразной манере Басё:

кои ва ханэтэ  
мидзу сидзука нари  
хототогису<sup>9</sup>

Лишь подпрыгнет карп —  
и опять замрет вода...  
Голос кукушки.

Сходство со знаменитым стихотворением Басё о лягушке просто поразительно, и трудно удержаться от соблазна провести сравнение обоих стихотворений. Стихотворение Гонсуй не датировано, но, по-видимому, написано раньше, чем шедевр Басё. Авторское примечание гласит: «Один в ночной деревне ждал я в надежде, что услышу кукушку, но донесся до меня лишь плеск, когда из воды выпрыгнул карп. От этого еще явственнее ощутил я одиночество. Затем наконец я услышал кукушку». Гонсуй мастерски передает свои наблюдения в сочетании с реминисценциями из китайской поэзии, и все же ему не хватает полной самостоятельности, отличающей стихотворение Басё.

Немало лучших своих стихов Гонсуй посвятил описанию городов Эдо и Киото. В подобных произведениях есть что-то, напоминающее стиль писателей XX в. — Нагаи Кафу и Ёсии Исаму. Например:

го ва сё ни  
кудзусарэтэ кiku  
тидори кана<sup>10</sup>

Шашки смешаны...  
Слышу: где-то за окном  
кличут кулики.

Место действия здесь — окрестности реки Камо в Киото, где водится много куликов. Представим себе домик у реки; подруга поэта игриво или сердито смешивает шашки на доске, а где-то вдали слышится зов куликов.

Самое известное стихотворение Гонсуй, опубликованное в сборнике 1690 г., совсем нехарактерно для стиля Басё:

\* Суси — колочки из вареного риса с приправой, покрытые кусочком рыбы, овощами и т. п.



когараси но  
хатэ ва арикэри  
уми но ото <sup>11</sup>

Смолок осенний вихрь.  
Все, что от него осталось,—  
Дальний шум волны.

(Пер. В. Марковой)

Поэт задается вопросом, куда улетает свирепый ураган, пронесшийся над горами и долами, и вдруг понимает — он слился с гулом морских валов. Стихотворение подкупает скорее остротой мысли, чем глубиной, но именно это качество, как отмечают многие исследователи, было призвано завоевать поэзии *хайкай* всенародную любовь.

Самым одаренным из предшественников Басё можно, пожалуй, считать Кониси Райдзана, поэта редкой оригинальности и проникновенности, который, вероятно, не смог в полной мере проявить свое дарование из-за необходимости зарабатывать на жизнь редактированием любительских стихов <sup>12</sup>. Райдзан начал изучать *хайкай* школы Данрин в 1660 г. в возрасте шести лет и сделал такие успехи в этой области, что к семнадцати годам уже считался вполне квалифицированным преподавателем. Он принимал активное участие в публикациях поэтов школы Данрин в Осака, однако стиль его постепенно развивался совершенно в том же направлении, что и стиль Басё,— в направлении углубленного восприятия <sup>13</sup>. Его смелое обращение с языком, в особенности с разговорными языковыми формами, позволяет заключить, что в творчестве Райдзана поэтические вольности школы Данрин наконец-то нашли вполне законное и оправданное применение.

аоси аоси  
вакана ва аоси  
юки но хара <sup>14</sup>

Зелены, зелены,  
трав росточки зелены  
на снежных полях.

Радость открытия первых зеленых побегов на заснеженном, скованном морозом поле прекрасно передана повторением слова *аоси*. В поэзии *хайкай* важен каждый слог, поскольку в распоряжении автора их всего семнадцать; всякого подобия повторения, как правило, избегают, ибо это, по сути, бесполезная трата драгоценных слогов. Но в данном случае Райдзан без колебания отводит девять из семнадцати слогов одному-единственному слову, избегая при этом какого бы то ни было игрового, каламбурного эффекта. Некоторые его стихи еще более явственно приближаются к стилю Басё:

сирауо я  
санагара угоку  
мидзу но иро <sup>15</sup>

Белые мальки —  
то колышется сама  
чистая вода.

В реке, вздувшейся от весенних дождей, плавают прозрачные рыбки, и кажется, будто вода в глубине колышется сама по себе. (Существует вариант, в котором последняя строчка звучит как *мидзу но тама*, что означает «дух, душа воды».) Каждый, кто знаком с поэзией Басё, припомнит его *хайкай* на ту же тему:

На утренней бледной заре  
Мальки — не длиннее вершка —  
Белеют на берегу.

(Пер. В. Марковой)

Возможно, один поэт повлиял на другого, но, так как Райдзан редко датировал свои произведения, трудно сказать, чье именно влияние здесь первично.

микаэрэба  
самуси хигурэ но  
ямадзакура <sup>16</sup>

Оглянулся я:  
холодно в вечерней мгле  
горной сакуре.

Одинокий путник на горной тропе оборачивается, чтобы взглянуть еще раз в сумерках на цветы сакуры. Белые цветы, которые под весенним солнцем придавали бодрости, теперь кажутся холодными, замерзшими, что усиливает впечатление одиночества. Тон и атмосфера стихотворения столь резко отличаются от мира поэзии Данрин, что хочется приписать происшедшую перемену веянию времени: общество, отчасти утратившее бурную жизнерадостность, обрело взамен ощущение трагизма. Но поскольку стихотворение не датировано, мы не можем связать его с какими-либо конкретными историческими обстоятельствами. Не исключено, что гений Райдзана сумел достигнуть высот поэзии в тот период, когда прочие поэты Данрин продолжали жонглировать словами.

Иногда стихотворению предшествует пояснительное замечание, помогающее восстановить условия его создания. Вот, например, чудесная миниатюра, озаглавленная «Живу в Осака, в самом сердце города»:

о бугёо но  
на саэ обоэдзу  
тоси курэну<sup>17</sup>

Год уж миновал —  
так и не успел узнать  
имя губернатора.

Осацкий горожанин слишком занят собственными делами, будь то торговля в лавке или посещение «веселых кварталов», для того чтобы поинтересоваться именем представителя власти сёгуната.

Совершенно в ином ключе выдержано стихотворение с предпосланным пояснением: «Дитя мое, Дзёсюн, ушел из мира в начале этой весны». Стихотворение относится к 1712 г., когда Райдзану было пятьдесят восемь лет:

хару но юмэ  
ки но тигавану га  
урамэсии<sup>18</sup>

О, весенний сон!..  
Разум мой не помутился,  
но какая боль!

«Весенний сон» — традиционная метафора, символизирующая быстротечность жизни, здесь приобретает особый оттенок значения, так как сын Райдзана умер весной. Разговорная интонация стихотворения порождает ощущение невыносимой горечи, а последние слова как бы произвольно сорвались с языка, независимо от литературных норм, обязательных для всех разновидностей поэзии. Райдзан и Оницура вплоть до начала XX в. оставались единственными поэтами, которые пользовались разговорным языком не для забавы, а ради высокого искусства<sup>19</sup>.

Райдзан порой прибегал к реминисценциям из древней литературы, но отнюдь не с целью пародирования и не с целью продемонстрировать свою эрудицию. Он обогащал свой поэтический мир наследием прошлого в редкой, чтобы не сказать уникальной для жанра *хайкай* манере:

ику аки ка  
нагусамэканэцу  
хаха хитори<sup>20</sup>

Сколько осеней  
в одиночестве грустит  
матушка моя?

Отец Райдзана умер, когда мальчику было девять лет, и мать сама вырастила сына. Вторая строка стихотворения перекликается с *вака* из «Кюкинсю»:

Ах, в Сарасина  
безутешно ты грустишь...  
Месяц над горой...

В свою очередь, эта *вака* восходит к легенде о старухе, брошенной в горах племянником, которого она вырастила. Райдзан, таким образом, намекает на сходство судьбы его матери и старухи из этой легенды.

Другой пример иллюстрирует связь между творчеством Райдзана и стихами Бусона:

хопока нуру	Слышится вдали
угуусу кикитэ	слабый голос соловья...
Расёмон <sup>21</sup>	Врата Расёмон.

Первые трели соловья, возвещающие приход весны, как бы приносят дыхание новой жизни к древним, заброшенным воротам на южной окраине столицы.

Талант Райдзана ярче всего проявляется в способности передать в едином образе суть предмета, о котором упомянуто в первой строке стихотворения:

харусамэ я	Дождик весенний —
котацу но сото э	пожалуй, пора от жаровни
аси о даси <sup>22</sup>	отодвигаться...

В дни затяжных весенних дождей поэт оставался подле котацу — столика с жаровней, вокруг которого стелют доходящее до пола одеяло; но вот, почувствовав весеннее тепло, он непроизвольно высвободил ноги из-под одеяла.

харусамэ я	Дождик весенний
фуру то мо сирадзу	в глазу вола отражен —
уси но мэ ни <sup>23</sup>	вол и не знает...

Оцепенение, в которое поэт погрузился из-за долгого дождя, словно переключается с тупым взглядом вола, в глазах которого отражается дождь.

При жизни Райдзана его поэтическая слава уступала его известности в качестве преподавателя *маэку* и *дзанпай*, двух популярных разновидностей *хайкай*. Среди его произведений встречается немало весьма слабых; может быть, поэтому они и не издавались до 1778 г. Однако в лучших своих работах Райдзан, безусловно, остается одним из величайших мастеров *хайкай*.

Среди предшественников Басё к его уровню приближается только еще один поэт — Уэдзима Оницура. (Некоторые исследователи читают фамилию «Уэдзима» как «Камидзима»<sup>24</sup>.) Самурай по происхождению, Оницура в молодости служил у разных даймё, но в конце концов решил посвятить жизнь поэзии *хайкай*. Он рано начал тренироваться в сложении *хайкай* в родном городке Итами, где Мацуи Сотан, ученик Соина, возглавлял ответвление школы Данрин. В двенадцать лет Оницура уже занимался под руководством Мацуэ Сигэёри, а в пятнадцать стал учеником самого Соина<sup>25</sup>. В автобиографическом произведении «Хиторигото» («Монолог», 1718) Оницура мало говорит о своих ранних поэтических опытах, в которых преобладало типичное для школы Данрин стремление к слишком большому или слишком малому числу слогов в строке, к эксцентричности образов и формы. Углубляя свое знакомство с *вака* и *рэнга*, он постепенно начал сомневаться в том, что поэзия *хайкай* сводится лишь к изощренному владению языком и умению обратить все в шутку, как проповедовали школы Тэйтоку и Данрин. В 1681 г., когда поэзия *хайкай* добилась выдающихся успехов, Оницура пришел к заключению, что она должна быть средством выражения *макото*. Слово *макото* превратилось в ключевой эстетический критерий для Оницура, и в 1685 г. он заявил, что «*хайкай* не может существовать отдельно от *макото*»<sup>26</sup>. Точный смысл слова *макото*, которое может обозначать «правда», «искренность», «честность» и т. п., не был ясно определен, однако Оницура вновь и вновь употреблял этот

термин для передачи своего представления об идеале в искусстве сложения *хайкай*. Понятие *макото* для него воплощало прежде всего простоту — в противоположность чрезмерно отточенному мастерству поэзии Тэйтоку и Данрин; оно также означало искренность — в противоположность поверхностным ранним *хайкай*; означало оно и желание постигнуть истинную природу описываемых предметов и явлений, вместо того чтобы подставлять их в стихотворение как стандартные детали. Как-то раз Оницура определил подлинное *макото* с помощью такого образа: младенец, прильнувший к материнской груди, улыбается цветку и показывает пальцем на луну<sup>27</sup>. Он призывал поэтов смотреть на природу глазами ребенка и отвергал ученость как пагубный обман. Он считал, что, если поэт не вернется к своему изначальному состоянию, когда он сможет смотреть на луну и цветы бесхитрым взглядом младенца, ему ни за что не написать истинных *хайкай*. Однажды буддийский священник секты Дзэн спросил поэта, что такое истина, а Оницура в ответ сложил такое стихотворение:

тэйдзэн ни  
сироку сайтару  
цубаки кана<sup>28</sup>

У меня в саду  
белыми зацвел цветами  
куст камелии.

Стихотворение отражает дзэнскую концепцию реальности, которая несколько иначе сформулирована в словах: «Ивы зелены, а цветы красны». Камелии белы — вот все, что поэт должен сказать о них, вместо того чтобы использовать камелию для сравнений, метафор или указаний на время года. В этом стихотворении, несомненно, есть *макото*, представляющее собой то ли отрицание ранних *хайкай*, то ли первый шаг на пути к созданию иной поэзии, передающей сокровенные человеческие чувства; но стихотворение представляется чересчур обтекаемым. Возможно, такой недостаток нельзя ставить в вину последователю учения секты Дзэн — хотя и не ясно, насколько глубоко Оницура был увлечен дзэнской философией<sup>29</sup>, но, во всяком случае, образ получился слишком уж схематичный. Оницура восхищался стихами, которые, казалось, служат только для того, чтобы запечатлеть первую мысль, пришедшую на ум автору, без излишнего мудрствования и украшательства. Но для поэта все же было недостаточно просто посмотреть на камелию и прокомментировать увиденное; он должен был проникнуть в сущность предмета. Один лепесток камелии мог раскрыть всю необъятность вселенной. Вспомним цветок в трещине стены у Теннисона: «Если бы я знал, что породило тебя, то постиг бы, что такое — бог и что такое — человек». Оницура верил, что каждый элемент творения обладает собственной неповторимой природой, а задача поэта заключается в том, чтобы познать и выразить словами природу вещей. Он писал: «То, что *угуису* (соловей) звучит как *угуису*, а *кавадзу* (лягушка) как *кавадзу*, объясняется своеобразием их песен. Сам факт, что *угуису* не квакает по-лягушачьи, а *кавадзу* не поет как соловей уже есть *макото*»<sup>30</sup>. Соловей и лягушка упоминаются в предисловии к «Кюкинсю», и с тех пор они всегда служили олицетворением сладкозвучной песни. Для Оницура, однако, важно было подчеркнуть различие между обоими, по-своему мелодичными голосами.

Отвращение Оницура ко всяческой претенциозности заставляло его пользоваться простым, подчас даже грубым языком; допускал он также повторение слов в стихотворении и другие подобные «промахи». Поэзия Оницура пользовалась популярностью благодаря ее простоте, но сам автор при этом не стремился угодить вульгарным вкусам публики. Наоборот,

он производит впечатление человека исключительно высоких принципов, который писал просто даже в тех случаях, когда ему, искусственному в поэзии Данрин, легко было бы щегольнуть красным словцом. В лучших своих стихах Оницура при помощи самых скупых средств передает специфическую атмосферу того или иного места, определенного пейзажа, как если бы он действительно постиг самую суть увиденного:

хана титтэ мата сидзука нари Онцзёодзи <sup>31</sup>	Опадут цветы — и опять затихло все в храме Онцзёдзи.
--	--

В период цветения сакуры территория храма Онцзёдзи (называвшегося также Миидэра) заполняется многочисленными посетителями, но стоит цветам облететь, как посетители исчезают и в храм возвращается привычная тишина.

юку мидзу я такэ ни сэми наку Сёокоудзи <sup>32</sup>	Воды быстротечные. Там, в бамбуке, плач цикад... Храм Сёокоудзи.
---	--

Здесь очень точно воссоздается атмосфера летнего дня в одном из дзэнских храмов Киото.

Порой Оницура предпочитает описывать не величавое спокойствие храмов, а мельчайшие детали предметов окружающего мира:

ноки ура ни кодзо но ка угоку момо но хана <sup>33</sup>	Под карнизами снова вьются комары — персики в цвету.
акэбоно я муги но хадзуэ но хару но симо <sup>34</sup>	Весенний рассвет — на ростках пшеницы в поле иней следы.
юугурэ ва аю но хара миру кавасэ кана <sup>35</sup>	Сумерки... Мелькнет рыбы белое брюшко — в быстрине форель.

Тональность стихотворений непосредственная, разговорная, так что они не требуют специальных комментариев. Эти стихи хороши именно благодаря чистоте звучания. Прекрасно сочетаются образы, например, в последнем из приведенных примеров: сумерки — вещи утрачивают яркие краски, воспринимаются только в черно-белых тонах; всплеск — и в воде мелькает белое брюшко форели; вода на быстрине так чиста, что рыбу легко рассмотреть. Порой, однако, простота поэзии Оницура настолько лишена всякого подтекста, что не выходит за рамки прозаического утверждения:

фую ва мата напу га маси дзя то инникэри <sup>36</sup>	А зимою все только и твердят одно: «Лето подавай!»
--	--

Стихотворение само по себе довольно забавно. В нем высмеивается способность людей забывать зимой о том, как они мучились от летней жары, и уверять, что зной куда приятнее стужи. И все же это стихотворение — не более чем дань наблюдательности.

Широкой известностью пользуется следующее стихотворение Оницура:

гёодзуи но сутэдокоро наси муси но коэ <sup>37</sup>	Некуда воду из ванны Выплеснуть мне теперь... Всюду поют цикады. (Пер. В. Марковой)
--	--

Поэт, слушая пение цикад, не решается выплеснуть воду после купания во двор, боясь потревожить насекомых. *Хайкай* особенно впечатляет присутствующей автору острой остротой ощущения красоты окружающей природы, так же как не менее знаменитый шедевр Кага-но Тиёдзё:

За ночь вьюнок обвился  
Вкруг бадьи моего колодца.  
У соседа воды возьму!  
(Пер. В. Марковой)

В то же время бросается в глаза, что автор и сам немножко любит свою чувствительность. Один из авторов комических стихов *сэнрю* пошутил над Оницура:

Оницура ва ятюу тарай о моти арики <sup>38</sup>	Так вот всю ночь и ходил Оницура с чаном воды.
--	--

Наверное, в конце концов он где-нибудь да выплеснул воду из своего чана!

Из Оницура не получилось великого поэта, ибо он не сумел понять, что одного *макого* еще недостаточно для превращения семнадцати слогов в полноценное стихотворение. Конечно, любая разновидность поэзии требует прежде всего мастерства, а мастерство всегда подвергается риску выродиться в умелое ремесленничество, а то и просто в пустышку, в слепую погоню за формой; и все же, чтобы стихотворение не звучало слишком упрощенно, нужно идти на такой риск. Поэзия Оницура отмечена неподдельной искренностью, но все-таки нередко вызывает у читателя чувство неудовлетворенности. Сравните хотя бы его стихотворение на смерть сына со строками Райдзана на ту же тему, приводившимися выше:

коно аки ва хидза ни ко но наи пукими кана <sup>39</sup>	Осень вернулась вновь, Но дитя не сидит на коленях моих... Одинокий, гляжу на луну.
--	---

(Пер. В. Марковой)

Как и Райдзан, Оницура пользуется скорее разговорным, чем литературным языком для описания своего одиночества, однако сентиментальная окраска его искреннего трехстишия не имеет ничего общего с чувством глубокой скорби у Райдзана.

Каковы бы ни были наши суждения о поэтическом творчестве Оницура, его заслуги в деле развития поэзии *хайкай* неоспоримы. Одно *макого*, конечно, было недостаточно, но без *макого хайкай* оставались бы всего лишь упражнением в остроумии и изобретательности. Выдвинутое Оницура требование *макого* явилось отражением той неудовлетворенности старыми принципами *хайкай*, которую к 1681 г. начали ощущать уже многие поэты. Эту неудовлетворенность Оницура сумел передать Райдзану и всем прочим мастерам *хайкай*, которые наконец добились превращения *макого* в неотъемлемый элемент высокой поэзии.

Переход от школ Тэйтоку и Данрин к школе Басё следует рассматривать как новую стадию историко-литературного процесса, знаменующую вступление эдоской литературы в пору зрелости. Свидетельствами перемен, аналогичных тем, что имели место в поэзии *хайкай*, могли служить в области прозы публикация в 1682 г. произведения Сайкаку «Косёку итидай отоко» («История любовных походов одинокого мужчины»), в области драматургии — постановка в 1683 г. пьесы Тикамацу «Ёцуги Сога» («Наследники Сога»). Введенный Оницура термин *макого* в известной мере применим для определения новой тенденции в литературе в це-

лом, с условием что под *макото* подразумевается реализм в изображении окружающей действительности. Подобный реализм придает творчеству Гонсуй, Райдзана и Оницура правдивость и силу чувства, которых не было у поэтов раннего этапа развития *хайкай*, считавших основой искусства изощренное владение техникой слова. Эти мастера обрели эмоциональное качество, свойственное более древним поэтическим жанрам, они обрели *макото* как искренность переживания, сохранив при этом главную отличительную черту *хайкай* — простонародную природу этого жанра. Стремление поэтов обратиться к глубинным темам, преодолев соблазн легкомысленных шуток и каламбуров, создало предпосылки для возникновения новой литературы, а в лирике Басё впервые воплотились все чаяния его предшественников.

### МАЦУО БАСЁ (1644—1694)

Японские писатели, жившие в период до середины XVII в., в наши дни известны, за редким исключением, лишь по их собственным произведениям. Из записей современников можно почерпнуть очень мало дополнительных сведений о Мурасаки Сикибу, Сайгё или Дзэами. О некоторых авторах мы вообще не располагаем биографическими данными, а биографии других явно не соответствуют тому представлению о личности писателя, которое складывается при ознакомлении с его творчеством. Однако в потоке книг, наводнившем страну в XVII в., можно отыскать целый ряд работ, в которых жизнь отдельных писателей освещается с предельной полнотой. Это в первую очередь относится к Мацуо Басё (1644—1694). Он стал кумиром читателей еще при жизни. Где бы ни появлялся Басё в годы странствий, интерес к нему был огромен. Сам поэт оставил немало автобиографических данных — дневников и писем. Более 165 писем позволяют во всех подробностях проследить события его жизни, иногда буквально день за днем (в особенности это касается его последних лет). Хотя жанр жизнеописаний никогда не выходил в Японии за рамки обыкновенной хроники, всеобщее почитание Басё было столь велико, что все его записи, даже самые незначительные, расценивались как сокровища, а устные изречения были дословно записаны и опубликованы ревностными учениками, каждый из которых стремился доказать, что именно он унаследовал наиболее существенные из наставлений мастера. Обилие биографических сведений привело к тому, что ныне некоторые ученые заняты выяснением деталей, связанных с жизнью мужей сестер Басё, или профессий самых незадачливых его учеников. Бесчисленное количество часов проведено за чтением ветхих, изъеденных червями книг храмовых записей в надежде отыскать какой-нибудь новый мельчайший биографический штрих<sup>1</sup>.

И все же, несмотря на гигантский объем информации, собранной исследователями, многое в жизни Басё остается предметом споров, и мы, возможно, все еще находимся на пути к воссозданию подлинной биографии поэта. В этом плане интерпретация стихов Басё нередко представляется весьма условной, ибо они многозначны и требуют уточнения реальных мотивов их написания. Так, например, долгое время считалось, что, хотя Басё никогда не принимал монашеского сана, он до конца дней своих был беззаветно предан искусству и далек от каких бы то ни было

романтических увлечений. И вдруг литературовед Нунами Кэйон (1877—1927) обнаружил относящуюся к XVIII в. книгу светской хроники, составленную учеником ученика Басё, где утверждалось, что в юности у Басё была возлюбленная, монахиня по имени Дзютэй, и что у них родилось несколько детей. Прочитав об этом, ученый в восторге воскликнул: «Дорогой Басё! Как это замечательно, что у тебя все-таки была возлюбленная!»<sup>2</sup> Нунами, как и многие другие японские литературоведы, предпочитал видеть Басё человеком со всеми человеческими слабостями, а не святым-аскетом, посвятившим себя поэзии *хайкай*. Основываясь на этом «открытии» (которое, впрочем опровергалось другими литературоведами)<sup>3</sup>, некоторые исследователи творчества Басё склонны были усматривать в его стихах, догматических различиях толкования, тревогу, вызванную разлукой с возлюбленной и детьми, и прочие чувства, естественные в такой жизненной ситуации.

Не вызывает сомнений, что для понимания творчества Басё действительно важно знать, была ли вся его жизнь сосредоточена на ревностном служении поэзии *хайкай*, или же он, как и большинство авторов *хайкай* того периода, имел свой дом, жену и детей. Если верно второе предположение, остается неясным, почему Басё так стремился сохранить в тайне все, что касалось его семьи. Возможно, правила конфуцианской морали не позволяли ему открыто признаться в том, что сам он считал недостойной слабостью, а может быть, его молчание — негласное подтверждение принятого им обета безбрачия. Интерес к деталям биографии Басё обусловлен тем ощущением близости, которое создается при чтении его поэзии; чем больше мы знаем о поэте, тем сильнее наша потребность узнавать новое.

Басё родился в Уэно, небольшом городке в провинции Ига. Сам городок возник только в 1585 г., когда на склоне господствующего над окрестностями холма был выстроен замок. В 1608 г. правительство сёгуната передало феодалы Ига и Исэ под управление Тодо Такатора, даймё Умадзима (владения на острове Сикоку), и Уэно превратился в политический и экономический центр района<sup>4</sup>. Отец Басё, Мацуо Ясудзаэмон (ум. в 1656 г.), самурай не слишком знатного рода, переехал в Уэно из близлежащего городка Цугэ. Звание самурая давало ему право на родовое имя и обязывало в случае необходимости нести воинскую службу. Мацуо Ясудзаэмон не получал никакого пособия от своего сюзерена — семейства Тодо. Судя по всему, он зарабатывал на пропитание ремеслом учителя каллиграфии<sup>5</sup>. Мать Басё (ум. в 1683 г.) родилась либо еще в Умадзима, либо в провинции Ига, когда ее семья переехала туда вслед за своим даймё. Она также происходила из самурайского рода, который, возможно, стоял по положению несколько выше рода Мацуо.

Басё был вторым сыном в семье. Его старший брат Хиндзаэмон (ум. в 1701 г.) всю жизнь провел на службе у клана Тодо, занимая незначительные должности, а сестры Басё вышли замуж за самураев из соответствующих им по знатности фамилий. Будущее Басё определилось очень рано, когда ему посчастливилось подружиться с Сэнгином (Тодо Ёситада), наследником главы одной из основных ветвей клана Тодо. Сэнгин был в ту пору всего на два года старше самого Басё. Не вполне ясно, в каком именно возрасте мальчики стали друзьями; некоторые источники утверждают, что еще в детские годы, другие — что только после того, как Басё продемонстрировал свое мастерство в сложении *хайкай*. Как бы то ни было, дружеское расположение и протекция Сэнгина позволили Басё изучить



искусство сложения *хайкай* под руководством Китамура Кигина (1624—1705), выдающегося поэта и критика школы Тэйтоку. Мы приводим здесь самое раннее из известных нам стихотворений Басё, датированное 1662 г., когда ему было восемнадцать лет:

хару я коси	Весна ли пришла?
тоси ва юкикэн	Минул ли старый год?
коцугомори	Предновогодняя ночь...

Построение стихотворения и изощренный поэтический образ (автор как бы не знает — то ли кончается старый год, то ли начинается новый) восходят к «Кокинсю»<sup>6</sup>, а в целом трехстишие написано явно в искусственной манере школы Тэйтоку. Оно не производит особого впечатления, но говорит о том, что Басё к тому времени, должно быть, уже не первый год упражнялся в поэзии.

Примерно в тот же период Басё принял свой первый литературный псевдоним — Собо (может также произноситься как «Мунафуса»). В провинции Ига в те годы было около сотни поэтов жанра *хайкай*, однако лишь нескольким из них удавалось регулярно печататься в антологиях, издававшихся в Киото и других крупных городах. В число этих избранных попали Басё и Сэнгин. В 1664 г. два стихотворения Басё<sup>7</sup> и одно стихотворение Сэнгина вошли в «Сайо-но Накаямасю» — антологию, составленную Мацуэ Сигэёри. Для обоих поэтов это было первой печатной публикацией. Вот одно из двух стихотворений Басё:

убадзакура	Сакура-старушка...
сакуя роого но	Неужто цветет? — Словно о прошлом
омоиидэ	последнее воспоминанье.

Словесные образы стихотворения также выдержаны в манере школы Тэйтоку и восходят к отрывку из «Санэмори», пьесы театра *Но*. Сакуру называли старушкой, потому что цветы зацветают, когда на дереве еще нет листвы. Здесь рождается игра слов: *ха-наси* «лишенный листвы» и *ханаси* «беззубый». Стихотворение свидетельствует о том, что Басё, владея последними достижениями поэзии, заимствовал образы и из пьес *Но* с педантичностью истого традиционалиста. От настоящего мастера он был еще очень далек.

В 1665 г., в тринадцатую годовщину смерти Тэйтоку, по инициативе Сэнгина состоялось мемориальное собрание с участием Китамура Кигина, где Басё и другие поэты провинции Ига сложили сто стихотворений. Зачин предложил Сэнгин:

но ва юки ни	Снегом укрыты,
карурэдо карэно	увяли луга — только астры
сион ка на	не изменились...

Ось стихотворения — игра слов: *сион* означает «астры», а также «долг ученика по отношению к учителю» (в данном случае подразумевается Тэйтоку). В свете дальнейшей деятельности Басё как поэта жанра *хайкай* мы можем сказать, что он был не слишком многим обязан своему учителю Тэйтоку, ибо ранние стихи Басё, написанные в манере школы Тэйтоку, даже отдаленно не похожи на зрелую его лирику. И все же требование отточенной техники слова, провозглашенное таким мэтром, как Кигин, безусловно, оказало определенное влияние на Басё и, возможно, впервые открыло ему ту истину, что поэзия *хайкай* создается не на краткий миг, а на века, что ей суждена жизнь не менее долгая, чем *вака* или *рэнга*.

Поэтические упражнения юных лет еще долго давали о себе знать в творчестве Басё. Даже в его знаменитом дневнике «Оку-но хосомити» («По тропинкам Севера»), описывающем путешествие 1689 г., мы находим такие строки:

Кисагата я  
амэ ни Сэйси га  
нэбу по хана

В Кисагата я...  
Дремлет Сэйси под дождем —  
мимоза в цвету.

Хотя приведенное стихотворение, несомненно, стоит выше всего того, что было написано Басё под непосредственным влиянием школы Тэйтоку, использование *какэкогоба* (*нэбу* означает «спать» и в то же время «мимо-за»), равно как и упоминание Сэйси (Си Ши) — китайской красавицы, которая славилась печальным выражением лица, — все это явно перекликается с манерой Тэйтоку. Подобные произведения составляют не лучшую часть поэзии Басё, но мы не должны забывать, что они не прошли бесследно для его позднейшей лирики.

В 1666 г. Сэнгин внезапно скончался в возрасте двадцати четырех лет. Басё перенес двойной удар: он потерял не только друга и собрата по перу, но также покровителя, единственного человека, который мог бы помочь ему на поприще самурайской службы. Многие годы спустя Басё почтил память Сэнгина знаменитым стихотворением, сложенным при посещении могилы друга весной 1688 г.:

самадзама но  
кото омоидасу  
сакура кана

Сколько же всего  
мне напомнили они,  
сакуры цветы!

После смерти Сэнгина Басё, по всей видимости, оставался в Уэно, хотя никто уже не оказывал ему столь радушный прием в доме Тодо. Вероятно, он с возрастающим усердием продолжал заниматься *хайкай*, о чем свидетельствуют его стихи, опубликованные с 1667 по 1672 г. В ту пору Басё, должно быть, иногда посещал Киото. В первом изданном им сборнике, «Каи-ои» («Покров из ракушек», 1672), содержатся восторженные отзывы о столичной жизни. «Каи-ои» включает тридцать пар шуточных стихов, которые Басё самолично отобрал из произведений местных поэтов, снабдил комментариями и опубликовал за собственный счет. Неясно, где он взял средства на издание книги. Скорее всего, Басё считал необходимым выпустить подобный сборник, прежде чем стать профессиональным поэтом и наставником поэтического мастерства (*тэндзя*).

Весной 1672 г. Басё, которому в то время исполнилось двадцать семь лет, отправился в Эдо, надеясь добиться там успеха. Не вполне понятно, почему Басё предпочел именно этот город. Возможно, он считал, что у него будет больше шансов на успех в Эдо, относительно новом городе, нежели в Киото или Осака, где его ожидало куда более ожесточенное соперничество со стороны других поэтов. Первые три года жизни в Эдо Басё печатался очень мало. Примерно в 1678 г. он занял невысокую должность в Управлении водоснабжения — вероятно, не столько для того, чтобы продвинуться в дальнейшем по служебной лестнице, сколько для того, чтобы иметь какой-то постоянный доход. Несмотря на то что он приехал из провинции и не имел никаких связей в Эдо, Басё постепенно начал завоевывать себе имя в литературном мире.

В тот период эдоские поэты жанра *хайкай* делились на две большие группы: уроженцы Эдо, например Тасиро Сёи, основатель эдоской школы Данрин, и выходцы из Киото и Осака; к числу последних принадлежал Басё. Он часто посещал литературные собрания в доме Наито Ёсиясу

(1619—1685; известен под псевдонимом Фуко) — даймё Ивакидайра, и его сына, поэта Росэна (1655—1733). Оба они, отец и сын, были хорошо знакомы с Кигином, Сигэёри, Соином и частенько приглашали к себе известных поэтов. В 1675 г. Фуко пригласил в Эдо Нисияма Соина. По случаю прибытия Соина было создано поэтическое собрание, в котором принял участие Басё. Тогда-то он впервые выступил под псевдонимом Тосэй, который оставался его литературным именем даже после того, как он стал широко известен под именем Басё<sup>8</sup>.

Как мы знаем, визит Соина в Эдо имел решающее значение в формировании стиля Данрин. Кроме того, Соин оказал немалое влияние и на поэтов, не связанных непосредственно с группой Сёи, к числу которых относился Басё. В 1676 г. Басё вместе со своим другом Ямагути Содо (1642—1716) сложил *рёгин*, т. е. цикл наизыанных строф, рассчитанный на двух сочинителей. В стиле этого цикла отчетливо прослеживаются новые веяния:

умэ но кадзэ	Сливы аромат
хайкаи коку ни	ветер мощный разнесет
сакан нари	по земле хайкай.

(Содо)

Здесь слово «слива» ассоциируется с Соином, чье прозвище «Байо» означало «Сливовый старец»; стихотворение, таким образом, славит успех школы Данрин. Ответ Басё гласил:

котитоодзурэ мо	Даже для таких, как мы,
коно токи но хару <sup>9</sup>	видно, настает весна.

Летом того же года Басё навестил родную провинцию Ига и вернулся в Эдо с мальчиком по имени Тоин — вероятно, племянником, которого он хотел сделать своим наследником. Зимой 1677 г. Фуко организовал состязание в сложении *хайкай*, самое крупное по масштабу из когда-либо имевших место состязаний подобного рода. Арбитрами были приглашенные из Камигата Кигин, Сигэёри и священник Нинку, а среди участников были поэты из Киото, Осака и Эдо. Басё выступил на состязании с двадцатью стихотворениями. Во время этого фестиваля поэзии он завел ценные знакомства, а на следующий год подружился с такими крупными поэтами, как Синтоку, Саймаро и Гонсуй. Ожидалось, что стихи Басё появятся в антологиях, издаваемых его новыми друзьями.

К созданию собственной школы Басё приступил около 1677 г. Среди первых его учеников были Сугияма Сампу (1647—1732), Такарай Кикаку (1661—1707) и Хаттори Рансэцу (1654—1707), ставшие впоследствии наиболее ревностными апологетами стиля Басё. Эти люди были связаны с Басё не просто обязательствами ученика, платящего наставнику деньги за обучение; они были его приверженцами, отстаивавшими новое направление *хайкай*. Сампу, богатый купец, неоднократно проявлял истинную щедрость, когда Басё оказывался в стесненных обстоятельствах. С течением времени школа Басё сильно разрослась, но первые ученики всегда пользовались особой любовью учителя. В 1680 г. Басё опубликовал антологию «Тосэй монтай докугин нидзю касэн» («Двадцать отдельных *касэн* учеников Тосэй»). Каждый ученик здесь был представлен циклом (*касэн*) из 36 стихов *хайкай*, а не двумя-тремя избранными стихотворениями, которые было принято включать в антологии. Такой принцип отбора, разумеется, отражал уверенность Басё в своих учениках. В том же году Кикаку и Сампу выпустили по авторскому сборнику. В 1680 г. тридцатилетний Басё занял первое место среди поэтов жанра *хайкай* — благодаря

успеху его собственных стихов, публиковавшихся в Киото и Эдо, и благодаря популярности поэзии его учеников.

И все же известность не принесла Басё финансового процветания. По-видимому, он старался не заниматься исправлением стихов своих учеников (что служило основным источником дохода для мастеров *хайкай*); быть может, ему претили неизбежные в этом случае проявления подобию-страстия со стороны учеников. Жил он главным образом на средства, вырученные от продажи образцов каллиграфии, и на подношения учеников. Так или иначе, значительное число стихов, сложенных в 1680—1682 гг., затрагивают тему бедности<sup>10</sup>. Правда, обращение к подобной тематике могло быть вызвано не столько денежными затруднениями Басё, сколько его все возрастающим увлечением китайской литературой, в поэтических традициях которой восхваление благородной бедности как преодоления земных соблазнов играло важнейшую роль. В 1680 г. Басё переехал из центра Эдо в Фукагава, не слишком удобное предместье города. Район этот, расположенный вблизи реки, нередко подвергался наводнениям, но Басё, как видно, прельщали прежде всего уединение и тишина. К этому времени он окончательно отошел от стиля Данрин — прямого порождения городской жизни — и занялся поисками более глубоких основ поэзии, нежели изопрение в остроумии или колкие насмешки над нравами горожан, в чем достигли совершенства поэты школы Данрин. И все же Басё не смог покинуть город и поселиться в каком-нибудь уединенном храме. Общение с людьми было необходимо Басё не только потому, что он материально зависел от своих учеников, но также потому, что сочинение написанных строф *хайкай*, представлявшее собой весьма существенный элемент его поэтического творчества, неизбежно требовало единовременного участия группы сходно мыслящих поэтов. Школа Данрин продолжала оказывать известное влияние на Басё даже после того, как он пришел к отрицанию ее устоев. Заимствованное из поэзии Данрин обостренное внимание к изменчивой природе человеческого общества заметно обогатило творчество Басё, предохранив его от утраты связей с реальной жизнью.

В 1681 г., через год после того, как Басё поселился в Фукагава, один из его учеников, по имени Рика, посадил в саду возле домика дерево, чтобы украсить довольно унылые окрестности. То было басё, неплодоносящая разновидность банана, дерево, славящееся широкими зелеными листьями, которые легко рвутся при сильном ветре, являя собою отличный символ ярко выраженной восприимчивости поэта. Дерево так хорошо прижилось во влажной почве, что посетители вскоре стали называть приют поэта «Басё-ан» — «Банановая обитель», а через некоторое время (вероятно, в 1682 г.) поэт уже применял имя «Басё» к себе самому. Спустя десять лет, в 1692 г., Басё написал чудесное эссе, в котором показано, как тесно он связывал свое «я» с этим деревом. Стихотворение, относящееся примерно к 1681 г., хорошо передает атмосферу «Банановой обители»:

басё новаки ситэ  
тараи ни амэ о  
кику ё кана

Как стонет от ветра банан,  
Как падают капли в кадку,  
Я слышу всю ночь напролет.

(Пер. В. Марковой)

Удлиненная первая строка свидетельствует о том, что Басё все еще находился под влиянием школы Данрин, но воссозданная в стихотворении атмосфера одиночества — капли дождя, просочившиеся сквозь крышу и стекающие в кадку, — рождает в воображении не только картину осеннего

ливня, но и образ уединенного пристанища поэта. Этим же годом датирован первый подлинный шедевр Басё:

карэда ни	На голой ветке
карасу но томаритару я	Ворон сидит одиноко.
аки но курэ	Осенний вечер.

(Пер. В. Марковой)

Нестандартность второй строки снова обнаруживает влияние школы Данрин. Многие исследователи указывают также на то, что сюжет стихотворения заимствован из китайской поэзии, где существует довольно распространенная тема «озябший ворон на оголившемся дереве». Однако очарование миниатюры Басё нельзя объяснить словами. Мы видим здесь великолепный пример способности Басё создавать целый мир при помощи нескольких слов. Образ ворона, примостившегося на высохшей ветке, включает в себе момент реально происходящего, «сиюминутность» стихотворения, и он связан по смыслу с надвигающимся осенним вечером; один образ определяет другой не как метафора, а как момент «во времени и вне его». Последняя строка может также означать «вечер осени», т. е. «поздняя осень», и эта двусмысленность явно задумана самим поэтом. Картина монохромна: черный ворон на голом суку; время дня и время года, стирающие все краски. Как и многие лучшие произведения монохромной живописи, подобная картина может впечатлять сильнее, чем яркие цвета. Тишина и спокойствие осенних сумерек в сочетании с напряженным силуэтом ворона на голой ветке создают незабываемый эффект. Признание этого стихотворения Басё не замедлило последовать; в антологии, опубликованной в 1681 г., оно отмечено как «одно из трех лучших стихотворений нашего стиля»<sup>11</sup>.

Примерно в это же время Басё начал изучать дзэн-буддизм под руководством обитавшего неподалеку монаха Бутё. Трудно в полной мере определить силу влияния этого учения на творчество Басё. Прилив вдохновения, позволивший Басё увидеть в обыкновенном вороне, сидящем на ветке, нечто, обладающее вселенским смыслом, безусловно, имеет много общего с духом дзэн-буддизма, однако именно это стихотворение было написано, скорее всего, еще до знакомства с Бутё. Должно быть, слияние в единое русло различных потоков породило новый стиль Басё: его неудовлетворенность поверхностной художественной манерой Данрин; косвенное влияние поздних поэтов Данрин — Синтоку, Оницура и других, которые пытались достигнуть большей глубины в *хайкай*; возрастающий интерес Басё к китайской литературе, в частности к поэзии Ду Фу и Ли Бо и к философии Чжуан-цзы; наконец, его не менее глубокое преклонение перед японскими поэтами-монахами прошлого — прежде всего перед Сайгё и Соги. Обращение к учению дзэн также, видимо, было подсказано углублением и расширением сферы интересов Басё. В 1683 г. Басё написал предисловие к сборнику стихов Кикаку «Минасигури» («Полые каштаны»), превознося эту книгу, «исполненную опьяняющего душу аромата поэзии Ли Бо и Ду Фу и целебного отвара веры» дзэнского поэта Хань Шаня, за стремление «приблизиться к манере» *вака* Сайгё и за умение «облечь в одеяние» японского языка поэзию Бо Цзюй-и<sup>12</sup>. Без сомнения, Басё хотел воспроизвести в собственном стиле именно эти достоинства. *Хайкай* прониклись духом литературных произведений великих китайских и японских мастеров, мирозерцанием таких поэтов школы дзэн, как Хань Шань, но была у *хайкай* и своя особая сфера, охватывавшая повседневные, порой даже грубоватые проявления современной жизни.

В конце 1682 г. в Эдо разразился один из тех жестоких пожаров, которыми издавна был известен этот город. Огонь добрался и до предместья Фукагава, уничтожив жилище Басё. Шесть месяцев поэт прожил у друзей в провинции Каи. Новое жилище, построенное на месте старого, было готово только к концу следующего года. Сбор средств на восстановление дома был поручен Содо. В шестом месяце 1683 г. в Уэно скончалась мать Басё. Узнав печальную весть, Басё, вероятно, сразу же решил посетить могилу покойной, однако он покинул Эдо лишь в восьмом месяце 1684 г. Трудно сказать, в чем причина подобного промедления; видимо, не только желание увидеть родной дом, в котором прошли последние минуты жизни матери, руководило Басё в его путешествии. Скорее всего, поэт ощущал назревшую необходимость решительно изменить характер своего творчества, а путешествие могло послужить стимулом к этому. К тому же 1684 год знаменовал начало шестидесятилетнего цикла в японском летосчислении, что также могло символизировать для Басё своевременность радикального обновления.

Плодом путешествия 1684 г. было первое из пяти произведений, знаменующих основные этапы творчества поэта. Он отправился в путь с тяжкими предчувствиями, не чая вернуться живым. По всей видимости, он считал, что ему предстоит не увеселительная поездка, а утомительные и опасные странствия, в которых подвергнутся суровым испытаниям все его физические и духовные силы. Такова была древняя традиция паломничества. Басё слышал немало преданий о поэтах, умерших в дороге. Конечно, продолжительное путешествие, главным образом пешком, требовало от человека в те годы гораздо большей отдачи сил, чем в наше время. И все же во времена Басё путешествие по Токайдо, главному тракту, соединявшему Эдо с Киото, было уже сравнительно гладким и безболезненным. На дороге было оживленное движение, на почтовых станциях путников ожидали удобные постоялые дворы и всевозможные развлечения. Но Басё решил путешествовать так, как подобало странствующему поэту. То была не столько поза, сколько стремление сохранить самую сущность паломничества, а с таким стремлением согласовались не удобная комната и сытный обед на постоялом дворе, а неопределенность, усталость, опасности, подстерегающие одинокого скитальца.

В записях Басё о путешествии 1684—1685 гг. вкратце излагаются главные впечатления тех девяти месяцев, что поэт провел вдаль от Эдо, странствуя по провинциям Исэ, Ига, Ямато, Ямасиро, Оми и Овари. Вероятно, эти путевые заметки были написаны сразу же по возвращении Басё, однако они увидели свет только в 1698 г., после его смерти. Мы не знаем, как предполагал назвать свое произведение сам Басё, но в современных изданиях чаще всего фигурируют два названия: «Нодзараси кико» («Смерть в пути. Записки странника») и «Касси гинко» («Поэтическое паломничество 1684 года»).

Первое название ассоциируется со строками, открывающими лирический дневник Басё:

«Отправляясь за тысячу верст, не взял я с собой никакой пищи. У меня был лишь посох, как у пилигримов былых времен, которые, как говорится, „под полуночную луною вступали в царство пустоты“. Когда я покидал мою убогую хижину на берегу реки в восьмой месяц года Крысы [1684 г.], завывание ветра нагоняло стужу.

нодзараси о  
кокоро ни кадзэ но  
симу ми ка на

Может быть, кости мои  
Выбелит ветер... Он в сердце  
Холодом мне дохнул.

аки то тосэ  
казтэ Эдо о  
сасу кокёо

Я встретил осень здесь в десятый раз.  
Прощай, Эдо! Иду в обратный путь,  
Но родиной я буду звать тебя».

(Пер. В. Марковой.)

Хотя приведенный прозаический отрывок и отражает реальные опасения Басё, собиравшегося в путь, из него ясно, что поэт осознавал свою особую миссию странника. К тому же фрагмент демонстрирует глубокий интерес Басё к китайской литературе. Собственно, первые слова перефразируют изречение Чжуан-цзы: «Кто собирается в путь на тысячу ли, должен запастись провизией на три месяца вперед»<sup>13</sup>. Во втором предложении цитируется стихотворение китайского дзэнского монаха Кан Вэна (1189—1263)<sup>14</sup>; к нему относятся слова о посохе пилигримов былых времен, хотя, возможно, Басё имел в виду также Сайгё и Соги. Таким образом, первые же строки иносказательно говорят о том, что Басё, подобно дзэнским монахам прошлого, отправляется в странствия, чтобы приобщиться к миру, свободному от суетных страстей, и проникнуть в «селенье Ничто», как писал Чжуан-цзы<sup>15</sup>.

Оба стихотворения служат логическим продолжением прозаического отрывка. В первом Басё пишет о костях, что останутся белеть в поле, если он погибнет от усталости и тягот пути, и о холоде, который навевают эти думы. Второе, менее эмоциональное стихотворение передает ту мысль, что, хотя поэт и направляется на родину, своим домом он привык считать Эдо. Предчувствие беды, содержащееся в первом стихотворении, находит отзвук и во втором, в подтексте которого явственно слышится тоска по покинутому городу, хотя поэт идет «в обратный путь» — на родину.

В дневнике Басё заметно некоторое несоответствие между поэтической и прозаической частями, которое, вероятно, можно объяснить неопытностью автора, впервые обратившегося к подобному жанру. Основную смысловую нагрузку несут сложенные в дороге стихи, в то время как функция прозы порой сводится лишь к краткому пояснительному тексту, предвещающему стихи. Резкая смена тональности также придает запискам скорее характер серии не связанных друг с другом эпизодов, чем единого целого. Эта особенность могла быть произвольным результатом многолетних навыков Басё в сложении нанизанных строф — ведь поэт должен был развивать заданную тему лишь в двух парных стихотворениях. Только в пятом, и последнем, дневнике странствий, «Оку-но хосомити» («По тропинкам Севера»), Басё наконец удалось добиться гармонии между поэзией и прозой, причем использование принципа нанизанных строф благотворно повлияло на структуру произведения.

Воздействие китайской литературы, столь очевидное в первых же фразах «Нодзараси кико», преобладает и в прочих частях записок, так что иногда они напоминают перевод с китайского. Даже тематика зачастую или просто заимствована из китайских источников или преломлена в свете широко известных китайских образцов. Вот, например, знаменитый эпизод, описывающий ребенка на берегу реки Фудзи: «Идя вдоль берега реки Фудзи, мы заметили брошенного ребенка лет трех от роду, который горько плакал. Я подумал, что, должно быть, родители его, которым преградил дорогу быстрый поток, не смогли устоять и перед бурными волнами бременного мира и оставили здесь свое дитя, полагая, что жизнь его улетучится вместе с росой. Полягут ли нынче вечером нежные цветы клевера под порывами осеннего ветра, или же увядание им принесет завтрашний день? С такими мыслями достал я немного снеди из рукава одежды и бросил ребенка, проходя мимо:

сару о кйку хито  
сутэго ни аки по  
кадзэ ика ни

Грустите вы, слушая крик обезьян.  
А знаете ли, как плачет ребенок,  
покинутый на осеннем ветру?»

(Пер. В. Марковой)

В китайской поэзии крики обезьян всегда призваны были вызывать сострадание человека, но Басё утверждает, что подобное сострадание не идет ни в какое сравнение с чувством скорби при виде ребенка, брошенного родителями, которые, без сомнения, испытывали жесточайшую нужду. Современному читателю, однако, трудно понять, почему Басё ограничился тем, что дал ребенку немного еды. Почему он не подобрал ребенка, почему не попытался так или иначе спасти его от холода, голода и неминуемой смерти? Подобные сомнения навели некоторых исследователей на мысль о том, что весь фрагмент является просто вымыслом, подражанием известному китайскому образцу с целью придать весомость избранной Басё теме — «смерть в пути»<sup>16</sup>. Другие литературоведы, наоборот, говорят о том, что брошенный ребенок был в те времена далеко не редким зрелищем и, следовательно, вид его не мог внушить Басё столь же сильное чувство ужаса, как нам. К тому же, полностью посвятив себя высоким идеалам, поэт поневоле должен был отказаться от всех естественных человеческих порывов, могущих помешать достижению конечной цели паломничества. Как бы то ни было, используя китайский материал, Басё добивался глубины и широты охвата событий, реальных или воображаемых.

Еще более откровенно обнаруживают китайское влияние некоторые стихи Басё, сложенные во время пути:

ума ни пэтэ  
дзамму цуки тооиси  
тя но кэбури

Я заснул на коне.  
Сквозь дремоту вижу далекий месяц.  
Где-то ранний дымок.

(Пер. В. Марковой)

Смысл стихотворения ясен: задремав в седле, поэт вдруг просыпается. Все еще не очнувшись от сна, он видит высоко в небе луну, но уже забрезжил рассвет, и над крышами домов вьется дымок — готовят завтрак. Прозаический отрывок, предвещающий эти строки, гласит: «Ущербная луна была едва заметна, а у подножия гор царила крошечная тьма. Бросив плеть, я проехал еще несколько ри \* до первых петухов. „Ожившее видение“ из „Раннего отъезда“ Ду Му было внезапно нарушено, когда я прибыл в Саэ-но Накаяма».

Как само *хайкай*, так и прозаическая интродукция восходят к стихотворению Ду Му (803—852), которое начинается со строк:

Бросив плеть, отпустил я поводья коня;  
Сколько ли \*\* позади, а еще и петух не пропел..  
На дороге лесной задремал я, склонившись в седле,—  
Только лист пролетевший вдруг будит меня.

Совершенно очевидно, что Басё многим обязан Ду Му в области поэтического языка и образов<sup>17</sup>, «однако его нельзя назвать плагиатором. Ощущения его вполне правдивы, но по понятным причинам Басё доставляло удовольствие сознание того, что чувства его созвучны чувствам великого китайского поэта древности. Законченность и особое, характерное именно для *хайкай* звучание вносит в стихотворение Басё последняя строка, озна-

\* Один ри — около 4 км.

\*\* Один ли — около 6 км.



чающая буквально «дымок от чая» и передающая впечатление момента, которое милой непосредственностью оживляет образы первых двух строк. Вообще Басё по-разному использовал литературное наследие Китая, но чаще всего он стремился обогатить собственный поэтический опыт за счет ассоциаций с китайскими классиками. Не умаляя искренности поэзии Басё, подобные отсылки сообщали его стихам некое дополнительное измерение.

Если действительным мотивом путешествия было посещение родных мест, Басё должен был бы стремиться как можно быстрее добраться до Уэно, даже если бы он не успел к первой годовщине смерти матери. Однако он не слишком торопился. Возможно, покинув когда-то Уэно, чтобы стать профессиональным поэтом, Басё почувствовал себя как бы посвященным в сан священника и тем самым отрешился от семейных уз. Не исключено, что он даже колебался, стоит ли снова возвращаться к местам, где прошло его детство. И все же, очутившись наконец в Уэно, Басё вновь ощутил притягательную силу родного края. Он писал: «Я вернулся в отчий дом в начале девятой луны. Цветы краснойневы в комнате матушки погибли от мороза, так что от них ничего не осталось. Переменилось все вокруг. У брата моего виски поседели, а на лбу появились морщины. „Мы все еще живы“, — только и сказал он. Затем молча открыл шкатулку для реликвий и обратился ко мне: „Поклонись сединам матери! Вот он, ларец для драгоценностей, который принес с собой Урасима<sup>18</sup>. Взгляни-ка, ведь и твои брови уже побелели!“ Я заплакал.

тэ ни тораба киэн  
наида дзо ацуки  
аки но симо

Я в руки возьму, о мать,  
Слезами горячими растоплю  
Белый иней твоих волос».

(Пер. В. Марковой)

Без предварительного пояснения это *хайкай* было бы совершенно непонятно. Сама краткость формы *вака* и *хайкай* неизбежно приводила к смысловой неясности, что и служило причиной написания прозаических интродукций, раскрывающих обрамление стихотворения. Вступление (или развернутое заглавие), таким образом, становилось неотъемлемой частью стихотворения, а порой, даже в отдаленные времена «Мантёсю», разрасталось до размеров целого прозаического отрывка. Басё умело воспользовался этой традицией. В жанре дневника странствий, уходящем корнями к истокам японской литературы, поэт мог беспрепятственно и органично донести до читателя все сведения, необходимые для понимания его крайне лаконичных стихов. Даже краткое пояснительное замечание может иногда оказаться решающим в истолковании *хайкай*, о чем свидетельствует хотя бы такой пример из «Нодзараси кико»:

митинобэ но  
мукугэ ва ума ни  
куварэкэри

На самом виду, у дороги,  
Цветы мокугэ расцвели.  
И что же? — Мой конь общипал их.

(Пер. В. Марковой)

Существуют два варианта названия стихотворения: «Верхом на коне» и «У меня на глазах». Оба помогают правильно понять смысл. Поэт едет верхом на лошади, как вдруг та останавливается и наклоняет голову, чтобы ухватить цветок *мокугэ* — придорожной розы. Только в момент гибели цветка поэт впервые замечает его красоту. В *хайкай* описывается то, что Басё видел своими глазами, а не вымышленное или кем-либо рассказанное поэту происшествие. Очень важно и то, что цветы поедает лошадь самого

же Басё: образ становится более жизненным. Один из ранних переводов трехстишия на английский язык показывает, к чему приводит игнорирование названий стихотворения:

Розы цветок придорожный  
лошадь, шедшая мимо, съела.<sup>19</sup>

Разумеется, читая такой перевод, трудно понять, почему это стихотворение считается шедевром! Здесь нет ничего, кроме констатации факта; ведь тому, кто не представляет себе поэта верхом на лошади, не представляет себе его удивления, его сожаления о загубленной красе цветка, стихотворение не говорит ровно ничего. Однако лаконизм и скромность изобразительных средств такого *хайкай* могли поставить в тупик и японца периода Токугава. Некоторые комментаторы толковали стихотворение в том смысле, что цветок, расцветший на открытом месте, у дороги, а не в тиши полей, как бы заранее обречен на гибель; другие, сравнивая *хайкай* Басё со строкой Бо Цзюй-и «лишь день красуется цветок вьюнка», считали, что оно является философским раздумьем о краткости жизни цветка. Но, как и все лучшие образцы *хайкай*, стихотворение Басё содержит прежде всего зарисовку непосредственного впечатления, а отнюдь не моральное поучение или предостережение.

Многие исследователи отмечают, что в тоне «Нодзараси кико» произошли серьезные перемены, после того как Басё прибыл в городок Огаки, где он долго гостил у своего ученика Тани Бокуина (1646—1725) во исполнение данного ранее обещания. Басё рассказывает: «Когда я покидал равнину Мусаси, отправляясь в путешествие, одолевало меня видение, будто кости мои остаются лежать в поле. Теперь же я сложил такие стихи:

сини мо сэну	Что ж, не умер я...
табинэ но хатэ ё	Вот уж и конец пути —
аки но курэ	сумрак осенний».

Тяжкие предчувствия, мучившие поэта в начале пути, улечиваются, и в дальнейшем творчество Басё становится куда оптимистичнее.

Басё и Бокуин вместе отправились в Кувано, а затем в Нагоя. До Нагоя они добрались в десятом месяце года. Именно там была составлена антология «Фую-но хи» («Зимний день»), первый из семи сборников *хайкай*, тесно связанных с именем Басё. Антология состоит из пяти *касэн*, циклов нанизанных строф. Название книги происходит от *ваки*, т. е. второй части стихотворения, принадлежащего Басё. Цикл открывался следующим стихотворением Ямамото Какэй:

симодзуки я	Месяц инея...
коо но цукудуку	Аисты застыли в ряд
нарабиитэ	невозмутимо.

Басё добавил:

фую но асахи но	Чарует в зимний день
аварэ нарикэри	луч утреннего солнца.

Считается, что выход в свет «Фую-но хи» знаменовал оформление стиля Басё (*сёфу*). Все четверо ведущих поэтов, чьи стихи вошли в антологию наряду с произведениями Басё, принадлежали к кругам зажиточного купечества Нагоя. Этот факт отражает масштабы влияния Басё на поэтическую общественность города<sup>20</sup>. До самой смерти Басё не переставал уделять особое внимание успехам поэтов Нагоя.

Сборник «Фую-но хи» был крупным шагом вперед по сравнению с «Минасигури», опубликованным всего на полтора года раньше. Исчезли

столь заметные в «Минасигури» внешние признаки сильнейшего влияния китайской литературы, и в художественной манере сборника — безусловно, обязанной очень многим китайской поэзии и *вака* — все же определено преобладает традиция *хайкай*.

В конце 1684 г. Басё вернулся в Уэно, где встретил Новый год. Перед тем как покинуть Нагоя, он отправился с друзьями полюбоваться зимним морем в Ацута и сложил такие стихи:

уми курэтэ	Сумрак над морем.
камо но коэ	Лишь крики диких уток
хонока ни сироси	Смутно белеют.

(Пер. В. Марковой)

Форма стихотворения (пять, пять и семь слогов) необычна. Для Басё было бы нетрудно при желании поменять местами вторую и третью строки без особого ущерба для смысла, однако он предпочел нарушить правила композиции *хайкай*, чтобы выделить звучание голосов диких уток. Мы видим здесь не рисовку, не демонстративное пренебрежение к канону в духе школы Даурин, но совершенно естественную изобразительную манеру, диктующую свои законы. *Хайкай* поражает не только оригинальностью композиции, но и остротой поэтического восприятия мира: крики диких уток, что долетают с темнеющего моря, Басё воспринимает как белые всплески на черном фоне. Подобная взаимозаменяемость зрения и слуха присутствует в ряде знаменитых стихотворений Басё. Вот пример:

кику но ка я	Аромат хризантем...
Нара ни ва фуруки	В капищах древней Нары
хотокэ тати	Темные статуи Будд.

(Пер. В. Марковой)

В этом позднем стихотворении (1694 г.) Басё рисует облик старинного города Нара, упоминая одновременно терпкий, но благородный аромат хризантем и покрытые пылью скульптуры с осыпающейся позолотой. Здесь зрение и обоняние словно дополняют друг друга, создавая незабываемый образ города, живущего прошлым.

Белизна, фигурирующая в стихотворении об утках, нередко встречается и в других произведениях Басё, обычно с мистическим оттенком значения. Особенно эффектно следующее стихотворение 1689 г.:

Исияма но	Белее белых скал
иси ёри сироси	На склонах Каменной горы
аки но кадзэ	Осенний этот вихрь!

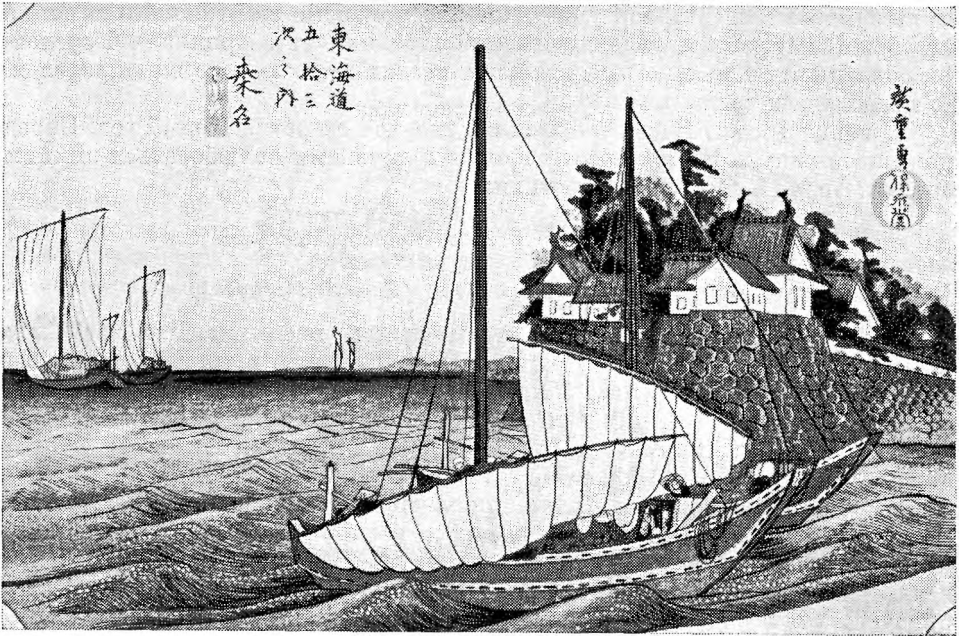
(Пер. В. Марковой)

Использование взаимодополняющих восприятий человека помогает поэту живее передать холод дуновения осеннего ветра в сравнении с холодной белизной камня.

Посетив Киото и окрестности озера Бива, Басё направился в Эдо, куда прибыл в конце четвертого месяца 1685 г. Вот последнее стихотворение, сложенное им в пути:

нацугоромо	Платье летнее —
имада сирами о	все никак не вытряхну
торицусадзэ	набившихся вшей.

Шутливые строчки заметно отличаются от мрачных предсказаний первых стихов и свидетельствуют о том, что путешествие закончилось успешно. Вши — результат ночевки на каком-нибудь постоялом дворе — символизируют трудности и неудобства пути, о которых счастливый странник, вернувшись домой, уже готов позабыть.



Из серии «Пятьдесят три станции Токайдоского тракта». Гравюра Хиросигэ

Путешествие действительно прошло успешно. Всё увиденное вдохновило Басё на создание десятка подлинных шедевров. Кроме того, ему удалось внести весомый вклад в дело развития ценного жанра дневников странствий. Басё возобновил свои связи с Уэно и никогда больше не откладывал посещения родных мест на столь долгий срок. Где бы ни появлялся Басё, всюду он приобретал новых учеников. Так, например, его учениками стали Миками Сэнна (1651—1723) и Эса Сёхаку (1650—1722), распространившие стиль Басё в своей родной провинции Оми. Когда Басё прибыл в Киото, в 1685 г. у него не было в этом городе ни одного последователя, но вскоре к школе Басё присоединился Мукаи Кёрай (1651—1704), ставший впоследствии одним из ближайших его учеников. Таким образом, путешествие оказалось весьма полезным, знаменуя собой как качественный скачок в творчестве самого Басё, так и расширение сферы влияния его характерного стиля. Фрагментарность изложения снижает художественную ценность «Нодзараси кико». Но ведь это был первый опыт, необходимый для овладения сложным жанром лирического дневника.

По возвращении в Эдо в 1685 г. Басё вместе со своими учениками направил все усилия на развитие того лучшего, что содержал в себе сборник «Фую-но хи». В январе 1686 г. Басё и шестнадцать его учеников объединились для написания «Хацу каиси», цикла из ста стихотворений примерно в том же духе, что и «Фую-но хи». Весной 1686 г. Басё сложил и самое знаменитое свое трехстишие:

фуруикэ я  
кавадзу тобикому  
мидзу но ото

Старый пруд.  
Прыгнула в воду лягушка.  
Всплеск в тишине.

(Пер. В. Марковой)

Один из учеников Басё, Кагами Сико, рассказывает в «Кудзу-но Мацу-бара» (1692), как было создано прославленное стихотворение: «Однажды весной почтенный старец из Банановой обители наслаждался уединением в окрестностях Эдо к северу от города; чуть накрапывал дождик, тихонько ворковали голуби, и цветы сакуры лениво роняли лепестки под нежным дуновением ветерка. То был день, когда особенно жалеешь о том, что скоро минует третья луна. Часто слышались всплески — это лягушки прыгали в воду. И вот Учитель, очарованный красотой окружающего, написал вторую и третью строки стиха: „Прыгнула в воду лягушка, всплеск в тишине“. Кикаку, бывший рядом, предложил для первой строки слова „желтые розы“, но Учитель решил, что лучше поставить „старый пруд“»<sup>21</sup>. Если верить приведенному описанию, стихотворение было сложено еще в 1682 г., хотя оно не публиковалось до 1686 г. Впрочем, трудно предположить, что *хайкай* Басё оставалось в забвении столь долгое время, ибо сразу же после опубликования оно было признано шедевром.

В этом *хайкай*, как и во многих других лучших творениях Басё, ему удается соединить элементы вечного и мгновенного. Старый пруд вечен, но, для того чтобы мы прониклись сознанием его вечности, необходим некий мгновенный сдвиг. Прыжок лягушки, о котором мы знаем по всплеску воды, символизирует сиюминутное в *хайкай*, но пруд тут же вновь погружается в нескончаемую дремоту. Такого же эффекта добивается Басё в стихотворении, относящемся к 1689 г., т. е. ко времени путешествия, послужившего основой для написания «Оку-но хосомити»:

сидзукаса я  
ива ни симиру  
сэми но коэ

Тишина кругом.  
Проникает в сердце скал  
Легкий звон цикад.

(Пер. В. Марковой)

Это стихотворение о тишине — однако тишина постигается только через звук. Вечная тишина горного храма нарушается лишь неумолчным звоном цикад, и, когда пение цикад вдруг прекращается, особенно остро чувствуются тишина и покой. Посетив знаменитый своей уединенностью храм, поэт проникается ощущением благостной тишины только благодаря случайно раздавшемуся хору цикад.

Путем сочетания элементов вечного и сиюминутного Басё удавалось вновь и вновь создавать целый мир в рамках семнадцати слогов. Успех подобного стихотворения в значительной степени зависит также и от способности читателя творчески преодолеть разрыв между двумя вышеупомянутыми элементами *хайкай*. Слова, предложенные Кикаку в качестве первой строки, *ямабуки я* («желтые розы») были неплохи; вероятно, эти цветы росли вокруг пруда, в древних *вака* образ лягушки часто перекликается с *ямабуки*<sup>22</sup>. Но хотя желтые цветы вокруг прыгающей в воду лягушки — картина весьма колоритная, ей явно недостает элемента бесконечности, который несет в себе «старый пруд». Даже если бы образу пруда сопутствовало какое-либо другое определение, например «маленький пруд» или «пруд в саду», конечная цель не была бы достигнута. Только возраст пруда, указание на его неизменную природу, по контрасту подчеркивает эфемерность жизни лягушки.

Именно такого постижения предмета требовал Басё. Он верил, что, если понять истинную сущность невзрачного цветка или букашки, в них раскроется смысл бытия и что каждое создание в окружающем мире существует не напрасно. Одно из стихотворений Басё озаглавлено «У каждой вещи свое предназначение». Это изречение заимствовано у философа

Чжэн Мин-дао, жившего в период северной сунской династии. Вот это стихотворение:

хана ни асобу абу на кувай со томосудзумэ	Слепень меж цветов — подожди, не ешь его, дружок-воробей!
---	---

Кажущееся несколько простонародным, это стихотворение напоминает *хайкай* известного поэта XIX в. Кобаяси Исса. Однако в подтексте оно содержит глубокую мысль: даже слепень, который всем не по душе, и тот имеет право на жизнь.

Другое стихотворение в том же духе, относящееся к 1687 г., звучит так:

ёку мирэба надзуна хана саку какинэ кана	Внимательно взглядишь! Цветы пастушьей сумки Увидишь под плетнем.
--	---

(Пер. В. Марковой)

Обычно никто не обращает внимания на неприметные цветы пастушьей сумки, но поэт увидел их, тем самым как бы признавая их право на существование.

Вот еще одно стихотворение Басё — о жаворонке:

харанака я моно ни мо цукадзу наку хибари	Широкий простор полей. Нигде приметы для взора. Жаворонки поют.
---	---

(Пер. В. Марковой)

Ничем не ограниченная свобода жаворонка привлекает поэта, в ней он видит истинную сущность этой птицы. Приведенные стихотворения свидетельствуют о том, что Басё строго следовал своей собственной заповеди: «Узнавать о соснах от сосен, о бамбуке — от бамбука».

Год 1685-й не внес никаких серьезных перемен в жизнь Басё, хотя в этом году Ямамото Какэй (1648—1716) опубликовал «Хару-но хи» («Весенний день») — второй из «Семи сборников» («Ситибюсю»), которые выпускали поэты школы Басё. Несмотря на то что в сборнике всего три стихотворения принадлежат кисти самого Басё, в том числе знаменитое *хайкай* о лягушке, мы находим здесь зримое доказательство роста художественного мастерства всей школы.

В 1687 г. Басё снова отправился в странствия. Сначала он предпринял лишь небольшое путешествие на северо-восток от Эдо, чтобы полюбоваться луной в храме Касима. Выйдя из дому в четырнадцатый день восьмого месяца, он успел вернуться к двадцать пятому дню. Это путешествие описано в дневнике «Касима модэ» («Паломничество в Касима») с приложением нескольких стихотворений самого Басё (не очень удачных) и стихов ряда его знакомых, среди которых следует особо выделить друга и спутника поэта, Каваи Сора (1649—1710).

Вероятно, Басё, поддавшись внезапному порыву, решил отправиться в Касима, чтобы полюбоваться полной луной, подражая героям пьес театра *Но*, которые посещали самые отдаленные места с единственной целью полюбоваться ими в определенное время года. Соответственно и стиль дневника легок и прозрачен. В отличие от «Нодзараси кико», где прослеживается значительное китайское влияние, в «Касима модэ» лексика почти исключительно японская и текст записан *кана*. Даже случайные реминисценции из китайской литературы здесь пропущены через фильтр ранних японских интерпретаций. Предложения просты, и в них встречается

очень мало эллиптических конструкций, которые делают прозу Басё столь трудной для понимания: «Фунэ о агарэба, ума ни мо норадзу, хосохаги но тикара о тамэсан то кати ёри дзо юку» («Сойдя с корабля, я не стал садиться на лошадь, но, решив испытать силу топчих своих ног, отправился пешком».)

Весьма любопытен тот отрывок дневника, в котором Басё изображает самого себя: «Второй путник не был ни священником, ни мирянином; его можно было бы уподобить летучей мыши, чему-то среднему между птицей и крысой». Басё, как и прочие философы и поэты того времени, брил голову и носил черные одежды, словно буддийский священник, следуя старинной средневековой традиции. Ведь в средние века литераторы, актеры и музыканты обычно были священниками; даже не будучи посвящены в сан, они имели церковные имена и соответствующий внешний облик. Строки Басё, сложенные в ту пору, так описывают его наружность:

ками хаэтэ	Как волосами оброс,
ёган аоси	Как худ я, как иссиня-бледен!
сацуки амэ	Майский дождь без конца...

(Пер. В. Марковой)

Поэт хочет сказать, что в сезон дождей волосы на бритой голове снова отросли, а лицо побледнело от долгого сидения взаперти. Однако Басё обычно сохранял свой облик «летучей мыши», человека в просторном черном платье.

Путешествие в Касима окончилось неудачей: в ночь любования полной луной пошел дождь. «Воистину досадно было понапрасну пройти весь долгий путь с намерением насладиться созерцанием луны». Зато Басё встретился со своим старым другом, дзэнским священником Бутё, обитавшим в небольшом буддийском храме неподалеку от Касима. Свидание с другом воодушевило поэта; возможно, мысль о предстоящей встрече с Бутё не в меньшей степени привлекала Басё в Касима, чем предвкушение прекрасного зрелища полной луны.

Через два с лишним месяца после возвращения из Касима, в двадцать пятый день десятого месяца 1685 г., Басё отправился в новое путешествие, обещавшее куда больше трудностей, чем предыдущее. В одиннадцатый день того же месяца в доме Кикаку состоялось прощальное торжество. В свое первое, длительное путешествие Басё отправился одиноким, в подавленном настроении. На сей же раз ему устроили проводы и он был снабжен всем необходимым. «Я вовсе не заботился о том, чтобы собрать на три месяца продовольствия в дорогу», — снова пишет он, но, вероятно, лишь потому, что всё уже было приготовлено для него. *Хайкай*, сложенное Басё на прощальном вечере, по своему духу существенно отличается от его мрачных предчувствий 1684 г.:

табибито то	Странник! — Это слово
вага на ёбарэн	Станет именем моим.
хацусигурэ	Первый дождь осенний...

(Пер. В. Марковой)

Путешествие прошло удачно, и хорошее настроение Басё нашло отражение в его дневнике. Всюду, где появлялся поэт, — в Исэ и Нагоя, в своем родном Ига и в Ёсино, в Нара и Сума — его с энтузиазмом приветствовали старые и новые ученики. Дневник этих странствий, известный под названием «Ои-но кобуми» («Рукопись из дорожного мешка»), был опубликован учеником Басё, Каваи Отокуни, лишь в 1709 г., т. е. через двадцать три года после описываемых событий и через пятнадцать лет

после смерти автора. Дата завершения «Рукописи» точно не установлена, но исследователи ориентировочно называют 1690 или 1691 г.<sup>23</sup>. Таким образом, эстетические воззрения, составившие основу данной работы, возможно, передают мироощущение Басё через несколько лет после самого путешествия.

«Ои-но кобуми» открывается знаменитыми строками: «В моей телесной оболочке из сотни костей и девяти отверстий обитает существо, которое назвал я как-то Фурабо — священник „Марля на ветру“. В самом деле, вспомните, с какой легкостью ветер разрывает марлю. Существо это долгое время увлекалось сложением шуточных стихов и наконец решило посвятить им всю жизнь. Порой это занятие надоедало человеку, и он подумывал о том, чтобы бросить его, порой он делал большие успехи и мнил себя выше прочих поэтов. В его сердце зрело противоречие, и искусство лишило его покоя. Одно время этот человек хотел утвердиться на жизненном пути, но поэзия не позволила ему; одно время намеревался он заняться науками, чтобы изгнать невежество из сердца, но по той же причине намерению его не суждено было осуществиться. В конце концов ему, неумелому и бесталанному, осталось в жизни лишь одно — то, что присутствует в *вака* Сайгё, в *рэнга* Соги, в рисунках Сэсю, в чайной церемонии Рикю. Роднит все эти виды искусств следование природе и умение сдружиться с четырьмя временами года. Ничего другого не видит художник, кроме цветов, ни о чем ином не думает он, кроме луны. Если человек видит не цветы, он подобен варвару. Если в глубине души помышляет он не о луне, значит, он ничем не лучше птиц и зверей. Говорю вам — очиститесь от варварства, отриньте сущность птиц и зверей; следуйте Природе, вернитесь к ней!»

Приведенный отрывок замечателен не только тем, что Басё выделяет здесь сходство между, казалось бы, совершенно различными видами искусства (что само по себе было весьма смелым суждением в эпоху, когда даже родственные литературные жанры типа *вака* и *рэнга* считались полностью обособленными), но и своим примечательным отбором имен деятелей культуры, которым впоследствии действительно предстояло занять место в одном ряду с именем самого Басё. Хотя Басё не говорит открыто об узах, связующих поэзию *хайкай* с прочими видами искусства, он, конечно, видит эту связь. Возможно, тем самым поэт прозрачно намекает на то, что Фурабо, как он шутливо называет себя, не уступает Сайгё, Соги и другим прославленным мастерам. Басё был достаточно скромным человеком, но его уверенность в силе своего творчества не знала границ.

Весьма характерен и следующий отрывок из «Ои-но кобуми», в котором говорится о жанре дневника странствий: «Никому не удалось сколько-нибудь улучшить дневники странствий с тех пор, как Ки-но Цураюки, Тёмэй и монахиня Абуцу брались за кисть, чтобы во всей полноте описать свои чувства; все прочие попросту подражали им. Тем меньше вероятность достигнуть подобной цели при помощи моих скудных познаний и убогого таланта. Конечно, каждый может вести дневник, записывая, например, такое: „В тот день шел дождь... после обеда прояснилось... там-то растет сосна... там-то протекает такая-то река“ и тому подобное, но, если место ничем не знаменито, о нем и вовсе не упоминают. Однако же в памяти моей живут картины самых разнообразных мест, и даже неприятные воспоминания о ночевках в заброшенных хижинах в горах или в поле порой могут послужить пищей для беседы или сюжетом для стихотворения. Размышляя об этом, записывал я, без малейшей попытки придать наброскам какой-либо порядок, все незабываемые эпизоды моего путешествия, а затем объединил их в одной книге. Пусть же читатель не придает особого значения



написанному мною, как если бы ему довелось услышать болтовню пьяного или бессвязные речи спящего».

В «Ои-но кобуми» Басё стремился синтезировать поэзию и прозу в едином высокохудожественном произведении, но явная незавершенность многих частей текста наталкивает исследователей на мысль о том, что автор просто не довел до конца намеченные исправления, бросив работу над рукописью на полпути<sup>24</sup>. Даже стихи, вошедшие в этот дневник, считаются не блестящими, хотя их число довольно велико. Однако, если глубже подойти к оценке «Ои-но кобуми», мы увидим в этом произведении серьезные достоинства. Его оптимистический настрой составляет ощутимый контраст с тональностью большей части других лирических дневников Басё. Что же касается стихов, то, хотя они и уступают стихам, вошедшим в «Оку-но хосомити», среди них тоже попадаются подлинные шедевры. Совершенно особую атмосферу в стихах создает теплое чувство дружеской привязанности Басё к Цубои Тококу — ученику, сопровождавшему его в путешествии. В заключительной части «Нодзараси кико» помещено стихотворение, озаглавленное «Послание к Тококу»:

сирагэси ни  
ханэ могу тёо но  
катами ка на

Крылья оборвав,  
бабочка подарит их  
маку белому.

Стихотворение было написано Басё при расставании с Тококу, которому предстояло отправиться в ссылку за незаконную продажу «пустого риса» (преступление, обычно каравшееся смертью) \*. Басё не только не спешит отмежеваться от ученика, совершившего серьезное преступление, но, наоборот, сравнивает себя с бабочкой, готовой отдать цветку белого мака собственные крылья как прощальный дар. Нежный цветок белого мака, красующийся не более одного-двух дней, служит здесь метафорическим символом жизни Тококу, прервавшейся в 1690 г., когда поэту не было и сорока лет. В «Ои-но кобуми» рассказывается, как Басё посетил мыс Ираго, где проживал в изгнании Тококу, и как условился отправиться вместе с ним в Ёсино, чтобы полюбоваться цветущей сакурой. Это путешествие, во время которого Тококу, выполняя обязанности помощника Басё, принял приличествующее мальчику-слуге имя, было самым радостным из всех странствий Басё. Спустя много лет, в 1691 г., Басё писал в «Сага никки», что видел Тококу во сне и вспомнил их совместное путешествие в Ёсино: «Порой мы шутили, порой бывали печальны. Доброта его трогала меня до глубины души, и я уверен, что никогда не забуду тех дней. Поднявшись после сна, снова стряхнул я слезы с рукавов...»

Некоторые *хайкай* в «Ои-но кобуми» заслуживают особого внимания:

кутабирэтэ  
ядо кару коро я  
фудзи но хана

Едва-едва я добрел,  
Измученный, до ночлега...  
И вдруг — глициний цветы!

(Пер. В. Марковой)

Поэт не просто описывает некий эпизод, не просто восхищается прекрасным зрелищем, представшим перед ним, усталым и изнуренным, у входа на постоялый двор. Блеклые свисающие кисти цветов глицинии передают вполне определенные внутренние переживания автора.

хорохоро то  
ямабуки тиму ка  
таки но ото

Будто на ветру  
лепестки опавших роз —  
плещет водопад..

\* Продажа «пустого риса» — фиктивная, мошенническая сделка.

Красота стихотворения во многом объясняется нежным звучанием слова *хорохоро*, передающим ленивое падение лепестков желтых роз и контрастирующим с образом ревущего водопада. Басё вообще нередко экспериментировал со звукописью, добиваясь углубления смысла стихов. Примером может служить приводившееся уже ранее стихотворение:

сидзукаса я	Тишина кругом.
ива ни симиру	Проникает в сердце скал
сэми но коэ	Легкий звон цикад.

(Пер. В. Марковой)

Повторение звука «и» в семи из семнадцати слогов стихотворения как бы воспроизводит тонкий звон цикад.

В другом стихотворении из «Ои-но кобуми» оригинальность образа достигается за счет необычного использования звуковых средств:

хототогису	Там, куда улетает
киэюку ката я	Крик предрасветный кукушки,
сима хитоцу	Что там? Остров далекий...

(Пер. В. Марковой)

Здесь развитие образа — когда мы как бы следим за кукушкой, исчезающей вдаль, чтобы превратиться в остров на горизонте, — усиливается расположением слов и постепенным понижением тона.

Следующее стихотворение, отражающее чувства Басё при посещении им Тококу, жившего в изгнании на мысе Ираго, также представляет интерес с точки зрения образной семантики. В окончательном варианте оно выглядит так:

така хитоцу	Какая радость!
мипукэтэ урэси	Я подметил ястреба вдалеке.
Ирагосаки	Мыс Ирагосаки...

(Пер. В. Марковой)

Стоя в одиночестве на берегу, поэт смотрит туда, где просторы океана смыкаются с небом, и замечает вдалеке ястреба. Ястребов на мысу Ираго воспевали и поэты «Манъёсю» и Сайгё, так что Басё счастлив прежде всего тем, что ему удалось увидеть достопримечательность здешних мест\*. В то же время, как отмечает литературовед Ямамото Кэнкити<sup>25</sup>, к радости поэта примешивается грусть, ибо его любимец Тококу в изгнании. Тоска по другу еще более явственно сквозит в двух первоначальных версиях того же *хайкай*:

Ирагосаки	Ирагосаки —
ниру моно мо наси	не напомнит здесь ничто
така но коэ	голос ястреба.

Второй вариант стихотворения имел даже пояснительное название: «При посещении Тококу, жившего в стесненных обстоятельствах на мысе Ираго, довелось мне услышать голос ястреба».

юмэ ёри мо	Сколь отраднее
уцуцу но така дзо	не во сне, а наяву
таномосики <sup>26</sup>	видеть ястреба.

Упоминание о сновидении подразумевает, что Тококу, как и прежде, являлся Басё во сне, однако увидеть друга наяву было куда приятнее.

\* Ястребы появлялись на мысу Ираго в начале зимы, когда они перелетали на юг.

Последовательно анализируя все три варианта стихотворения, мы не можем не поражаться тому, как Басё, работая с одним и тем же материалом, добивается глубины и силы звучания за счет выбора единственно нужных слов — *така хитоцу* (букв. «ястреб, один»), рождающих образ крошечной точки, перемещающейся в необъятном просторе небес. Печальное одиночество изгнания скрашивает появление быстрой, вольной птицы, и поэт преисполнен радости при виде ястреба в Ирагосаки. Сравнивая варианты этого стихотворения, мы замечаем, что в первом слишком безжизненно звучит фраза «не напомним здесь ничто голос ястреба», а во втором чрезмерная прямолинейность образа ослабляет конечный эффект.

Процесс шлифовки, а иногда и существенной переработки первоначального варианта стихотворения всегда являлся важнейшим компонентом творческого метода Басё. За свою жизнь Басё создал множество поэтических экспромтов: то были в основном почтительные записи в альбомы для гостей, восхваляющие вкус хозяина, красоту его сада и изысканность увеселений. Однако едва ли какой-либо из этих экспромтов может сравниться по мастерству с теми стихами, форму которых Басё тщательно оттачивал, добиваясь подлинного совершенства. Следующий дневник странствий Басё, «Сарасина кико» («Путешествие в Сарасина», 1688), содержит забавное описание творческого процесса. Басё рассказывает о том, как он лежит в комнате на постоялом дворе и с огромным трудом подыскивает соответствующую форму, в которую можно было бы облечь собранный за день поэтический материал. В мучительном раздумье он порой испускает стоны и даже ударяет себя по голове, а оказавшийся рядом священник, думая, что сосед страдает от расстройства чувств, пытается утешить его рассказами о чудесах будды Амиды и тем самым окончательно сводит на нет прилив поэтического вдохновения<sup>27</sup>. Вероятно, не менее тяжкие муки творчества сопровождали и переработку многих прекрасных стихотворений Басё, которые существуют ныне в четырех, а то и в пяти различных вариантах. Непрекращающейся шлифовкой одних и тех же произведений, по-видимому, объясняется сравнительная малочисленность *хайкай* Басё: за всю свою жизнь он сложил чуть больше тысячи стихотворений, между тем как любой набивший руку сочинитель *хайкай* мог с легкостью написать столько же за неделю.

«Ои-но кобуми» кончается описанием Сума — местечка, ассоциирующегося с «Повестью о Гэндзи», «Мацукадзэ» и другими известными памятниками литературы. Из Сума Басё и Тококу направились в Киото и там расстались. Тококу должен был вернуться в Ирагосаки, а Басё держал путь в провинцию Овари через Гифу, где родились его знаменитые строки:

омосироотэ  
ягатэ канасики  
убунэ кана

Приятно смотреть  
на лодки рыбаки с бакланами —  
и все же печально..

Жители Гифу издавна занимались рыбной ловлей на реке Нагара, используя бакланов. Эти строки Басё превосходно передают и оживление зрителей, наблюдающих, как бакланы бросаются в воду, чтобы ухватить привлеченную светом факелов рыбу, и то чувство грусти, которое приходит потом. Использование разговорной формы *омосироотэ* (вместо *омосирокутэ*) придает непосредственность выражению удовольствия, а мрачное звучание слова *канасики* («печально») представляет собой психологическую антитезу к *омосироотэ*.

В середине восьмого месяца Басё решил предпринять путешествие в Сарасина, в горы Центральной Японии. Со времен «Юкинсю» истинные

ценители посещали Сарасина, чтобы полюбоваться полной луной перед осенним равноденствием. На этот раз Басё сопровождал его ученик Оти Эцудзин (1656—1740). Дневник путешествия довольно краток и содержит, подобно «Касима модэ», прозаические фрагменты с поэтическими вкраплениями. «Сарасина кико» не публиковался до 1704 г., да и после выхода в свет не привлек особого внимания читателей. Помимо приведенного выше описания мук творчества большой интерес представляют включенные в дневник Басё реминисценции старинной легенды о Сарасина, в которой фигурирует брошенная в горах старуха. Легенда, без сомнения, основывалась на жизненном материале. В старину неработоспособных членов общества нередко оставляли умирать в горах, так как не было возможности их прокормить. Сюжет легенды о старухе в сочетании с широко известной темой луны над Сарасина подсказал Басё, любовавшемуся лунным сиянием на склонах гор, следующие строки:

омагаэ я	Привиделось мне:
оба хитори наку	плачет старуха в горах
цуки но томо	наедине с луной.

В Эдо поэт возвратился почти через год после начала путешествия. Стихотворение, сложенное в тринадцатую ночь девятого месяца странствий, говорит о том, как изнурен был Басё продолжительными скитаниями:

Кисо но ясэ	Все еще исхудавший,
мада наорану ни	каким был и в Кисо,
ато но цуки	любуюсь луною.

Мы не можем не поражаться тому, что, несмотря на усталость, Басё буквально через несколько месяцев, в начале 1689 г., пустился в свое самое смелое путешествие. Сам поэт не приводит никаких мотивов, заставивших его вновь покинуть после столь долгого отсутствия, кроме «зова богов странствий», которому он был не в силах противиться. Однако сейчас исследователи полагают, что, считая 1689 год пятисотой годовщиной смерти Сайгё, Басё, вероятно, хотел воздать дань уважения великому предшественнику, посетив места, связанные с его именем<sup>28</sup>. Во всяком случае, упоминания о Сайгё встречаются в «Оку-но хосомити» на каждом шагу. Может быть, Басё, подражая Сайгё, каким его изображают в пьесах театра *Но* «Эгути» и «Сайгё дзакура», считал, что он сам *ваки*, паломник, посещающий места, воспетые поэтами прошлого, беседующий с духами прославленных мертвецов, слушающий их рассказы и возносящий молитвы об их упокоении. Известно, что, перед тем как отправиться в путь, Басё какое-то время постился, воздерживаясь от рыбных блюд, и морально готовил себя к предстоящим испытаниям<sup>29</sup>.

И все же, предпринимая новое путешествие, Басё надеялся прежде всего на то, что посещение мест, даривших вдохновение древним мастерам, вольет свежие силы в его творчество. Это соответствовало и провозглашенному им самим принципу: «Не тчись следовать по стопам древних, но ищи то самое, что искали они»<sup>30</sup>. Басё верил, что, созерцая гору или реку, описанную в каком-либо произведении предшественника, он сумеет впитать в себя духовную атмосферу этого места и таким образом обогатить собственную поэзию. В отличие от большинства современных путешественников Басё вовсе не стремился быть первым покорителем горного пика или наблюдать дотоле неведомое чудо природы. Наоборот, если какой-либо пейзаж, как бы он ни был прекрасен, никогда ранее не привлекал внимания поэтов, он совершенно не интересовал и Басё, ибо был лишен литературных ассоциаций. Так, например, проходя по некоему отрезку побережья Японского

моря, не упомянутому в поэзии прошлого, Басё не оставил никаких записей об этом в дневнике под тем предлогом, что плохо себя чувствовал и не мог по достоинству оценить ландшафт; между тем в дневнике его спутника, Сора, о болезни Басё не говорится ни слова. Неспособность Басё по-настоящему заинтересоваться новыми картинами природы, безусловно, имеет определенную эстетическую подоплеку.

Путевой дневник Сора, впервые опубликованный в 1943 г., для большинства читателей Басё был подобен взрыву бомбы. Это произведение, лишенное серьезной художественной ценности, излагает все перипетии странствий «По тропинкам Севера» столь убедительно, что правдивость его не вызывает сомнений. Тем не менее за Басё так прочно закрепилась репутация «святого от поэзии *хайкай*», что многие отказывались признать очевидный факт: расхождения между беспристрастным отчетом Сора и шедевром Басё свидетельствовали о том, что Басё прибегнул к художественному вымыслу. Но со временем стало ясно, что «Оку-но хосомити» отнюдь не является простым пересказом событий одного путешествия, а представляет собой произведение искусства в полном смысле слова, и что Басё всегда был готов пожертвовать достоверностью ради искусства. По объему лирический дневник Басё совсем не велик, не более тридцати страниц в переводе на европейские языки, но написание его стоило автору четырех лет упорного труда, с осени 1690 до лета 1694 г. Тщательнейшая обработка была необходима для создания подлинного шедевра.

Название дневника Басё «Оку-но хосомити» означает буквально «Узкая дорога Оку». Так называлась одна дорога, проходившая к северу от города Сэндай в провинциях Оку; Басё упоминает о ней в дневнике. Однако такой выбор не случаен. *Оку* означает также «внутренний» или «глубинный», и, следовательно, название имеет определенный подтекст: узкая тропа — возможно, творчество самого Басё, — ведущая к глубинам поэзии. Это было вполне в характере Басё — дать своему произведению название, которое можно истолковать в двух планах: применительно к этому путешествию и применительно к вечности поэтического поиска.

В каждом из предшествовавших четырех дневников странствий Басё встречались замечательные по красоте фрагменты, но только в «Оку-но хосомити» автору удалось добиться гармонического слияния поэзии и прозы в единое целое, где все составные части поддерживают и дополняют друг друга. К тому же и уровень поэтического мастерства здесь необычайно высок. Множество стихотворений, вошедших в «Оку-но хосомити», можно найти в любой классической антологии *хайкай*. Нечего и говорить, что окончательные варианты стихов далеко не всегда совпадали с написанными в пути. Мы уже видели, что Басё многократно редактировал свои стихи, прежде чем добивался приемлемого для себя результата. Проза, в основу которой легли сделанные наспех путевые наброски, также требовала серьезной доработки. Специально проведенный тщательный анализ «Оку-но хосомити» показал, что вопреки кажущейся сугубо фактологической структуре дневника Басё неукоснительно придерживался композиционных принципов *рэнга*<sup>31</sup>. Порой он изменял порядок перечисления осмотренных им мест, дождливые дни превращал в солнечные, вводил в повествование новые персонажи, не отмеченные у Сора, — и все это только для того, чтобы сохранить присущую *рэнга* последовательную связь событий. Временами Басё вынужден был опускать некоторые эпизоды путешествия, не желая повторяться. Его не слишком волновала проблема точного воспроизведения действительности, и он, не колеблясь, отступал от нее ради достижения поэтического эффекта. Что Басё прибегал

к вымыслу — можно даже сказать лгал — потрясло многих почитателей поэта. Другие же, наоборот, были рады найти новое доказательство ревностного стремления Басё к художественному совершенству.

Дневник «Оку-но хосомити» — универсальное, синтезирующее произведение, в котором объединены все составные элементы своеобразного стиля Басё: от изощренной поэтической техники школ Тэйгоку и Данрин до проникновенной простоты его поздних стихов; от подражательной прозы, пропитанной китайским влиянием, до чисто японской, прозрачной и музыкальной. Но подобное разнообразие ни в коем случае не означает какую-то мешанину. Напротив, работа производит необычайно целостное впечатление. Открывается дневник знаменитыми строками, частично перекликающимися с Ли Бо: «Дни и месяцы — лишь странники, гостящие у сотен поколений; странники и годы, что приходят и уходят. Те, что проводят всю жизнь на кораблях или встречают старость, ведя под уздцы лошадей, вечно в пути; дорога стала им домом. Немало мужей древности умерло в дороге». Отправляясь в путешествие, описанное в «Нодзарасикико», Басё представлял себе, как кости его останутся лежать где-нибудь в поле. Возможно, то была лишь дань поэтической условности, но пять лет спустя, перевалив за сорок пять, Басё, несомненно, острее ощущал свою близость к писателям прошлого — как китайским, так и японским, — погибшим в скитаниях. Не исключено, что ему даже доставляла удовольствие мысль о подобном конце.

Долгий путь наконец привел Басё на северо-восточное побережье Японии, в Хираидзуми, где пять веков тому назад гремела быстротечная слава рода Фудзивара \*. Затем, пересекая всю страну, он направился к западному побережью, а оттуда снова на юго-восток, в Исэ. Путешествовал Басё главным образом пешком, хотя иногда ему случалось плыть на лодке или ехать верхом. Повсюду великого поэта тепло приветствовали местные сочинители *хайкай*, независимо от того, к какой школе они принадлежали — Тэйтоку или Данрин. Почти всегда им удавалось уговорить Басё принять участие в сочинении цепочки нанизанных строф, началом которой должно было служить одно из его стихотворений. Тот, кто проедет в наши дни по маршруту, некогда избранному Басё, увидит каменные памятники со стихами, написанными им в данном месте; потомки местных знаменитостей, с которыми в те времена беседовал поэт, с гордостью демонстрируют автографы его стихов. Священники в храмах, где побывал Басё, читают для туристов наизусть соответствующие фрагменты из «Оку-но хосомити». Это произведениенискало всенародную любовь не только благодаря своим неоспоримым художественным достоинствам, но также и благодаря удивительной созвучности чувствам каждого японца, в какую бы эпоху он ни жил.

Дневник представляет собой в основном описание в прозе различных эпизодов путешествия, каждый из которых сопровождается стихотворением (иногда несколькими), цель которых — воссоздать атмосферу того или иного события, связанные с ним эмоции автора. Стихи по большей части принадлежат самому Басё, однако он приводит также несколько стихотворений Сора и даже стихотворение, сложенное встретившимся в дороге торговцем. Проза «Оку-но хосомити» считается шедевром стиля *хайбун*, родственного эллиптической, суггестивной поэзии *хайкай*. Отсутствие мет-

\* Фудзивара — могущественный феодальный род, представители которого были фактическими диктаторами в период Хэйан (IX—XII вв.). Город Хираидзуми на северо-востоке Японии (современная префектура Иватэ) был резиденцией одной из боковых ветвей этого рода.

рических ограничений придает прозе *хайбун* большую свободу по сравнению с поэзией, но обилие двойственных по смыслу и незаконченных по форме фраз затрудняет понимание текста даже сейчас, после публикации сотен комментариев. Всякая попытка однозначно истолковать творения Басё, будь то *хайбун* или *хайкай*, заранее обречена на неудачу, ибо в намерения автора входило не утверждение очевидного факта, а создание туманного намека. На Западе туманность никогда не считалась положительным качеством прозы, но Басё можно критиковать за это в такой же степени, как японских художников за то, что они намеренно погружали свои пейзажи в облака или окутывали их утренней дымкой.

В числе лучших мест «Оку-но хосомити» можно назвать начало дневника и описания Мацусима, Хираидзуми, Кисагата. Отдельные куски текста между этими описаниями кажутся несколько бесцветными, по крайней мере при первом прочтении, но они отнюдь не свидетельствуют о неудаче автора. Сознательно или бессознательно, он следовал правилам сложения *ранга*, которые предписывали перемежать эмоциональные зарисовки совершенно нейтральными «звеньями». Так, например, Басё старался не помещать рядом два эпизода возвышенно-религиозного характера и потому намеренно искажил действительное развитие событий при посещении святынь Муро-но Ясима и Никко. Он ввел в свой рассказ тридцатый день третьего месяца, хотя в тот год третий месяц лунного календаря насчитывал лишь двадцать девять дней: в этот день якобы произошла его встреча с буддой Годзаэмоном, человеком простым и честным. Соответственно вставка пришлась между двумя приподнятыми описаниями святынь<sup>32</sup>. Относительно скучные части были необходимы в дневнике также и для того, чтобы оттенить притягательность более ярких эпизодов.

Лучшие места в «Оку-но хосомити» тщательно отработаны не только с точки зрения правил последовательности *ранга*, но и с точки зрения драматического эффекта. Так, после довольно традиционных похвал Идзуми Сабуро — воину, подарившему пятьсот лет тому назад кованый фонарь храму Сиогама, следует лирическое описание красот Мацусима<sup>33</sup>:

«Да, хоть старо о том говорить, но Мацусима — „Сосновые острова“ — первый из прекрасных видов страны Фусан, не меркнувший рядом с озерами Дунтинху и Сиху. С юго-востока, от моря, залив простирается на три ри вглубь, воды моря его наполняют. Островов несметно много: вздымающиеся указуют на небо, стелющиеся наползают на волны. Одни высятся в два ряда, другие громоздятся в три слоя, одни разрываются слева, другие цепляются справа. То несут на себе ношу, то ее обнимают. Точно нянчат ребенка. Сосны густо зеленеют: под морским ветерком их ветви гнутся, будто сами волнисто извиваются. И весь вид так пленителен, точно красавица охорашивается над водой. Не сотворено ль это богом гор в век богов-всержителей? И может ли кто из людей запечатлеть взмахом кисти или исчерпать словом небесное искусство творения!»\*.

Можно было ожидать, что за приведенным отрывком последует стихотворение Басё, равное по мастерству этому описанию в прозе. Но нет — мы видим здесь лишь стихотворение Сора, не отличающееся особыми достоинствами. Басё пишет: «Так и не сложив стихов, я лег, но мне не спалось». Созерцание Мацусима лишило Басё поэтического дара, и это не

\* Фусан — малоупотребительное название Японии, заимствованное из Китая; по-японски произносится Фусо. Названные озера прославлены в китайской поэзии за красоту видов; находятся в Китае. (Перевод цитаты на русский язык и примечание взяты из кн.: Восток. Сборник первый. Литература Китая и Японии. М., 1935, с. 327 и 347.)

единственный пример. Его словно парализовало величие зрелища. Недаром самое знаменитое *хайкай* Басё о Фудзи было сложено в день, когда он не смог увидеть Фудзи из-за тумана. Вообще, Басё тонко чувствовал природу, но более всего миниатюрные воплощения ее красоты, что соответствовало традиционному японскому пониманию природы. Это мог быть садик, одинокое цветущее деревце или неприметный цветок, но не монументальный пейзаж. Пейзажи такого рода привлекали Басё, как правило, только своим общечеловеческим звучанием. Например, в Хираидзуми он забрел на древнее поле битвы, поросшее густой травой, и ему вспомнились строки Ду Фу: «Царства погибли, а горы и реки остались, замок весной зеленеет густою травой...» Далее Басё пишет: «Я подложил под себя свою плетеную шляпу, и слезы лились, а время бежало.

нацугуса я  
цувамонодомо га  
юмэ но ато

Летние травы  
Там, где исчезли герои,  
Как сновиденье».

(Пер. В. Марковой)

Эти великолепные строки передают тщету давно промелькнувших грез, которые словно перешли ныне в колышущиеся летние травы. Эффектность образа усиливается умелым использованием звукописи: в первой строке присутствуют только гласные «а» и «у», во второй между повторяющимися звуками «а» и «у» следует подряд четыре слога с гласной «о», и, наконец, после «легкого» слова *юмэ* («сновиденье») в заключительной строке стоят «о» — «а» — «о». Преимущества такой инструментовки легко проверить, если подставить во вторую строку синоним с другим звучанием — *хэйтай-тати га*.

Наверное, самое впечатляющее место в «Оку-но хосомити» — опровержение истинности вышеупомянутых слов Ду Фу. Незадолго перед визитом в Мацусима Басё довелось посетить развалины старинного замка в Тага, где он увидел каменный памятник периода Нара. Надпись на камне гласила, что работы по перестройке замка завершены в 762 г. Хотя в самой надписи не было ничего поэтического, древнее происхождение памятника не могло оставить Басё равнодушным. Он пишет: «Хотя донныне из уст в уста ходит множество преданий о воспетых в древности местах, но горы рушатся, реки мелеют, дороги прокладываются заново, камни оседают и прячутся в землю, деревья дряхлеют и уступают место свежей поросли, время идет, век меняется, и сам след их недостоверен. Но здесь перед нами, нет сомнения, памятник тысячелетний, и мы своими глазами познаем сердца древних. Вот заслуга моих хождений, радость до конца моих дней! — от этой мысли я забыл о трудности пути и только лил слезы»\*.

Итак, Басё считает, что Ду Фу ошибался в своем утверждении, будто царства исчезают, а горы и реки остаются: горы и реки преходящи, подобно царствам. Лишь поэзия живет в веках; имена, названные в стихах, переживут все. Редчайший памятник прошлого словно доказывает, какую непреходящую ценность имеют письмена. Вера Басё в поэзию была близка к религии, а его ощущение духовной связи с Сайгё и другими поэтами прошлого являлось выражением этой веры.

Виртуозное мастерство автора «Оку-но хосомити» не бросается в глаза, оно завуалировано впечатлением предельной искренности повествования. Тем не менее Басё добивается здесь бесподобного по совершенству сочетания тем и тональностей. Едва ли стоит напоминать, что такой ре-

\* Перевод цитаты на русский язык взят из кн.: Восток. Сборник первый, с. 326.



зультат — плод неустанного труда и бескомпромиссной требовательности Басё к своему искусству. Второе по счету стихотворение, написанное после того как поэт покинул Эдо, звучит так:

юку хару я	Весна уходит.
тори наки уо но	Плачут птицы. Глаза у рыб
мэ ва намида	Полны слезами.

(Пер. В. Марковой)

Стихотворение действительно посвящено концу весны — Басё отправился в путь в двадцать седьмой день третьего месяца, т. е. за три дня до окончания весны, — но в то же время оно подразумевает и разлуку с друзьями, и опасности предстоящего путешествия. Существительное *намида* («слезы») в заключительной строке усиливает печальные нотки подтекста, хотя образ плачущей рыбы, конечно, нельзя воспринимать серьезно. *Хайкай* написано в специфической, легкой манере Басё, но в нем заложено чрезвычайно глубокое чувство. А вот последнее стихотворение дневника:

хамагури но	Ухожу я в Футами,
Футами ни вакарэ	словно из раковины моллюск...
юку аки дзо	Кончается осень!

Богатейшие изобразительные средства этого трехстишия восходят к школе Тэйтоку, другими словами, к годам юности Басё, когда он только обучался сложению *хайкай*. Название «Футами» указывает на то, что поэт направляется в Исэ, близлежащее селение, но здесь подразумевается и другое прочтение. Ведь *фуга* означает также «раковина», а *хамагури* — «моллюск». Футами издавна славилось съедобными моллюсками. Последний же слог названия, *ми*, может означать «тело» или «мясо» моллюска. Глагол *вакарэ юку* переводится как «уходить, расставаясь». Подразумевается, что поэту так же больно при разлуке с друзьями, как моллюску, которого отправляют от раковины. Наконец, последняя строка стихотворения, где упоминается о проходящей осени, переключается с начальной строкой первого стихотворения дневника — «весна уходит». В заключительном *хайкай*, конечно, тоже чувствуется печаль разлуки, но здесь нет той экспрессии, что в трехстишии о весне. Создается впечатление, будто Басё, завершив путешествие, выражает радость по этому поводу в облегченной манере, свойственной его предшественникам — поэтам ранних школ *хайкай*.

После странствий, описанных в «Оку-но хосомити», Басё решил отправиться в Исэ, чтобы присутствовать при обновлении Великого храма — события, наблюдать которое можно лишь раз в двадцать лет. В конце девятого месяца он снова вернулся в Уэно, в провинцию Ига. Два последующих года поэт провел, скитаясь в окрестностях Киото и озера Бива, порой навещая и отчий дом в Уэно. Существуют различные версии мотивов, заставивших Басё медлить с возвращением в Эдо. Прежде всего, он был сильно утомлен после своего продолжительного путешествия, и перспектива снова пройти путь до Эдо казалась не слишком заманчивой. Кроме того, Басё ожидали большие трудности при восстановлении права владения «Банановой обителью», которую он покинул на произвол судьбы, пускаясь в странствия весной 1689 г. К тому же Басё, возможно, пришел к убеждению, что не в Эдо, а в Камигата удалось ему приобрести наиболее талантливых учеников, способных вместе с учителем углубиться в новые творческие поиски. Благодаря растущей литературной славе Басё его положение в Ига настолько упрочилось, что семейство Тодо даже предложило

поэту поселиться в их поместье. В Уэно у него насчитывалось более сорока учеников, преимущественно из самураев и зажиточных купцов. Он был местной знаменитостью, гордостью всего города. После долгих лет лишений и унижительного положения, когда он целиком и полностью зависел от своих богатых покровителей в Эдо, Басё, должно быть, с наслаждением принимал все знаки внимания со стороны радушных земляков.

Басё питал особую любовь к местности, расположенной к югу от озера Бива, в частности к двум городкам — Дзэдзэ и Оцу. Он встречал новый, 1690 год в Дзэдзэ, а в начале лета того же года с благодарностью принял приглашение своего ученика Суганума Кёкусуй, высокопоставленного самурая клана Дзэдзэ, погостить в летнем домике, расположенном в горах близ озера. Прожив в горах около трех с половиной месяцев, Басё запечатлел свои воспоминания поэмой в прозе «Гэндзюан-но ки» («Записки из призрачной обители»). Эта жемчужина прозаического творчества Басё, содержащая восхитительные пейзажные зарисовки, передает радость созерцания летней природы<sup>34</sup>. Любовно пишет Басё о своем скромном, но достаточно изысканно обставленном жилище, где все напоминало о традициях «Ходзёки»\*. То был один из счастливейших периодов жизни поэта, и его светлыми воспоминаниями об этих месяцах, возможно, объясняется то, что в своем завещании он просил похоронить его в Дзэдзэ, а не в Уэно, рядом с могилами родителей. До конца осени 1690 г. Басё прожил в доме Суганума, в краю, тяготевшем к Гитюдзи — тому самому храму в Дзэдзэ, где он впоследствии пожелал найти последнее пристанище.

В ту пору здоровье Басё стало сдавать. Он давно уже страдал от «хронического недомогания» — заболевания кишечника, но именно теперь, судя по его письмам, болезнь начала прогрессировать. Так, например, он пишет о том, что в 1690 году должен был любоваться полной луной перед осенним равноденствием лежа в постели, не в силах даже выйти в сад.

Новый, 1691 год Басё встретил в Ига. Пробыв там несколько месяцев, он переехал в Киото, в «Обитель опавших плодов хурмы» («Ракусися»), принадлежавшую его ученику Мукаи Кёрай. Небольшой домик Кёрай располагался к северо-западу от города, в местечке Сага, издавна славившемся красотой окружающего пейзажа. Там Басё создал свой «Сага никки» («Дневник в Сага»), более всего приближающийся по жанру к настоящему дневнику. «Сага никки» не хватает художественного мастерства предшествовавших пяти дневников странствий, да и стихи, встречающиеся здесь, нельзя причислить к шедеврам, но полная раскованность манеры письма и повышенное внимание к мельчайшим деталям повседневной жизни позволили этому произведению занять особое место в ряду творений Басё. Так, мы находим здесь список книг, которые Басё захватил с собой: Бо Цзюй-ц, «Гэндзи моногатарн», «Тоса никки», «Окагами»\*\* и различные сборники стихов. Поэт подробно рассказывает о своих прогулках по окрестностям, о посещавших его гостях из столицы, о том, как ему спалось, о работе по шлифовке ранних произведений (главным образом «Оку-но хосомити» и «Гэндзюан-но ки»).

---

\* «Ходзёки» («Записки из кельи»; авт. Камо-но Тёмэй) — классическое произведение средневековой японской литературы жанра эссе, созданное в 1212 г.

\*\* «Тоса никки» («Дневник путешествия из Тоса в столицу», 935) — классическое произведение ранней средневековой японской литературы, положившее начало жанру дневников; автор — Ки-но Цураюки. «Окагами» («Великое зеркало») — классическое произведение неизвестного автора в жанре хроники (время создания — начало XII в.).

Покинув «Ракусия», Басё поселился в Киото у своего ученика Нодзава Бонтё, чтобы помочь ему и Кёрай с изданием «Сарумино» («Соломенного плаща обезьяны»), самого знаменитого сборника *хайкай* и *рэнку* в стиле Басё. Оба ученика приступили к составлению антологии предыдущим летом, так что работа уже приближалась к заключительной стадии. Из «Кёрайсё» («Бесед с Кёрай») видно, какие оживленные дискуссии велись при отборе стихотворений для антологии. Басё был полон решимости воплотить в «Сарумино» свои идеалы поэзии *хайкай*. Сборник, опубликованный в 1691 г., был горячо принят читателями и провозглашен лучшей антологией — своего рода «„Кокинсю“ поэзии *хайкай*».

«Сарумино», пятая из семи антологий, изданных школой Басё, получила название по начальному стихотворению:

хацусигурэ	Первый осенний дождь.
сару мо комино о	И обезьяна в лесу хотела б
хосигэ нари	Надеть соломенный плащ.
	(Пер. В. Марковой)

Басё сочинил эти строки в девятом месяце 1689 г. по дороге из Исэ в Ига. Застигнутый в пути неожиданным ливнем — из тех, что часто случаются в конце осени и начале зимы, — поэт заметил обезьянку под дождем, и несчастный вид зверька побудил его к созданию стихотворения, полного сострадания и юмора. Именно эти качества характеризуют всю антологию в целом.

Для современного читателя наиболее сложную для понимания часть творчества Басё представляют его *рэнку*, или нанизанные строфы. Благодаря стараниям многочисленных исследователей только сейчас появилась возможность уловить смысл каждого стихотворного звена в цепи, установить его соотношение с предшествующими и последующими, выявить реминисценции из литературы прошлого. Иногда мы невольно испытываем восхищение, видя, с каким мастерством и пластичностью поэт переходит от строфы к строфе. Однако, не обладая достаточными познаниями в искусстве *рэнку* и не попробовав собственноручно писать стихи в этом жанре, трудно по-настоящему заинтересоваться сочинениями Басё. Старинные правила сложения *рэнга*, которых в основном придерживался в своих *рэнку* Басё, несмотря на то что классические нанизанные строфы давно уже не пользовались популярностью, предписывали упоминание о луне и цветах сакуры в определенном месте и в строго определенной последовательности, регламентировали число звеньев, посвященных какому-либо времени года или теме, указывали, какой частью речи должна окончиться строфа. Даже если бы современный читатель не поленился запомнить все эти правила, ему было бы так же трудно представить себе процесс сложения *рэнку*, как, скажем, понять, что такое вальс, прочитав книгу по данному предмету.

Большая часть широко известных цепочек *рэнку* Басё состоит из тридцати шести звеньев. Подобная поэтическая форма известна как *касэн* («бессмертный от поэзии»). Такое название основано на ассоциации с тридцатью шестью бессмертными поэтами \*. *Касэн*, являющаяся сокращенной модификацией классической формы *рэнга* из ста звеньев, зародилась еще

\* «Тридцать шесть бессмертных» — тридцать шесть поэтов, писавших в жанре *вака* (*танка*) в VIII—XII вв.

в XV в., но широкое распространение получила только благодаря усилиям Сайто Токугэна (1559—1647), изложившего характерные особенности жанра в своем труде «Хайкай сёгаку-сё» (1641), и некоторых других поэтов. В 1666 г. Китамура Кигин впервые опубликовал свою *касэн*, целиком сложенную одним автором, и его начинание поддерживали поэты школ Тэйтоку и Данрип. Значительно уступая обычной *рэнга* по объему и обладая относительной свободой тематики, *касэн* очень подходила для неофициальных вечеров поэзии, а также для встреч Басё и других мастеров *хайкай* с провинциальными поэтами. *Касэн* делилась на четыре части: по шесть, двенадцать, двенадцать и шесть строф. Как и в классической *рэнга*, важнейшую роль играло начальное стихотворение — *хокку*. Как правило, вступительное *хокку* должен был сочинить самый уважаемый гость, а ответ (*ваки*) слагал хозяин. К тому времени *хокку* давно уже развились в независимый жанр, о чем можно судить хотя бы по приведенным выше многочисленным трехстишиям Басё, за которыми не следует никакого продолжения. Тем не менее нельзя игнорировать и то обстоятельство, что *хокку* потенциально всегда было лишь первым стихотворением в паре и в этом качестве нередко использовалось даже после смерти Басё его учениками. *Хокку* было в одно и то же время и независимым поэтическим единством, воплощением всего мироздания в микрокосме, и частью более масштабного целого, зависящей от прочих частей, которые могли быть добавлены другими поэтами.

Басё уделял большое внимание разъяснению своих принципов сложения *рэнку*. В классической *рэнга* существовало восемнадцать разновидностей *кирэджи* — «отсекающих слов», в функции которых входило разделение или обособление частей стихотворения. *Кирэджи*, включающие такие общеизвестные (и непереводимые) междометия, как *я*, *ка на*, *кэри* и т. п., предназначались главным образом для цементирования составных элементов *хокку*. Басё увеличил число *кирэджи* до сорока восьми<sup>35</sup>. К числу его заслуг относится уточнение значения и расширение состава *киго* — «сезонных слов».

Каждая строфа в цепочке *рэнку* регламентировалась особыми правилами. *Хокку* определяло время года, местоположение, время суток и общий настрой; вторая строфа подкрепляла избранную тональность, иногда внося также дополнение в характеристику сезона. Обычно она оканчивалась существительным. Басё полагал, что третья строфа, оканчивающаяся причастной формой (*тэ*), должна обозначать неожиданный поворот темы, хотя время года остается неизменным. Четвертая строфа должна была быть предельно простой и легкой для понимания. Басё писал: «Четвертой строфе не свойственна тяжеловесность. Она близка ко второй строфе». Пятая строфа была «обителью» луны, хотя луна, собственно, могла и не фигурировать здесь, если упоминание о ней уже встречалось в *хокку*. Шестая строфа также была облегченной; она и завершала первую часть *касэн*. В первой части не рекомендовалось употреблять стихи, связанные с синтоистской или буддийской религиями, любовью, непостоянством мира, личными переживаниями (скорбь по ушедшим годам, оплакивание старости и т. п.), а также использовать имена и названия, всяческие забавные истории, упоминания о болезнях и прочие неожиданные, не предусмотренные правилами образы<sup>36</sup>. Строго соблюдавшиеся предписания пронизывают *касэн* сверху донизу, так что остается только удивляться, как авторы добивались видимости спонтанного творчества.

Типичным примером может служить *касэн* «Итинака ва» из сборника «Сарумино», названная так по звучанию первой строки. Авторами ее были Басё, Кёрай и Бонтё.

1) итинака ва моно но ниои я нацу но цуки	В городе у нас от всего исходит смрад.. Летняя луна.
---	--

(Бонтё)

В первой строфе соблюдены все необходимые требования: вставлены *ки-рэдзи* (*я*) и «сезонное слово» (летняя луна). Место действия — город, время суток — ночь, атмосфера в стихотворении наполнена духотой и зноем. Даже ночью висит в воздухе тяжелый запах пыли и испарений, но в небе светит прохладная летняя луна. *Хокку* зиждется на чувственном восприятии, оно основано не столько на поэтическом вымысле, сколько на непосредственном впечатлении. Оно несколько напоминает стихи периода зарождения самого жанра *хайкай*. Новизной образа стихотворение обязано как провозглашенному Басё принципу *каруми* (легкости), так и естественным поэтическим склонностям Бонтё.

2) ауси ауси то кадо кадо но коэ	«Жарко! Жарко!» — голоса от двора к двору летят.
-------------------------------------	---

(Басё)

Вторая строфа усиливает заданный *хокку* настрой, показывая, как люди после знойного дня стоят у ворот в надежде перехватить хоть глоток свежего воздуха и клянут жару. Последнее слово в японской строфе — существительное. Здесь уже более явно ощущается жара, на которую только намекает зачин.

3) нибан куса тори мо хатасадау хо ни идэтэ	Вторую прополку не успели завершить — колосится рис.
---	--

(Кёрай)

Третья строфа, следуя предписанию о неожиданном повороте темы, переносит действие из города в деревню: лето было жаркое, значит, и урожай риса богатый. Обычно рис созревает только после третьей прополки, но в нынешнем году так греет солнце, что рис заколосился еще до окончания второй прополки. Причастная форма на *тэ* в слове *идэтэ* характерна для третьей строфы. Время года, как и в двух предшествующих строфах, — лето. Лето и зима по правилам должны были упоминаться только в двух идущих друг за другом звеньях цепочки, а весна и осень — по меньшей мере в трех различных местах; однако в данном случае было сделано исключение, так как зачин сложен о лете.

4) хаи утитатаку урумэ итимаи	Второных стряхнешь золу с вяленой сардинки..
----------------------------------	---

(Бонтё)

Снова мы наблюдаем сцену из деревенской жизни: крестьянин в поле, собираясь наспех перекусить, стряхивает с рыбешки золу домашнего очага, приставшую после копчения. Сардина *урумэ* служила «сезонным словом» для обозначения осени (времени лова), но вяленую сардинку крестьянин мог есть в любое время года, так что в строфе фактически нет указания на сезон. Это дает возможность отойти в дальнейшем от темы лета. Скупость средств, графичность изображения подчеркивают отличия стиля Бонтё.

- |   |  |
|---|--|
| 5) коно судзи ва<br>гин мо мисирадзу<br>фудзию са ё | В здешних местах<br>и серебра не видали —<br>вот незадача! |
|---|--|
- (Басё)

Поэт представляет себя путником, забредшим в отдаленную бедную деревушку (переход к этой теме наметился в четвертой строфе). Крестьяне здесь никогда в жизни не видели серебряной монеты. Картина процветания, возникающая в третьей строфе, не препятствует подобному развитию цепочки, ибо для автора важно сохранить какую-то логическую связь только с одной, непосредственно предшествующей строфой. Сезон здесь снова не указан. В пятой строфе полагалось говорить о луне, но, поскольку луна уже фигурировала в зачине, Басё о ней не упоминает. Стихотворение продолжает тему сельской жизни, открывая в то же время новые поэтические возможности за счет введения образа пришельца:

- |                                       |  |
|---------------------------------------|--|
| 6) тада тохёси ни<br>нагаки вакидзаси | Так и стоит простофиля<br>с длинным кинжалом ненужным. |
|---------------------------------------|--|
- (Кёрай)

Имеется в виду какой-нибудь картежник или задира, который, попав в отдаленную деревню, видит, что ее обитатели и денег-то не знают. Он совершенно сбит с толку и никак не сообразит, что же ему здесь делать с кинжалом, если грабить нечего.

- |  |   |
|--|---|
| 7) кусамура ни<br>кавадзу ковагару<br>юумагурэ | Как испугался<br>в траве укрытой лягушки!..<br>Сумрак вечерний. |
|--|---|
- (Бонгё)

В стихотворении высмеивается грабитель из предыдущей строфы. Хотя у него и кинжал за поясом, а шороха в траве он испугался! Как и предписано правилами, начальное стихотворение второй части *касэн* носит «живой характер» и «знаменует перемену». С седьмой строфы разрешается свободное использование запрещенных ранее тем — религии, любви и т. п. Время года переносится на весну с помощью «сезонного» слова «лягушка».

- |                                       |   |
|---------------------------------------|---|
| 8) фуки но мэ тори ни<br>андо юрикэсу | Только пошла за подбелом,<br>фонарь вдруг погаснул, качнувшись. |
|---------------------------------------|---|
- (Басё)

Басё избирает уже не тот персонаж, который подразумевался в предшествующей строфе, не напуганного лягушкой грабителя. Скорее всего, он имеет в виду молодую девушку, которая вышла в сумерки нарвать подбела. Испуганная шумом, девушка вздрагивает, и фонарь гаснет. Время года — весна, на что указывает упоминание ростков подбела.

- |   |  |
|---|--|
| 9) доосин но<br>окори ва хана но<br>цубому токи | Вере священной<br>дано пробудиться в цветке<br>еще в бутоне. |
|---|--|
- (Кёрай)

Кёрай, в свою очередь, изменяет неназванный субъект стихотворения Басё. Здесь речь идет уже о лице духовного звания, вероятно о монахине, некогда вышедшей вечером из дома за подбелом. Когда фонарь внезапно гаснет, ее осеняет мысль о бренности мира. Все устремления ее, еще совсем молоденькой девушки, нераспустившегося бутона, с этого момента направлены на буддийское просветление. Подобное религиозное содержание более уместно для второй части. Тема весны продолжается упоминанием о

цветах подбела. В сущности, о цветах не полагалось бы говорить до одиннадцатой строфы, но здесь такая вольность оправдана тем, что цветы содержат третий по счету и необходимый намек на весну. Однако если преждевременное упоминание было еще простительно, то откладывать появление цветов далее одиннадцатой строфы не позволялось ни в коем случае.

10) Ното но Нанао но фую ва сумиуки	Нелегко было прожить в Ното — в Нанао — зимой. <i>(Бонтё)</i>
--	---

Бонтё относит предыдущую строфу к священнику, который принял сан еще в молодости. Вытерпев когда-то все тяготы зимы в заброшенном порту Нанао на полуострове Ното, он теперь вспоминает о пережитом. Возможно, образ ассоциируется также с блаженным Кэмбуцу, который некогда провел десять дней в пещере в Нанао, соблюдая пост. В стихотворении говорится о зиме, так что цветы из предыдущей строфы, видимо, существуют скорее в воспоминаниях священника, чем в окружающей его действительности.

11) уо но хонэ сябуру мадэ но ои о митэ	Так уж стар я стал, что обсасываю лишь рыбьи косточки. <i>(Басё)</i>
---	---

Басё рисует образ несчастного старика, влачащего одинокую жизнь на северном берегу острова. В годы юности он мог зубами перекусить рыбьи кости, а теперь лишь обсасывает их. Время года в этой строфе не обозначено.

12) матибито ирэси комикадо но каги	Милого он пропустил, дверцу отворив ключом. <i>(Кёрай)</i>
--	--

Старик из стихотворения Басё превращается в дворцового привратника. Сам Кёрай отмечал, что строка «милого он пропустил» была навеяна тем эпизодом из «Гэндзи моногатари», где старик-служитель снежным утром выпускает принца Гэндзи из дворца Суэцумухана, открыв дверь своим ключом. У самого же Кёрай возлюбленный входит в дом — это более романтично и, стало быть, более уместно для первой любовной строфы *касэи*<sup>37</sup>.

Выше приведена первая треть весьма показательной для стиля «Сарумино» *касэи*. Постоянное изменение тональности стихов и характера изображаемых предметов становилось возможным только благодаря многозначности японского языка. Субъект в стихотворении, как правило, не назван; неизвестно также, единственное число имеется в виду или множественное, мужской род или женский, человек или животное; все свойства субъекта могли изменяться соответственно добавленной строфе. Виды связи своеобразны. В отличие от школы Тэйтоку, где связь держалась прежде всего на лексических ассоциациях (в основном на игре слов), или школы Данриц, где учитывалась преимущественно смысловая параллель, Басё и его школа соединяли строфы по «аромату» предшествующей строфы, обращая особое внимание на тональность и общий настрой. Одно из сформулированных Басё свойств *хайкай*, выраженное в понятии *ниои* («аромат»), относится не к какому-либо одному стихотворению, а к сложению *рэнку* и подразумевает принцип связи между образным мышлением двух или нескольких авторов. Школа Басё не отвечала обычным представ-

лениям об учителе, окруженном почтительными учениками. То было сообщество оригинальных, непохожих по стилю поэтов, которые руководствовались учением своего наставника в стремлении создавать совместные литературные творения. Как свидетельствует цитированная выше *касэн* из «Сарумино», трем авторам, верно уловившим «аромат» стихов каждого из собратьев по кисти, удалось создать сложное и прекрасное произведение искусства.

После того как работа над «Сарумино» была окончена, Басё перебрался на южный берег озера Бива, где провел три осенних месяца. Здоровье его за это время значительно улучшилось. В двадцать восьмой день девятого месяца он отправился в Эдо и месяц спустя благополучно туда прибыл. На этот раз Басё провел в странствиях в общей сложности два года и восемь месяцев. По возвращении наставника двое учеников Басё, Сора и Сампу, безуспешно пытались вытребовать у новых хозяев «Банановую обитель». В конце концов решили построить такой же домик неподалеку от старого. Большую часть денег на постройку предоставил Сампу. Дом был готов в мае 1692 г., а банановое дерево тоже пересадили в новый дворик. Жизнь Басё была до отказа заполнена делами — со всех концов страны к нему стекались многочисленные ученики. Среди них особенно примечательны Моригава Кёрику (1656—1715), самурай из Хиконэ, явившийся учиться у Басё в августе 1692 г. В то время все помыслы Басё были заняты окружающими его личностями, загадочными для нас, — его «наследником» Тоином и монахиней Дзютэй с ее тремя детьми. В начале 1693 г. Тоин серьезно заболел и в третьем месяце умер. Басё писал, как измучили его бессонные ночи у постели больного. Начала сказываться и перегрузка от занятий с множеством учеников. В седьмом месяце 1693 г. он «закрыв ворота» своего дома и в течение месяца не принимал никаких посетителей.

К тому времени, когда Басё возобновил прежние контакты с учениками, он перенес все внимание в *хайкай* на соблюдение нового принципа — *каруми*, или легкости (понятие, использовавшееся для противопоставления техническому совершенству и декоративной яркости образов в стихах). Подобного принципа трудно было придерживаться и самому Басё: его стихи, даже те, что относятся к периоду поэтической зрелости, зачастую излишне усложнены, так что для понимания их требуются солидные комментарии. Тем не менее *хокку* из «Сарумино» наметили путь к достижению *каруми* и показали, что Басё давно уже вынашивал идею об этом новом пробном камне мастерства. Стихотворение, сложенное Басё во время болезни в Катада, на берегу озера Бива, также обладает свойством *каруми*:

яму кари но  
ёсаму ни отитэ  
табинэ кана

Больной опустился гусь  
На поле холодной ночью.  
Сон одинокий в пути!

(Пер. В. Марковой)

С необычайной простотой и выразительностью проводится здесь недосказанное сравнение между больным диким гусем, отставшим от своей стаи, что пролетала над озером, и самим поэтом, коротающим холодную ночь на постоялом дворе. Именно к такой эффектной простоте и стремился Басё впоследствии в поэзии поздних лет.

Требование *каруми*, выдвинутое Басё, предполагало также выбор сюжета преимущественно из повседневной жизни. Высокие материи, например такие, как в «Оку-но хосомити», постепенно исчезают из поздней лирики. С другой стороны, в стихах этого периода часто говорится о пище;



упоминаются простые, но своеобразные, чисто японские блюда, и перевести такие *хайкай* крайне сложно. Нередко в стихах содержатся зарисовки сценки на улицах Эдо:

сиодаи но  
хагуйки мо самуси  
уо но тана

Соленые морские окуни,  
Ощерясь, десны обнажили.  
Как в этой рыбной лавке холодно!

(Пер. В. Марковой)

В трехстишии, написанном зимой 1692 г., изображается рыбная лавка в это время года: свежей рыбы в продаже нет, и у промерзших соленых окуней даже десны заledenели.

Два последних сборника *рэнку* Басё, «Сумидавара» («Мешок угля»; издан совместно с Сида Яба) и «Дзоку Сарумино» («Продолжение Сарумино»; издан совместно с Хаттори Сэмпо, актером театра *Но* и поэтом), также выдержаны в духе *каруми*. Однако в своих усилиях по распространению нового стиля поэзии Басё нередко сталкивался и с сопротивлением своих учеников. Нелегко было отказаться от многозначности образов и изощренной поэтической техники, процветавших долгие годы в жанре *хайкай*. Возможно, ученики сознавали и то, что простое по стилю стихотворение должно быть очень хорошим; иначе оно может показаться банальным. Если же оно загадочно и многозначно, читатели могут усмотреть в нем такие глубины, о которых автор и не помышлял.

В начале 1694 г. Басё послал в Ига своему ученику Кубота Энсуй (1640—1704) письмо, в котором поведал ему о своем предчувствии смерти. В ту пору Басё был, согласно японскому исчислению возраста\*, пятьдесят один год, но выглядел он старше своих лет и понимал, что вскоре его одолеет старческая немощ. Может быть, именно поэтому он решил предпринять свое последнее путешествие в Уэно. В начале пятого месяца ученики устроили прощальный вечер, на котором Басё снова призывал следовать принципу *каруми*. Усевшись в носилки и бросив последний (как оказалось) взгляд на любимых учеников, он сложил такое стихотворение:

муги но хо о  
таёри ни цукаму  
вакарэ кана

Шатнусь. Ища опоры,  
Схвачусь за колосок.  
Разлука наступает.

(Пер. В. Марковой)

Вероятно, где-то поблизости росла пшеница, и Басё хотел сказать ученикам, что теперь, когда он расстается с ними, ему не на кого будет опереться — разве что на колосок пшеницы.

На этот раз, в отличие от всех прошлых его странствий, Басё не останавливался в пути, чтобы упражняться в сочинении стихов с местными поэтами. Во время своей единственной остановки в Нагоя он снова проповедовал принцип *каруми* и помирил между собой нескольких своих учеников. Через семнадцать дней после того, как он распрощался с Эдо, Басё достиг Ига. Еще через две недели он отправился на южный берег озера Бива в надежде найти там спасение от летней жары. Однако в Дзэдзэ и Оцу ученики буквально не давали ему проходу, и он предпочел перебраться в Киото, в свое прежнее пристанище «Ракусися». Ученики из всех угол-

\* В феодальной Японии при исчислении возраста принимались во внимание только календарные годы; так, на первый день Нового года считалось, что ребенку уже «исполнился» год, независимо от того, в каком месяце (хотя бы в декабре) он родился.

ков Японии умоляли его пожить в их домах, но Басё уже не мог строить никаких новых планов. Все помыслы его были обращены к *каруми*. Для примера приведем трехстишие, сложенное в «Ракусися»:

рокугацу я минэ ни кумо оку Арасияма	Шестая луна — на вершине Араси облака лежат.
--	--

Эта летняя зарисовка, изображающая неподвижные облака на вершине горы Араси, одной из красивейших гор в Сага, как бы опосредствованно передает нависший над Киото летний зной.

Вот еще одно стихотворение, сложенное Басё в Киото:

Киётаки я нами ни тирикому ао мацуба	Чистый водопад... В воду падают иголки с зеленых сосен.
--	---

«Киётаки» используется здесь и как имя собственное — название реки близ Киото, и в первоначальном своем значении «чистый водопад».

В конце шестого месяца Басё провел несколько дней в храме Гитюдзи в Дзэдзэ, а затем вернулся в Ига, чтобы присутствовать на июльском празднике Бон (день поминовения душ). Приведем одно из *хайкай* того периода:

изэ ва мина цуэ ни сирага но хака маири	Старцы седые, с клюками, все собрались у могил отцов.
---	---

Убеленные сединами старцы, собравшиеся на кладбище в день поминовения усопших, — это, вероятно, старший брат Басё и члены его семьи. Более месяца Басё прожил в Уэно в домике, построенном специально для него учениками, слагая стихи и занимаясь изданием «Дзоку сарумино». Он стремился к тому, чтобы новая антология не только не уступала первой «Сарумино», но являлась образцом следования принципу *каруми*. На заключительной стадии составления сборника Басё помогал его ученик Кагами Сико, но до публикации «Дзоку сарумино» в 1698 г. великий поэт уже не дожил.

В восьмой день девятого месяца, откликнувшись на приглашение двух учеников погостить у них, Басё отправился из Уэно в Осака. К тому времени школа Басё одержала победу по всей стране и только в Осака не добилась особого успеха — возможно потому, что два лучших осакских ученика Басё постоянно враждовали между собой. Собираясь в Осака, Басё надеялся их помирить. К несчастью, путешествие оказалось ему не под силу. Расстояние до Осака не превышало сорока миль, но Басё и несколько миль проходил с большим трудом. Ему все же удалось добраться до Осака, однако через день у него началось что-то вроде лихорадки. Болезнь, сопровождавшаяся ознобом и головными болями, прогрессировала, но никто не принял ее всерьез. Басё продолжал работать, регулярно посещал поэтические собрания обеих группировок своей школы. В двадцать седьмой день девятого месяца он совершил со своими учениками небольшую прогулку, плодом которой были два *хайкай*:

коно мити я юку хито nasi ни аки но курэ	О, этот долгий путь! Сгущается сумрак осенний И — ни души кругом. (Пер. В. Марковой)
--	---

В этих строках возникает образ поэта, одиноко бредущего по пустынной тропе в сумраке осеннего вечера. Второе стихотворение звучало так:

коно аки ва  
нан дэ тоси ёру  
кумо тори

Отчего я так сильно  
Этой осенью старость почувял?  
Облака и птицы.

(Пер. В. Марковой)

Чувство одиночества охватывает поэта при виде свободно парящей в облаках птицы.

В двадцать девятый день Басё должен был посетить очередное поэтическое собрание, для которого он накануне написал такие стихи:

аки фуаки  
тонари ва нани о  
суру хито дзо

Осени поздней пора.  
Я в одиночестве думаю:  
«А как живет мой сосед?»

(Пер. В. Марковой)

В своем одиноком жилище поэт был настолько изолирован от мира, что даже не видел своего соседа, обитавшего неподалеку; и вот Басё начинает ощущать потребность в общении с людьми.

Случившийся в двадцать девятый день внезапный приступ не позволил Басё пойти на собрание. Состояние его быстро ухудшалось. В пятый день десятого месяца его перенесли в комнату, снятую у владельца цветочной лавки близ храма Мидо. Весть о болезни Басё разнеслась среди учеников, и все они поспешили собраться у постели наставника. В восьмой день Басё продиктовал последнее свое стихотворение под названием «Строки, сложенные на одре болезни»:

таби ни яндэ  
юмэ ва карэно но  
какэмэгуру

В пути я занемог.  
И все бежит, кружит мой сон  
По выжженным полям.

(Пер. В. Марковой)

В ночь на десятый день Басё продиктовал Сико три письма, в которых указывал, как распорядиться его рукописями, книгами и прочим имуществом, а также несколько записок ученикам в Эдо. Затем он сам взял в руки кисть и написал прощальное послание брату Хандзаэмону. После этого Басё отказался принимать пищу и спокойно ждал прихода смерти. Он скончался в двенадцатый день десятого месяца. Ночь ученики провели в бдении, воздавая последний долг учителю, а на следующий день тело Басё перевезли на лодке в храм Гютидзи в Дзэдзэ, где его должны были похоронить согласно завещанию. На поминальной службе в четырнадцатый день месяца присутствовали более восьмидесяти учеников. Двоим ученикам из Ига было разрешено взять по пряди волос поэта, чтобы поместить их в родовую склеп.

## УЧЕНИКИ БАСЁ

Такараи<sup>1</sup> Кикаку (1661—1707), одному из первых учеников Басё, по прихоти судьбы довелось присутствовать при кончине учителя, о болезни которого он и не подозревал, приехав в Осака. В «Карэобана» («Засохшие травинки», 1694), трогательном рассказе о последних часах Басё, Кикаку, в частности, сообщает, что в ту пору по всей Японии насчитывалось более двух тысяч учеников великого поэта. Число их продолжало неуклонно расти и после смерти Басё, ибо каждый, кто приобщился к искусству сложения *хайкай* через посредство даже наименее талантливых учеников великого поэта, спешил объявить себя учеником самого Басё. Такое поло-

жение, естественно, вызывало недовольство «прямых учеников» (которых было, по-видимому, не более шестидесяти). Один из них призвал открыто разоблачить самозванцев. Отвечая ему, Мукаи Кёрай (1651—1704) писал: «Конечно, кое в чем вы правы. Однако некоторые из этих людей, вероятно, получали — из вторых рук — наставления от обучавшихся у Учителя. К тому же Учитель был настолько благороден, что никогда не возражал, если кто-нибудь объявлял себя его учеником, не делая разграничения между знатными и простолюдинами, друзьями и едва знакомыми... Если те, о ком вы говорите, утверждают свою принадлежность к школе нашего Учителя Басё, то пусть так и будет. Было бы неразумно заняться проверкой, дабы избавиться от самозванцев»<sup>2</sup>.

Однажды Кёрай пояснил, почему, на его взгляд, столько поэтов поспешили заявить о принадлежности к школе Басё: «Я убежден, что многие и многие почитают Учителя. Некоторым нравится сам характер его стихов, их безмятежная красота и искренность; они с радостью готовы присоединиться к Учителю в сложении *хайкай*. Другие привлечены его славой великого поэта и готовы из уважения идти по его стопам. Немало, без сомнения, и таких, кто испытывает оба чувства. Невозможно объяснить популярность Учителя какой-либо одной причиной»<sup>3</sup>.

Благородная натура Басё в немалой степени способствовала росту почтительного восхищения вокруг его личности, однако прежде всего следует учесть, что Басё был единодушно признан лучшим поэтом своего времени. Среди его учеников немало выдающихся мастеров *хайкай*. Во все хрестоматии непременно включают по восемь-десять стихов каждого из них. И все же самые лучшие произведения этих поэтов не идут ни в какое сравнение с сотней шедевров *хайкай*, принадлежащих самому Басё. Он был добросердечным наставником и всегда старался ободрить учеников, расхваливая их стихи, но в глубине души он не мог не сознавать, что среди учеников нет ему равных. Знаменитое стихотворение «Юно мити я» («О, этот долгий путь!») говорит об одиночестве поэта, который, приближаясь к концу жизненного пути, видит, что не оставил достойного преемника.

После смерти Басё многие его ученики пытались объявить себя подлинными наследниками традиций покойного учителя. Хотя их уверения в том, что они обладали особыми познаниями, не представляют никакого интереса в наши дни, мы должны быть признательны им за то, что они записали свои беседы с Басё, пусть даже для того, чтобы доказать, как высоко ценил их учитель. Литературно-критические работы самого Басё довольно скудны. За некоторыми исключениями, его суждения о поэзии сохранились в записях учеников, прежде всего таких, как Кёрай, Морикава Кёрику (1656—1715), Хаттори Тохо (1657—1730) и Кагами Сико (1665—1731). Не всегда, правда, можно быть уверенным в точности изложения взглядов Басё: в частности, Сико обвиняли в фальсификации высказываний Басё с целью возвеличивания собственной персоны. Однако в целом наиболее существенные моменты, независимо от того, кто их в свое время зафиксировал, звучат достаточно правдоподобно. Таким образом, ученики Басё заслуживают внимания скорее как летописцы, нежели как поэты.

#### Такараи Кикаку

Среди учеников Басё наиболее своеобразен по стилю Кикаку. Хотя он очень долго проходил обучение у Басё и между обоими поэтами на протяжении двадцати с лишним лет сохранялись теплые, дружеские отношения, поэзия Кикаку, отмеченная печатью индивидуальности, не повторяет твор-

чества учителя. После смерти Басё Кёрай в письме, адресованном Кёрику, критиковал Кикаку за то, что последний «не идет по пути поэзии Учителя»<sup>4</sup>. Кёрай был твердо убежден, что ученик обязан идти по стопам учителя, даже если этот путь не приведет его к таким же высотам. Но Кикаку был слишком непохож на Басё, чтобы во всем подражать ему. Типичный житель Эдо, Кикаку был любителем выпить и завсегдатаем «веселых кварталов» (впрочем, один из критиков утверждал, что чувственную радость Кикаку доставляла только рыба<sup>5</sup>), сочинителем весьма фривольных стихов, до конца дней своих считавшим *хайкай* приятным развлечением, а не серьезным жанром, способным передать глубокие переживания.

Кикаку происходил из семьи врача и сам обучался медицине. Он получил прекрасное образование, включавшее изучение китайской классической литературы, а также изучение живописи и каллиграфии. Став учеником Басё, он с первых же шагов обнаружил необычайную остроту ума и умение искусно пользоваться своими познаниями, хотя за всеми этими качествами скрывался довольно ординарный интеллект. Однажды Кёрику спросил Басё, чему он смог научить Кикаку — столь отличного от него самого по характеру поэта. Басё ответил: «Мой стиль утончен и предполагает склонность к созерцанию; стиль Кикаку чрезвычайно эффектен, но тоже утончен. Именно утонченность определяет его принадлежность к моей школе»<sup>6</sup>. Что касается стихов Кикаку, как бы они ни отличались на первый взгляд от творений Басё, на них, безусловно, лежит печать влияния великого мастера. Все, что создал Кикаку, после того как смерть Басё освободила его от сдержанности, внушаемой ему учителем, обнаруживает негативные стороны его поэзии. Его стихи зачастую не только туманны, их попросту невозможно понять; а если лексическая головоломка разгадана, стихотворение лишается всякого интереса. Но стиль ранних произведений Кикаку у многих вызывал восхищение. Кёрику писал: «Когда в каком-нибудь сборнике встречаешь заслуживающие внимания стихи, автором их, как правило, оказывается Кикаку. Я не знаю никого среди учеников, кто был бы равен ему по мастерству»<sup>7</sup>. Кёрай в ответ заметил: «Буюсь, нет ли здесь завышенной оценки? Если бы я оценивал Кикаку по силе его дарования, я поместил бы его высоко над собственной головой. Но из-за низменного характера его стихов я поместил бы его ниже своих ног»<sup>8</sup>.

Может быть, величайшая заслуга Кикаку заключается в том, что ему удалось пробудить интерес к поэзии *хайкай* у представителей своего круга — эдоской интеллигенции, к которой можно отнести врачей, ученых-конфуцианцев, некоторых самураев и купцов. В период, когда под покровительством сёгуна Цунаёси изучение конфуцианства достигло небывалого расцвета, китаизмы и реминисценции из китайской литературы, которыми изобиловали стихи Кикаку, могли убедить даже снобов в том, что *хайкай* вовсе не такой уж простонародный вид поэзии. Антология «Минасигури» («Полые каштаны»), составленная Кикаку в 1683 г., когда ему было всего двадцать два года, вызвала положительные отклики даже у читателей, которые ранее непримиримо относились к школам Тэйтоку и Данрин. Вот характерный пример из «Минасигури», показывающий незаурядную эрудицию Кикаку:

ка о яку я  
Хоодзи га нэя но  
сасамэгото<sup>9</sup>

«Спалим комаров!» —  
слышен в спальне Бао Сы  
любовный шепот.

Чтобы понять смысл стихотворения, необходимо прежде всего уловить намек на историю Бао Сы, угрюмой супруги императора Ю-вана из династии

Чжоу. Отчаявшись чем-нибудь рассмешить Бао Сы, император приказал зажечь сигнальные огни, чтобы созвать своих вассалов, хотя никакая опасность ему не угрожала. Замысел оправдал себя — императрица рассмеялась. К несчастью, после этой шутки император вскоре был свергнут. В стихотворении Кикаку упоминание о пламени, в котором сжигали смолы для отпугивания комаров (или о горящей палочке, предназначенной не для окуривания, а для сжигания насекомых), должно было вызвать в памяти читателя сигнальные огни, зажженные некогда для увеселения Бао Сы, чье имя, в свою очередь, должно было вызвать в воображении любовную сцену — скорее всего, в доме свиданий, где влюбленные перешептываются под пологом от москитов. Умение придать стихотворению такую эротическую окраску, совершенно чуждую Басё, обеспечило Кикаку особое место среди прочих учеников. Сам Басё в послесловии к «Минасигури» признавал, что Кикаку обладает способностью даже в банальных вещах находить поэтические красоты, достойные Ли Бо, Ду Фу и Сайгё. И все же, хотя стихи Кикаку порой вызывают невольное восхищение за счет насыщенности образа и различных оттенков смысла, им явно не хватает силы чувства, присущего Басё. Различие прослеживается с наибольшей очевидностью в стихах, написанных обоими поэтами на одну и ту же тему:

сиодаи но  
хагуки мо самуси  
уо но тана

Соленые морские окуни,  
Ощерясь, десны обнажили.  
Как в этой рыбной лавке холодно!

(Пер. В. Марковой)

Это стихотворение Басё, датированное 1692 г., возможно, было продиктовано тем интересом к деталям повседневной жизни, который пробудило в великом поэте несколько лет назад чтение сборника Кикаку. Но как сильно отличаются строки Басё от стихотворения Кикаку, написанного в 1694 г.!

коз карэтэ  
сару но ха сириси  
минэ но цуки<sup>10</sup>

Оскалив белые зубы,  
Обезьяна хрипло кричит...  
Луна встает над горою.

(Пер. В. Марковой)

*Хайкай* носит название «Стремнины Янцзы». В присущей ему манере Кикаку разрабатывает популярную тему китайской литературы: жалобные крики обезьян в ущельях. Время действия — поздняя осень. Белые зубы обезьян мерцают в лунном свете. Эта деталь, отсутствующая в китайских стихах на ту же тему, придает стихотворению Кикаку типичное для жанра *хайкай* своеобразие. Но в подобной художественной детали есть что-то надуманное, неестественное. Совсем по-иному воспринимается безыскусственное стихотворение Басё, в котором образ мерзлой рыбы передает всю атмосферу зимнего города. Кикаку так гордился приведенным выше *хайкай*, что в антологии «Кукёдай» («Стихи-братья», 1694) назвал его «старшим братом» стихотворения Басё. Он писал: «Последняя строка должна была бы звучать „зимняя луна“, но я решил, что лучше будет „луна встает над горою“, ибо речь идет об обезьянах в страшных ущельях Янцзы, и китайские поэты говорили: „Обезьяны кричат в горах, когда заходит луна“. Мне, я полагаю, удалось донести магическую силу образа китайской поэзии, которая заставляет слушателей проливать слезы восторга». В то же время Кикаку превозносил и стихотворение Басё: «Оно передает очарование живой речи, так как последняя строка — „как в этой рыбной лавке холодно“, а не что-нибудь вроде „закат жизни“ или „подходит год к

концу“, как можно было ожидать. Вот где проникает он в царство таинственных глубин! Обо всех прочих особенностях его искусства можно судить по этому единственному примеру»<sup>11</sup>. Басё, со своей стороны, заметил однажды, что как раз «обыденность» последней строки и придает этому стихотворению характерные черты стиля его автора<sup>12</sup>.

Простота последней строки и полное отсутствие претенциозности во всем стихотворении отличают творчество Басё позднего периода, проникнутое стремлением к *каруми*. Кикаку отказывался следовать новому принципу, предложенному Басё, хорошо сознавая, что его собственный талант заключается прежде всего в виртуозном владении изобразительными средствами, т. е. в том, чего Басё теперь старался избегать<sup>13</sup>. Трехстишие Кикаку о стремнигах Янцзы вместило в семнадцать слогов целый комплекс образов, передающих ощущение одиночества: хриплые голоса обезьян, холодный блеск белых зубов, ледяная луна в вышине. Кроме того, в основе стихотворения лежит многовековая традиция китайской литературы. Однако Басё добивается в своем стихотворении еще большей выразительности благодаря чистоте и естественности поэтического видения мира.

Кёрай, всегда хранивший верность идеалам учителя, порицал Кикаку за отказ внести изменения в свою творческую манеру согласно предписаниям Басё. Обвиняя Кикаку в нежелании следовать требованиям *рюко* (современности), Кёрай отмечал, что сам Басё неоднократно шел на изменение стиля по мере роста своего профессионального мастерства. Критика Кёрай была вполне справедлива. Трудно — пожалуй, просто невозможно — обнаружить какую-либо эволюцию в поэзии Кикаку. Но и Кикаку был прав, отвергнув советы Кёрай. Он в полной мере оценивал достоинства *каруми*, о чем свидетельствует хотя бы признание совершенства стихотворения о морских окунях, но, должно быть, считал, что стихотворение в духе *каруми*, не одушевленное гением Басё, рискует оказаться слишком легковесным.

Дарование Кикаку, особенно ярко раскрывшееся в произведениях на сюжеты из повседневной жизни, хорошо знакомые современникам,нискало ему популярность, на какое-то время затмившую даже славу Басё<sup>14</sup>. Некоторые его стихи написаны в ритме детских или народных песенок и звучат очень красиво, даже если смысл не совсем понятен. Однако многие стихи Кикаку настолько усложнены, что не поддаются расшифровке без подробных комментариев. Впоследствии великий мастер жанра *хайкай* Ёса Бусон (1716—1783), бывший учеником ученика Кикаку, назвал сборник своих стихов «Син ханацуми» (1777) по аналогии с «Ханацуми» Кикаку (1690). И все же он пишет в предисловии: «Кикаку самолично составил антологию „Гогэнсю“ и сам переписал текст набело перед тем, как отдать в печать. Он с особой тщательностью готовил рукопись к изданию, рассчитывая, что она будет иметь широкий круг читателей. Но, прочитав книгу, мы видим, что понимание большинства стихов чрезвычайно затруднено, а подлинными достоинствами обладает лишь малая часть. Известность получили только доступные для понимания стихи. Хотя сам автор как будто весьма гордился своими достижениями, очевидно, что писать стихи в столь затрудненной манере — все равно что надеть парчовый наряд темной ночью... Кикаку называли „Ли Бо поэзии *хайкай*“, но из всего написанного им не наберется и двадцати вещей, действительно производящих глубокое впечатление. В сборниках Кикаку много малопонятных стихов, и все же от чтения их никогда не устаешь. Это свидетельствует о таланте автора, но на примере его видно, что стихи следует слагать с открытым сердцем»<sup>15</sup>.

Вероятно, во времена Бусона поэзия Кикаку была более трудной для понимания, чем в те годы, когда она создавалась. Это говорит о том, что поэзия Кикаку прекрасно удовлетворяла вкусы современников, зато быстро устарела.

Очень утомительно и сложно докапываться до истинного смысла стихов Кикаку, но мы попытаемся сделать это на нескольких примерах. Следующее стихотворение, опубликованное в 1699 г., называется «Перед рассветом»:

синдзёо ни  
ями о канэтэ я  
умэ но хана

С подарком пришел,  
и ночь будто стала темнее —  
сливы цветы...

Основную трудность представляет истолкование слова *канэтэ*, которое можно перевести как «добавил»<sup>16</sup>. Речь идет о том, что автор явился к кому-то затемно, еще до рассвета. Это проявление особого уважения автора к этому человеку — тот сумеет и в темноте угадать по аромату цветущую ветку сливы, подобно поэтам древности. Но *канэтэ* может также означать «заранее». В таком случае стихотворение получает толкование: «Чтобы преподнести (ее вам), я в темноте, пока еще не рассвело, сорвал цветущую ветку сливы»<sup>17</sup>. Можно также предположить, что здесь присутствует игра слов *ка* («аромат») и *нэтэ* («спать»), тогда получается, что поэт пришел к своей милой, неся в дар сливовую ветвь, но застал ее спящей<sup>18</sup>. Не исключено, что *канэ* по звучанию ассоциируется с колоколом, возвещающим рассвет, а в иероглифе *ями* («мрак») намеренно используется знак «ворота», намекающий на ворота дома любимой<sup>19</sup>. Все вышесказанное еще не затрагивает первого слова, *синдзёо*, которое служит официальным термином для подношения подарка и обычно не употребляется применительно к подарку возлюбленной, так что, может быть, здесь заложен какой-то тайный смысл. Сам Кикаку, конечно, не мог учесть всех оттенков подтекста, но многозначность образа дала необъятный простор воображению комментаторов.

Даже менее сложные стихотворения послужили объектом детального анализа. Вот одно из таких стихотворений с китайским названием «Сожалея об опавших цветах, не подметаю дворик», взятым из стихотворения Бо Цзюй-и<sup>20</sup>:

ва га якко  
ракка ни асанэ  
юрусикэри

Утром спал слуга  
на опавших лепестках—  
я простил его.

Эти строки восходят не только к строкам Бо Цзюй-и, но и к *вака* Минамото-но Кинтада (888—948):

Садовник дворцовый!  
Когда тебе сердце дано,  
послушай: сегодня  
в угоду ушедшей весне  
в саду не сметай лепестки...

Если исходить из такой параллели, то Кикаку радуется, что слуга проспал — ведь он не успел подмести опавшие лепестки цветов. Но один из комментаторов изображает реакцию поэта на увиденное им в шести последовательных фазах: 1) Слуга проспал. Как это дурно! 2) Взгляни, осыплются цветы сакуры! 3) Как же он может не видеть красоты утреннего сада! Я разбужу его. 4) Нет, если я его разбужу, он, конечно, извинится за то, что проспал, и сразу же примется подметать сад. 5) Да, пусть он лучше



спит пока. Постараюсь не шуметь. 6) А что, если он так спокойно спит, заранее зная, что мне придут в голову подобные мысли? Я не думал, что он такой смысленый малый!<sup>21</sup> Не приходится удивляться, что автор стихов, дающих материал для столь кропотливого исследования, выступал против принципа *каруми*.

Бусон заявлял, что никогда не устает от чтения стихов Кикаку, как бы туманны и многозначны они ни были. Таково было общее впечатление читателей последующих поколений. Кикаку — единственный из учеников Басё, у кого вышло в свет полное собрание стихотворений с подробными комментариями. Имя его всегда ассоциируется с эффектным, хотя зачастую излишне вычурным стилем. Вот одно из самых знаменитых произведений Кикаку, на редкость ясное и прозрачное:

кирарэтару	Что это? Только сон?
юмэ ва макото ка	Или вправду меня закололи?
номи но ато	След укуса блохи.

(Пер. В. Марковой)

Кёрай заметил по поводу этого стихотворения: «Кикаку — подлинный поэт. Кто еще сумел бы сочинить стихи об укусе блохи?» Басё согласился: «Верно. Он настоящий Тэйка. Он оправдывает свою славу человека, который может сложить хорошие стихи о любой безделице»<sup>22</sup>.

Назвав Кикаку «Тэйка»\*, Басё, очевидно, хотел похвалить его мастерство, вовсе не имея в виду какие-то таинственные глубины поэзии. Тем не менее то была весьма высокая похвала для ученика, проявившего незаурядный талант в поэтическом стиле, чуждом самому Басё.

### *Мукаи Кёрай*

Весной 1684 г. (год создания «Нодзараси кико») Кикаку впервые посетил Киото. Перед тем как отправиться в Осака, где он должен был участвовать в качестве писца в знаменитом турнире, на котором Сайкаку сочинил за сутки 23 500 строк, он познакомился с Мукаи Кёрай. Таким образом, через посредство первого эдоского ученика Басё Кёрай стал первым учеником великого поэта в Киото.

Кёрай родился в Нагасаки в семье образованного врача, утверждавшего, что его род восходит к Фудзивара-но Каматари<sup>23</sup>. Однажды ночью в конце 1658 г. отец будущего поэта увидел вещей сон, в котором ему явился дух Сугавара-но Митидзанэ и предсказал, что его ждет большой успех, если он переедет в Киото и займется там медицинской практикой. Отец, в то время уже немолодой, сорокадевятилетний человек, немедленно собрался и переехал с семьей в Киото. Предсказание оправдалось: он получил широкую известность в столице и даже был назначен придворным врачом императорской фамилии. Кёрай было в ту пору семь лет. Когда ему исполнилось пятнадцать лет, родители отправили его в Фукуока изучать военное дело под руководством дяди. Юноша преуспевал в занятиях, но в возрасте двадцати трех лет решил оставить самурайскую службу и вернуться в Киото. Мотивы такого решения остаются неясными. Возможно, Кёрай намеревался помогать брату, унаследовавшему практику отца. Во всяком случае, он мог позволить себе вести довольно праздную жизнь, посвящая досуг сложению *хайкай* и оказывая гостеприимство другим поэтам. Кё-

\* Тэйка — известный поэт Фудзивара Тэйка (Садаиэ), 1162—1241.

рай — единственный ученик Басё, имевший доступ в круги придворной аристократии, и это наложило отпечаток на его поэзию.

Благодаря своему солидному состоянию Кёрай мог приобрести загородный дом в Сага, к западу от Киото, которому он дал название «Ракусися» («Обитель опавших плодов хурмы»), после того как в 1689 г. буря сорвала плоды с сорока деревьев хурмы вокруг дома<sup>24</sup>. «Ракусися» суждено было стать пристанищем для всех поэтов школы Басё, навещавших Киото; сам Басё, как мы знаем, написал там «Сага никки». Хотя то был всего лишь скромный загородный дом и большую часть времени Кёрай проводил в городе, стихи его никогда не теряли связи с природой, не в пример истому горожанину Кикаку, который мог написать такие строки:

Этигоя ни кину саку ото я коромогаэ <sup>25</sup>	С треском шелка разрывают В лавке Этигоя... Летнее время настало! (Пер. В. Марковой)
---	---

Без малейшего образа, почерпнутого из природы, Кикаку описывает здесь приметы смены времен года в городе: люди покупают в Этигоя, крупнейшем магазине тканей в Эдо, материю на летнее платье. Кёрай же, наоборот, стремится даже в сценах из городской жизни найти какие-нибудь проявления природы. Вот его знаменитое стихотворение о приходе весны:

хатитатаки кону ё то нарэба оборо нари <sup>26</sup>	Сторожа с гонгом нынче ночью не пришли... Луна в тумане.
--	--

Сторожа с гонгом — характерная примета зимы в Киото. Сорок восемь ночей бродили они обычно по улицам, но в ту ночь поэт не услышал гонга. Выглянув в окно, он видит, что луна в дымке тумана. Наступила весна.

Поэзия Кёрай в лучших ее образцах приближается к творчеству Басё, и, если бы путь к совершенству лежал лишь через неукошительное следование провозглашенным Басё принципам, Кёрай, безусловно, был бы вторым после учителя. К сожалению, за исключением нескольких стихов, относящихся к периоду военной службы или общения с придворными, у Кёрай нет произведений, отмеченных подлинной индивидуальностью. Наибольшей известностью пользуются не лучшие его стихи, а те, в которых проявляется в общем несвойственная этому поэту изощренность формы:

хототогису наку я хибари то дзюмондзи	Голос кукушки и жаворонка трели крест-накрест летят.
---	--

Морикава Кёрику провозгласил это стихотворение одним из двух шедевров Кёрай (второй шедевр — приводимое ниже стихотворение об озере), но крупнейший ученый-литературовед Эбара Тайдзо пишет: «Вряд ли нужно разъяснять смысл этого стихотворения. Речь идет об особенностях полета кукушек и жаворонков: кукушки летают на средней высоте по горизонтали, а жаворонки круто взмывают с полей в небеса прямо по перпендикуляру. В стихотворении, таким образом, обыгрывается пересечение линий полета. Стихотворение занято лишь на примитивном уровне, а изобразительные средства совсем несложны. Если Кёрику всерьез мог восхищаться подобным произведением, приходится усомниться в его способностях к критической оценке»<sup>27</sup>.

Второе стихотворение, о котором Кёрику высказывал столь лестное мнение, выдержано в совершенно ином ключе:

мидзууми но  
мидзу масарикэри  
сацуки амэ<sup>28</sup>

Озера вóды  
вздулись, к разливу готовы,—  
майские дожди.

В переводе общее впечатление от трехстишия неизбежно теряется. Звуковой состав слова *мидзууми* разительно отличается от звучания русского слова «озеро». В японском варианте согласный «м» повторяется во второй и третьей строках, а во втором слоге каждой строки повторяются звуки «дзу» и «цу». Цель такой инструментовки — воспроизвести, как медленно набухают воды озера Бива под непрерывными дождями. Эффект усиливается и растянутым звучанием слова *масарикэри* («вздулись»). В отличие от искусственно построенного предыдущего стихотворения это трехстишие — результат непосредственного созерцания природы: оба составных элемента, вздувшееся озеро и дожди, как бы поясняют друг друга. Здесь перед нами — один из подлинных шедевров поэзии *хайкай*. Кёрику писал об этих двух стихотворениях, впервые появившихся в антологии «Арано» (1689): «Нелегко найти стихи лучше этих даже среди работ Учителя. Нет поэта, который бы не позавидовал их автору»<sup>29</sup>. Кёрику поясняет, что второе стихотворение обязано своим успехом удачно подобранной лексике, а не самому образу, идее или композиции:

«В ту пору, когда я только приобщился к нашей поэтической школе, меня попросили написать стихотворение о дождях пятой луны. Я сложил такие строки:

мидзууми но  
мидзу мо масуру я  
сацуки амэ

Озера вóды  
и те стали полнее —  
майские дожди.

Однако, подумав, я решил, что мысль здесь выражена слишком прямо, нет тонкого аромата. Я переделал стихотворение, но оно стало еще хуже. Через некоторое время появилась „Арано“. Там я нашел ваше стихотворение:

мидзууми но  
мидзу масарикэри  
сацуки амэ

Озера вóды  
вздулись, к разливу готовы,—  
майские дожди.

Мне показалось, что вдруг воссияла заря, и я впервые постиг истинную сущность *хайкай*»<sup>30</sup>.

Логически рассуждая, стихотворение Кёрай — чистойшей воды плагиат, если только это не результат невероятного совпадения. Во всяком случае, его следовало бы напечатать с надлежащими ссылками на Кёрику. Тем не менее стихотворение целиком приписывается Кёрай и, более того, считается его шедевром. Это показывает, насколько значительным представлялось современникам различие между длинным, протяжным словом *масарикэри*, передающим медленное набухание воды в озере, и отрывистым *мо масуру я*.

Эволюция поэтического мастерства Кёрай прослеживается в его важнейшей работе «Кёрайсё» («Беседы с Кёрай»). Труд этот, содержащий материалы дискуссий по вопросам поэзии между Басё и членами его школы, не публиковался вплоть до 1775 г., т. е. столь долгое время после смерти самого Кёрай, что некоторые исследователи оспаривали его подлинность. Однако, после того как были обнаружены черновики части рукописи, удалось окончательно доказать авторство Кёрай. Вероятно, книга была завершена в последние годы его жизни<sup>31</sup>. «Кёрайсё» включает четыре раздела: «Суждения Учителя», «Суждения членов его школы», «Предыдущие опыты» и «Упражнения». Наибольшей известностью по праву пользуется первый раздел, но вся книга изобилует бесценными высказываниями поэтов

жанра *хайкай* о своем искусстве. Принцип построения двух первых разделов таков: дается *хокку* кого-либо из учеников, которое служит объектом последующего обсуждения и комментирования.

«юсудзуми  
сэнки окоситэ  
каэриникэри

Вечер прохладный...  
Вдруг закололо в боку —  
пришлось вернуться.

Приступая к изучению *хокку*, я спросил у Учителя, как следует их слагать. Он ответил: „Стихотворение должно звучать сильно, а со всеми элементами *хайкай* нужно обращаться решительно и твердо“. Тогда для пробы я написал это стихотворение и спросил, что о нем думает Учитель. „Ты еще не уловил сути!“ — сказал он с веселым смехом<sup>32</sup>.

Кёрай всегда стремился буквально следовать советам Басё, расценивая каждую его рекомендацию как непререкаемое суждение. И в данном случае он точно придерживался предписаний учителя, но стихотворения не получилось. Мы видим лишь констатацию факта в трех строках по пять, семь и пять слогов.

Очень трогательно, что Кёрай не побоялся включить в свою работу те беседы с Басё, где он сам предстает тупым или, во всяком случае, недостаточно восприимчивым учеником. Правда, в других диалогах он отмечает и свои достоинства:

«юку хару о  
Оми но хито то  
осимикэри

Об уходящей весне  
вместе со всеми в Оми  
печалился я.

(Кёрай) (Басё)

Учитель сказал: „Сёкаку критиковал это стихотворение, потому что я мог бы здесь заменить Оми на „Тамба“, а „уход весны“ на „окончание года“. А ты как считаешь?“ Кёрай возразил: „Замечания Сёкаку не отражают сути стихотворения. Уход весны оплакивают, когда воды озера Бива подернуты дымкой. Особенно важно то, что стихотворение основано на непосредственном созерцании природы“. Учитель сказал: „Правильно. Древние наслаждались весной в этой провинции не меньше, чем в столице“. Кёрай отвечал: „Ваши слова глубоко тронули меня. Действительно, почему тот, кто окажется в Оми в конце года, должен сожалеть о его уходе? А тот, кто на исходе весны окажется в Тамба, никогда не испытает такого чувства грусти. Поистине созерцание природы волнует человека“. Учитель сказал: „Кёрай, с тобой я могу говорить о поэзии“. Он был очень доволен<sup>33</sup>.

В приведенной беседе Кёрай, уже отнюдь не спотыкающийся на каждом шагу новичок, признан учителем достойным партнером в сложении *хайкай*. Конечно, Кёрай было лестно рассказать о своих успехах. У нас есть еще одно доказательство того, с каким уважением Басё относился к мнению Кёрай: завершив черновой вариант «Гэндзюан-но ки», он послал Кёрай рукопись на отзыв<sup>34</sup>.

Процитированный отрывок интересен не только тем, что он повествует о самом Кёрай, но также и тем, что в нем выявляются некоторые существенные моменты поэтики Басё. Учитель настаивает на принципе абсолютной незаменимости каждого отдельного слова в *хокку*. Сёкаку, бывший ученик Басё, впоследствии порвавший с его школой, критикует стихотворение не просто как поэт, но как уроженец Оми, той самой провинции, что упомянута в этом стихотворении. Тем не менее Кёрай совершенно прав в своих суждениях: весна в Оми прекрасна и грустно созерцать ее

уход. В конце же года, когда сырой, пронизывающий ветер дует над озером Бива, подобного чувства грусти не возникает. Тамба не может заменить Оми, потому что жители этого отдаленного горного района радуются наступлению лета, самого щедрого времени года.

Бесчисленные переработки, которым подвергал Басё свои трехстишия, были направлены, как в данном случае, на создание единственно верного, неповторимого образа.

Каждый из разделов «Кёрайсё» содержит ценные сведения об эстетических воззрениях Басё. Предметом обсуждения служат и высказанное Басё требование четкой идеи стихотворения, и его мнение в пользу суггестивного начала, и замечания о том, какие темы более всего подходят для *хайкай*, а какие — для *вака*. В книге также воспроизводятся небезынтересные дебаты между Кёрай и Бонтё во время работы по отбору стихотворений для «Сарумино».

Кёрай внес весомый вклад в дело пропаганды концепции Басё *фуэки рюко*, что можно перевести как «вечное и текущее» или «неизменное и сиюминутное». Басё полагал, что настоящее *хокку* должно соединять оба элемента: оно должно обладать непреходящей значимостью, т. е. не должно быть всего лишь остроумным экспромтом, и в то же время оно должно быть созвучно определенному моменту, не впадая в твердокаменные обобщения. Иными словами, стихотворение должно передавать и результат непосредственного наблюдения — например, лошадь поедает цветы, лягушка прыгает в воду, ветер пригибает бамбук, — и некую категорию вечности, потревоженной на мгновение лошадью, лягушкой или порывом ветра. Сочетание или противопоставление двух элементов — вечного и сиюминутного — придает стихотворению напряжение, создает как бы электрическое поле между двумя полюсами. Искра воображения читателя пробегает между полюсами, и, чем больше расстояние, преодолеваемое искрой, тем совершенней стихотворение.

Кёрай использовал термин *фуэки рюко* и в более узком смысле, критикуя Кикаку за отсутствие *рюко*. Конечно, поэзия Кикаку была целиком на темы дня, но Кёрай упрекал его прежде всего в неумении и нежелании следовать принципу *каруми*. Сам Басё вкладывал в понятие *фуэки рюко* вовсе не этот смысл<sup>35</sup>, но Кёрай, подыскивая какие-нибудь слова учителя, чтобы дать отповедь Кикаку, изменил значение термина, рассчитывая с его помощью уязвить противника.

Известно, что Кёрай всегда и во всем был предан своему учителю. Но и он порой бессознательно допускал искажение взглядов Басё, доказывая с их помощью собственные убеждения. Вообще, ученики нередко обвиняли друг друга в фальсификации высказываний великого мастера. Так, Кёрику, возражая против выдвинутого Кёрай требования *фуэки рюко*, писал: «Пока был жив Учитель, я никогда не ломал голову над *рюко* и *фуэки*. Сложив стихи, я показывал их Учителю, и он решал, какие хороши, а какие плохи. В те стихи, которые он одобрял, я вовсе не вкладывал предвзято какое-либо качество, хотя в них, естественно, присутствовали *фуэки* и *рюко*. То же самое происходит и сейчас, когда Учителя уже нет в живых. Никогда я не помышлял о *рюко* и *фуэки* как о какой-то святыне»<sup>36</sup>.

Смелость, с которой Кёрику отстаивает свое мнение, контрастирует с подчеркнутой скромностью Кёрай, который всегда претендовал лишь на роль человека, передающего суждения Басё. Безусловно, Кёрай заслуживает всяческого уважения — как достойный человек, как умеющий держаться в тени ученик, но не как богато одаренный поэт.

Кёрику принадлежал к самурайскому роду из клана Хиконэ. В отличие от прочих учеников самурайского сословия из окружения Басё он находился на действительной службе и не имел возможности даже на время оставить свой пост, чтобы посетить учителя. В итоге его общение с Басё продолжалось не более девяти месяцев, начиная с осени 1692 г. Это, впрочем, не помешало Кёрику объявить себя любимым учеником и единственным преемником поэтического искусства Басё.

К изучению *хайкай* Кёрику приступил в возрасте восемнадцати лет в процессе пополнения своего литературного образования, что было для истинного самурая необходимым приложением к воинской науке. Очевидно, он уделял *хайкай* меньше внимания, нежели живописи и сочинению стихов на китайском языке — занятиям, которые, по его мнению, более соответствовали строгим принципам самурайской морали. Впрочем, одно время Кёрику увлекался *хайкай*, слагая, по собственным его подсчетам, от трехсот до пятисот стихов в день<sup>37</sup>. Лет через семь-восемь он совершенно забросил это увлечение, вероятно разочаровавшись в своем тогдашнем наставнике.

Еще через несколько лет Кёрику довелось случайно прочесть некоторые стихи Басё, молва о котором уже разошлась по стране. Решив попробовать силы в сочинении стихов на те же темы, что и Басё, Кёрику убедился, что до такого мастерства ему далеко. Кёрику хотел встретиться с Басё и поговорить с ним о поэзии, но так и не сумел выбраться в Эдо. Он внимательно изучал попадавшие к нему в руки произведения Басё, стараясь учиться по ним. Трагическая смерть нескольких членов его семьи заставила Кёрику снова взяться за сочинение стихов — возможно, он искал в стихах утешения. Самые ранние из сохранившихся работ Кёрику, датированные 1689 г., наивны как по форме, так и по содержанию<sup>38</sup>. Однако он с таким рвением отдался занятиям, что за короткий срок добился поразительных успехов. Спустя год он сложил такое трехстишие:

даймёо но  
эма ни мо нэтару  
самуса кана<sup>39</sup>

Провел я как-то ночь  
В опочивальне князя...  
И все равно продрог.

(Пер. В. Марковой)

Это стихотворение, написанное во время поездки с официальным поручением, рисует холодную роскошь покоев для даймё в какой-то придорожной гостинице. Один в громадном помещении, Кёрику продрог больше, чем если бы он почевал в комнате, предназначенной для младших самураев.

После нескольких неудачных попыток встретиться с Басё Кёрику наконец удалось застать учителя в восьмом месяце 1693 г. в отстроенной заново «Банановой обители» в Фукагава. Кёрику привез с собой недавно написанные стихи. Басё ознакомился с ними и, как утверждает сам Кёрику, изумился их совершенству. Он не мог поверить, что столь замечательный поэт был самоучкой, и изрек: «Кёрику единственный, кто искал в собраниях моих стихов мою душу и нашел ее. Другим моим ученикам я день и ночь разъяснял сущность своей души, но было трудно добиться от них понимания. Теперь же мое заветное желание исполнилось». Вся ситуация и даже манера изложения в приведенном описании встречи с Басё напоминают первое свидание Кукай с китайским священником Хуэй-го, имевшее место девятьсот лет тому назад: учитель, отчаявшись найти достойный сосуд, куда он мог бы перелить знания, хранилищем коих являлся, вне-

запно, на радость себе, открывает в незнакомце человека, которого так долго и безуспешно искал. Впрочем, допуская известное преувеличение со стороны Кёрику, мы все же можем поверить, что Басё и в самом деле с удовольствием прочитал стихи, прежде всего потому, что ему долгое время не удавалось передать свою философию *хайкай* другим ученикам. Особенно понравилось Басё следующее стихотворение Кёрику:

тоодаго мо коцубу ни нарину аки но кадзэ	Колобки на связке — и те помельче стали... Ветер осенний.
--	---

Это стихотворение Кёрику сложил в Уцунояма, небольшом городке, расположенном на тракте Токайдо. Селение издавна славилось колобками из рисовой муки, которые продавались по десятку на связке. Когда-то Кёрику уже приходилось покупать здесь знаменитые колобки, но сейчас они стали мельче. Поэт понимает, что и мир измельчал, и жизнь стала тяжелее; и тут он чувствует дуновение осеннего ветра.

Кёрику пишет, что провел два дня, отшлифовывая вторую строку. Тщательный лексический отбор, равно как и весь созданный в стихотворении образ, безусловно, заслуживал похвалы Басё. Последний отмечал, что в стихотворении ощущается *сиори* — не поддающееся определению качество, родственное пафосу. То была высшая похвала в устах Басё<sup>40</sup>. Встреча с Кёрику, как видно, вывела Басё из состояния депрессии. Он прервал длившееся около полугода молчание и согласился участвовать в *касэн*, где впервые провозгласил свое требование *каруми*<sup>41</sup>.

В течение следующих месяцев Кёрику был частым гостем в «Басё-ан», и Басё, в свою очередь, навещал нового ученика по месту службы. Когда Кёрику покинул Эдо, Басё направил ему такое послание: «В живописи ты был моим учителем, в поэзии я обучал тебя, и ты был моим учеником. Картины моего учителя преисполнены такой глубины духа и столь великолепны по мастерству, что мне никогда не постигнуть их сокровенной тайны»<sup>42</sup>. Возможно, Басё питал особое расположение к Кёрику еще и потому, что оба они были выходцами из провинциального самурайства. Кёрику претендовал на звание духовного наследника Басё не только в силу своего поэтического мастерства и понимания творчества своего учителя, но и в силу того, что Басё якобы передал ему в третьем месяце 1693 г. три своих тайных труда об искусстве сложения *хайкай*. В те годы Басё был, наверное, единственным из учителей, кто вопреки древней традиции эзотерической передачи секретных знаний имел так мало тайн от своих учеников и не стремился посвящать в свое искусство лишь избранных. Правда, Кёрай однажды заметил: «Многое узнал я от Учителя. Лишь одно он повелел мне хранить в тайне, и долгое время я ничего об этом не разглашал»<sup>43</sup>. «Тайна» касалась использования *кирэдзи*. Значит, Басё все же отдал дань эзотерической традиции средневековья. Посвящение в тайну, как бы незначительна она ни была, являлось признаком особого благоволения. Кёрику, без сомнения, истолковал поступок учителя именно таким образом.

После смерти Басё важнейшим свойством поэта, слагающего *хайкай*, Кёрику объявил *кэтимяку* («кровную связь», «родословную»). «Кто рождается с кровной связью, у того глаза и нос обретают должную форму сами собой. И стихи у поэта будут подразделяться на *фуэки* и *рюко*, подобно тому как дети рождаются мужского или женского пола»<sup>44</sup>. Под *кэтимяку* Кёрику подразумевал нечто вроде традиции. Он писал, что впервые осознал «кровную связь» между собой и Басё, изучая сборники «Арано» и

«Сарумино». Но порой он дает понять, что никто, кроме него, не имеет законного права называться преемником Басё: поскольку он, Кёрику, обладал соответствующими врожденными качествами, у него были «нос и глаза должной формы» и большие способности, а принципы *фуэки* и *рюко* были органически присущи его поэзии, хотя он не прилагал никаких усилий к их воплощению.

Убеждение Кёрику в том, что именно ему суждено было унаследовать дело Басё, проявлялось в пренебрежительных отзывах о других учениках. Он писал о Хаттори Рансэцу, который считался старшим среди учеников, следующее: «Совершенно бездарен. Поэзия его, в сущности, очень слабенькая. За внешней привлекательностью кроется полное отсутствие содержания»<sup>45</sup>. Даже когда Кёрику хвалит кого-либо из учеников, в его тоне слышится нотка снисходительности, как если бы он созерцал с высоты своего положения определенные достоинства человека низшего порядка. Особенно беспощадную критику обрушивал Кёрику на других учеников за их обращение с текстами произведений Басё. Например, он яростно клеймил Ито Фуоку (ум. в 1701 г.) за неудачное издание «Хакусэнсю», первого сборника стихов Басё (1698). Иногда его критика не лишена оснований, но несдержанность Кёрику в выражениях должна была наводить ужас на учеников Басё<sup>46</sup>.

Помимо идеи о «кровной связи» Кёрику выдвинул в качестве одного из кардинальных принципов сложения *хайкай* сопоставление, или параллелизм (*ториавасэ*). Вслед за Басё он утверждал: «*Хайкай* строится на сопоставлении. Тот, кто может свести воедино два элемента, поистине искусный поэт»<sup>47</sup>.

Действительно, принцип сопоставления независимо от того, насколько сознательное применение он находил в творчестве Басё и поэтов его школы, был для них основополагающим. Чтобы не быть лаконичной констатацией факта, *хайкай* должны были сочетать два элемента, сопоставление которых побуждало читателя к воссозданию заложенного в этих элементах микрокосма. Как мы уже знаем, один элемент — «вечное», другой — «текущее», хотя их отличия порой выявляются не сразу. Оба элемента не должны автоматически вытекать один из другого, иначе между ними не будет напряжения. В то же время они не должны быть и совершенно независимыми; перекликаясь друг с другом, они должны порождать одинаковые обертоны, ассоциации. Немало примеров тому можно найти в поэзии Басё:

кику но ка я	Аромат хризантем...
Нара ни ва фуруки	В капищах древней Нары
хотокэгати	Темные статуи Будд.

(Пер. В. Марковой)

Стихотворение может быть понято буквально: осенним днем, когда в воздухе разлит аромат хризантем, поэт посещает Нара, где видит множество древних изваяний. Но особенность этого трехстишия — в сопоставлении двух элементов. Ощущения, полученные посредством зрения и обоняния, как бы дополняют друг друга, созвучны друг другу; образы цветов и статуй вызывают к воображению читателя именно благодаря несформулированному сравнению. Нечто похожее есть и у Кёрику, хотя в менее совершенной форме:

умэ га ка я	Сливы аромат...
кяку но хана ни ва	Чашку к носу гость поднес
асаги ван <sup>48</sup>	бледно-голубую.



Изящная чайная чашка хорошо сочетается по духу с тонким ароматом цветов сливы, но вторая строка (стоившая автору немало мучений) чересчур прямолинейна: гость подносит чашку к носу и тут как бы чувствует запах цветущей сливы. В данном случае расстояние между двумя полюсами стихотворения недостаточно велико для того, чтобы вызвать мощную творческую искру.

В «Кёрайсё» блестящим образцом сопоставления является следующее стихотворение Бонтё, начальная строка которого написана самим Басё:

«Симогё я  
юки думу уэ но  
ёру но амэ

„Нижний город“ в Киото...  
Ночью поспался дождь  
На груды свежего снега.

(Пер. В. Марковой)

Сперва в стихотворении не хватало начальной строки, и все вместе с Учителем пробовали разные варианты, пока Учитель в конце концов не остановился на этом: „Бонтё, почему же ты не покажешь нам, какой ты прекрасный поэт и не сочинишь лучшую строку? Если сумеешь, я никогда больше не возьмусь за писание *хайкай*“. Кёрай сказал: „Все видят, что эта строка хороша, но не так-то просто понять, что никакая другая здесь не годится. Поэты из других школ, узнав, в чем дело, возможно, найдут Ваши слова смешными и предложат множество вариантов первой строки. Однако то, что они сочтут хорошим, покажется нам до смешного плохим“<sup>49</sup>.

Кёрай не уточняет, какими именно исключительными качествами обладает первая строка, заставившая самого Басё, забыв о всегдашней скромности, бросить вызов ученикам. Впрочем, мы можем догадаться, что упоминание «нижнего города» (Симогё), тихого квартала Киото, населенного людьми скромного достатка, сочетается по настроению с картиной дождя, лениво поливающего белоснежный покров. Трудно привести более совершенное воплощение сформулированного Кёрику принципа сопоставления.

Поэзия Кёрику для нас почти полностью утратила интерес, но, для того чтобы обеспечить ему видное место среди учеников Басё, достаточно было и одних литературно-критических работ по теории *хайкай*, в особенности «Хайкай мондо» (1697). К тому же Кёрику был составителем «Фудзоку мондзэн» (1705), первого крупного сборника *хайбун* — прозаического соответствия поэзии *хайкай*. «Фудзоку мондзэн» представляет собой набор разрозненных прозаических фрагментов, принадлежащих перу Басё и членов его школы, в том числе самого Кёрику, Кикаку, Кёрай, Сико, Бонтё и Рансэцу. В отличие от дневниковой прозы Басё, которую можно отнести к жанру *хайкай* в силу ее усеченной, эллиптической структуры, напоминающей построение его стихов, и которая лишена преднамеренного юмористического колорита, многие вещи, вошедшие в «Фудзоку мондзэн», очень портят сознательное стремление к изощренному, порой претенциозному юмору. Лучшие части сборника, за исключением написанных самим Басё, — это те, в которых серьезность темы (например, в элегии, сложенной Кёрику и Сико на смерть Кёрай) не позволяет автору злоупотреблять шутками и мудреными параллелями с древней китайской и японской литературой. Всего в сборнике представлен двадцать один вид *хайбун*, в том числе несколько разновидностей элегии, предисловия, ритмическая проза и т. п. При составлении за образец были взяты классические китайские сборники типа «Вэньсюань» (по-японски «Мондзэн») <sup>50</sup>, но почти никаких усилий не предпринималось для выделения и разграничения видов *хайбун* <sup>51</sup>.

Из включенных в «Фудзоку мондзэн» ста четырнадцать избранных фрагментов объемом от одного абзаца до восьми-десяти страниц, сам составитель, Кёрику, представлен тридцатью двумя, Басё — шестнадцатью, а Сико — тринадцатью. Такие пропорции демонстрируют, с одной стороны, довольно беззастенчивую самоуверенность Кёрику, а с другой — понимание им того факта, что его проза лучше его поэзии. Среди наиболее удачных произведений Кёрику, вошедших в сборник, можно отметить «Хякка-фу» («Фу, обращенное к ста цветам»), напоминающее некоторые произведения Сайкаку, где выведены под видом цветов красавицы «веселых кварталов»; далее, «Сики-дзи» («Дзи, обращенное к четырем временам года»), детское, вопреки серьезному названию, являя собой комическую смесь денежных расчетов и любования природой, и, наконец, «Горосэй-но ки» — оснащенное обильными литературными ассоциациями описание жизни автора в уединенном домике близ Хиконэ. Нельзя сказать, что стихотворения в прозе из «Фудзоку мондзэн» более соответствуют дарованию Кёрику, чем его критические эссе, но совершенно очевидно, что он заслуживает звания мастера *хайбун*.

Из всех работ Кёрику составление «Фудзоку мондзэн» была, несомненно, наиболее значительной. Явившись одновременно первой и лучшей антологией такого рода, «Фудзоку мондзэн» оказала огромное влияние не только на дальнейшее развитие жанра *хайбун*, но и на эволюцию японской прозы в целом.

#### *Остальные ученики*

При жизни Басё особым его расположением пользовались четыре ученика — Кикаку, Рансэцу, Кёрай и Найто Дзёсо (1662—1704). В 1705 г. Кёрику писал уже о «десяти философах, продолжающих дело Учителя», как бы сравнивая лучших учеников Басё с десятью прославленными учениками Конфуция. Однако вопрос о том, кто же именно входит в число этих десяти, долгое время служил предметом споров. В наши дни принято считать, что помимо упомянутых выше четырех поэтов к числу избранных относятся Кёрику, Сико, Сида Яба (1663—1740), Татибана Хокуси (ум. в 1718 г.), Сугияма Сампу (1647—1732) и Оти Эцудзин (1656—1739?). Перечень, собственно, достаточно произвольный, так как многие литературоведы оспаривают право того или иного поэта на включение в список лучших учеников Басё. Действительно, каждый из них оставил по себе память как автор пяти-шести *хайкай*, как составитель антологии или как автор литературно-критических произведений<sup>52</sup>. Тем не менее трудно оправдать присутствие Хокуси в списке, где опущено имя куда более талантливого Нодзава Бонтё (ум. в 1714 г.). Можно только удивляться, почему вместо Каваи Сора (1649—1701), верного спутника Басё во многих странствиях, в список попал Эцудзин, сопровождавший Басё только один раз. Но даже если удвоить список «десяти философов», и тогда он вряд ли отразит имена всех поэтов, внесших свою лепту в дело процветания школы Басё. Возможно, более справедливо было бы ограничить список лишь теми, кто действительно резко выделялся на общем фоне: Кикаку, Кёрай, Кёрику и, пожалуй, Сико.

Больше всего учеников было у Басё в его родном городе Уэно, в Ига. К ним Басё всегда проявлял особый интерес, выделяя среди прочих Хатори Тохо (1657—1730), самаура по происхождению, отказавшегося от военной карьеры, чтобы по примеру учителя безраздельно посвятить себя поэзии. Тохо известен в основном как составитель «Сандзоси» («Трех тет-

радей», 1704) — литературно-критических заметок о *хайкай*, стоящих почти на одном уровне с «Кёрайсё». Заслуживает внимания еще один ученик из Уэно, Кубота Энсуй (1640—1704), близкий друг Басё, которому адресовано немало прекрасных писем великого поэта.

Руководителями школы Басё в Эдо были Кикаку и Рансэцу. Сампу, один из самых первых учеников Басё, в течение многих лет продолжал оказывать всяческую помощь и поддержку своему учителю. Сора, сосед Басё по предместью Фукагава, также бескорыстно отдавал время и силы служению любимому наставнику, о чем мы уже знаем из «Оку-но хосомити». В Эдо Басё часто посещали ученики из всех уголков страны, но к концу жизни он предпочитал жить вблизи Киото в окружении своих питомцев. Его любимым учеником в Киото был Мукай Кёрай, но сердечную привязанность питал Басё и к дзэнскому священнику Дзёсо, одинаково искусно слагавшему и *канси* (стихи на китайском языке) и *хайкай*. Сочетание буддийской философии с искренним увлечением эстетикой Басё придавало поэзии Дзёсо ту глубину, которая позволила впоследствии многим критикам объявить его единственным наследником Басё в области *саби* — умения в недосказанном передать глубинную суть.

Несмотря на то что ученики Басё принадлежали к самым различным сословиям, никто из них, за исключением, может быть, одного лишь Кёрику, не считал, что сословная принадлежность должна определять жизненный путь человека — поразительный феномен для периода Токугава, когда все общество зиждилось на сословной иерархии. Кёрай, врачавшийся в кругах придворной знати, участвовал в составлении «Сарумино» вместе с обедневшим врачом Бонтё и при этом, по свидетельству «Кёрайсё», беседовал с ним как равный с равным. Басё охотно допустил в свою школу Имбэ Роцу, бывшего прежде, по слухам, просто городским нищим, и расстался с ним только после того, как Роцу начал спекулировать подделками, выдавая их за «тайные поучения» Басё. Кстати, впоследствии Басё простил даже Роцу и на смертном одре просил других учеников оказать ему снисхождение. Великий поэт, пожалуй, больше всех своих учеников любил рано умершего Цубои Тококу, автора нескольких очень хороших стихов. Даже после того как Тококу был сослан за весьма серьезный проступок, Басё искал его общества. Бонтё тоже был осужден за какое-то преступление — как будто за контрабанду, но, выйдя из тюрьмы, он снова был принят в круг учеников Басё. Вместе с тем знатность Рансэцу не спасала его от заслуженной критики и не давала ровно никаких привилегий перед другими учениками. Говоря о такой школе, хочется пуститься в рассуждения о «демократизме поэзии»<sup>53</sup>.

В дальнейшем слава того или иного поэта школы Басё определялась личными вкусами и пристрастиями критиков. Так, Бусону и Сики импонировала объективная манера Бонтё, предвосхищавшая стиль менее эмоционально насыщенной поэзии. О Сико, напротив, сложилось мнение как о человеке тщеславном и неразборчивом в средствах, пытавшемся использовать свои отношения с Басё в сугубо личных интересах. Критические труды Сико, разошедшиеся по всей Японии, помогли утвердить *хайкай* в качестве основного национального поэтического жанра и изобиловали ценнейшими сведениями, но они не раз подвергались суровому порицанию за вульгаризацию учения Басё.

После смерти Басё его школа раскололась на несколько группировок, каждая из которых отстаивала свое право называться единственной хранительницей традиций учителя. Конкуренция между учениками зачастую принимала весьма ожесточенный характер. Те, кто занимался преподава-

нием искусства сложения *хайкай*, не стеснялись для поддержания своего престижа предъявлять ложные свидетельства об особом расположении к ним учителя. Кёрику, всерьез относившийся к своему долгу самурая, конечно, не опускался до подобных вещей, но его ученик Ямамото Моэн (1669—1729) отказался от самурайского звания и принял постриг только для того, чтобы в обличье буддийского священника странствовать по Японии, проповедуя идеи школы Кёрику<sup>54</sup>. К имени учителя продолжали апеллировать и тогда, когда его заветы уже были полностью искажены корыстолюбивыми и бездарными поэтами. Лишившись наставника, многие ученики вообще отошли от поэзии, а многие, хотя они и продолжали писать стихи, делали это значительно хуже, чем прежде. Тем не менее сборники стихов и литературно-критических работ, вышедшие при прямом или косвенном участии Басё, даже если порой они бывают превратно истолкованы, давно признаны классическими и будут жить в веках.

# 2

## ПРОЗА

### КАНА-ДЗОСИ

*Кана-дзоси* (книги, написанные *кана*) — это общее название прозаических произведений, созданных между 1600 и 1682 г. Первоначально этот термин употреблялся для отграничения произведений, написанных целиком *кана* (японской слоговой азбукой) или китайскими иероглифами в сочетании с *кана*, от текстов, написанных по-китайски. Однако в период Мэйдзи термин этот стал применяться для обозначения огромного множества произведений, предшествовавших «Истории любовных походов одинокого мужчины» (опубликованной в 1682 г.)<sup>1</sup>. Помимо беллетристических произведений к *кана-дзоси* причисляются произведения, близкие по характеру к историческим хроникам, религиозные и этические трактаты, книги, содержащие практические сведения, переводы из китайской и европейской литературы, путеводители, своего рода справочники об известных куртизанках и актерах и, наконец, всевозможные эссе<sup>2</sup>.

В числе первых книг, напечатанных с помощью подвижного шрифта, были произведения классической литературы; но в их число входили и *кана-дзоси* — преимущественно беллетристические произведения, созданные в соответствии с традицией *отоги-дзоси* \* предшествующего столетия и напечатанные по заказу частных лиц. Самой знаменитой из них была повесть «Ураминоскэ», написанная вскоре после 1612 г. неизвестным автором.

В начале повести рассказывается о роковой встрече молодого самурая Ураминоскэ с красавицей Юкиномаэ, состоявшейся летом 1604 г. во время праздника Десяти Тысяч Фонарей в храме Киёмидзу в Киото. Ученые не раз пытались установить, существовал ли реальный прототип Ураминоскэ<sup>3</sup>. В любом случае достоин упоминания тот факт, что, хотя эта повесть по своему характеру близка к средневековому рыцарскому роману, описанные в ней события происходили в недалеком прошлом. Упоминание театра *Кабуки* и других реалий, отличающих жизнь Киото в XVII в., придавало банальному сюжету современный колорит.

В «Ураминоскэ» повествуется о том, как герой, с первого взгляда влюбившись в Юкиномаэ, молит богиню Каннон в храме Киёмидзу о ниспослании ему удачи в любви. В конце концов вещей сон подсказывает ему, как пройти к дому некой вдовы. Он отправляется к вдове и уговаривает ее передать Юкиномаэ любовное послание. Тронутая его письмом

\* *Отоги-дзоси* — анонимные городские повести XVI в.

девушка сочиняет ответ, состоящий из отрывков старинной поэзии. Ураминоскэ не понимает значения ее письма. Он просит ученика Хосокава Юсай, великого знатока поэзии, истолковать смысл письма и узнаёт, что девушке приятны его признания и она согласна встретиться с ним в ночь полнолуния перед осенним равноденствием.

Воспользовавшись царящим повсюду оживлением по случае любования луной, юноша пробирается в комнату Юкиномаэ, и они проводят ночь вместе.

Утром, перед уходом, Ураминоскэ спрашивает, когда они смогут встретиться снова, на что Юкиномаэ отвечает: «В следующем перевоплощении». Она вскоре должна стать женой придворного и не смеет более встречаться с Ураминоскэ. Ураминоскэ заболевает от тоски. Перед смертью он пишет Юкиномаэ последнее письмо, и, когда та узнаёт, что ее вынужденная холодность послужила причиной смерти возлюбленного, она приходит в такое отчаяние, что мгновенно умирает, а три дамы из ее свиты кончают жизнь самоубийством. Узнав о случившемся, придворные решают, что Ураминоскэ и Юкиномаэ должны быть похоронены вместе<sup>4</sup>.

Средневековые элементы в повести очевидны: первое свидание в буддийском храме, божественное откровение во сне, ниспосланное герою после долгой молитвы, единственная ночь, проведенная с возлюбленной, гибель юноши из-за несчастной любви, смерть Юкиномаэ и ее прислужниц, наконец, дань уважения, которую придворные отдают любви героев, — все эти детали встречаются и в более ранней литературе. Не отличается новизной и стиль повести: например, когда Юкиномаэ впервые появляется перед Ураминоскэ, ее красота в соответствии с традицией танцевальных пьес *ковака* или *отоги-дзоси* раскрывается путем сравнения с более чем шестьдесятю знаменитыми красавицами Японии и Китая<sup>5</sup>. Очевиден и ярко выраженный буддийский колорит повести.

И все-таки от предшествующей литературы эту повесть отличает настойчивое подчеркивание того, что она основана на событиях недавнего прошлого и ни в коем случае не является перепевом известных мотивов хэйанской литературы.

Другое романтическое произведение, созданное примерно в это же время и, возможно, под влиянием «Ураминоскэ»<sup>6</sup>, носит название «Усуюки моногатари» («Повесть об Усуюки»). Молодой человек по имени Сонобэ-но Эмон<sup>7</sup> встречает в храме Киёмидзу молодую женщину необычайной красоты. Влюбившись в нее с первого взгляда, он обращается к богине Каннон с мольбой о том, чтобы красавица ответила ему взаимностью. От служанки, которая проходит мимо, Эмон узнает, что красавицу зовут Усуюки и что она живет в доме знатного вельможи. Он посылает ей письмо с признанием в любви. Сначала Усуюки не принимает всерьез его клятвенных заверений, однако следующие одно за другим письма Эмона убеждают ее в искренности его чувства. Она сообщает ему, что у нее уже есть муж и она не может ответить ему взаимностью, но Эмон приводит множество примеров из литературы о том, что у замужних женщин были возлюбленные. В конце концов Усуюки уступает желаниям Эмона. Но их счастье оказывается недолгим: герой вынужден отправиться в путешествие. По возвращении он узнает о смерти своей возлюбленной. Вне себя от горя, Эмон принимает постриг и уединяется в хижине на горе Коя, где живет отшельником до самой смерти, постигшей его в двадцать шесть лет. Заключительный абзац передает настрой всей повести:

«Впоследствии он построил на Восточной Горе хижину из хвороста, которую назвал „Уединением Кансо“. Никто никогда не навещался к

нему. Только крики обезьян, раскачивающихся на деревьях на вершине горы, да лунный свет проникали в его жилище. В таком тоскливом запустении ветер, шумевший в соснах, неизбежно навевал грустные мысли, а в дробных ударах капель дождя, стекавших с крыши, слышалась скорбь. Дым благовоний напоминал ему благоухание одежды, которое он некогда вдыхал. Его жилище на бамбуковых сваях с воротами из хвороста было столь ветхим, что не могло защитить даже от ветра. Вот так Рэнсё, чья жизнь являет образец преданности, ушел из жизни в двадцать шесть лет. То был поистине впечатляющий пример»<sup>8</sup>.

Язык повести стилизован под «Хэйкэ моногатари» (прежде всего вспоминаются главы об отшельничестве бывшей императрицы Кэпрэй-монгин) и пьесы театра *Но*. Эмон принимает в монастыше имя Рэнсё — то же имя, что и Кумагай в пьесе «Ацумори». Другими заимствованиями автор обязан книгам *отоги-дзоси*, «Тайхэйки» и произведениям хэйанской литературы<sup>9</sup>. Несмотря на очевидные заимствования из предшествующей литературы, повесть «Усуюки моногатари» имела большой успех у читателей. Во-первых, им импонировал романтический сюжет, а во-вторых, они усмотрели и практическую ценность книги как образца для составления любовных посланий. Это произведение неоднократно переиздавалось в XVII в. и оказало значительное влияние на более позднюю литературу, особенно на эпистолярные романы.

Помимо таких произведений, как «Ураминоскэ» и «Усуюки моногатари», написанных в традиционной манере, литература *кана-дзоси* охватывает множество беллетристических жанров, отражавших вкусы самураев — главных читателей этих книг с тех пор, как в конце 20-х годов XVII в. печатные издания стали предметом торговли. Большое количество правоучительных произведений, выходивших в то время, свидетельствует о том, сколь ревностно малообразованные самураи стремились к самосовершенствованию. Их уважение к знаниям могло быть результатом провозглашения конфуцианства официальной идеологией, хотя некоторые из наиболее популярных *кана-дзоси* возникли под сильным влиянием буддизма. Эти произведения, отступающие от средневековой традиции секретной передачи знаний, преследовали цель научить читателя, как лучше прожить в этом мире, а иногда — как разбогатеть. Об оптимистическом взгляде на жизнь, распространенном в ту пору, свидетельствует, например, такое произведение, как «Тёдзя-кё» («Сутра богача»), в котором говорится: «Даже если у тебя нет ни рина\*, стоит тебе задаться целью стать богачом, и ты им станешь»<sup>10</sup>.

К таким произведениям поучительного характера можно отнести и путеводители по различным областям Японии. С воцарением мира в начале XVII в. в японцах пробудился огромный интерес к путешествиям, особенно в крупнейшие города (Киото, Нара, Камакура) или по тракту Токайдо, соединяющему Эдо и Киото. Создатели *кана-дзоси*, учитывая этот интерес, не только включали в путеводители полезные сведения о том, где остановиться на ночлег, или о ценах на сувениры, но и сообщали интересные факты из области истории или поэзии, связанные с той или иной местностью. Разумеется, жанр путевого дневника восходит к X в., когда был написан «Дневник путешествия из Тоса в столицу», однако в те времена подобные произведения представляли сугубо литературный интерес и ценились не столько за сведения об обстоятельствах путешествия, сколько за

---

\* Р и н — самая мелкая денежная единица Японии.

поэтичные описания впечатлений автора. Жанр литературных дневников получил широкое распространение и в период Токугава; путеводители, в которых личность автора не раскрывалась и которые не претендовали на изящество формы, пользовались большой популярностью как у настоящих путешественников, так и у тех, кто предпочитал воображаемые путешествия<sup>11</sup>.

Авторы таких путеводителей, стремясь придать им большую занимательность, сообщали сведения в виде связного повествования, наделяя путешественников, следующих по тому или иному маршруту, именами и характерными особенностями. Пожалуй, наиболее известное произведение подобного рода — «Тикусай моногатари»<sup>12</sup>. Традиция связывала его создание с именем придворного Карасумару Мицухиро, однако сегодня проблема авторства решена в пользу врача Исода Доя (1585—1634)<sup>13</sup>. Написанная около 1622 г., эта повесть пять или десять лет спустя была издана способом ксилографии. Тикусай, врач-шарлатан, неспособный заработать себе на жизнь в Киото, отправляется в путешествие по тракту Токайдо в Нагоя в сопровождении слуги по имени Нираминоскэ (возможно, это пародия на Ураминоскэ). С героями происходят различные приключения, но основу текста составляет описание достопримечательностей, как в обычном путеводителе. К сожалению, вольность стиля и несколько тяжеловесные каламбуры утратили свое значение для последующих поколений читателей. Сегодня «Тикусай моногатари» представляет интерес лишь постольку, поскольку в этом произведении содержатся зарисовки жизни той эпохи. Любопытны эпизоды, в которых рассказывается о кружке любителей *рэнга*, о куртизанках, играющих на сямисэне\*, о спектаклях театра *Но*.

Несколько известных путевых дневников того времени, в том числе «Кё варабэ» («Дети Киото», 1658), написанный Накагава Киуном, почти не содержат элемента связного занимательного повествования — в отличие, например, от «Токайдо мэйсёки» («Достопримечательностей Токайдо», 1659) Асай Рёи (ум. в 1691 г.) — книги, которая и по сей день способна заинтересовать читателя именно в силу занимательного связного изложения, хотя упоминание о существующих в той или иной местности промыслах и тщательно выверенные расстояния между различными пунктами утратили свою первоначальную ценность.

Другие разновидности *кана-дзоси* носили сугубо развлекательный характер. Повесть «Ину макура» («Собачье изголовье», 1596) приписывается Хата Соха (1550—1607) — врачу и одному из восьмисот рассказчиков (*отогисю*), служивших у Тоётоми Хидэёси. Эта книга включает семьдесят три отрывка, в которых перечисляются «вещи приятные», «вещи грустные» и так далее (в духе «Записок у изголовья» Сэй Сёнагон\*\*), а также семнадцать комических *вака* (*кёка*). Наблюдения Соха заняты, однако по духу они весьма отличаются от записок Сэй Сёнагон:

«Го, что должно быть долгим:

Жизнь человека, хотя старость приносит много унижений.<sup>14</sup>

Волосы женщины.

Ночи, когда встречаются влюбленные.

Любезность, оказываемая вам другими.

\* С я м и с э н — род трехструнной гитары.

\*\* Классическое произведение японской литературы, написанное на рубеже X—XI вв. фрейлиной Сэй Сёнагон.



То, что должно быть коротким:  
Годы после пятидесяти.  
Визиты к больному.  
Древко кошья с длинным острием.  
Ночи, проведенные в одиночестве.  
Анекдоты». <sup>15</sup>

«Сэйсуйсё» («Смех, пробуждающий от сна», 1628) — книга, принадлежащая кисти Анракуана Сакудэна, — представляет собой собрание более тысячи юмористических рассказов. Сакудэн начал слушать и записывать шуточные истории еще мальчиком, и, возможно, они пригодились ему позже, когда он, став буддийским священником, перемежал ими свои проповеди, дабы не дать заснуть прихожанам. Среди рассказов Сакудэна было немало собранных его знакомыми, в частности Мацунага Тэйтоку. Быть может, именно Тэйтоку представил Сакудэна заместителю сёгуна в Киото — Итакура Кацуминэ. Сакудэн поступил на службу к Итакура в качестве рассказчика в 1620 г., и есть основание полагать, что книгу «Сэйсуйсё» составили рассказы, которыми он забавлял своего господина <sup>16</sup>. В сборнике Сакудэна содержится множество любопытных сведений исторического характера, а некоторые из рассказов способны рассмешить и современного читателя.

«Некто, забыв известную поговорку о том, что стены тоже имеют уши, принялся как-то поносить своего знакомого: „Не человек он вовсе“. Но вдруг, обернувшись, увидел рядом с собой этого своего знакомого и в замешательстве продолжил: „Он сущий Будда!“» <sup>17</sup>.

«Один молодой *дзато* [слепой музыкант] однажды ночью, когда ярко светила луна, отправился на свидание к своей возлюбленной. Только он собрался перелезть через стену, как услышал голос отца своей возлюбленной: „Что ты здесь делаешь, *дзато*?“ — „Я восхожу на небеса“, — ответил тот» <sup>18</sup>.

Еще одна составная часть *кана-дзоси* — пародии. Наиболее известным примером является «Нисэ моногатари» («Повести-подделки»), пародия на «Исэ моногатари», написанная после 1640 г. неизвестным автором. В каждом из ста двадцати пяти отрывков автор строго следует пародируемому образцу, деформируя его язык и подавая известные ситуации в современном контексте. Однако в отличие от большинства пародий эпизоды «Нисэ моногатари» зачастую отличает скорее мрачный юмор, чем лукавая усмешка. Вот, например, двенадцатый отрывок:

«Как это ни смешно, но жил-был человек, которого эдикт, направленный против христиан, заставил бежать вместе с женой в Мусасино, где городской магистрат Эдо арестовал его как преступника. Вместе с женой его вывели на поле и уже собрались было предать сожжению, но тут женщина обратилась к своим палачам с мольбой:

Мусасино ва	Не жгите, прошу вас,
кё ва на яки со	костра на равнине Мусаси!
Асакуса я	В Асакуса нынче
цума мо коробэри	муж мой отрекся от веры,
варэ мо коробэри	и я отреклась с ним вместе.

Услышав это, палачи пощадили супругов и освободили их» <sup>19</sup>.

Этот эпизод, как почти все другие эпизоды, включенные в «Нисэ моногатари», начинается словами *окаси отоко арикэри* («Как это ни смешно, но жил-был человек...»), пародирующими фразу *мукаси отоко арикэри* («В старину жил-был человек...») в «Исэ моногатари». Изобретательность

автора «Нисэ моногатари» проявилась и в том, что в тексте «Исэ моногатари» он изменяет лишь некоторые слова, по смысл получается совершенно иной. Однако весь эпизод в целом, повествующий о преследовании христиан и отречении от веры, которое спасло супругов от казни в Асакуса, теперь уже не кажется таким смешным, каким он представлялся японцам того времени<sup>20</sup>.

Большинство *кана-дзоси* представляют для нас интерес, выходящий за рамки сугубо литературного. Нам любопытно узнать, о чем думают подвергающиеся гонениям японские христиане, нас забавляет облик молодого Ода Нобунага, разгуливающего по улицам и закусывающего на ходу каштанами, хурмой или дыней<sup>21</sup>, перечисление тягот крестьянской жизни, безусловно, трогает нас больше, чем разглагольствования в духе конфуцианства по поводу важности развития сельского хозяйства. Эти зарисовки жизни Японии начала XVII в. интересны для нас в любом случае, даже если они изложены языком, далеким от совершенства. Когда же *кана-дзоси* намеренно написаны «литературно», как, например, повесть «Ураминоскэ», в которой легко угадывается подделка под классический стиль, они оказываются удручающе скучными.

С *кана-дзоси* связано имя лишь одного крупного писателя, автора множества произведений — Асай Рёи<sup>22</sup>. Рёи был по происхождению самураем; как многие представители этого сословия, он понял, что в мирное время не сможет найти себе применения, и поневоле стал ронином, т. е. самураем без сюзерена. Лишенные рисовых пайков, ронины были вынуждены искать себе какое-либо занятие. Большинство из них становилось земледельцами и купцами, и лишь немногие из наиболее образованных (как Рёи) пытались заработать себе на жизнь литературным трудом. Первые *кана-дзоси* выходили таким маленьким тиражом, что не могли обеспечить достаточного дохода их авторам, но, по некоторым сведениям, уже в 1638 г. было продано 300 экземпляров «Киёмидзу моногатари», популярного произведения Асаяма Сосина (1589—1664), написанного в духе конфуцианства<sup>23</sup>. С этого времени издание *кана-дзоси* превратилось в коммерческое предприятие, изменился и характер самих книг. Теперь их писали не ради собственного удовольствия, а с вполне определенной целью — издать их. Асай Рёи сразу стал первым популярным писателем-профессионалом в истории японской литературы<sup>24</sup>. Известно, как велико в свое время было желание читателей приобрести «Повесть о Гэндзи», но коль скоро книготорговцы отсутствовали, как таковые, а книги представляли собой дорогостоящие рукописи, ни одного писателя нельзя было назвать популярным. Лишь по мере развития сравнительно дешевого способа книгопечатания и расширения круга читателей писатель получил возможность зарабатывать на жизнь литературным трудом. Рёи создавал свои произведения как раз в тот момент, когда литературная деятельность могла стать профессией.

Рёи был образованным человеком, о чем свидетельствуют многие его произведения буддийского характера, однако большая часть его книг была адресована широкому кругу читателей. Он широко использовал *кана*, и стиль его был относительно свободен от украшательства, свойственного, например, «Ураминоскэ». Самой знаменитой его книгой считается «Укиё моногатари» («Повесть об изменчивом мире»), созданная после 1661 г. В первом разделе, озаглавленном «Об изменчивом мире», поясняется разница между старым значением слова *укиё* и новым: в прошлом слово *укиё* использовалось для обозначения бренной жизни, в которой все свершается вопреки надеждам человека; теперь же *укиё* приобрело значение «измен-

чивый» вместо «бренный» и само понятие *укиё* стало обозначать маящие извивы судьбы человека в ту счастливую пору, когда он живет мгновением, весело покачиваясь на волнах неведомого, точно тыква на воде<sup>25</sup>.

Образ тыквы присутствует и в имени героя, богатого молодого человека Хётаро (*хё* значит «тыква»). Радости, которые он черпает в изменчивом мире, описаны очень подробно. Рёи всячески оправдывает даже наслаждение, которое доставляют герою азартные игры и любовные утехы. Однако повесть постепенно приобретает более мрачную окраску. Ввергнутый в нищету из-за чрезмерного увлечения мирскими радостями, Хётаро поступает на службу к даймё, одновременно в роли рассказчика и советника.

«Днем и ночью он представлял перед даймё, и вот что они обсуждали: какой налог следует установить на рис, выдаваемый в качестве жалованья его вассалам, чтобы вернуть себе по меньшей мере половину; как заставить крестьян, живущих на земле даймё, полностью выплачивать годовую дань, даже если при этом им придется продавать своих жен и детей, покидать свои жилища и бежать в другую провинцию; как обложить налогом каждую вещь, находящуюся в личном владении крестьянина, и как собрать этот налог. Все эти рассуждения были продиктованы алчностью, в них не было и намека на сострадание и порядочность; даймё и его советник были одержимы одним желанием — полностью присвоить посредством налогов все имущество вассалов и крестьян»<sup>26</sup>. Не удивительно, что Хётаро вызывает всеобщую ненависть.

Далее мы узнаём, что Хётаро вынужден оставить службу у даймё из-за шутки, которую он сыграл с одним из его самураев. Он становится священником. Негодование, сквозящее в описании притеснений вассалов и крестьян, в этом эпизоде уступает место иронии. Обиженный самурай избивает Хётаро. Автор говорит: «Он родился трусом, как и его отец. Опасаясь, что его забьют до смерти, он кое-как улизнул ползком: ноги у него подкашивались от страха»<sup>27</sup>. Решив, что ему больше нельзя оставаться самураем, Хётаро принимает постриг, что отнюдь не продиктовано сознательной потребностью приобщения к вере. Досадно, что автору не удалось превратить эту *кана-дзоси* в полноценное произведение. Для этого ему было необходимо развить тему ненависти к обществу, в котором так жестоко обходятся с людьми; тем не менее не следует подходить с такими строгими мерками к произведению, главным назначением которого была развлекательность. Хётаро принимает имя Укиё-бо, свидетельствующее о том, что и приняв постриг он остается верен «изменчивому миру».

Архитектоника «Укиё моногатари» — серия отдельных эпизодов — импонировала вкусам читателей, чье внимание невозможно было долго задержать на чем-либо одном. Что же касается очевидной фривольности многих сцен, то она, вероятно, продиктована вкусами тогдашних читателей, однако серьезные намерения автора несомненны. Рёи снова и снова возвращается к рассказу о бедственном положении крестьян, задавленных тяжелыми поборами и готовых идти на все, лишь бы выжить. Ему не по нраву и алчность купцов, и расточительность даймё, которую тот оправдывает своей изысканностью. Будучи ронином, Рёи особенно негодовал по поводу сурового обращения со своими братьями. В одной из своих книг он в связи с этим заявляет: «Не они ушли от мира, это мир покинул их»<sup>28</sup>. Однако писатель не предлагает никакого решения конфликта, разве что выступает с традиционным призывом к человеколюбию в духе конфуцианства; его суровые обличения, не получив логического завершения, теряются среди фривольных сценок.

«Представьте себе человека, доведенного голодом до отчаяния. Он

отрезает кусок мяса от своего бедра и съедает его. Теперь желудок полон, зато нога пострадала. Правителя страны можно уподобить желудку, а крестьян — ногам. Вряд ли будет польза от того, что желудок полон, если отказывают ноги. Точно так же правитель не может надеяться ни на что хорошее, если крестьяне ослабели от нужды, как бы при этом ни благоденствовал он сам. Тем не менее есть на свете алчные люди, у которых кладовые из года в год ломятся от риса, но они ни под каким видом не желают его продавать. В старину люди молились о спасении от засухи, наводнений и тайфунов, а сегодня купцы молятся именно о ниспослании на землю этих несчастий в надежде на то, что поднимется цена на рис. Поскольку эти люди пекутся только о своей выгоде, бедняки, которые едва сводят концы с концами, не могут купить даже мерку риса, хотя гнут спину от зари до зари. Они закладывают пологи от москитов и не могут спать летними ночами, продают постельные принадлежности и зимой коченеют от холода. Они продают своих детей в услужение и бросают младенцев на дороге. Пять злаков созревают каждый год, но каждый год множество людей умирает от голода. Поистине горестное положение вещей!» Этот монолог Укиё-бо автор сопровождает следующим замечанием владельца оптовой лавки: «Ну и что же, многие довольны, когда повышаются цены на рис. Никак не возьму в толк, с чего причитает этот монах. Верно, ему нужно немного риса»<sup>29</sup>.

Позднее Укиё-бо поступает на службу к даймё, более восприимчивому к советам. Укиё-бо позволяет своим вассалам забывать о долге самурая и призывает его избегать излишеств. Эти горькие пилюли здравого смысла постепенно надоедают даймё, и он увольняет советника. В конце повести герой просто исчезает: «Его душа отделилась от тела». Он настолько владел искусством магии, что «мог отправиться куда угодно. Быть может, на небеса? Или в недра земли?» Он оставил после себя лишь стихотворение, написанное на листе картона. Вот оно: «Теперь мое сердце вернулось на небо. Мое тело, оставленное на земле, — ненужная оболочка цикады»<sup>30</sup>.

В других произведениях Рёи еще яснее чувствуется критический настрой. Он писал, например, о наказаниях, которым подвергались крестьяне, не сумевшие выплатить налоги, об избиениях, темницах, где пытали водой, и еще более страшных пытках<sup>31</sup>. Остается лишь удивляться тому, каким образом Рёи удавалось публиковать подобные произведения в период господства деспотического правительства, не допускавшего никакой публичной критики и конфисковывавшего книги, которые представлялись ему опасными. По-видимому, цензоров вводила в заблуждение форма произведений Рёи — рассказов о комических приключениях, повестей о приключениях, путеводителей и исторических романов; будь то произведения не развлекательного жанра, а более серьезного характера, цензоры наверняка читали бы их гораздо внимательнее.

Сам Рёи предусмотрительно выражал свою критику таким образом, чтобы создавалось впечатление, будто он выступает лишь против некоторых алчных даймё, забывших о самурайском долге и человеческой порядочности, и, уж конечно, не протестовал против существования даймё, как таковых. К тому же, когда Рёи осуждает некое даймё за то, что тот тратит деньги на антикварные предметы для чайной церемонии, вместо того чтобы сохранить свой капитал в качестве потенциальных ресурсов государства, он не говорит ничего сверх того, что часто заявляло само правительство. Его нападки на алчность купцов не более чем отзвук идей конфуцианских философов, презиравших горожан за стяжательство<sup>32</sup>.

Вполне вероятно, что читатели произведений Асай Рёи считали его критику жестокой эксплуатации крестьян наименее интересной частью повествования, принимая ее за обычные рассуждения в духе конфуцианства, без которых они прекрасно могли бы обойтись<sup>33</sup>. Тем не менее очевидно, что для самого писателя именно эти части были наиболее важными; они выросли из испытаний, через которые ему пришлось пройти в бытность роином, в них выражается его недовольство обществом, утратившим свои принципы. Нравоучительные произведения как буддийского, так и конфуцианского толка нередко встречаются в литературе *кана-дзоси*, но ни одному из них не свойственна та сила, с которой обличает пороки общества Рёи. Критическому пафосу, присущему произведениям Рёи, не суждено было повториться в творчестве его великого преемника Ихара Сайкаку. Литература *кана-дзоси* считается связующим звеном между средневековой прозой и новеллами Сайкаку, но при этом, как подчеркивает Мацуда Осаму, необходимо помнить не только о том, что Сайкаку унаследовал от «Укиё моногатари» и прочих произведений той поры, но также и о том, преемником чего ему не удалось стать<sup>34</sup>. Укиё-бо, героя произведения Рёи, нельзя назвать полнокровным литературным персонажем, да и сама техника повествования и сюжет «Укиё моногатари» достаточно примитивны. Но заслуга Рёи состоит в том, что он сумел раздвинуть эти рамки и выступить с критикой, на которую не был способен Сайкаку, интересовавшийся индивидуумом в большей степени, нежели обществом.

Возникает вопрос: чем обусловлена эта особенность творчества Асай Рёи? Несомненно, взгляды писателя на бесчеловечных даймё и их приспешников сложились на основе его собственного опыта. При этом его стиль формировался в значительной степени под влиянием китайской классической литературы, а также, вероятно, «Басен Эзопа», переведенных на японский язык. Прочитанный выше отрывок из «Укиё моногатари» перекликается по смыслу с известной басней Эзопа «Живот и члены», и совершенно очевидно, что он был написан под ее непосредственным влиянием<sup>35</sup>. Первый перевод «Басен Эзопа» на японский язык был выполнен латиницей и издан иезуитами в 1593 г., однако это издание не получило значительного распространения. Позднее, в 1639 г., был сделан другой перевод в записи иероглифами и *кана*, озаглавленный «Исохо моногатари». Он стал единственным произведением европейской литературы, широко известным в Японии задолго до XIX в., когда эта страна стала открытой для европейцев. Басенные приемы довольно часто встречаются у Рёи; в другом эпизоде «Укиё моногатари», например, рассказывается о даймё, который немилосердно стегает кнутом свою лошадь только за то, что она «говорит человеческим голосом», объясняя, почему не может скакать быстрее<sup>36</sup>.

Стиль Рёи нельзя назвать простым, однако он свободен от цветистости, что, вероятно, объясняется заимствованиями из литературных источников других стран — не только из Эзопа, но и из китайской прозы. Сборник Рёи «Отогибоко» («Кукла-талисман», 1666) целиком основан на корейском источнике, который, в свою очередь, возник под влиянием знаменитого китайского сборника рассказов о привидениях «Цзянь дэн син юй», принадлежащих кисти Чу Юй (ум. в 1433 г.)<sup>37</sup>. Рёи свободно обращался с текстом оригинала, однако стиль его в отличие от средневековой вычурности «Ураминоскэ» отражает влияние безыскусственной манеры изложения, свойственной первоисточнику.

Большая часть произведений *кана-дзоси* создавалась представителями самураев и для них же предназначалась, но к концу 80-х годов XVII в.

все больше произведений адресовалось горожанам. Издание *хёбанки*, своего рода справочников, посвященных знаменитым куртизанкам и актерам, сыграло особую роль в приобщении горожан к книгам<sup>38</sup>. Литературная ценность этих изданий невелика. Однако поскольку в *хёбанки* содержались сведения об обитательницах «веселых кварталов», а не о представителях привилегированного самурайского сословия (о которых писал Асай Рёи), они были понятны и интересны горожанам. Материал, помещавшийся в справочниках, обычно представлял собой отрывочную информацию, однако порой такая информация перерастала в связное лирическое повествование. *Хёбанки* подводят нас к миру Сайкаку, они составляют первую литературную продукцию, порожденную «веселыми кварталами», процветавшими в Японии на протяжении всего периода Токугава.

Как это ни парадоксально, расцвет «веселых кварталов» в крупнейших городах Японии явился следствием провозглашения конфуцианства государственной идеологией. Стремясь к созданию стабильного, незыблемого общества, конфуцианцы предписывали жесткий порядок, который определялся системой поведения, основанной на принципах вассальной верности и сыновней почтительности. Семья рассматривалась при этом как ячейка государства, и уважение к главе семьи было столь же обязательным, как и преданность сюзерену. Хозяин дома был обязан содержать свою семью, но какое-либо проявление любви к жене и детям считалось неподобающим. Жена должна была безоговорочно подчиняться воле мужа, ей запрещали показывать свою ревность и редко позволяли говорить; если неудовлетворенность семейной жизнью толкала ее в объятия другого мужчины, то наказанием ей служила смерть.

Конфуцианцы считали любовь неуместным и даже разрушительным элементом в семейных отношениях, но негласно признавали за мужчинами право развлекаться на стороне. Правительство, по существу, намеренно создавало «заведения дурной славы», поглощавшие избыток энергии своих воинов. Посещение «веселых кварталов» не считалось зазорным; скорее, мужчина, не желавший их посещать и предпочитавший скромные удовольствия в кругу семьи, считался излишне добродетельным, даже скрягой, и, уж конечно, человеком, лишенным вкуса. Однако гонения на любовь здесь были еще более тяжелыми, чем в семье. Мужчина мог свободно развлекаться в той мере, в какой ему позволяли средства, но, если он ненароком влюблялся в куртизанку, это угрожало стабильности всей семьи и нередко приводило к катастрофе.

Наиболее выдающимся поклонником «веселых кварталов» был автор *кана-дзоси* Фудзимото Кидзан (1626—1704). В своем фундаментальном произведении «Сикидо окагами» («Великое зеркало искусства любви») он ни разу не упоминает о духовной близости героев. Любовь, о которой он рассказывает, подразумевает прежде всего чувственное наслаждение; автор уверен, что куртизанка способна подарить мужчине гораздо больше наслаждения, чем любая обычная женщина. Но не это главное в книге Фудзимото Кидзана. В ней прекрасно показана вся атмосфера «веселого квартала». Он был очарован обычаями, господствовавшими в мире куртизанок, и еще в молодые годы решил посвятить себя изучению и прославлению их, установлению в этой сфере некоего «пути» в духе конфуцианцев. Порой Кидзан даже хвастливо называл себя основоположником новой религии и говорил, что порвал со скучной жизнью толпы, чтобы отдался трудной и кропотливой задаче изучения традиций прошлого.

Кидзан посвятил более двадцати лет созданию своего шедевра «Великое зеркало» (1678). Безотносительно к самому предмету этой книги мож-

но сказать, что она являет собой образец эрудиции. Страницы пестрят цитатами из китайских и японских классиков, придающими благородный и даже ученый тон повествованию. Кидзан скрупулезно описывает тончайшие детали внешнего облика и поведения куртизанки. Каждый предмет ее туалета, каждый жест должны были соответствовать традиции в той же мере, что и представление пьесы театра *Но*. Он, в частности, писал: «Смех. Прелестно, когда какое-нибудь забавное происшествие вызывает у куртизанки улыбку и на щеках у нее появляются ямочки... Но открыть рот и обнажить зубы либо громко засмеяться — значит сразу же утратить все изящество и показаться простушкой. Когда же что-нибудь чрезвычайно потешное заставит ее рассмеяться, она должна непременно прикрыть рот рукавом кимоно или же скрыть лицо за плечом гостя»<sup>39</sup>.

Обитательницы «веселых кварталов» делились на разряды, начиная с куртизанок «высшего ранга», которые требовали огромной платы с посетителей и при этом нередко так и не удовлетворяли до конца их желаний, и кончая теми несчастными, которые получали за свои услуги лишь мелкую монету. Кидзан не удостаивал внимания куртизанок низших разрядов, его интересовали лишь высшие ступени этой иерархической лестницы. Достоинства куртизанки, о которых он рассуждал, касались лишь изящных обитательниц самых дорогих «веселых домов». «Куртизанка, — писал он, — должна уметь слагать стихи. По крайней мере она должна владеть старым языком, чтобы читать стихотворения, посвященные смене времен года. Ошибочно полагать, что только неотесанные, необразованные люди прибегают к услугам куртизанки. Если она может поддерживать беседу с образованным посетителем, зачем ему обращать взор на кого-нибудь еще?» Или: «Неумение писать не украшает никого, для куртизанки же это сущая беда. Говорят, что главным достоинством куртизанки является искусство игры на сямисэне, но, по сути дела, в первую очередь она должна уметь писать, а уже потом играть на сямисэне. Если куртизанка хорошо пишет, то совершенно неважно, умеет ли она играть на сямисэне; но даже виртуозная музыкантша потеряет в глазах людей, если у нее не изящный почерк или если она не в ладу с грамматикой».

Наиболее интересен тот раздел «Великого зеркала», где рассказывается о «залогах любви» (*синдзю*), которые куртизанка предлагает возлюбленному. Высшим залогом было отрубить себе палец. Кидзан поясняет в этой связи: «На другие четыре вида залога — сорванные ногти, клятвы, пряди волос и татуировку — куртизанка может решиться, если ей в корыстных целях понадобится заверить посетителя в искренности своих чувств. Но, не любя мужчину по-настоящему, она вряд ли расстанется с пальцем... Ногти отрастают через считанное количество дней, волосы — через считанное количество месяцев; клятвы можно скрыть от других, а татуировку — уничтожить, если связь куртизанки с этим мужчиной оборвется. Но, лишаясь пальца, женщина калечит себя на всю жизнь. Это невозвратимая утрата. Она может решиться на это лишь по зрелом размышлении». Однако, несмотря на то что Кидзан призывает тщательно обдумать такой шаг, он далее вопрошает: «Если мужчина пообещает куртизанке забыть все ее проступки при условии, что она развеет его сомнения, отрубив себе палец, какая же откажется сделать это?»

«Великое зеркало» представляет значительный интерес как увлекательная повесть о церемониях и традициях «веселых кварталов» в период их наивысшего расцвета. Существенно и то, что это произведение — как бы фон, на котором возникли величайшие произведения японской литературы конца XVII в., прежде всего произведения Сайкаку.

## ИХАРА САЙКАКУ (1642—1693)

Ихара Сайкаку считается в наше время великим писателем. По мнению некоторых японских исследователей, в японской литературе он уступает одной лишь Мурасаки Сикибу\*. Произведения Сайкаку изданы с тщательностью, подобающей только изданиям классиков. Их сложная структура, скрытый смысл и связь с эпохой исследованы в многочисленных научных трудах. Столь пристальное внимание наверняка удивило бы Сайкаку, создававшего свою прозу почти с той же легкостью, что и свои прославленные нанизанные строфы; судя по всему, его весьма мало заботило суждение потомков<sup>1</sup>.

Первый роман Сайкаку — «Косёку итидай отоко» («История любовных походов одинокого мужчины») — вышел в свет в октябре 1682 г. К этому времени Сайкаку уже прочно завоевал репутацию одного из ведущих поэтов жанра *хайкай*. После смерти Нисияма Соина, умершего в начале того же, 1682 г., Сайкаку занял первое место среди поэтов школы Данрин. В 1684 г., после выступления в храме Сумиёси, где он ошеломил публику поэтической импровизацией, заслужившей ему прозвище «Мастера двадцати тысяч строк», его слава как поэта еще более упрочилась. Но в 1682 г. Сайкаку неожиданно создал произведение, которому суждено было положить начало новому прозаическому жанру и стать поворотным пунктом в развитии всей литературы периода Токугава.

Первое слово японского заглавия, *косёку* (в буквальном переводе «любить любовь»), показывает, что речь идет о сластолюбце или, во всяком случае, о человеке с повышенным интересом к любовным утехам. Возможно, что Сайкаку — не первый автор, включивший это слово в название книги. Но более ранние произведения, в заглавии которых встречается это понятие (быть может, носившие порнографический характер), очень быстро были преданы забвению после появления книги Сайкаку. Произведения Сайкаку, повествующие о любовных приключениях в «веселых кварталах» или в среде городского купечества, назывались при жизни автора *косёку-моно*, однако вскоре после его смерти появился другой термин, сохранившийся до наших дней, — *укиё-дзоси*<sup>2</sup>. Слово *укиё* как обозначение «изменчивого мира» наслаждений (в отличие от его синонима — «бренного мира» средневековой литературы) было известно еще со времен автора *кана-дзоси* Асай Рёи, но творчество Сайкаку сообщило этому термину новый смысловой оттенок. Его первое произведение было посвящено приключениям героя по имени Ёноскэ (производное от имени Укиёноскэ) в различных «веселых кварталах» страны — а уж эти-то кварталы поистине могли считаться «изменчивым миром» наслаждений<sup>3</sup>. В конце концов термины *косёку* и *укиё* стали обозначать почти одно и то же: *укиё* стало понятием, неразрывно связанным с эротикой, первые главы *укиё-э* имели порнографический характер.

«История любовных походов одинокого мужчины» воспринималась современниками как произведение эротического содержания. Роман отнюдь нельзя считать порнографией (вообще, все произведения Сайкаку, за единственным исключением, не имеют ничего общего с порнографией, безотносительно к их заглавиям); но в нем со множеством веселых подробностей рассказана история жизни одного сластолюбца, начиная с его пер-

---

\* Придворная дама Мурасаки Сикибу — автор знаменитого классического романа «Гэндзи моногатари».



вых, мягко говоря преждевременных, попыток заигрывать с женщинами, начаты в возрасте семи лет, и кончая решением навсегда переселиться на остров, населенный исключительно женщинами, когда ему исполнилось шестьдесят. Роман состоит из пятидесяти четырех глав, каждая из которых соответствует одному году жизни Ёноскэ. Число глав, совпадающее с количеством глав «Повести о Гэндзи», навело многих литературоведов на мысль, что Сайкаку пародировал это произведение. Многие исследователи пытаются проследить черты сходства и параллели между этими романами. Вполне возможно, что, создавая лучшую книгу своей эпохи, Сайкаку черпал вдохновение, мысленно обращаясь к «Повести о Гэндзи». В общих чертах он, пожалуй, даже следовал этому классическому образцу, поскольку описывал перипетии любовных походов одного-единственного героя. Однако о более глубоком влиянии безусловно не может быть речи. В отличие от Гэндзи, Ёноскэ совершенно чуждо всякое понимание «очарования вещей»\*. Количество одержанных им побед имеет для него гораздо более важное значение, чем влечение к той или иной конкретной женщине. Ёноскэ крайне редко проявляет признаки человечности. По большей части он предстает перед нами как воплощение ненасытного сластолюбия, и даже после бесчисленных побед, одержать которые ему помогают то его собственные чары, то деньги, рассыпаемые щедрой рукой, он не открывает в женщинах ничего нового, ничего такого, что не было бы ему известно еще в детские годы. В нем нет решительно ничего, что могло бы внушить симпатию; он словно одержим единственной страстью, которой подчинена вся его жизнь. Неудачное стечение обстоятельств приводит его однажды к решению стать монахом-отшельником, однако через весьма непродолжительное время он снова возвращается к привычному для него образу жизни. Ёноскэ принимает постриг девятнадцати лет, после того как в наказание за распутство родители лишили его наследства и выгнали из дому. Но, проведя несколько дней за чтением «Сутры Амиды», он убеждается, что религия его вовсе не привлекает. Решив, что жизнь «в миру» куда больше соответствует его вкусам, он продает свои четки и тратит вырученные деньги на то, чтобы завязать близкие отношения с красивым юношей, странствующим торговцем, продающим ароматические вещества; это, впрочем, не более чем предлог для торговли собственным расположением. Вскоре Ёноскэ оказывается в компании уже троих таких юношей. Глава заканчивается следующими словами: «Он проводил дни и ночи с этими тремя юношами, всецело погруженный в чувственные наслаждения. Он и оглянуться не успел, как его волосы отросли и стало можно снова носить прическу. Монашескую рысу он изорвал на пыльные тряпки, а кухня была вся усеяна остатками рыбы и начисто обглоданными утиными костями. Он вернулся к своему прежнему образу жизни с той же легкостью, с какой сторает охваченный огнем уголь»<sup>4</sup>.

Все, что происходит с Ёноскэ, носит поверхностный характер. Он не ведает даже тех разочарований и огорчений в любви, которые заставили бы его призадуматься хоть на несколько минут, как то бывало с персонажами *кана-дзоси*. Когда в сорок один год он узнает о смерти отца, он не желает тратить времени на соблюдение хотя бы общепринятого периода траура. Мать, чутко уловив, в чем состоят главные интересы сына, вручает ему документ, передающий в его собственность огромное состояние. «Наконец-то наступила долгожданная минута! — восклицает Ёноскэ. — Я выкуплю всех веселых девиц, каких только пожелаю, или заставлю служить себе

\* Об «очаровании вещей» (*моно-но аварэ*) см. стр. 227—230 этой книги.

всех до единой куртизанок высшего разряда, какие только достойны этого наименования. Наконец пришло мое время!» Он окружает себя толпой приживалов и прихлебателей и провозглашает себя «великим, великим, великим расточителем»<sup>5</sup>.

В последующих главах описано, как Ёноскэ тратит наконец-то обретенное богатство, но в шестой части романа (всего их восемь) характер повествования круто меняется. Центр внимания перемещается с Ёноскэ на различных куртизанок, с которыми он встречается, и только в самом конце книги, когда он решает покинуть Японию и навсегда уехать на «Остров Женщин», он снова занимает главное место в романе. Профессор Нома высказал предположение, что Сайкаку, доведя повествование до того момента, когда его герою (с которым он в значительной степени отождествляет себя) исполнилось столько же лет, сколько было ему самому, очутился в затруднительном положении, не зная, как определить дальнейшую судьбу Ёноскэ<sup>6</sup>. Он мог бы прервать роман на этом месте, если бы не связал себя своего рода обещанием в конце первой главы: «Добровольно избрал он участь мученика любви и к пятидесяти четырем годам успел завязать связи с 3742 женщинами и 725 юношами...»<sup>7</sup>. Таким образом, если бы Сайкаку покинул Ёноскэ, когда тому исполнился всего сорок один год, добрых тринадцать лет его жизни остались бы нераскрытыми. По мнению профессора Нома, пока Сайкаку колебался — продолжать или прервать свой роман, его ученик Сайгин уговорил его продолжить работу. Последовав его совету, Сайкаку спутал хронологию: после того как Ёноскэ уже исполнился сорок один год, события возвращаются к тому времени, когда ему было всего тридцать шесть лет<sup>8</sup>. Потом автор исправил ошибку, заставив своего героя перескочить сразу с сорока двух к сорока девяти годам. Форма повествования, при которой описание жизни Ёноскэ дается год за годом, теперь теряет значение. Может быть, Сайкаку намеренно сдвинул хронологию, сначала решив, что Ёноскэ умрет пятидесяти четырех лет, но потом передумал и заставил своего героя покинуть Японию в шестидесятилетнем возрасте, завершив, таким образом, традиционный возрастной цикл, перед тем как «возродиться» к новой жизни в чужой стране. В последних строках романа сообщается, что Ёноскэ бесследно исчез в десятый месяц второго года Тэнва (1682), т. е. как раз в год выхода в свет «Истории любовных походов одинокого мужчины».

С чисто литературной точки зрения этот роман можно считать неудачным. Повествование разорвано; главный герой при всей своей сексуальной неутомимости, по сути дела, марионетка с едва различимыми человеческими чертами; в итоге он производит впечатление существа почти бессердечного. Несомненно, ни одна книга не имела так мало сходства с «Повестью о Гэндзи», как эта. Но если взглянуть на роман по-иному, его можно назвать блестящим творческим достижением. В образе Ёноскэ Сайкаку создал символический образ, который был тотчас же воспринят современниками как воплощение идеалов нового общества. Ёноскэ — своего рода Робинзон Крузо, пример того, как человек может распорядиться своими возможностями. Прежде всего — он человек из мира *укиё*, мира пленительного непостоянства, мира утонченных познаний и наслаждений. Если бы «История любовных походов одинокого мужчины» была второй или третьей книгой Сайкаку в том же духе или если бы она представляла собой просто очередной, более совершенный вариант уже существующего типа литературных произведений, никто не читал бы эту книгу сегодня. Однако «История любовных походов одинокого мужчины» знаменует рождение нового жанра, жанра *укиё-дзоси*, и появление нового типа героя.

Возможно, лучшее в романе — это язык. Повествование начинается фразой, типичной для стиля Сайкаку: *Сакура мо тиру-ни нагэки, цуки-ва кагири, аритэ, Ируса-яма*. В буквальном переводе она гласит: «Мы горюем, когда осыпаются лепестки сакуры и когда луна, тоже не вечная, скрывается за горой Ируса». Однако истинное значение этой фразы можно передать так: «Картины природы — цветение сакуры или сияние луны — доставляют нам наслаждение, но это наслаждение неизбежно имеет свои пределы, ограниченные во времени: цветы осыпаются, а луна скрывается за горой. Однако наслаждения плоти беспредельны»<sup>9</sup>. Японская фраза закапчивается именем существительным, что характерно для стилистической манеры Сайкаку и противоречит обычной конструкции японского предложения. Здесь присутствует и игра слов. Слово *иру* имеет два значения; оно означает глагол «скрываться, заходить» (в применении к луне) и первую часть названия горы Ируса. Но самым типичным приемом для стиля Сайкаку, придающим неповторимое звучание этой фразе, свойственное только этому автору, является пропуск подразумеваемого окончания фразы: «Однако наслаждения плоти беспредельны». Подобный эллиптический способ выражения, несомненно, продиктован опытом Сайкаку — поэта школы Данрин. Достаточно сравнить это начало с первыми фразами, обычно начинающими повествование в *кана-дзоси*, чтобы убедиться в блестящих достижениях Сайкаку в области стиля. Вот начальная фраза «Ураминоскэ»: «Когда случилась эта история? Она случилась в начале последнего летнего месяца девятого года Кэйтё...» А вот начало «Тикусай»: «Мир и покой царят в Поднебесной. Тишина в горах, не шумят сосны на горных вершинах, ласково веет тихий ветерок. Наступил долгий век благоденствия для народа».

В «Истории одинокого мужчины» язык Сайкаку, пожалуй, достиг даже большей виртуозности, чем в его последующих произведениях, обеспечив тем самым этой книге блеск и славу. Сайкаку в основном придерживается форм разговорного языка, однако он приложил немало усилий, стараясь придать изложению «изящный» характер<sup>10</sup>. Это выразилось в заимствованиях из произведений классической литературы, в особенности из пьес театра *Но* (напомним, что поэты школы Данрин почитали эти пьесы как несравненные литературные образцы, преклоняясь перед ними, как иные авторы — перед «Повестью о Гэндзи»).

В начальный период творчества, создавая произведения в традициях *кана-дзоси*, Сайкаку, несомненно, чувствовал, что художественная литература требует поэтической формы выражения. Тем не менее самой поразительной чертой его стиля все-таки является широкое использование чисто разговорных языковых форм. Именно поэтому в наше время так трудно читать «Историю одинокого мужчины». Необходимые послелоги, указывающие на подлежащее в предложении или на действующее лицо, бесцеремонно опущены — иногда из чисто эвфонических соображений, а иногда потому, что в устном сообщении это было бы ясно само собой. Те же, кому приходится читать текст, попадают в невыгодное положение: паузы, которые облегчили бы понимание, не выделены пунктуацией, мысль то и дело прерывается вводными предложениями. Подлежащее очень часто вообще опущено, словно Сайкаку считает, что читатель может сам его угадать. В первой главе книги VI, например, ни разу не упоминается ни имени Ёноскэ, ни хотя бы местоимения «он», хотя Ёноскэ действует на протяжении всей главы.

В языке Сайкаку классические изречения в стиле «Исэ моногатари» внезапно, без малейшего перехода, сменяются чисто разговорными фраза-

ми, сцены обыденной жизни — длинными отрывками, которые следует воспринимать не столько зрением, сколько слухом. В результате перевод «Истории одинокого мужчины» на иностранный язык практически совершенно невозможен. Вероятно, даже современникам было нелегко понимать этот текст; если они не могли в полной мере оценить утонченность языка Сайкаку, их, по-видимому, пленяли новизна темы, занимательность сюжета и вся стремительная, насыщенная страстями атмосфера романа. В последующих произведениях Сайкаку язык становится проще; успех, выпавший на долю «Истории одинокого мужчины», несмотря на всю сложность языка, мог пробудить у писателя стремление завоевать еще более обширный круг читателей.

Сайкаку не оставил высказываний, в которых объяснил бы, что побудило его написать свой первый роман. Многие критики расценили «Историю одинокого мужчины» как гимн во славу новой, жизнерадостной культуры, освободившейся от мрачных идей средневековья и пустого дидактизма *кана-дзоси*. Вполне возможно, впрочем, что Сайкаку «писал если не для развлечения, то ради денег»<sup>11</sup>. Современные литературоведы превозносят этот роман, считая главным достижением Сайкаку создание образа героя-плута и описание его веселых походов на красочном фоне, напоминающем картины *укиё-э*. В конце романа Ёноскэ вместе с шестью своими приспешниками садится на корабль, который называется «Ёсиромару» («Сладострастие»); корабль, нагруженный возбуждающими средствами и разными другими предметами, необходимыми для чувственных наслаждений, отплывает к «Острову Женщин» («Нёго-но сима»). Этот эпилог обычно тоже интерпретируют как конечное утверждение безграничных радостей плоти, провозглашенное в первых строках романа. Посетив все существующие в Японии кварталы развлечений, Ёноскэ обращает теперь свой взор за пределы страны и находит остров, где, судя по всему, имеется беспредельное число женщин. Эта ситуация трактуется как символическое подтверждение начального расцвета, которое переживало в те годы кучество; вся Япония тогда казалась его представителям слишком тесной для их дерзаний.

Профессор Нома, однако, придерживается прямо противоположной точки зрения. По его мнению, Ёноскэ, утратив веру в силу денег, раньше неизменно служивших ему основным подспорьем в его приключениях с продажными женщинами, настолько разочаровался в жизни в Японии, что вынужден был бежать за ее пределы. «Остров Женщин» — название того места, куда он отправился, — звучит весьма привлекательно; и все же, говорит Нома, это просто иное наименование острова Хатидзэ-сима, унылого места ссылки, «куда и птица не летит». Нома напоминает также, что в ту пору на Японию обрушилась вереница стихийных бедствий — тайфуны, наводнения, необычайные заморозки, кульминационным пунктом которых стал голод 1681 г., унесший множество жизней. Но тяжелее всех этих бедствий, указывает Нома, был жесточайший политический гнет, осуществлявшийся правительством Токугава Цунаёси, ставшего сёгуном в 1680 г.<sup>12</sup>

Суровое напоминание профессора Нома вносит необходимую поправку в традиционное представление о периоде Гэнроку как о безоблачном Ренессансе, когда Япония якобы купалась в благодатных лучах всеобщего процветания, уничтожившего воспоминания о мрачном прошлом. Тем не менее мы не встретим в «Истории любовных походов одинокого мужчины» пессимистических настроений, равно как и не обнаружим какой-либо замаскированной критики режима. Общий тон романа — жизнерадо-

стный, светлый. Даже утратив веру в деньги, Ёноскэ безусловно, до конца сохраняет свою увлеченность эротикой.

Даже если допустить, что у Сайкаку было какое-либо иное намерение, кроме желания поведать занимательную историю, то это могло быть лишь стремление превзойти литературу прошлого, в первую очередь «Повесть о Гэндзи» и «Повести Исэ», создав приукрашенный, возвеличенный образ современного героя-любownika. Пусть его герой не Гэндзи, не Нарихира\*, зато он в полной мере обладает достоинствами, которые особенно высоко ценили в мужчине в годы Гэнроку: он *суйдзин*, знаток «веселых кварталов», в нем так и бурлит неистощимая энергия. Хотя трудолюбиво прослеживаемые аналогии между романом Сайкаку и «Повестью о Гэндзи» не всегда убедительны, ясно, что даже современники Сайкаку чувствовали, что писатель создал произведение, достойное считаться «новым Гэндзи». Об этом свидетельствует стихотворение, написанное в 1705 г. Санго, поэтом жанра *хайкай*, по случаю тринадцатой годовщины смерти Сайкаку:

Аки но ё но  
Кинэн нарикэри  
Дзоку-Гэндзи<sup>13</sup>

Сейчас все это стало  
воспоминанием для осенних ночей —  
вторым «Гэндзи»...

Профессор Нома доказал, что, создавая первую половину «Истории одинокого мужчины», Сайкаку опирался на личный опыт. К сожалению, биографические данные о Сайкаку, дошедшие до нас, очень скудны и не могут идти в сравнение с богатыми сведениями о жизни Басё. Они сводятся главным образом к датам публикации того или иного его произведения или его участия в собраниях поэтов жанра *хайкай*. О его личной жизни почти ничего не известно, кроме кратких строк в «Камбун дансё», написанном Ито Байу (1683—1745), вторым сыном ученого Ито Дзинсай:

«В годы Дзёкё и Гэнроку в городе Осака, в провинции Сэтцу, был некий горожанин по имени Хираяма Того. Он был богат, но рано потерял жену; его единственная дочь, слепая, тоже умерла. Свое торговое дело он передал приказчику, а сам, не принимая постриг, жил в миру так, как ему хотелось. Полгода он проводил, странствуя по всей стране как пилигрим, с сумой, висящей на шее, а затем снова возвращался домой. Он чрезвычайно любил поэзию *хайкай* и был последователем поэта Иссё [1643—1707], в дальнейшем же основал собственную школу поэзии. Свое имя он изменил на псевдоним Сайкаку и создал такие сочинения, как „Эйтайгура“, „Ниси-но уми“, „Сэйдзё симин хинагата“ и другие»<sup>14</sup>.

«История одинокого мужчины» была опубликована в количестве тысячи экземпляров книгоиздателями-любителями в Осака. Первое издание разошлось полностью, что по масштабам того времени можно считать блестящим успехом<sup>15</sup>. Об этом успехе говорит также появление еще одного, «пиратского» издания романа в Эдо (с иллюстрациями великого Моронобу). Возможно, такой успех впервые навел Сайкаку на мысль о возможности стать профессиональным писателем. «История одинокого мужчины» родилась спонтанно, как бы в едином творческом порыве (в послесловии, написанном Сайгином, учеником Сайкаку, этот роман характеризуется как *тэнго-гаки* — «стихийное сочинение»), однако следующее произведение Сайкаку, «Сёэн Окагами» («Великое зеркало разнообразия в любви», 1684), задуманное как продолжение «Истории одинокого мужчины», не об-

\* Аривару Нарихира — поэт IX в.

ладает этой спонтанностью и производит впечатление произведения, созданного как бы на гребне уже признанного успеха<sup>16</sup>. Язык становится заметно проще — свидетельство того, что Сайкаку постепенно отказывается от использования своего поэтического опыта в жанре *хайкай* в пользу прозы, более доступной для понимания.

Частые путешествия Сайкаку, о которых упоминает Байу в своем кратком сообщении, очевидно, дали писателю материал для следующей значительной работы — «Сайкаку сёкоку ханаси» («Рассказы Сайкаку из всех провинций», 1685). Первое, что бросается в глаза в книге, — это включение имени автора в само название (вероятно, по требованию издателя), что свидетельствует о его большой популярности<sup>17</sup>.

События, изложенные в тридцати пяти коротких рассказах, вошедших в этот сборник, разворачиваются на конкретном фоне той или иной местности, указанной в подзаголовках: «Происшествие, случившееся в храме Нара» или «Происшествие, случившееся на Первом проспекте в Киото». Территория, охваченная рассказами, включает в себя большую часть острова Хонсю и северные районы острова Кюсю, что говорит о том, как много путешествовал Сайкаку. Некоторые истории имеют явно фольклорное происхождение, тематика других восходит к японским, китайским и даже индийским источникам<sup>18</sup>. Сайкаку не только привязывает каждый отдельный рассказ к определенному географическому месту, но и обладает искусством придать каждому из них правдивое, жизненное звучание с помощью тщательно подобранных деталей и реалистических штрихов; уже в этом раннем произведении отчетливо проявилось присущее ему мастерство в жанре новеллы.

Вслед за этим сборником Сайкаку создал другое произведение, не столь значительное — «Ванкю Иссэй-но моногатари» («История Ванкю Первого», 1685), в котором рисует происхождения богатого горожанина Ванкю в квартале развлечений. Сайкаку описывает, как Ванкю растратил все свое состояние, обнищал и, лишившись рассудка, в конце концов утопился. Повесть носит следы торопливости, но примечательна в том отношении, что в основу ее положена история жизни реально существовавшего человека: Сайкаку впервые воспользовался реальным прототипом для создания художественного произведения. Однако непосредственным поводом для создания этого произведения явилось, возможно, впечатление от пьесы на ту же тему, поставленной в театре *Кабуки* в Осака в конце 1684 г.<sup>19</sup>.

Интерес Сайкаку к театру подтверждается не только заимствованием сюжета из пьесы *Кабуки*, но и частыми упоминаниями актеров в его ранних произведениях, а также пьесой для кукольного театра, которую он написал в 1685 г.; то была его единственная попытка на поприще драматурга. Пьеса Сайкаку, озаглавленная «Коёми» («Календарь») и написанная для театра *Дзёрури*, имеет очень сложный, запутанный сюжет. Действие происходит в царствование императрицы Дзитё (VII в.), в основу сюжета положено введение нового календаря. Возможно, что поводом для создания пьесы на внешне столь мало драматический сюжет было изменение в 1684 г. названия годов — годы Тэнва сменились годами Дзёкё. Впервые поставленная Удзи Каганодзё в Осака весной 1685 г., эта пьеса была, по-видимому, хорошо принята публикой. Однако, когда Такэмото Гидаю поставил пьесу Тикамацу на ту же тему — «Кэндзё-но тэнраи синкоёми» («Новый календарь и упражнения ученых дам в каллиграфии»), ее успех намного превзошел успех пьесы Сайкаку. Этот эпизод часто служит аргументом для доказательства превосходства Тикамацу как драматурга, однако сравнение текстов обеих пьес не дает оснований для подобного вывода. Ус-

пех пьесы Тикамацу в значительной степени объясняется другими элементами спектакля — новой исполнительской манерой Гидаю, музыкальным сопровождением, мастерством кукловодов. Соперничество между Каганодзё и Гидаю — актерами было куда сильнее, чем между Сайкаку и Тикамацу — драматургами. Пьеса Сайкаку, возможно, несколько лучше, но об этом трудно судить с определенностью. Обе пьесы незрелые, язык же и стиль обоих драматургов настолько схожи между собой, что их едва можно различить<sup>20</sup>.

«Календарь» вовсе не блещет свойственными Сайкаку юмором и яркостью красок, но язык пьесы и владение историческим материалом наглядно показывают, что Сайкаку, если бы захотел, мог бы легко писать пьесы с не меньшим блеском, чем Тикамацу. Существует мнение, что Сайкаку не получил основательного образования, но в пьесе «Календарь» он свободно обращается к японским и китайским художественным и философским произведениям и широко использует все особенности жанра пьес *Дзёрури*. Это доказывает, что, каково бы ни было с формальной точки зрения образование, полученное Сайкаку, он мог с успехом соревноваться даже с ученым Тикамацу.

Следующее произведение Сайкаку — «Косёку гонин онна» («Пять женщин, предавшихся любви») — стало его шедевром. Непосредственным поводом для создания этого произведения могло послужить происшествие, случившееся в первом месяце 1685 г., когда жена одного бондаря, изменившая мужу, покончила жизнь самоубийством. Это случилось в Осака, неподалеку от дома Сайкаку, и послужило материалом для второй из пяти новелл. История О-Сан, жены киотоского мастера, изготавливающего календари, и приказчика Моэмона, ее любовника, послужившая материалом для третьей новеллы, относится к 1683 г. Виновных постигла казнь на кресте. Это событие было все еще живо в памяти людей<sup>21</sup>.

Профессор Нома приписывает огромный успех «Пяти женщин» удивительной драматичности новелл, что, возможно, объясняется недавним обращением Сайкаку к миру театра<sup>22</sup>. Все новеллы написаны блестяще, с иронией и отстраненностью, которые тем не менее отнюдь не уменьшают очевидной симпатии Сайкаку к своим героям. Он как будто наблюдает за ними через перевернутую подзорную трубу. Видимые нам с дистанции, установленной волей автора, действия этих женщин и мужчин и даже их трагические злоключения вызывают у нас скорее улыбку, чем страх и жалость. Из пятерых главных героинь четверых постигает печальный конец: одних казнят за прелюбодеяние или за иные преступления, другие в отчаянии постригаются в монахини, сходят с ума. И все же общее впечатление никоим образом нельзя назвать мрачным. Вот последнее, что сообщается об О-Сан: «И поныне имя О-Сан все еще вызывает в памяти ее очаровательный облик, ее фигуру в бледно-голубом кимоно, которое было на ней в день казни»<sup>23</sup>. Ни слова о том, что ее имя вызывает ужас и сострадание; она превратилась в бледно-голубую точку, исчезающую вдаль, прекрасную до самого конца.

Авторская отстраненность выражена посредством веселого введения к каждой части; мы не найдем в новеллах ни следа гнева или скорби. В том же стиле сделаны и язвительные комментарии, вставленные в повествование. Наше отношение к О-Сан определяется не только событиями ее жизни — шуткой, которую она хотела сыграть с Моэмоном, но которая неожиданно закончилась тем, что она разделила с ним ложе, бегством влюбленных, трудностями, которые они переживают в изгнании, их поимкой и казнью, — но в первую очередь позицией Сайкаку как рассказчика. У Ти-

камацу, написавшего пьесу «Календарщик», аналогичный сюжет приобретает угнетающе мрачную тональность и счастливый финал несколько не рассеивает трагизма пьесы. А Сайкаку своей манерой повествования, своими комментариями описываемых событий придает черты комизма каждому эпизоду. Вот, например, описание бегства О-Сан и Моэмона через горы:

«О-Сан едва брела от усталости, она была так измучена, что, казалось, вот-вот упадет замертво. Все краски сбежали с ее лица... Пульс замирал, каждая минута могла стать для нее последней... Моэмон ничем не мог ей помочь. Он беспомощно стоял рядом, ожидая ее кончины. Потом внезапно нагнулся и прошептал ей на ухо: „Если пройти еще немножко, будет деревня, где у меня есть знакомые люди. Там мы забудем горе и, соединив наши изголовья, снова вдвоём наговоримся с тобой о любви!“

Как только эти слова дошли до слуха О-Сан, ей сразу стало лучше».

Сайкаку заключает: «Поистине она достойна сожаления, эта женщина, которой только чувственность могла придать силы!»<sup>24</sup>

Нам могут возразить, что в этом эпизоде Сайкаку хотел показать, как легкомысленна женщина, как изменчивы ее настроения или, как утверждает профессор Нома, каким «жалким, непостоянным, несчастным и в то же время сильным и неукротимым может быть сердце женщины»<sup>25</sup>. Я же предпочитаю считать, что Сайкаку намеренно создает здесь комический эффект. Он берет привычную романтическую ситуацию (вспомним сцену смерти Манон Леско на безлюдных равнинах Луизианы) и, обрисовав ее в традиционном духе («Каждая минута могла стать для нее последней...»), внезапно разрушает все настроение одной-единственной сардонической фразой. В конечном счете мы не презираем О-Сан как легкомысленную женщину; мы начинаем симпатизировать ей именно потому, что она столь подвержена человеческим слабостям. Такой эффект мог родиться только благодаря отстраненности Сайкаку. Сайкаку часто называют реалистом, но его реализм основан на ниспровержении общих законов перспективы. Поразительно точный в деталях, одним штрихом умеющий передать жилку легкомыслия в характере О-Сан или изобразить дом в труппах со всеми наполняющими его звуками, он обычно совсем неправдоподобно передает более существенные моменты в своих новеллах. Так, например, будь О-Сан действительно близка к смерти, перспектива очутиться в объятиях возлюбленного вряд ли могла бы мгновенно возратить ей силы. Однако нам не мешает подобное отступление от реализма; напротив, нам приоткрывается нечто основное, существенное в образе О-Сан. В конце новеллы ей во сне является бодхисаттва Мопдзю и обещает ей спасение, несмотря на ее грех, если она откажется от своей преступной страсти. О-Сан отвечает: «Пожалуйста, не тревожьтесь о том, что с нами будет! Мы с величайшей радостью заплатим жизнью за нашу незаконную любовь!»<sup>26</sup>.

О-Сан внушает нам симпатию, а не жалость. В самом деле, можно скорее позавидовать тому, кто столь счастлив в любви, что не колеблясь готов заплатить за нее собственной жизнью. Точно так же мы уверены, что О-Сити, дочь зеленщика (другая из «Пяти женщин»), совершившая поджог, ради того чтобы повидаться со своим возлюбленным, виновница пожара, уничтожившего город Эдо, не жалеет о своем поступке, хотя расплата — смерть на костре. Сайкаку избегает описания ее мучений: «...с ударом колокола, возвещающего наступление рассвета, на травяном поле близ проезжей дороги О-Сити превратилась в клубы дыма, улывающие в высоту в утреннем воздухе»<sup>27</sup>. Образ О-Сити остается в нашей памяти связанным не со смертной мукой во время казни, не с бедствием, постигшим жителей



Это из-за ее безрассудного поступка, а с любовью настолько сильной, что ради нее она готова на все.

Суровое наказание, постигшее О-Сан и Моэмона, совершилось в соответствии с указом сёгуна Цунаёси. Указ гласил, что в случае преступной связи между женой хозяина и приказчиком или между замужней женщиной и мужчиной, принадлежащими к разным сословиям, оба должны быть преданы смерти. Цунаёси, с негодованием относившийся к подобным слабостям плоти, противоречащим конфуцианской морали, издал этот жестокий указ, вообразив себя мудрым правителем, наставляющим на путь истинный народ, погрязший в пороке. Однако участь людей, казненных за нарушение его указа, возбуждала не столько удовлетворение по поводу торжества справедливости, сколько сострадание к казненным.

Успех «Пяти женщин» в значительной мере объясняется тем, что здесь изображены не куртизанки — привычные героини литературы тех лет, а женщины из купеческих семейств. Сайкаку показывает, что эти женщины, обычно изображаемые в литературе как верные жены, безропотно принимающие нормы семейного уклада, в действительности — родные сестры куртизанок; они движимы теми же страстями, так же сумасбродны и так же готовы умереть ради любви, как и любая куртизанка, когда-либо лишившая себя жизни вместе со своим возлюбленным. Мы сожалеем о гибели этих очаровательных созданий, но нам не хотелось бы видеть их покорными, смиренно принимающими уготованное им судьбой место в жизни. В равной степени далеки мы и от осуждения конфуцианской морали, так сурово сковывавшей все их поступки. Отстраненность Сайкаку, дух юмора, пронизывающий всю книгу, приводят к тому, что читатель ощущает лишь поверхностный контакт с героинями новелл. Сайкаку далек от стремления внушить нам мысль о чрезмерной суровости общества периода Токугава или пожелать, чтобы оно отнеслось более великодушно к такой безрассудной девушке, как О-Сити, хотя другие авторы, например Ки-но Кайон в своей пьесе «Яноя О-Сити» («О-Сити, дочь зеленщика»), подчеркивают трагизм ее судьбы. Сайкаку интересует другое. Точно так же нет у нас оснований предполагать, что в этих новеллах он хотел критиковать режим. Нет, его занимает только личность. «Раскрепощение» означало для Сайкаку обрести себя в эротическом плане; за это счастье стоило заплатить даже такой дорогой ценой, как это сделала О-Сан. В намерения Сайкаку не входила борьба за освобождение сословия горожан от угнетения со стороны самураев<sup>28</sup>. Похоже, что Сайкаку считал порядки современного ему общества вечными, не ждал каких-либо перемен в будущем и, возможно, не представлял себе ничего иного в прошлом. Некоторым было трудно выжить в этом обществе, но так уж устроена жизнь, и, быть может, самое лучшее — пожертвовать всем ради любви... Если Ёноскэ — герой сословия горожан, то О-Сан — героиня этого сословия.

Реализм Сайкаку отстоит от реализма европейской художественной литературы XIX в. на десятки световых лет. Не похож он и на реализм его современника Тикамацу, эмоциональность которого часто противопоставляют трезвому подходу Сайкаку. Тикамацу мог изображать куртизанок в романтическом духе, как женщин, вынужденных заниматься низкой профессией только из побуждений дочернего долга, рисовал их готовность в любой момент доказать искренность своих чувств, лишив себя жизни вместе с возлюбленным. В действительности большинство продажных женщин были, надо полагать, не столь достойны восхищения. Однако, когда мы сравниваем картины жизни «веселых кварталов», нарисованные

обоими авторами, Тикамацу, безусловно, кажется более реалистичным, ибо неизменно подчеркивает низменность торговли женским телом. Он также более реалистичен в своих описаниях страданий и мук любви. Герои Сайкаку заняты исключительно любовью, но их любовь никогда не отличается глубиной. Для Ёноскэ почти не имеет значения, с какой именно женщиной он проводит время. Даже те героини Сайкаку, которые умирают из-за любви, кажется, не испытывают ничего похожего на ту смесь блаженства и муки, которую дарует любовь, и находятся во власти лишь чувственной страсти.

О-Сэн, героиня новеллы о бондаре, соглашается тайно пойти с ним вместе на поклонение в храм Исэ и в конце концов выходит за него замуж. Все сулит супругам благополучие, но в один прекрасный день случайно упавшая с полки миска приводит в беспорядок прическу О-Сэн. Это наводит жену другого человека, Тёдзаэмона, на мысль о том, что О-Сэн разделила ложе с ее мужем. Оскорбленная и расстроенная этими необоснованными упреками, О-Сэн решает: «Вот завлеку Тёдзаэмона да натяну ей нос, раз она такая! Все равно мои рукава уже подмочены, теперь мне море по колено». «Не прошло много времени, как эти мысли разбудили в ней страсть. Она украдкой сговорила с Тёдзаэмоном...»<sup>29</sup>.

Зная, какая страшная кара грозит за прелюбодеяние, О-Сэн из одной лишь досады решается вступить в связь с человеком, которому за шестьдесят. Она приводит его к себе в спальню, и ее муж очень скоро изобличает виновную пару. Бесспорно, в этой истории нет ничего от реализма. Она скорее забавляет нас, чем по-настоящему трогает, потому что Сайкаку не дает нам возможности воспринимать этих людей всерьез. Заключительная фраза новеллы гласит: «Да, мир суров, и человеку не избежать возмездия за дурные дела!»<sup>30</sup>. Но в данном случае даже сами эти «дурные дела» невозможно принять всерьез. Если бы О-Сэн решила стать любовницей этого пожилого человека, потому что полюбила его, если бы она пошла на это, невзирая на кару, грозившую ей за такой поступок, мы могли бы согласиться с авторской ремаркой в конце новеллы. Но поведение О-Сэн не столько греховно, сколько попросту неразумно. Сайкаку, безусловно, не стремится внушить читателям презрение к О-Сэн или осуждение ее поступка: перед нами просто одно из тех соблазнительных, непоследовательных и в то же время вызывающих сострадание созданий, которые мы называем «дитя человеческое»; показанная через перевернутую подзорную трубу, она слишком далека от нас, чтобы вызвать какую-либо иную реакцию, кроме сочувственной улыбки. Невольно напрашивается сравнение с блюшиным театром.

Одно из наиболее удачно используемых Сайкаку средств для создания комического эффекта — прием перечисления. Самые разнообразные предметы, которые бондарь извлекает со дна, очищая колодец, перечисляются с поразительной точностью и подробностями<sup>31</sup>, каждый предмет приоткрывает какую-то грань городской жизни своего времени, и показано это правдиво и остроумно. Перечисление вещей в сундуке с приданным О-Сэн так хорошо продумано, что мы без всяких дополнительных объяснений ясно представляем себе ее жизнь в качестве горничной при знатной госпоже<sup>32</sup>.

Другой особенностью юмора Сайкаку является постоянное присутствие здравого смысла, практической сметки даже в таких ситуациях, которые, казалось бы, требуют романтической пылкости. Когда бондарь обещает в награду старухе, сыгравшей роль сводни в его романе с О-Сэн, «кусочек беленого холста из Нара второго сорта», то оговорка о втором сорте

невольно заставляет нас улыбнуться расчетливости здравомыслящего бондаря<sup>33</sup>. Вскоре мы узнаём, что «бондарь еще больше загорелся, словно костер, в который топлива подбросили: „Бабуся! Уж дрова-то, чтобы варить чай, будете получать от нас до конца ваших дней!“»<sup>34</sup>. Бережливость, удержавшая бондаря от обещания снабжать старуху дровами не только для варки чая, но и для прочих нужд, придает этой фразе юмористический характер, и Сайкаку еще больше подчеркивает его, добавляя: «В нашем мире никто не знает, долго ли суждено прожить человеку, и потому забавно, что любовь заставила его дать такое щедрое обещание».

Иногда сама ситуация бывает комичной. С блестящим юмором описана ночь, которую О-Сэн провела в гостинице, лежа между двумя мужчинами — бондарем и слугой Кюсити, причем каждый из них полон решимости помешать другому воспользоваться удобным моментом. Не менее забавна сцена в другой новелле, когда свирепый Дзэнтаро по кличке «Рыскающий по горам» делает предложение О-Сан, не зная, что ее спутник Моэмон в действительности ее любовник, а не брат.

И наконец, юмористическая атмосфера создается авторскими комментариями Сайкаку, стоящего как бы несколько в стороне от изображаемых им событий и сопровождающего саркастическими ремарками забавные проделки своих героев. Такая манера несколько напоминает нам манеру Филдинга в романе «Том Джонс», также сопровождающего каждый эпизод авторским рассуждением — нередко в насмешливо-философском тоне. Сайкаку умеет также разрушить трагизм ситуации одним-единственным замечанием, как бы говорящим, что данная трагическая история лишь часть человеческой комедии. Так, после казни Сэйдзюро, осужденного за кражу, в которой он неповинен, пропавшие семьсот золотых монет находят во время генеральной уборки дома. «„Нужно бережнее относиться к вещам!“ — заметил один седобородый старец с таким видом, словно он все это давно предусмотрел»<sup>35</sup>.

Персонажи, созданные Сайкаку в новеллах «Пять женщин, предавшихся любви», тоже лишены подлинной глубины, но несколько отличаются в этом смысле от Ёноскэ, героя романа «История любовных похождения одинокого мужчины». Ёноскэ — доведенное до крайних пределов воплощение инстинкта. Пусть даже этот инстинкт присущ людям, в Ёноскэ все равно отсутствует индивидуальность, в нем нет ничего, что заставило бы нас поверить, будто моделью для создания этого образа послужил живой человек со свойственным человеку сложным характером. Он принадлежит миру гротеска: грубоватые иллюстрации, выполненные для первого издания самим Сайкаку, отлично подходят к образу Ёноскэ. Иное дело пять женщин и их возлюбленные. Они скопированы с живых людей и сами могли бы служить моделями для картин *укиё-э* — очаровательные, человечные, внушающие искреннюю симпатию, но при этом неосязаемые, бесплотные. Их образы неразрывно слиты с писательской манерой Сайкаку, хотя при этом полностью сохраняется стилизованная прелесть этих женщин.

Через четыре месяца после выхода в свет «Пяти женщин» Сайкаку опубликовал «Косёку итидай онна» («Историю любовных пождений одинокой женщины»). Нет оснований предполагать, что это произведение построено на действительных событиях, пережитых какой-либо конкретной женщиной. Возможно, что после успеха, выпавшего на долю «Пяти женщин», Сайкаку решил написать одно длинное произведение, описывающее похождения женщины, увлеченной любовью, как бы партнерши Ёноскэ — героя «Истории одинокого мужчины». Оба романа имеют сход-

ную композицию. И там и здесь мы видим как бы «серийную» конструкцию: один герой объединяет ряд эпизодов, во всем остальном ничем между собой не связанных (в данном случае, героиня — женщина, рассказывающая о своих приключениях в форме исповеди).

В начале романа рассказчик встречается двух молодых людей. Один из них, уже измученный излишествами в любви, тем не менее молит в ни-спослании ему сил для продолжения своих утех; другой же, тоже утом-ленный плотскими наслаждениями, напротив, желает отныне вообще из-бегать женщин. Вместе с этими юношами рассказчик направляется к одинокой хижине, где живет некая старуха. Обстановка могла бы счи-таться вполне подходящей для монаха или монахини, отказавшихся от всех мирских помыслов, если бы не то, что старая женщина, вопреки своим годам и сединам, одета в небесно-голубое кимоно, а пояс ее завязан спе-реди изящным узлом, как это делают куртизанки. Надпись над входом — «Обитель сладострастия» — и аромат благовоний, совсем непохожий на аромат храмовых курений, придают этому уединенному жилищу своеоб-разный характер. Все эти детали как бы предупреждают нас, что, какова бы ни была исповедь старой женщины, как бы глубоко она ни была разо-чарована в суетной жизни, она отреклась от всего мирского не полно-стью.

Молодые люди, оба терзаемые любовью, хотя и на разный лад, рас-спрашивают старуху о ее прошлом в надежде почерпнуть что-нибудь по-лезное для себя из ее опыта. Они угощают ее сакэ, и она начинает испо-ведь, которая и составляет содержание всей книги. Оба молодых человека и рассказчик больше не появляются на ее страницах. Сайкаку, бесспорно, в какой-то мере подражал ранее существовавшей «исповедальной» лите-ратуре, прежде всего двум книгам жанра *кана-дзоси* — «Ситинин бикуня» («Семь монахинь», 1643) и «Нинин бикуня» («Две монахини», 1663), а также более поздним, хотя и менее популярным произведениям этого типа. Повествование ведется от первого лица, и это сразу же отличает книгу от «Истории любовных походов одинокого мужчины». Такой прием не только связывает повествование в единое целое, не давая ему разделиться на отдельные новеллы, но и способствует более выпуклой ха-рактеристике главной героини. Впрочем, образ ее, если исключить по-стоянно подчеркиваемый автором эротизм, обрисован весьма смутно. В начале повествования мы узнаём, что эта женщина происходила из хо-рошей семьи, что она училась всему, что полагалось знать благородной барышне, — каллиграфии, окраске тканей и так далее. Эти познания весь-ма пригодились ей в последующие годы, когда ей пришлось зарабатывать на жизнь в качестве учительницы каллиграфии или швеи. Однако ее кра-сота играет, разумеется, гораздо бóльшую роль в ее судьбе, чем разнооб-разные художественные таланты.

Некоторые японские критики высказывают мнение, будто в этом про-изведении Сайкаку намеревался показать тяжелую участь, на которую обрекало женщину общество той эпохи. Несомненно, он очень красочно изображает постепенное нисхождение героини по ступеням иерархии мира продажных женщин, по мере того как она теряет красоту и очаро-вание. Заключительные сцены повести, когда героиня превращается в обыкновенную уличную женщину и старается под покровом темноты скрыть свою старость, чтобы обмануть клиента, написаны с состраданием, совершенно отсутствующим в «Истории одинокого мужчины». Некоторые сцены граничат даже с сентиментальностью — настроением, совершенно новым в творчестве Сайкаку. В одной из таких сцен героине предстает



Вечерняя сцена в Синагава. Гравюра Киёнага

видение — ей чудятся детские фигурки. «Под окном толпилось множество младенцев. На голове у них были надеты шапочки из листьев лотоса, а ниже пояса они были измазаны кровью. Счетом их было девяносто пять или шесть...»<sup>36</sup>. Она понимает, что это дети, от которых она в свое время избавилась до их рождения. Видение исчезает, но ее терзают сомнения — не означало ли оно, что ее жизнь подходит к концу? Однако ей суждено пережить новый, еще более жестокий удар: однажды она проводит ночь на улице, но ни один мужчина так и не приглашает ее. И тут она говорит: «Я решила, что больше не гожусь для любви, и навсегда рассталась с этим попранием в нашем изменчивом мире»<sup>37</sup>. В своей мрачной и одинокой старости она обращается к религии. Однажды она идет в храм, где находятся пятьсот статуй архатов — учеников Будды. Она разглядывает эти статуи и в каждом лице угадывает черты бывших своих любовников. «Увы, нет ничего ужасней жизни продажной женщины!» — думает она. Она поселяется в одинокой хижине, где ее и навещают рассказчик и двое юпешей. Книга заканчивается словами героини, в которых она высказывает твердую уверенность, что, исповедовавшись перед ними, она смогла полностью очиститься от скверны. «И пусть даже моя жизнь текла нечистым потоком, но разве это означает, будто душа моя тоже осквернена?»<sup>38</sup>, — спрашивает она.

Заключительные главы книги, рисующие последние эпизоды жизни героини, могут навести на мысль, будто в ее деградации повинно общество. Однако не следует забывать, что раскаялась она очень поздно, лишь в старости. Много раз была у нее возможность стать почтенной замужней женщиной, но однообразная жизнь супруги и матери семейства, по-видимому, казалась ей гораздо хуже жизни в любом доме свиданий. Только избранная ею профессия способна удовлетворить ее ненасытную страсть; даже видения, которые мерещатся ей в конце книги, не могут помешать ей назвать свое одинокое жилище «обителью сладострастия». Нет, в произведении Сайкаку отсутствует осуждение общества или самой героини. Перед нами лишь правдивый рассказ о полной бурных событий жизни, которая заканчивается, как любая жизнь, физическим разрушением. Благодаря неистощимой фантазии и живому, выразительному языку Сайкаку удается избежать однообразия, когда он описывает все новые и новые приключения своей героини, однако никакого развития ее характера не показано, за исключением перемен, вызванных старостью. Этот образ, созданный Сайкаку, так же лишен глубины, как образ Ёноскэ. Трудно даже по-настоящему пожалеть ее. Однажды судьба забросила ее в монастырь. Вот что она рассказывает об этом: «С тех пор как я вверилась мерзкому бонзе, он имел со мной дело и днем и ночью без отдыха и срока, пока всякий интерес к этому занятию у меня не пропал». Но едва мы начинаем сочувствовать ей, как она продолжает: «Но потом, когда я пообвыкла, мое заключение уже не казалось мне ужасным. Я с нетерпением поджидала возвращения настоятеля с заупокойной службы и грустила, думая, что на заре он разлучится со мной для церемонии собирания костей на погребальном костре»<sup>39</sup>. Чувственное влечение, которое она испытывает к священнику даже в те минуты, когда он только что возвратился с заупокойной службы или должен отправиться на кремацию, вряд ли способно пробудить в читателе сострадание. История ее жизни кажется не столько образцом реалистического мастерства Сайкаку, сколько фарсом. Всецело поглощенная чувственностью, она обрисована с таким преувеличением, так гротескно, что даже самые низменные ее поступки невольно приобретают оттенок комизма. В намерения Сайкаку, безусловно, не входило создание

собирабельного образа женщины, раздавленной несправедливым, жестоким обществом; его героиня вела жизнь, которую избрала сама.

Но это не означает, что Сайкаку приукрашивает ее судьбу. Напротив, он показывает ее постепенное нисхождение в последний разряд продажных женщин без малейших следов сентиментальности. Деньги — все в этом мире. Без них даже Ёноскэ не смог бы преуспеть в своей погоне за наслаждением, а продажную женщину без денег ждут гораздо более жестокие испытания. Даже в то недолгое время, когда она была учительницей каллиграфии, ее влечение к мужчинам никогда не мешало ей забывать о деньгах. Когда один юноша, которого она завлекла, откровенно признался ей, что слишком беден, чтобы делать ей подношения, она приходит в негодование. В виде своеобразной мести она заставляет своего любовника предаваться чрезмерным наслаждениям, так что в конце концов здоровье его совершенно подорвано и врачи признают его безнадежным<sup>40</sup>. Сама же героиня никогда не теряет бодрости и энергии — даже в беде. Вот она переходит из высшего разряда куртизанок во второй, а затем в третий, но и тут не падает духом: «Я была так счастлива иметь гостя, что даже не стала ни у кого спрашивать, как он выглядит»<sup>41</sup>. Она не горюет понапрасну о былой славе; вместо этого она всячески старается поддержать свой пошатнувшийся престиж в мире наслаждений.

«История любовных походов одинокой женщины» никогда не утратит интереса благодаря сценам жизни «веселых кварталов», нарисованным в этой книге. В отличие от книг типа *хёбанки*, содержание которых сводилось к славословиям куртизанок, в этих сценах уделяется гораздо больше внимания изнанке жизни в мире наслаждений. Несчастные женщины, которым не остается ничего другого, как хватать прохожих за рукава, описаны с присущим Сайкаку юмором и в той же характерной для него отстраненной манере, но факты говорят сами за себя. Повесть написана почти целиком от первого лица. Такая форма не дает Сайкаку возможности вставлять свои обычные иронические замечания, но большое место, которое он уделяет описанию жизни самого низшего разряда продажных женщин, свидетельствует о его сочувствии к ним. Он не предлагает никаких мер для разрешения проблемы, равно как и не обвиняет в несчастьях своей героини никого, кроме нее самой, но совершенно очевидно, что он не просто равнодушный свидетель.

Своеобразные моральные принципы Сайкаку лучше просматриваются в его следующем произведении — «Хонтё нидзю фуко» («Двадцать непочтительных детей Японии»), опубликованном в одиннадцатом месяце того же, 1686 года, поистине года чудес для Сайкаку! Это произведение, по форме напоминающее «Рассказы Сайкаку из всех провинций», состоит из отдельных историй, услышанных и собранных в разных краях Японии. Как явствует из заглавия, Сайкаку подражает знаменитой китайской книге «Двадцать четыре примера сыновней добродетели», давно и хорошо известной в Японии в переработке Асай Рёи — «Ямато нидзюси ко» («Двадцать четыре примера сыновней почтительности в Ямато», 1665).

Правительство Токугава придавало величайшее значение сыновнему послушанию, считая его краеугольным камнем всей системы воспитания. Сёгун Цунаёси, услышав в 1682 г. об исключительной сыновней преданности некоего крестьянского сына в провинции Суруга, распорядился выдать ему награду и приказал своему советнику, конфуцианскому ученому Хаяси Нобуацу, сочинить жизнеописание этого образцового сына. В том же году Цунаёси отдал приказ воздвигнуть по всей стране доски с текстами, поощряющими вассальную верность и сыновнюю добродетель. В «Уложе-

нии для самурайских домов», переизданном в 1683 г., сыновняя добродетель поставлена первым пунктом<sup>42</sup>.

Предисловие к «Двадцати непочтительным детям Японии» написано в обычном для Сайкаку ироническом тоне: «Молодые бамбуковые побеги, которые Мэн Сунь искал под снегом, в наше время можно найти в любой зеленой лавке; карп, которого Ван Сян с таким трудом выудил из реки, плавает в садке в лавке любого рыбника. Вовсе не обязательно превышать пределы естественных уз, связывающих родителей и детей, и возносить особые мольбы об этом богам и буддам. Вполне достаточно, чтобы в каждой семье честно трудились и, приобретая на честно заработанные деньги все, что пожелает душа, проявляли на деле свое почтение к родителям. Но добродетельные люди такого типа встречаются редко, а дурных, увы, много. И всякий нарушающий заповеди сыновней добродетели неизбежно навлечет на себя кару небес. Я исходил всю страну и слышал множество историй, наглядно являвших преступные деяния дурных детей. Истории эти собраны, напечатаны на досках и выпущены в свет, и да послужат они поощрению достойных детей этого мира»<sup>43</sup>.

Первые фразы, в которых сделана в комическом тоне ссылка на прославленные китайские примеры, заставляет предположить, что Сайкаку намерен создать пародию — возможно, слегка замаскированную под назидательное чтение в духе той морали, которая поощрялась правительством. Однако, несмотря на элементы юмора (в особенности в искусных введениях к каждому рассказу), в целом тон книги мрачный. Профессор Нома считает, что Сайкаку, быть может, возмущался претензиями Цунаэси, изображавшего из себя образец правителя в духе конфуцианского учения, а в действительности известного сумасбродными, а иногда и попросту чудовищными поступками. Сайкаку, считает профессор Нома, пытался косвенно разоблачить пустую фальшь затасканных догм сыновней почтительности<sup>44</sup>. Мне же представляется более вероятным, что Сайкаку, показав в предыдущем произведении всю грязь и скверну жизни продажной женщины, обратился теперь к формам поведения еще более низменным, как если бы само зло, как таковое, обрело для него притягательную силу. Его «непочтительные» сыновья не просто моты или бунтари, не желающие жить, как жили отцы; они не останавливаются даже перед отцеубийством.

Одна из самых убийственно-мрачных новелл в сборнике повествует о странствующем монахе, измученном долгим и трудным путешествием, который спрашивает у группы маленьких девочек в глухой горной деревушке, нет ли поблизости дома, где он мог бы передохнуть. Девочки, испугавшись незнакомца, убегают, остается только одна. Эта восьмилетняя девочка предлагает отвести его к себе домой. Обрадованный странник идет за ней. Немного отдохнув, он говорит хозяевам, что должен снова отправиться в путь, и рассказывает, что обходит страну, дабы молиться в разных храмах за упокой души своих родителей. Покидая их, он выражает надежду, что когда-нибудь они снова встретятся. Не успевает монах уйти, как девочка сообщает родителям, что заметила в суме монаха набитый золотом кошелек. Она уговаривает родителей убить монаха и взять монеты себе: «Он странствует один, никто не узнает!» Отец, схватив нож, пускается вдогонку. В этом месте Сайкаку делает авторскую ремарку по поводу восьмилетней девочки, способной подстрекнуть отца к убийству, и выражает удивление, что ребенок из такой глухой и беспросветно нищей деревни сумел понять, что перед ним золотые монеты, деньги. Это ироническое замечание вызывает в памяти сходный эпизод «Пяти женщин», когда хозяин постоялого двора отказал в ночлеге О-Сан и Моэмону, потому что



в жизни не видел золотых монет и не поверил, что это деньги. Этот авторский комментарий выдержан совершенно в таком же тоне, как и в других произведениях Сайкаку, но если автор хотел и на этот раз заставить читателей улыбнуться, то в данном случае это, пожалуй, самый мрачный юмор, какой только можно себе представить.

Отец девочки догоняет монаха и убивает его, хотя тот без сопротивления отдает ему деньги. «Деньги — вот кто ваш истинный убийца! Считайте, что таков уж наш бранный мир», — говорит он. (*Укиё то оmoz!*) Умирая, монах предсказывает, что возмездие неизбежно настигнет преступника. Убийца с помощью денег добивается почетного положения в свете, и очень скоро он с женой начинает вести зажиточный образ жизни.

Возможно, что до сих пор в намерения автора входило создание фарса: сообразительность и зоркий глаз маленькой девочки обеспечили матери и отцу хорошую жизнь. Иными словами, она сделала как раз то, чего и ожидают от почтительной, образцовой дочери. Однако только весьма своеобразный читатель мог бы посмеяться над таким фарсом. Несмотря на обретенное богатство, в семье нет счастья. Девочка вырастает, становится замечательной красавицей, к ней сватаются многие, но она предъявляет своим поклонникам такие требования, что, похоже, так никогда и не выйдет замуж. В ответ на упреки родителей она угрожающе намекает, что своим благополучием семья обязана только ей. В конце концов она все же выходит замуж, но тут же уходит от мужа, так как ей не нравится чуть заметный маленький прам у него за ухом. Затем она поступает на службу в один самурайский дом, где сразу же завлекает хозяина. Жена самурая, опасаясь пересудов, старается расстроить эту связь. Тогда взбешенная ее вмешательством молодая женщина закалывает ее кинжалом. Ей удается скрыться, но родители арестованы как заложники. В случае неявки дочери отцу грозит смертная казнь. Однако он не протестует против этого приговора и сознается, что шесть лет назад убил странствующего монаха. Ему отрубают голову, а на следующий день обнаруживают дочь; ее тоже казнят<sup>45</sup>.

В этой истории нагромождены такие ужасы, что мы, пожалуй, не в состоянии отнести к ней серьезно, хотя бы потому, что немислимо поверить в возможность существования на свете столь отвратительной женщины. Рассказ этот крайне далек от обычной комедии или фарса. Правда, другие новеллы сборника не так мрачны и кровавы, есть в них и уже знакомый нам юмор, но вся книга в целом производит тягостное, неприятное впечатление. Несомненно, именно поэтому сборник «Двадцать непочтительных детей Японии» никогда не пользовался популярностью.

Следующее творение Сайкаку — «Нансёку Окагами» («Великое зеркало любви мужчин») — вышло в свет в первом месяце 1687 г. Рассказы об однополой любви были популярны еще в период Муромати, а некоторые отдельные истории, обычно повествующие о монахах и юных послушниках, встречаются еще раньше. Литература *кана-дзоси* включает в себя такие произведения, как «Дэмбу моногатари», написанное в годы Канъэй (1624—1643). В нем идет спор о достоинствах мужчин и женщин как партнеров в любви. Книжки, прославляющие достоинства актеров, нередко имели такую же тональность. Однако Сайкаку пошел дальше своих предшественников, решительно утверждая, что любовь к мужчине гораздо предпочтительнее любви к женщине. Краткое предисловие к книге завершается таким выводом: «Ничто на свете не способно дарить нам большую радость, чем любовь юноши; без колебаний вступайте на этот путь!»<sup>46</sup>.

Первый рассказ — скорее экспозиция ко всей книге, нежели закон-

ченая повелла, — начинается восхвалением однополой любви с цитированием сомнительных эпизодов из древних памятников Японии и Китая и перечислением прославленных писателей прошлого, которые, по утверждению Сайкаку, были приверженцами именно такого рода любви. Достоинства и недостатки мужчин и женщин противопоставляются друг другу: «Требуется уйма денег на выкуп куртизанки или покупку дома для мужчины. Если вы дадите займы вашу одежду своднику в Ёсивара, так же мало вероятности получить ее обратно, как если бы вы доверили наличные деньги слуге какого-нибудь актера с проспекта Сидзё»<sup>47</sup>. В заключение Сайкаку говорит: «Сравнивая любовь к мужчине и любовь к женщине, мы видим, что, как бы красива и нежна ни была женщина и как бы низок и необразован мужчина, просто невозможно обсуждать эти две разные формы любви как нечто равное. Женщину можно уподобить вьющемуся растению: как бы прекрасны ни были его цветы, оно обладает ползучими щупальцами, которые обвиваются вокруг нас. А юноша подобен цветку, всегда растущему прямо и одиноко, но зато обладающему неопишимо прекрасным ароматом, подобным аромату первого цветка сливы. Вот почему, обсуждая их относительные достоинства, приходишь к решительному отказу от женщин в пользу мужчин»<sup>48</sup>. Другой раздел начинается так: «Все мужчины на свете прекрасны, но среди женщин прекрасные встречаются редко — так или почти так будто бы сказал Абэ-но Киёаки»<sup>49</sup>.

Трудно сказать, насколько серьезно следует относиться к подобным высказываниям. Можно ли утверждать, что Сайкаку, который совсем иначе писал о женщинах в ранних произведениях, теперь признается в своих истинных наклонностях? Профессор Нома объясняет появление «Великого зеркала» общеизвестным пристрастием сёгуна Цунаёси к юношам, что было в то время секретом полишинеля. Сайкаку тщательно исключил рассказы о самураях из своего сборника о непочтительных детях, по-видимому из опасения оскорбить кого-либо; в рассматриваемом же сочинении он мог пойти на еще большие уступки, желая заслужить расположение правительства. Возможно также, что Сайкаку написал эту книгу, повествующую главным образом о любовных приключениях самураев, по требованию книгопродавцов в Эдо, чьими клиентами были в первую очередь самураи<sup>50</sup>. Во всяком случае, «Великое зеркало» было для Сайкаку первым произведением нового типа — рассказами о самураях. В данной книге и в других книгах этого цикла Сайкаку проявляет почти безграничное восхищение нравами самураев. Этим, возможно, объясняется то, что он восхваляет род любви, который предпочитали многие самураи.

«Великое зеркало» часто хвалили за стиль, в особенности первую часть, описывающую любовные связи самураев. Более простая манера, в которой написаны «Двадцать непочтительных детей Японии» и другие сборники (несомненно, в расчете на вкус читателей, неспособных понять сложность языка в стиле *хайкай*), будет отныне господствовать во многих произведениях Сайкаку, но здесь он возвращается к более сложному, более изысканному языку. Вторая часть книги посвящена любовным связям актеров театра *Кабуки*. Язык становится более прозаичным, что создает известный разнобой. В рассказах о самураях главным моментом является верность взаимным клятвам в любви вопреки всем преградам. Верность — необычная тема для Сайкаку, который чаще описывал распутников; возможно, выбор такой темы — еще одно свидетельство его уважения к самураям. А рассказы об актерах — более легкого звучания, они напоминают его произведения о «веселых кварталах». Многие рассказы, особенно во второй части, основаны на подлинных происшествиях.

Образы большинства самураев написаны без малейших следов как критического отношения, так и иронии. Неизвестно, насколько тесными были личные контакты Сайкаку с представителями самураев. Его горожане выглядят правдиво до мельчайших деталей, самураи же нарисованы схематично, а их любовные связи почти всегда характеризуются самозабвенной преданностью. Напрашивается вывод, что Сайкаку стремился исключительно к тому, чтобы польстить читателям-самураям, но еще вероятнее, что он и в самом деле считал, будто самураи обладают добродетелями, недоступными для купечества. В любви самураи изображены на греческий лад — как воины, презирающие женскую любовь, но готовые умереть, чтобы доказать свою безграничную преданность другому мужчине. Многие из этих рассказов заканчиваются харакири, которое совершают оба молодых человека; каждый из них полон решимости показать себя героем в глазах другого. Иногда звучат несколько иные ноты. Так, Сасаноскэ узнаёт, что его любимый Хаэмон заинтересовался другим юношей. Когда Хаэмон возвращается домой, Сасаноскэ ведет его во внутренний дворик и запирает все выходы. Падает снег, но Сасаноскэ, не довольствуясь тем, что Хаэмон стоит на снегу, требует, чтобы тот отдал ему свой меч, разделся донага и распустил волосы. Затем Сасаноскэ приказывает Хаэмону налепить на лоб кусок бумаги с написанной на ней санскритской буквой (такую букву писали на лбу покойника). Несчастный юноша, дрожа от холода и отчаяния, воздевает руки в мольбе, а Сасаноскэ наблюдает за ним, удобно расположившись в одной из комнат второго этажа, и при этом издевательски бьет в барабанчик, как бы аккомпанируя его мольбам. Но наказание заходит слишком далеко — Хаэмон умирает, и Сасаноскэ немедленно совершает харакири<sup>51</sup>. Этот жестокий эпизод отдает некоторым садизмом, чего Сайкаку обычно избегал в такого рода историях.

Во время мира самураи не имели случая проявить свою верность в сражениях. Высшим испытанием храбрости и воинского искусства могла служить кровавая месть за оскорбление, нанесенное лично самураю или его отцу. «Великое зеркало» включает несколько историй такого рода, в том числе историю юноши Кацуя, который мстит убийце отца. В этом рассказе, более сложном и интересном, чем большинство других, описывается, как однажды некий даймё, проезжавший в носилках по улице, случайно увидел Кацуя. Его красота привлекла внимание князя, и он взял Кацуя к себе на службу. Благодарный юноша мечтал доказать свою признательность, пожертвовав жизнью ради своего господина, и даже держал наготове кинжал и специальный костюм для совершения харакири. Но непостоянный даймё, несмотря на клятвы в вечной любви, которыми они обменялись, скоро увлекся другим юношей. Как раз в это время Кацуя находит письмо матери, которое он должен был распечатать по достижении совершеннолетия. В письме сообщается имя убийцы его отца и содержится приказание совершить акт мести. Даймё поддерживает стремление Кацуя выполнить свой сыновний долг. Кацуя пускается в путь и вскоре встречает нищего, в котором узнаёт своего давнишнего приятеля, самурая Гэнскэ; тот совсем опустился, стал отверженным в обществе. Вечером Кацуя навещает Гэнскэ в квартале париев у реки. В этой сцене чувствуется живая правда, отсутствующая в остальных рассказах книги. Кацуя рассказывает Гэнскэ, что скоро отправится в путь разыскивать убийцу своего отца. Он также поясняет, что в прошлом, когда Гэнскэ посылал ему любовные письма, он не мог отвечать ему, так как был связан обязательствами перед другим мужчиной, теперь же готов провести с ним ночь. Гэнскэ вне себя от радости. На следующее утро он дарит Кацуя богато

украшенный меч, свою фамильную драгоценность, чтобы с помощью этого меча совершить акт мести. Кацуя отправляется в далекую провинцию, где живет его враг. Гэнскэ, стараясь остаться незамеченным, тайно следует за ним и после удачного совершения мести помогает Кацуя бежать. Оба возвращаются в Эдо, где их приветствует даймё. «Это был поистине неслыханный случай, заслуживающий описания как образец поведения юношей. Любовь мужчин всегда должна быть такой!»<sup>52</sup> — заключает Сайкаку.

Следующим произведением Сайкаку, опубликованным через два месяца после «Великого зеркала», в третьем месяце 1687 г., был новый сборник «рассказов из всех провинций», озаглавленный «Футокоро-судзури» («Карманная тушечница»). Это произведение второстепенного значения состоит из двадцати пяти рассказов, якобы собранных в разных частях Японии человеком по имени Бандзан, о котором сообщается, что он был «наполовину монах, наполовину мирянин».

Еще через месяц Сайкаку опубликовал второй сборник рассказов о самураях — «Будо дэнрайки» («Передача воинского искусства»). Сборник имеет подзаголовок «Кровная месть в разных провинциях», и действительно, этой теме посвящено большинство из тридцати двух рассказов, хотя обстоятельства обрисованы иногда очень кратко. Некоторые обиды, послужившие причиной кровной мести, настолько незначительны, что вызывает недоумение, почему самурайская честь требовала удовлетворения в подобных случаях. Иногда герои совершают кровную месть, сами понимая, что они не правы, но делают это либо во имя фамильной чести, либо ради собственной репутации. В некоторых рассказах на втором плане присутствует мотив однополой любви, столь подробно описанной в «Великом зеркале», но в других рассказах партнеры в любви — самурай и женщины.

Один из наиболее запоминающихся рассказов повествует о самурае, жена которого умерла от родов. Его стараются развлечь и утешить, посылают к нему других женщин, и в конце концов он влюбляется в одну из них, по имени Нодзава. Однажды он объясняется ей в любви, но она отталкивает его, поясняя, что сегодня годовщина смерти ее матери. Воспользовавшись этим обстоятельством, другая женщина, Коумэ, приходит к самураю и становится его любовницей. Но сердце его по-прежнему склоняется к Нодзава, и взбешенная Коумэ после напрасных попыток использовать черную магию и колдовство отравляет Нодзава, а заодно и шестерых ее служанок. Коумэ изобличена и осуждена на смерть, причем казнь совершается самым необычным образом: ее запирают в деревянный ящик, в который люди вбивают гвозди. Узнав о случившемся, брат Коумэ решает, что должен отомстить за сестру. Он переодевается странствующим купцом и в таком обличье втирается в дом. Дождавшись удобного случая, он в конце концов похищает маленького сына самурая и угрожает убить ребенка. К счастью для мальчика, один молодой самурай, меткий стрелок из ружья, убивает похитителя. Спустя несколько лет этот мальчик, которому уже исполнилось четырнадцать лет, замечает, когда его причесывают, маленький шрам у своего виска. Он узнаёт, что это шрам от пули, которая слегка его оцарапала. Из благодарности к самураю, спасшему ему жизнь, он предлагает ему свою любовь и впоследствии помогает ему при совершении кровной мести<sup>53</sup>.

Месть, ставшая основанием для включения этого рассказа в сборник, судя по всему, именно та, о которой идет речь лишь в нескольких последних строчках, а вовсе не неудачная попытка брата Коумэ отомстить за

сестру; но рассказ интересен главным образом благодаря истории Коумэ и ее брата, а не обычному акту мести, который совершают в конце рассказа два молодых самурая.

Вероятно, Сайкаку сам почувствовал, что его прославление кровной мести зашло слишком далеко. Третий из его «самурайских» сборников, «Букэ гири моногатари» («Рассказы о самурайском долге»), опубликованный в 1688 г., начинается следующим предисловием: «Все человеческие создания, кем бы они ни были, одинаковы по природе, но каждый человек проявляет себя по-своему: самурай носит меч, синтоистский священник — шапку *эбоси*, буддийский монах — черную рясу, крестьянин ходит с мотыгой, ремесленник — с угломером, купец — со счетами. Каждый имеет свое занятие и должен совершенствовать его как главное дело жизни. Стрельба из лука и верховая езда — занятия самурая. Для самурая пренебречь волей своего господина, дающего ему рисовый паек в обмен на его службу в нужный час, и понапрасну отдать жизнь из-за какого-нибудь сугубо личного дела — минутной ссоры или спора — есть нарушение подлинного Пути воина. Надлежащее поведение состоит в том, чтобы целиком и полностью отдался своему долгу самурая. Я собрал здесь рассказы об этом старинных и недавних времен, и из них я составил свою книгу»<sup>54</sup>.

Вместо прославления кровной мести «Рассказы о самурайском долге» повествуют о приверженности самураев своему долгу (*гирю*). Слово *гирю*, одно из ключевых слов для понимания всей культуры периода Токугава, имеет широкий диапазон значений. Минамото Рёэн пишет, что *гирю* берет свое начало в естественном человеческом чувстве — «желании в какой-то форме отплатить за добрый поступок, совершенный людьми, не состоящими в таких специфически близких отношениях, как родители и дети, супруги или любовники»<sup>55</sup>. Минамото различает также «холодный» *гирю*, т. е. действия, совершенные в силу обязательств под социальным давлением. *Гирю* может существовать в любом обществе; в период Токугава, когда отношения между сюзереном и вассалом были строго регламентированы законом, *гирю* обоих видов стал считаться самурайской добродетелью первостепенной важности. Его проповедовали конфуцианские философы, и самураи прониклись убеждением, что соблюдение *гирю* — их первейшая обязанность<sup>56</sup>. Анализ *гирю*, проведенный Минамото на материале двадцати пяти рассказов этого сборника Сайкаку, показывает, что подавляющее большинство поступков, сделанных под влиянием *гирю*, совершается не из-за каких-то абстрактных или формальных обязательств; это либо личный ответ на акт доброты, либо поступок, продиктованный стремлением доказать чистоту побуждений<sup>57</sup>.

В противоположность скороспелой и необдуманной реакции на мелкие обиды, о чем идет речь в «Передаче воинского искусства», рассказы в рассматриваемом сборнике подчеркивают, что наиболее существенными качествами самурая являются благодарность, сострадание и великодушие. В предисловии Сайкаку объявил, что физически все люди устроены одинаково: они равно чувствуют жару летом и холод зимой, боль и наслаждение; различие между людьми определяется их занятием. Осуществление актов *гирю* — особая привилегия самурая. Хотя самурайские добродетели к этому времени стали постепенно восприниматься и усваиваться всем обществом, Сайкаку не одобрял разрушения классовых перегородок. В те времена, когда самураи уже не имели возможности проявить свою доблесть на поле брани, единственный способ отличиться заключался в добродетелях, которым купец в своей погоне за прибылью не мог, да и не дол-

жен был, по мнению Сайкаку, подражать. Все люди одинаковы, но лишь в своих самых малозначительных чертах; во всем же главном и важном различия должны были сохраняться.

Повествование в «Рассказах о самурайском долге» ведется сжато и стилистически совершенно, чего мы вправе ждать от Сайкаку, но все же эти рассказы кажутся слишком короткими для охвата содержащегося в них материала, а действующие лица редко производят впечатление живых людей. Один рассказ начинается так: «Продолжительность жизни определяется судьбой, но случается также, что люди умирают из-за *гири*. Таков обычай, принятый среди лиц, рожденных в семьях воинов. Ранг не имеет значения для человеческой жизни. Но окружающих невольно впечатляет, когда человек, решив, что время настало, с готовностью отдает свою жизнь»<sup>58</sup>.

Как непохоже это заявление на предисловия Сайкаку к его рассказам о куртизанках или купцах! Сам рассказ повествует о некоем Кансай Сикибу, верном вассале одного даймё. Второй сын даймё, Мурамару, хочет совершить путешествие на Курильские острова, и Сикибу приказано сопровождать молодого человека. Ему разрешено взять с собой своего сына Кацутаро. Погода не благоприятствует путешествию. Когда путники достигают реки Ои, уровень воды в ней так высок, что Сикибу уговаривает Мурамару подождать, пока вода спадет. Нетерпеливый юноша настаивает на немедленной переправе, и Сикибу обязан повиноваться приказу. Свита направляет коней в бурную реку. Сикибу должен переправиться последним, сперва убедившись, что все благополучно достигли противоположного берега. В последний момент, однако, один всадник, сын его друга, погибает: его лошадь споткнулась в глубоком месте. Сикибу говорит своему сыну Кацутаро, что если тот останется в живых, в то время как другой юноша, которого доверили его попечению, погиб, то он, Сикибу, не сможет сохранить свою самурайскую честь. Кацутаро, полный самурайского духа, немедленно поворачивает коня, въезжает в реку и исчезает в воде. «На короткое мгновение Сикибу задумался о человеческой жизни. Поистине нет ничего более горестного, чем *гири*». Он понимает, что теперь, когда погиб его сын, ничто в жизни его больше не порадует, но продолжает путешествие, пока не убеждается, что молодой господин благополучно возвратился домой. Тогда вместе с женой он принимает постриг, так же как и родители утонувшего юноши. Рассказ заканчивается фаталистической ноткой, необычной для Сайкаку: «Они провели годы в молитве, но теперь их уже давно нет на свете; и даже тех, кто жил после них, тоже давно уже нет»<sup>59</sup>.

Обрамляющая структура этого рассказа напоминает средневековые повести, в частности повесть «Три монаха», которая рассказывает о том, как жестокое убийство побудило трех человек уйти от мира и поселиться вместе, служа Будде. Но тон рассказа совершенно иной. Сикибу приказывает сыну умереть, и приказ этот есть акт *гири*. Это чрезвычайно мучительный шаг, но у самурая нет выбора: ведь юноша, вверенный его попечению, утонул. Если уж искать виновника, то, несомненно, вина ложится не на Сикибу, а на Мурамару. Его увлек на север просто каприз, а не какое-либо серьезное поручение, и ничто не мешало ему подождать, пока вода в реке спадет. Но Сайкаку не только не критикует Мурамару в открытую — он как будто не выказывает даже никакого неодобрения по отношению к нему. Сайкаку безоговорочно принимает каприз сына даймё. Возможно, подобно многим своим современникам, он считал, что служба у капризного и деспотичного господина была лучшим средством

испытания самурайской верности, чем служба у доброго и справедливого человека.

*Гири* может принимать еще более необычные формы. Другой рассказ повествует о двух молодых самураях, любящих друг друга. Но вот один из них умирает. Перед смертью он просит второго, Мураноскэ, вступить в связь с одним гораздо более старым человеком, с которым умирающий когда-то был близок. Мураноскэ разыскивает этого старика, теперь уже удалившегося от мира, и просит разрешения стать его возлюбленным. Старик не внушает Мураноскэ ни малейшей любви, но он чувствует себя связанным *гири*, он должен выполнить просьбу умершего друга. Удивленный старик отказывается, на что Мураноскэ заявляет, что убьет себя, если тот его не примет.

Рассказ заканчивается так: «С этого времени он тайно навещал старика каждую ночь. Люди восхищались тем, что он исключительно ради *гири* вступил в связь с человеком, который ему лично вовсе не нравился, потому что покойный друг обратился к нему с такой безрассудной просьбой. „У Мураноскэ поистине преданное сердце“, — говорили о нем»<sup>60</sup>.

Другой рассказ, стоящий почти в самом конце сборника, начинается так: «Некто сказал однажды, что всякое решение, принятое под влиянием минуты, со временем всегда будет достойно сожаления. Более того, он утверждал, что истинный самурай откладывает на завтрашний день оценку того, что случилось сегодня, и только после тщательного изучения фактов решает, что правильно, а что — нет»<sup>61</sup>.

Такое суждение, безусловно, расходится с обычным представлением о самурае как о человеке, действующем импульсивно, презиравшем сдержанность как добродетель купцов, но оно выражает основную позицию Сайкаку в этом произведении. В данном рассказе речь идет о самурае из провинции Кага, по имени Типука Тогоро, отец которого подвергся нападению и был убит, когда Тогоро было пятнадцать лет. Клан производит расследование, но обнаружить преступника не удается. Обманутый в своих надеждах на отмщение, юноша продолжает искать врага, полный решимости выполнить свой самурайский долг и отомстить за отца. Шесть или семь лет проходят в поисках. В один прекрасный день Тогоро впервые совершенно случайно узнает обстоятельства смерти отца. Оказывается, его отец после смерти жены не женился вторично, а взял любовницу. В прошлом эта любовница была замужем за одним ронином, по имени Оносэ Дансити, но тот постепенно опустился, падал все ниже и в конце концов бросил свою жену. Едва она стала любовницей отца Тогоро, как Дансити неожиданно вернулся и потребовал свою жену обратно. Она отказалась, и тогда Дансити, перенеся свою обиду на отца Тогоро, убил его. Даже после того как любовница отца постриглась в монахини, Дансити все еще продолжал настаивать, чтобы она вернулась к нему. Она отказалась, и тогда он убил и ее.

У этой женщины был младший брат по имени Дайдзо, служивший в храме Надзэндзи в Киото. Так как Дансити убил не только его сестру, но и отца Тогоро, Дайдзо предложил Тогоро помочь ему в осуществлении мести. Воодушевленный заверениями Дайдзо, уверенного, что сумеет распознать Дансити, как бы тот ни изменил внешность, Тогоро с радостью соглашается. Но как раз в этот момент господин дает Тогоро важное поручение. Перед Тогоро новый любопытный вариант классического выбора между любовью и честью — на сей раз ему приходится выбирать между честью и долгом. В соответствии с духом всего сборника рассказов о *гири*

Тогоро решает сперва выполнить долг, а затем уже совершить акт личной мести. Вместе с Дайдзо он пускается в дорогу.

Их путь лежит через провинцию Сэтцу, неподалеку от места, где, как они предполагают, скрывается Дансити. Однажды, заехав на постоянный двор, они узнают, что какой-то путник, упав с коня, сильно расшибся и сейчас его жизнь в опасности. Дайдзо удается взглянуть на этого путника, и он узнает в нем Дансити, их врага. Тогоро, однако, считает, что, поскольку сейчас он занят исполнением официального поручения, ему не подобает напасть на Дансити, даже если бы тот был совершенно здоров. Он объясняет Дайдзо свое понимание *гири*. Затем он дает местным жителям указания, как приготовить лекарство для раненого, и поручает им хорошенько о нем заботиться. Он оставляет Дансити письмо, распорядившись вручить это послание, когда к тому вернется сознание. В конце концов Дансити читает письмо. Он глубоко растроган. «Настоящий самурай — это нечто совсем особое!» — рассуждает он и решает сам искупить свое преступление. Он едет в Кага, сознается в содеянном и выражает благодарность Тогоро. Затем он совершает самоубийство на том самом месте, где когда-то убил отца Тогоро. По его просьбе Тогоро при этом добивает его из милосердия. Вся провинция восхищена Тогоро, все согласны, что, не убив своего врага, он продемонстрировал лучшее понимание истинного «пути самурая», чем если бы совершил убийство<sup>62</sup>.

После бездумных актов мести, описанных в «Передаче воинского искусства», сдержанность «Рассказов о самурайском долге» кажется приятной неожиданностью. Можно предположить, будто Сайкаку, первоначально восхищенный суровым кодексом мести воинов, теперь пришел к пониманию, что времена изменились и действия, подходившие для эпохи битв и сражений, теперь больше недопустимы. Самураи превратились в воплощение *гири*, и эта конфуцианская добродетель сменила мгновенную эмоциональную реакцию, которая требовалась когда-то от человека, носившего два меча.

В самурайских рассказах Сайкаку не встретишь остроумия и проницательности, которыми отмечены его другие произведения, но в них присутствуют его повествовательное мастерство и прекрасный язык. Этим произведениям обычно придавали меньше значения, потому что талант Сайкаку не проявляется в них с наиболее эффектной стороны. Зато они говорят о том, как высоко, судя по всему, он оценивал добродетели, которые приписывал самураям.

За месяц до опубликования «Рассказов о самурайском долге» Сайкаку создал «Ниппон Эйтэйгура» («Японская семейная сокровищница», 1688\*), свой наиболее значительный сборник рассказов о купцах. Оба эти произведения написаны, таким образом, непосредственно одно за другим, и это дает основания полагать, что Сайкаку весьма интересовали вопросы надлежащего поведения обоих этих сословий. Сайкаку не просто противопоставлял купечество самурайству, он подчеркивал, что различие между ними должно неукоснительно соблюдаться. Один из «Рассказов о самурайском долге» повествует о самурае по имени Кудзаэмон, который из-за бескомпромиссной приверженности *гири* утратил свое положение в обществе и сделался простым плотником. Как-то раз во время переноски чужих вещей он находит сверток с деньгами, неожиданно выпавший из какого-то ящика. Он рассказывает о счастливой находке своей жене, но та

---

\* В русском переводе — «Вечная сокровищница Японии»; см.: И х а р а С а й к а к у. Избранное. М., 1974.



подозревает его во лжи: не может быть, чтобы такая большая сумма денег была кем-то просто забыта в ящике. Опасаясь, как бы ее не сочли соучастницей преступления мужа, она сообщает о находке властям. Мужа берут под стражу. В городе развешаны объявления, гласящие, что, если человек, потерявший деньги, не явится, Кудзаэмона ждет наказание. По разным причинам владельцу денег очень не хочется называть себя, но он делает это из сострадания к Кудзаэмону.

Губернатор, освобождая Кудзаэмона, сообщает ему, что донос исходил от его жены. На вопрос чиновника, намерен ли Кудзаэмон оставить ее у себя, Кудзаэмон отвечает, что решил дать ей развод. Чиновник одобряет его решение и предлагает, чтобы подлинный владелец денег выдал свою дочь замуж за Кудзаэмона. Все устраивается к общему благополучию. Рассказ завершается следующими словами: «Когда новобрачные рассказали друг другу о своих предках, выяснилось, что женщина получила воспитание в самурайской семье, а мужчина, который бесспорно был самураем, оказывал всяческое почтение теще, во всем проявляя благородство. Их дом процветал»<sup>63</sup>.

Отсюда следует вывод, что, какое бы низкое положение в обществе ни занимал самурай, он все равно остается самураем. Если бы он женился на женщине из простонародной среды, она вряд ли оценила бы его высокий моральный облик; напротив, она способна была бы предположить, что он может обманывать и лгать точно так же, как выходец из ее собственного сословия. А новая жена Кудзаэмона, воспитанная в самурайском доме, в прошлом вдова доблестного самурая, павшего на поле боя, способна по достоинству оценить благородство мужа. Распространенное изречение того времени гласило: «Конь — к коню, вол — к волу»; иными словами, самураям не подобало якшаться с купцами.

Мораль этой истории — купцам не следует подражать самураям — неоднократно повторяется в «Японской семейной сокровищнице». Отпрыск купеческой семьи, промотавший отцовское наследство, чтобы жить как самурай, скорее всего окончит свои дни в нищете. «Беспомощный в самурайской усадьбе, бесполезный даже в роли простого приказчика в купеческой лавке, он никому не был нужен»<sup>64</sup>. Дело купца, не устает твердить нам Сайкаку, наживать деньги; совершенства и добродетели самурая не имеют к нему ни малейшего отношения. Добродетели купца — усердие, бережливость, честность, сообразительность, умение быстро приспособиться к любым напастям и т. п., но ни кровная месть, ни *гири* не имеют никакого значения для его жизни. Сайкаку не отдает предпочтения добродетелям того или иного сословия. Купцу надлежит щелкать счетами и добиваться успеха в торговле, точно так же как собаке — лаять на чужих, а кошке — ловить мышей; нелепо было бы ожидать появления «универсального» животного, могущего одновременно отпугивать воров, ловить мышей и возить на спине людей...

В «Японской семейной сокровищнице» Сайкаку явно гораздо больше в своей стихии, нежели в сборниках, посвященных самураям. Здесь в полной мере проявляется его юмор; действующие лица, хотя и обрисованные лишь бегло в тридцати коротких рассказах, каждый из которых не превышает нескольких страниц, предстают живыми и надолго остаются в памяти читателя в отличие от многих самураев, образы которых кажутся абстрактными. Сами рассказы совсем непохожи на приключения, описанные в «Пяти женщинах». Каждый начинается с правоучительных сентенций, иногда занимающих больше половины всего рассказа. В этих отрывках Сайкаку поучает, как лучше преуспеть в этом мире. Подзаголовок

сборника, «Дайфуку сип-тёдзя тё» («Современная сутра богача»), заимствован из «Сутры богача», произведения неизвестного автора в жанре *кана-дзоси*, впервые опубликованного в 1627 г.

«Сутра богача», насчитывающая менее десяти страниц, лишена всяких литературных претензий, но в ней утверждается, что каждый может стать богачом, если приложит к тому упорные, непрерывные усилия. Эта мысль, несомненно, оказала влияние на Сайкаку. «Японская семейная сокровищница» рассказывает о бедняках, разбогатевших благодаря смекалке и упорному труду, и о богачах, разорившихся из-за инертности или чрезмерной склонности к мотовству. Автор «Сутры богача» повествует о том, как, будучи служкой в храме, он съедал только половину ежедневной порции риса, который ему выдавали на пропитание. Скопив таким способом некоторое количество риса, он стал давать его взаймы под десять процентов прибыли. Количество риса, так же как и проценты, все росло, и постепенно он сделался богачом, прославившись тем, что все его замыслы успешно осуществлялись. В «Сутре богача» содержатся также перечисление «правил, которые следует соблюдать во все времена» (например, «считать каждого человека вором, каждый огонь — пожаром»), стихи-предостережения и саркастические замечания насчет того, как побыстрее превратиться в бедняка: «нужно быть на побегушках у каждого и каждому угождать»<sup>65</sup>.

Герои Сайкаку в «Японской семейной сокровищнице» — это люди типа Фудзити, который никогда не упускал того, что могло пригодиться. «Где споткнется — подберет кремешок и в рукаве спрячет»<sup>66</sup>. Разумеется, Сайкаку понимал, что не каждый, кто трудится не покладая рук, становится богачом. «Чтобы составить состояние, необходима некоторая помощь судьбы. Одних лишь способностей недостаточно. На свете встречаются в высшей степени одаренные люди, преследуемые нищетой, и болваны, наделенные богатством»<sup>67</sup>. Но такие случаи не часто привлекают его внимания. Его главный интерес сосредоточен на тех, кто руководствуясь купеческими добродетелями, поднимается от нищеты к процветанию. Первая добродетель — бережливость.

Сайкаку не одобряет скарденность — некоторые самые саркастические его изречения направлены против того, кто «отправляясь проведать друзей, у которых случился пожар, всегда помнит, что не следует идти слишком быстро, так как опасается нагулять слишком большой аппетит». Зато человек, который воздерживается от роскоши и ежедневно откладывает хотя бы небольшую толику денег, находится на верном пути к богатству. Далее, следует быть усердным в труде. Бог Касима провозглашает, что «все должны проявлять надлежащую заботу о средствах существования»; «кто трудится усердно, того бедность не одолеет»<sup>68</sup>. Худший из грехов — *юдан*, т. е. нерадивость, будь то чрезмерное увлечение наслаждениями в «веселых кварталах» или простая небрежность, когда человек упускает удачный случай в делах.

Великий Фудзити, герой Сайкаку, не только сам бережлив и экономен, он также следит за тем, чтобы его любимая дочь со временем стала образцовой женой в купеческом доме. «Когда молодая девушка подросла, он заказал ей в приданое ширмы, но поскольку считал, что ширмы, украшенные видами Киото, могут разбудить в ней стремление посетить места, в которых ей ранее не довелось побывать, а иллюстрации к „Гэндзи моногатари“ или „Исэ моногатари“, чего доброго, могут разбудить фривольные мысли, то приказал расписать ширмы трудовыми сценами в золотых и серебряных коях Тада»<sup>69</sup>.

Когда же с помощью добродетелей — неустанного труда и бережливости — человек добьется прочного положения для себя и своей семьи, тогда ему подобает наслаждаться своим богатством, не впадая при этом в чрезмерное расточительство, но всегда памятуя, что, «хотя жизнь дарована нам отцом и матерью, поддерживают и сохраняют ее одни лишь деньги»<sup>70</sup>. А когда человек умирает, он может оставить свое состояние сыну, которого он воспитал так, чтобы быть уверенным — сын не промотает его наследство. Высшей похвалы Сайкаку удостоен торговый город Сакаи: «В Сакаи редко встречаются новоиспеченные богачи. В этом городе состояния имеют прочные корни, уходящие вглубь на три и более поколения; здесь товары, выгодно купленные столетия назад, все еще хранятся в кладовых, ожидая наиболее выгодного времени для продажи»<sup>71</sup>.

Деньги — все или почти все. В начальном разделе, иронически процитировав несколько общеизвестных банальных истин, Сайкаку объясняет, почему деньги столь благотворны: «Люди скажут, что после смерти, когда мы исчезнем вместе с мимолетными клубами дыма, все наше золото не стоит и мусора — оно никак не пригодится нам в мире ином. Да, это верно, но все же разве то, что мы оставляем после себя, не идет на пользу нашим сыновьям и внукам? А пока мы живы (если рассуждать проще), разве не могущество золота дарит нам так много желанных вещей, существующих на свете?»<sup>72</sup>.

В заключение Сайкаку пишет: «Деньги все еще можно отыскать в определенных местах, и там, где они есть, они водятся в изобилии. Всякий раз, когда я слушал рассказы об этом, я заносил их в мою великую амбарную книгу Японии, дабы будущие поколения смогли процветать, изучив эти рассказы; я поместил их в сокровищницу, чтобы они служили многим поколениям каждой семьи. Здесь покоятся они ныне, охраняемые так же надежно, как надежен и прочен мир, царящий в Японии»<sup>73</sup>.

«Японская семейная сокровищница» чарует нас изображением различных аспектов купеческой жизни. В отличие от рассказов о самураях каждый эпизод, как бы сильно он ни был шаржирован, содержит в себе отзвук правды; вместо весьма монотонного повторения темы мести или *гири* перед нами живое разнообразие рассказов об успехах и неудачах. Сайкаку аккуратно сообщает место действия каждой из этих историй, наделяет свои персонажи характерными для этой местности именами и особенностями, даже если это не имеет существенного значения для того «урока», который преподносит нам данный рассказ. Сравнивая эту книгу с «Совершенным английским купцом» Даниеля Дефо (1725—1727), мы невольно поражаемся неизмеримо более высокому литературному мастерству Сайкаку. Вместо бесцветных и невыразительных клерков Дефо здесь перед нами — впечатляющая галерея мужчин и женщин, надолго остающихся в памяти. Вся книга оптимистична, хотя и написана в годы депрессии, когда купеческих добродетелей было, безусловно, недостаточно для процветания; запреты, наложенные сёгунатом на роскошь в 1683 г., нанесли тяжелый урон шелкоткацкому ремеслу, развитому в Киото<sup>74</sup>, а неустойчивая финансовая политика Цунаёси причинила немалые неприятности купечеству по всей стране.

Сайкаку не упоминает об этих огорчительных фактах. Главное впечатление, которое читатель выносит из этой книги, — это жизнь преуспевающего купеческого сословия, замкнувшегося в себе, почти совсем не общавшегося ни с самураями, ни с крестьянами, и наслаждавшегося плодами процветания; единственное, что грозило этому сословию, — чрезмерное потворство собственным страстям. Смекалка, проявляемая купечест-

вом, называется по-японски *сайкаку*; несомненно, сам Сайкаку испытывал большую симпатию к этому классу и его рассказы, как вымышленные, так и основанные на фактах, — блестящие образцы этой самой *сайкаку*.

Вслед за «Японской семейной сокровищницей» и «Рассказами о самурайском долге» Сайкаку создал несколько гораздо менее удачных работ — «Иродзато Митокоро Дзэтай» (1688), «Син Касёки» (1688) и «Косёку Сэйсуйки» (1688). Плодovitость Сайкаку поразительна, но содержание этих книг вызывает разочарование. Профессор Тэруока охарактеризовал «Иродзато Митокоро Дзэтай» («Хозяйство трех кварталов любви»), рассказ о кутежах некоего богатого завсегдадая домов свиданий, как «чересчур вульгарный и непристойный»<sup>75</sup>, как наименее удачное произведение Сайкаку. Начиная с «Истории одинокого мужчины», в творчестве Сайкаку нет ни одной строчки, которая шокировала бы современного читателя. Но в «Хозяйстве трех кварталов любви» описания оргий опускаются до уровня порнографии, в них нет ни живости, которая характеризует «Историю одинокого мужчины», ни страсти, изображенной в «Пяти женщинах». В конце повести ее герой Сотэмон, промотав состояние в «веселых кварталах» Киото, Осака и Эдо (эти города подразумеваются в заглавии), умирает от сексуальных излишеств вместе со своими разгульными собратьями.

«Син Касёки» («Новое Касёки») заимствует название от «Касёки», сочинения Нёрайси, опубликованного в 1642 г. Книга Нёрайси была задумана как нравоучительное произведение, автор сокрушался по поводу упадка нравов в среде самураев и приводил примеры добродетельного поведения как в Китае, так и в Японии. Книга Сайкаку, по крайней мере на первый взгляд, также показывает образцы примерного поведения самураев. Но всем двадцати четырем рассказам не хватает объединяющей темы, и они производят впечатление всего-навсего остатков рукописей из портфеля Сайкаку.

«Косёку Сэйсуйки» («Расцвет и гибель любви») берет свое заглавие от «Гэмпэй Сэйсуйки»\*. Первые строки Сайкаку пародируют знаменитое начало этого произведения: «Колокол (*канэ*) храма Гион...»; у Сайкаку мы читаем: «Деньги (*канэ*), истраченные в вертепах Гион...» Первый эпизод заканчивается сценой, в которой отец посвящает своего юного сына в «тайнства» кварталов развлечений. Концовка книги — рассказ о старике, который, лежа на смертном одре, просит перенести его в жилище куртизанки; умирая, он скорбит о том, что не встретил ее тридцать лет тому назад<sup>76</sup>. Начало и конец любви, представленные в этих двух эпизодах, как бы оборотная сторона неустанной погони за богатством. В обществе, где купечество официально считалось низшим из четырех сословий и не могло и помышлять о политической власти, пределом его мечтаний были радости «веселого квартала». Сайкаку не осуждает кушцов за такие наклонности, если только они им по средствам. В отличие от «Истории одинокого мужчины», где речь идет об одном определенном горожанине, в полной мере вкушившем плотские радости, в этом произведении речь идет о купеческом сословии в целом, подобно «Японской семейной сокровищнице».

Хотя все три вышеперечисленные книги не лишены интереса, они, безусловно, относятся к самым слабым произведениям Сайкаку. Испытываешь невольное разочарование при мысли о том, что Сайкаку, достигший такого блеска и проникновенности в «Пяти женщинах», не создал чего-

---

\* «Гэмпэй Сэйсуйки» («Повесть о расцвете и гибели домов Тайра и Минамото») — эпос XIII в.

либо еще более совершенного в том же духе. Но, как указывает профессор Тэруока, у Сайкаку в отличие от современных писателей-интеллектуалов не было какой-либо четкой художественной концепции. Он писал, как подсказывало ему настроение, поражая нас творением высокой художественной ценности словно лишь для того, чтобы тут же создать нечто на редкость банальное<sup>77</sup>. Его произведения, созданные непосредственно вслед за «Японской семейной сокровищницей», ныне не представляют большого интереса. «Хитомэ тамабоко» (1669), в сущности, своего рода путеводитель с описаниями видов на пути с севера Японии на юг, в город Нагасаки, с добавлением анекдотов и песенок о пройденных местах. «Хонтё оин хидзи» (1689), сборник, состоящий из сорока четырех коротких рассказов, повествует о мудрых решениях, вынесенных двумя судьями, предположительно Итакура Кацусигэ (правителем Киото в 1601—1619 гг.) и его сыном Сигэмунаэ (правителем этого города в 1619—1655 гг.). Эти рассказы иногда хвалили, усматривая в них зародыш детективного жанра, но в них нет напряжения, они не захватывают читателя и редко поднимаются над заурядностью<sup>78</sup>. «Араси мудзё моногатари» и «Ванкю нисэй моногатари» (оба произведения написаны в 1691 г.) повествуют об актерах; содержание наводит на мысль, что это просто остатки материалов первого «Ванкю», или «Великого зеркала».

С облегчением добираемся мы до «Сэкэн муна сангё» («Заветные мысли о том, как лучше прожить на свете», 1692), серии рассказов, описывающих отчаянное положение людей, которые не могут погасить долги в конце года. Несмотря на мрачный характер персонажей (это безжалостные кредиторы, несчастные должники и жуликоватые «беглецы от долгов»), здесь превалирует светлая тональность. Профессор Нома отмечает, что, даже рисуя самое бедственное положение должников, Сайкаку избегает преувеличения и сохраняет бесстрашие, близкое к фатализму. Однако некоторые ученые, старательно отобрав два-три наиболее мрачных рассказа, пытались доказать, что в «Заветных мыслях» отразилась растущая горечь Сайкаку, его все более безнадежный взгляд на жизнь в результате ухудшившейся обстановки в японской экономике тех лет. Вспомним, однако, что первый роман Сайкаку, «История одинокого мужчины», был написан во время голода; тем не менее в этом кипучем, полном энтузиазма произведении трудно найти какую-либо озабоченность страданиями голодающих.

В истории периода Токугава почти каждое десятилетие отмечено своими трудностями. Существовала жесткая сословная иерархия. В горьких замечаниях Асай Рёи по поводу тяжелого положения ронинов в 1660-х годах слышится гораздо больше возмущения устройством общества, чем в любом отрывке из «Заветных мыслей». В самом деле, наиболее поразительной чертой этого произведения является то, что, несмотря на тему, которая легко позволила бы нарисовать самые беспощадные картины современной жизни, Сайкаку изображает с симпатией не только должников, но и изобретательных кредиторов; он все еще рассматривает все свои персонажи как участников человеческой комедии. При желании здесь вовсе не трудно было бы усмотреть пессимистический взгляд на вещи: цитируемый Сайкаку афоризм «деньги рождают деньги»<sup>79</sup> иногда толкуют как доказательство убежденности Сайкаку в том, что, не обладая заранее капиталом, разбогатеть невозможно. Без сомнения, такая мысль время от времени мелькала в его сознании. Но наряду с ней он цитирует также пословицу «Кто трудится в поте лица, того бедность не одолеет»<sup>80</sup>. Как вид-

но, Сайкаку все еще верил — во всяком случае, в определенный период своей жизни, — что усердие и смекалка могут обеспечить успех и процветание в делах. В его любимом городе Сакаи, пишет он, сыщется не более четырех или пяти настоящих бедняков<sup>81</sup>. Он сообщает нам также, что «за минувшие тридцать лет вся страна стала гораздо более изобильной»<sup>82</sup>, и сопровождает это заявление описанием домов, некогда крытых камышом, ныне же стоящих под черепичными крышами. Даже у заставы Фува, многократно воспетой в поэзии благодаря лунному свету, проникающему сквозь дырявую крышу, теперь новая черепичная кровля и выбеленные стены.

Очевидно, у Сайкаку не было последовательной, устоявшейся философии. Его многочисленные высказывания об обществе, о деньгах полны противоречий. Было бы неразумно осуждать его за эти противоречия и в корне неправильно пытаться как-то упорядочить эти разноречивые суждения, произвольно отбрасывая некоторые из них или утверждая, будто он не придавал им серьезного значения.

В «Заветных мыслях», так же как и в других своих сочинениях, Сайкаку прежде всего рассказчик, и его взгляды изменяются в соответствии с историей, о которой он повествует, а вовсе не в силу философских раздумий. Кодекс поведения, подобающего купцу, изложен наиболее ярко во второй части «Заветных мыслей»: после двадцати пяти лет надлежит избегать *юдан* (нерадивости) — иными словами, не следует «зевать»; в тридцать пять нужно всеми силами стараться сколотить состояние; в пятьдесят — укрепить основы своего дела, прежде чем передать его наследнику; а за год до шестидесяти следует вовсе удалиться от дел и проводить время, посещая храмы<sup>83</sup>.

Сходная классификация этапов человеческой жизни содержится в «Семейной сокровищнице»<sup>84</sup>, и тем не менее ни один из этих перечней не дает оснований видеть в них что-либо более глубокомысленное, чем привычную для Сайкаку мысль, что главное дело купца — нажить солидное состояние.

В «Заветных мыслях», как и в «Семейной сокровищнице», в начале рассказа обычно идет длинное нравоучительное введение, за которым следует короткая сюжетная часть. В одном рассказе сюжет изложен только в самых последних строчках: ему предшествует длинная проповедь на тему о бережливости и преимуществах проведения времени в домашнем кругу, вместо того чтобы проматывать деньги в «веселых кварталах»<sup>85</sup>. Некоторые рассказы прославились как литературные произведения, в особенности «Господин Хэйтаро». В канун Нового года в храме секты Синсю читают проповедь о некоем Хэйтаро, последователе основателя секты. Из прихожан присутствуют всего трое. Закончив проповедь, священник говорит, что их благочестие будет вознаграждено. Затем каждый по очереди рассказывает, почему он пришел. Первая — старуха — нарочно «исчезла» из дома, чтобы дать сыну благовидный предлог отсутствовать, когда явятся кредиторы\*; второй рассказывает, что жена выпнала его из дома за то, что ему никак не удастся раздобыть хоть немного денег; третий сознается, что памеревался украсть *дзори* (сандалии) из числа оставленных у входа в храм, но был крайне разочарован, увидев, что пришло так мало народа. Священник слушает эти признания с состраданием, но как раз в тот момент, когда он сокрушается о несовершенстве этого мира, один за другим

---

\* Любящий сын должен разыскивать исчезнувшую мать и потому, естественно, не может быть дома.

прибегают люди с разного рода новостями — родился ребенок, умер один из прихожан, случилась кража и так далее. Рассказ заканчивается язвительным замечанием о том, сколько хлопот у священника, живущего в брэнном мире<sup>86</sup>. А следующий рассказ, завершающий сборник, заканчивается восторженным прославлением утреннего солнца, сияющего над благоденствующей мирной страной в первый день Нового года. Возможно, в этой иронии выражен максимум отрицательного отношения к своей эпохе и политическому режиму, на которое был способен Сайкаку, но еще более вероятно, что критика не входила в его намерения, что он просто-напросто описывал бесконечно разнообразные людские судьбы. В некоторых своих книгах он изобразил людей в безудержной погоне за наслаждением; в «Семейной сокровищнице» показал, как купцы «делают деньги»; в «Заветных мыслях» описал горькую судьбу неудачников.

Сайкаку умер на пятьдесят втором году жизни, 9 сентября 1693 г. Он оставил после себя множество рукописей, посмертно опубликованных под названиями «Сайкаку окимиягэ» (1693), «Сайкаку оритомэ» (1694), «Сайкаку дзоку цурэдзурэ» (1695), «Ёродзу-но фуми-хогу» (1696) и «Сайкаку нагори-но томо» (1699).

Все эти произведения очень различны по содержанию. «Ёродзу-но фуми-хогу» («Обрывки писем») выделяются среди других творений Сайкаку: оно имеет эпистолярную форму. Все пять книг говорят о деградации авторского дарования, хотя некоторые страницы отмечены прежним блеском. Возникает также проблема авторства, по крайней мере в отношении «Сайкаку окимиягэ» («Памяти Сайкаку») и «Обрывков писем». После смерти Сайкаку изданием его рукописей занимался его ученик Ходзё Дансуй (1663—1711). Хотя Дансуй заявляет, что просто собрал рукописи, найденные в доме Сайкаку, разноречиво в стиле дает веские основания предположить, что он сделал добавления — возможно, с тем, чтобы дополнить книги до размеров, требуемых издателем. Профессор Накамура считает, что пять из семнадцати рассказов в «Обрывках писем» добавлены впоследствии, хотя автором этих добавлений был не обязательно Дансуй<sup>87</sup>. В «Памяти Сайкаку» встречаются исключительно талантливые описания жизни горожан, впавших в нищету, но там же присутствует ряд нескладных отрывков, совершенно непохожих на обычный стиль Сайкаку. Отдельные эпизоды зачастую настолько не связаны между собой, что вся книга в целом представляется лишенной художественной ценности. Возможно, Дансуй составил ее из обрывков и незаконченных рукописей, дополняя их там, где считал необходимым. Книга «Сайкаку нагори-но томо» («Разлука Сайкаку с друзьями») кажется наименее искаженной, хотя была опубликована в последнюю очередь среди посмертных изданий. По мнению Мунэ-маса, Дансуй сперва отложил эту рукопись, намереваясь сделать добавления, но в конце концов опубликовал ее в первоначальном виде<sup>88</sup>. В результате книга выглядит явно незаконченной.

Трудно сказать, почему после смерти Сайкаку осталось так много неопубликованных рукописей. Профессор Номэ полагает, что появление Сайкаку на собраниях поэтов жанра *хайкай* в 1690 г. и то обстоятельство, что после долгих лет молчания в сфере поэзии он снова стал публиковаться в сборниках *хайкай*, объясняется болезнью глаз; для сочинения стихов *хайкай* не нужно было напрягать зрение так сильно, как для работы над прозой<sup>89</sup>. Возможно, что Сайкаку пришлось оставить многие рукописи незавершенными именно из-за этой болезни. Когда зрение несколько улучшилось, он написал два произведения меньшего масштаба — «Араси мудзё моногатари» и «Ванкю нисэй моногатари» — и, видимо,

утратив интерес к более ранним рукописям, всецело посвятил свою энергию созданию «Заветных мыслей» — последней большой работе<sup>90</sup>. Смерть застала его, судя по всему, за работой над сборником, опубликованным в 1693 г. под названием «Памяти Сайкаку», с портретом автора и хвалебным стихотворением *хайкай*.

«Памяти Сайкаку», сборник из пятнадцати рассказов — одно из наиболее коротких произведений Сайкаку. Нам знаком стиль, знакома и тема: слабость человека перед соблазнами любви и прочими соблазнами. Говоря беспристрастно, этот сборник — также одно из самых слабых произведений писателя. Напротив, сборник «Сайкаку оритомэ» («Последняя ткань Сайкаку»), опубликованный в третьем месяце следующего года, при всей своей незавершенности во многом неподражаемо хорош. Заглавие сборнику дал, по-видимому, Дансуй, заимствовав его из предисловия Сайкаку, в котором сказано: «С помощью моей кисти отобрал я забавные происшествия в нашем мире, соединил их и дал название „Сердца людские в нашем мире“». Так получилась ткань, что соткала птица-ткач из Нанива»\*. Предисловие к книге написал Дансуй. Из него мы узнаём, что Сайкаку намеревался создать трилогию, состоящую из «Нихон эйтайгура» («Японская семейная сокровищница»), «Хонтё тэнин кагами» («Зерцало японского горожанина») и «Е-но хитогокоро» («Сердца людские в нашем мире»). Поскольку две последние рукописи остались незавершенными, Дансуй соединил их в одно целое и издал вместе. Начало одного из рассказов позволяет определить время создания рукописи: «Со времени явления в Японии богини солнца прошло ровно два миллиона триста тридцать шесть тысяч двести восемьдесят три года до нынешней весны — весны второго года Гэроку»<sup>91</sup>. Очевидно, предполагалось, что книга выйдет в свет весной 1689 г., и, как указано в одном из объявлений издателя, она должна была состоять из рассказов об «образцовых горожанах»; эти рассказы предполагалось объединить в пять циклов, посвященных пяти основным добродетелям.

Существующий ныне текст состоит из пяти разделов, из которых два первых заимствованы из «Зеркала образцового горожанина», а три остальных — из «Сердец людских». Весьма сомнительно, можно ли считать «образцовыми» персонажи, выведенные автором в этом произведении. Главная тема многих рассказов — трудность, а часто и полная невозможность преуспеть в этом мире без начального капитала (*могодэ*). Только какое-нибудь особо удачное изобретение или исключительное везение, счастливый поворот судьбы могут спасти безнадежное положение. «Есть много способов проложить себе путь в этом мире. И все же купец, не имеющий капитала, хотя бы он день и ночь ломал себе голову, все равно кончит тем, что вся прибыль уйдет на выплату процентов, так что все его труды принесут пользу не ему самому, а другим людям. Тот же, у кого есть прочное денежное подспорье, разумеется, волен вести торговлю по своему усмотрению. Он всегда имеет возможность рассчитать, когда выгоднее всего закупать товар, и он всегда будет с прибылью»<sup>92</sup>.

В другом рассказе иронически сопоставляется современное процветание с прежними временами. В годы Канъэй некое деловое предприятие продавало товара на сумму меньше семи канов в год; тем не менее доходов хватало на безбедную жизнь для семьи из шести человек. Все платежи завершались не позже двадцать восьмого числа последнего месяца; эта семья с легким сердцем, весело встречала новогодние праздники, в то вре-

\* Нанива — старинное наименование города Осака.



мя как другие теряли покой из-за долгов. Ныне же, когда дело перешло к сыну прежнего владельца, торговый оборот превышает сорок канов ежегодно, в лавке занято уже восемнадцать человек. Но в конце года, после оплаты всех счетов, на руках остается всего несколько мелких монет. В доме подчистую исчезли все ценные вещи, так что нечего обзаводиться замком. Таков прогресс!<sup>93</sup>

Немногие «образцовые горожане», представленные в рассказах, производят по меньшей мере двойственное впечатление. Вот один из них — сын-гуляка, проводящий все время в «веселых кварталах» Киото. Однажды ночью, уже готовясь разделить ложе с прославленной куртизанкой, он вдруг слышит, как в соседней комнате кто-то сообщает находящемуся там гостю новости о плохом урожае риса в районе Эдо; вскоре в Кансай\* придут купцы из Эдо для закупки всего наличного риса. Гость в соседней комнате отвечает, что завтра же утром начнет действовать, но наш герой, едва попрощавшись с куртизанкой, немедленно убегает, чтобы опередив всех, успеть совершить сделку до прибытия купцов из Эдо. Так он успешно закладывает основы семейного состояния<sup>94</sup>.

Другой образцовый горожанин начинает весьма малообещающим образом. В надежде стать своим человеком в одном храме, чтобы затем получить там заем для уплаты долгов в конце года, он каждые пять дней приносит в храм подарки; в сезон, когда грибы ценятся на вес золота, он посылает в храм грибы, якобы полученные в дар от дяди. Он спешит в храм по каждому поводу — даже услышав, что кот священника, упав с крыши, расшибся. Когда приходит время просить взаймы, он клянется, что продаст родную дочь в дом свиданий, если не сможет вернуть деньги по первому требованию. Но когда в конце концов он получает нужные деньги, оказывается, что большую часть этой суммы он уже израсходовал на подарки. Убедившись, что «в этом мире деньги рождают деньги» и что все его труды лишь способствовали обогащению других, он вместе с женой покидает Осака. Супруги решают поселиться в деревне и открыть там маленькую школу, где собираются обучать основам чтения, но ученики просят их разъяснить тексты пьес *Но*, в том числе самых трудных, и спрашивают о значении китайских иероглифов, которых не найдешь ни в одном словаре. В конце концов ученики один за другим покидают школу, и наша чета, несмотря на все усилия, совершенно лишается заработка. Но вот однажды утром они замечают, что огонь, который накануне разожгли в очаге, за ночь не угас. Они тщательно изучают это явление и изобретают карманную грелку (*кайро*), которая помогает им нажить состояние<sup>95</sup>.

Окончание рассказа звучит оптимистично, его герой и в самом деле может считаться «образцовым». Но счастливое окончание занимает в рассказе меньше одной страницы, в то время как описанию злоключений супругов отводится много места. В отличие от обычной манеры Сайкаку — предварять рассказ замечаниями общего характера, а затем уже переходить к изложению одного основного сюжета — здесь, как и везде в «Последней ткани Сайкаку», не связанные между собой рассказы произвольно соединены вместе после одного, общего для всех введения. Перед историей супругов идет рассказ об одном зловредном ростовщике, доводящем до самоубийства ни в чем не повинного человека. За это ростовщика постигает возмездие — у него рождается безрукий ребенок. Другой рассказ включает в себя три совершенно разных сюжета. В последнем из них речь идет о человеке, наконец-то обретающем деньги, которые, как он надеется, по-

\* Кансай — западная часть острова Хонсю.

могут ему покончить с убогим существованием. Добравшись до берегов озера Бива, он не хочет воспользоваться услугами перевозчика, опасаясь, как бы лодка не потонула, хотя погода стоит прекрасная. Он решает идти пешком дальним, кружным путем по берегу, но там его грабят разбойники. Снова став нищим, он обречен влечь свои дни в бедности до самой смерти. Его-то уж никак нельзя считать «образцовым»!

Другие рассказы (в особенности один — о благородном торговце солью) несколько ближе к объявленной теме — изображению образцовых горожан, но и они тоже производят впечатление отрывочных, наспех соединенных материалов. Только один рассказ во всем сборнике («Сердца людские», часть вторая) отличается тем блеском, которого мы вправе ожидать от Сайкаку, хотя общая тональность рассказа совершенно непохожа на все, что он создавал до сих пор. Рассказ, озаглавленный «Нос жены домовладельца», начинается достаточно характерным замечанием: «Перемена привычного жилья никогда не доведет до добра, будь то купец или ремесленник». Рассказ тесно связан с этим утверждением; здесь идет речь о человеке, который слишком поздно убедился, что ему не следовало съезжать со старой квартиры. Этот ремесленник, изготавливающий бумажные кимоно, живет в наемной квартире с женой, мастерицей веера. Однажды, когда собралась гости, жена начинает смеяться над квартирной хозяйкой; у той нос якобы такой длинный, что может посрамить любого *тэнгу* (длинноносое чудище). Это нелестное замечание быстро доходит до ушей жены домовладельца, и между женщинами вспыхивает ссора. В конце концов жена домовладельца требует, чтобы супруги оставили ее дом, на что другая женщина отвечает: «Киото — большой город, как вам известно. Коль скоро мы аккуратно вносим месячную плату, для нас не составит труда найти жилище, где крыша не течет и где нос у хозяйки нормальной длины!»

После этого женщины начинают ссориться уже не на шутку, обе поносят предков друг друга и расстаются смертельными врагами. Муж, узнав о случившемся, приходит в ярость. Он приказывает жене извиниться перед хозяйкой, но та отказывается. Тогда он грозит, что в случае послушания разведется с ней. В ответ она заявляет: «Так, ясно... Ну что ж, я уйду. Но, прежде чем вы избавитесь от меня, все узнают, отчего так внезапно скончалась ваша сестра». Муж немедленно смягчается. «Неужели ты думаешь, что для меня перемена жилища важнее собственной жены? Я тоже сыт по горло заносчивостью хозяйки. Вот прекрасный повод переехать отсюда в другое место».

Используя прием поразительно современный и в то же время ранее совершенно несвойственный его творчеству, Сайкаку так и не разясняет смысла угрозы, к которой прибегает жена, хотя впоследствии снова намекает, что муж похитил деньги сестры, а затем, возможно, даже убил ее. Оба супруга изображены в сугубо отрицательном свете, и это впечатление не могут сгладить забавные описания различных жилищ (одно хуже другого), в которых они поселяются, пока не растрачивают все свои деньги на переезды. Девять раз поменяв жилище менее чем за два года, они наконец поселяются в доме, принадлежащем брату жены. В ответ на слова мужа о том, что их половина дома расположена в несчастливом направлении, брат иронически замечает: «В наш просвещенный век ты все еще веришь в подобные предрассудки?» Но муж оказывается прав: дела идут все хуже и хуже.

В конце концов чета расстается, решив поселиться порознь в разных концах страны. Сперва кажется, что они расстанутся друзьями, но жена

намерена покинуть мужа навсегда и провоцирует ссору, повторяя свои намеки насчет смерти сестры. Рассказ заканчивается замечанием Сайкаку: «Верно сказано, что разлука делает супругов чужими. Сколько страшного таится в сердцах людских!»<sup>96</sup>.

Этот вывод в произведении, озаглавленном «Сердца людские», свидетельствует об исполненном горечи взгляде на жизнь, совершенно чуждом ранним произведениям Сайкаку. О Сайкаку часто писали как о реалисте; подобное определение не подходит для гениального наблюдателя человеческой комедии, но для автора данного рассказа оно подходит полностью. Даже в наиболее типичных для манеры Сайкаку страницах, где он перечисляет различные малопривлекательные жилища, в которых живет наша чета, описания носят не столько забавный, сколько злоедейский характер. На первом новоселье их соседкой оказывается помешанная, которая бежит по дому с ножом; в другом месте, на первый взгляд очень тихом, им досаждают дым — рядом находится место сожжения тел умерших; третий дом кишит полчищами огромных тараканов, которые попадают в еду и питьевую воду.

Все эти описания даны не с юмором, а с каким-то леденящим душу реализмом. Сайкаку утратил также свою отстраненность от изображаемых им героев. Он явно ненавидит женщину, героиню рассказа; ее муж, возможно убивший свою сестру, также не вызывает у него одобрения. Направляется печальное заключение, что таков был окончательный вывод, к которому пришел Сайкаку относительно сущности человека. Зло — тема, впервые затронутая в «Двадцати непочтительных детях Японии», — оказалось подлинной сутью «сердец людских».

Возможно, Сайкаку отложил «Последнюю ткань Сайкаку», потому что у него не хватило мужества стать лицом к лицу с выводами, к которым он пришел. А может быть, книга была создана в тот период, когда болезнь или боязнь возможной слепоты ожесточили его душу. Но безоговорочный реализм и мрачный скепсис свидетельствуют о столь важных изменениях в творчестве Сайкаку, что нам остается только пожалеть, что ему не удалось и дальше работать в этой новой манере. Никто не станет рассматривать «Историю любовных походов одинокого мужчины» как реалистическое изображение жизни в Японии в годы Гэнроку; даже в «Заветных мыслях» лишь слегка намечен безжалостный реализм, который некоторые ученые склонны усматривать в этом произведении. Но «Последняя ткань Сайкаку» как социальный документ занимает уникальное место в творчестве этого писателя. Не исключено, что Дансуй добавил больше страниц, чем думают комментаторы, но лучшие части книги не только показывают нам Сайкаку в несчастливый период его жизни, но и отличаются глубиной, которой не встретишь в других его сочинениях.

В наше время Сайкаку считается одним из двух или трех наиболее выдающихся писателей Японии. В сравнении с мастерами европейского романа — Бальзаком, Диккенсом, Толстым, Достоевским и другими — ему явно не хватает глубины и серьезности. В искусстве создания характеров он, безусловно, не идет в сравнение с Мурасаки Сикибу, не говоря уж о Достоевском. Но его подход к обществу, которое он рассматривает только в двух измерениях — с такого расстояния, когда взор различает лишь самые рельефные черты, таит в себе нечто удивительно созвучное нашему времени. Как юморист, Сайкаку необыкновенно талантлив, хотя иногда его юмор отдает горечью. Его творчество относится к тому же миру, который запечатлен в японской гравюре, в особенности в творениях великого Хисикава Моронобу (ум. в 1694 г.). «И Сайкаку и Моронобу добиваются

величайшего эффекта посредством своего блестящего стиля», — пишет профессор Гиббетт<sup>97</sup>.

Творения обоих этих мастеров вызывают сходное восхищение. Конечно, Сайкаку недостает глубины и авторской вовлеченности Толстого, а Мородонобу кажется поверхностным по сравнению с Рембрандтом. Но подобные сравнения бессмысленны. Искать глубину у Сайкаку или Мородонобу — значит не понимать их целей. Их талант, их способность придать жизнь одному штриху, одной-единственной линии достаточны, чтобы обеспечить им особое место в мире искусства, и творения их и поныне отмечены той же свежестью, что и в момент их возникновения.

О популярности Сайкаку при жизни свидетельствуют не только многократные (в том числе и «пиратские») переиздания отдельных произведений, но и упоминание его имени в названиях произведений, в том числе и тех, которые издавались посмертно. Его влияние на последующую литературу огромно, как мы убедимся ниже. Хотя у него был предшественник — Асай Рёи, не будет преувеличением сказать, что он возродил японскую художественную прозу почти через четыре столетия, в течение которых не было места индивидуальному авторству. Писатели всех последующих веков обращались к Сайкаку как к образцу, стремясь перенять как его стиль, одновременно забавный и поэтический, так и тематику, поистине беспредельно японскую.

## УКИЁ-ДЗОСИ

*Укиё-дзоси* («Повести об изменчивом мире») — это общее наименование беллетристических произведений, созданных в промежутке между выходом в свет книги Сайкаку «Косёку итидай отоко» («История любовных похаживаний одинокого мужчины», 1683) и романа «Сёгэй хитори дзиман» («Удовольствие от занятий различными искусствами»), написанного в 1783 г. Фукугукэном Асэй — автором, о котором мы почти ничего не знаем. Благодаря выбору двух вышеуказанных произведений для обозначения границ периода распространения *укиё-дзоси* период этот составляет как раз столетие, что весьма удобно. Возможно, «Сёгэй хитори дзиман» не заслуживает упоминания даже как последний отголосок рассматриваемого литературного направления; что же касается «Косёку итидай отоко», то высокие художественные достоинства этого романа безусловно не подлежат никакому сомнению. Произведения, в которых жизнь полусвета изображалась в реалистическом духе, ставшем впоследствии главным признаком литературы *укиё-дзоси*, создавались и прежде, однако роман «Косёку итидай отоко» уже в момент его появления был признан первым образцом нового беллетристического направления. Один из преемников Сайкаку в жанре *укиё-дзоси*, Нисидзава Иппу (1665—1731)<sup>1</sup>, писал в 1700 г.: «Повести о любви (*косёку-бон*) с каждым годом приобретают все большую известность, с тех пор как в Осака появилась первая такая повесть — „Итидай отоко“, принадлежащая кисти Сайкаку»<sup>2</sup>. Другой известный автор *укиё-дзоси*, Эдзима Кисэки (1667—1736), в 1711 г. в шутку рассуждал о сутре «Итидай отоко»<sup>3</sup>, подчеркивая тем самым, что первый шедевр этого жанра к тому времени уже приобрел значение сутры, священного текста.

Произведения Сайкаку оказали огромное, преобладающее влияние на все последующее развитие литературы *укиё-дзоси*. Злейший противник Сайкаку — Мияко-но Нисики (1675—1720?) — так много позаимствовал

из его произведений, что считал необходимым защитить себя от возможных обвинений в плагиате. Он писал о себе, в частности, следующее: «Ошибочно критиковать Мияко-но Нисики за то, что он включает в свои произведения отрывки из книг Сайкаку или строки из модных песенок. Даже если заимствования возникали произвольно, вполне естественно может обнаружиться сходство его произведений с произведениями Сайкаку. Разве неизвестно, что Оно-но Такамура заимствовал из Бо Цзюй-и? А если обратиться к примерам из китайской литературы, то вспомним, что Сыма Цянь при написании „Шицзи“ использовал отдельные фразы из „Цзо чжуань“ и что позже другие авторы, в свою очередь, заимствовали из „Шицзи“... Опыт великих мастеров прошлого свидетельствует о том, что китайские поэты считали вполне допустимым для себя заимствовать темы стихотворений у своих предшественников, а в японской поэзии заимствование слов из старинных стихотворений приветствовалось. Поэтому очевидно, что Мияко-но Нисики не совершает ничего дурного, используя в своих сочинениях некоторые слова, мимоходом брошенные Сайкаку. Взять старый материал и придать ему новое звучание — вот в чем задача подлинного мастерства»<sup>4</sup>.

*Укиё-дзоси*, созданные последователями Сайкаку, не только возникали под его непосредственным влиянием, но зачастую почти дословно повторяли его опубликованные произведения. Плагиат в то время не преследовался законом и не подвергался особому порицанию. Отдавая себе отчет в том, что печатание *укиё-дзоси* — самая прибыльная статья, книготорговцы охотно издавали их в огромном количестве, стремясь одновременно разбогатеть и удовлетворить спрос читателей. Этические аспекты плагиата, по-видимому, вовсе не принимались ими в расчет. Нередко и сами торговцы книгами выступали в качестве авторов подобных повестей, представлявших собой плагиат. Во всяком случае, при определении популярности автора или какой-нибудь книги литературные достоинства произведения играли меньшую роль, нежели новизна темы. Книги с новым сюжетом или особенно броскими иллюстрациями, как правило, расходились в большом количестве, даже если текст не имел высоких художественных достоинств. Авторы той поры, в том числе и книготорговцы, писали только ради денег. Некоторые из них были столь далеки от стремления к литературной славе, что подписывали свои книги псевдонимами, которые так и не удалось раскрыть. В отличие от Сайкаку и его предшественника Асай Рёи им не о чем было поведать своим читателям. В их произведениях начисто отсутствуют социальный анализ, какая-либо попытка проникнуть в мир человеческих чувств и мыслей или хотя бы вызвать у читателя живой эмоциональный отклик. В книгах этих авторов заметны следы спешки, а порой они не имеют четкой композиции. В лучшем случае эти произведения остроумны и забавны; немногих одаренных авторов *укиё-дзоси* можно узнать по стилю или искусно закрученному сюжету, однако в целом эти произведения весьма поверхностны. Без сомнения, все это отражает вкусы тогдашних читателей, которые с интересом читали о слабостях обитателей «изменчивого мира», причем им в голову не приходило, что этим произведениям следовало бы иметь непреходящую литературную ценность. Некоторые из книг *укиё-дзоси* и теперь еще кажутся достаточно занимательными (по крайней мере местами). Можно даже пренебречь указанными недостатками, памятуя о вкусах той поры, однако невероятная легковесность все-таки очень утомляет. Как огорчительно сознание, что подобные пустышки составляли основную массу японской прозы на протяжении целого столетия!

Ближайшим преемником Сайкаку был Ходзё Дансуй (1663—1711),

который выпустил посмертно три сборника новелл великого писателя. Одно время Дансуй даже именовал себя «вторым Сайкаку», а некоторые из его сборников не только носят названия, производные от названий книг Сайкаку, например «Син Ниппон этайгура» («Новая семейная сокровищница Японии», 1712), но и включают в себя целые отрывки из произведений последнего<sup>5</sup>. Хотя Дансуй был профессиональным поэтом жанра *хайкай*, он писал в сухой, поистине «прозаической» манере, даже когда явно подражал Сайкаку. Ему явно не хватало воображения, чтобы дать новое направление развитию литературы *укиё-дзоси*. Читая Сайкаку, постоянно чувствуешь, как с эволюцией его писательского мастерства менялись содержание и стиль его произведений. Какие бы уступки книготорговцам он ни делал, он всегда оставался подлинным художником, сохраняя способность создавать глубоко осмысленные произведения. Но его последователи либо довольствовались, подобно Дансуй, тем, что пожинали вторые и третьи всходы семян, некогда посеянных Сайкаку, либо сочиняли низкопробные произведения без каких бы то ни было претензий на литературную значимость.

Центром издательской деятельности в ту пору по-прежнему оставался район Камигата (Киото—Осака), хотя и в Эдо выходили повторные издания наиболее удачных произведений осацких и киотоских авторов, а также печатались книги некоторых местных писателей. Из писателей раннего периода *укиё-дзоси* (с 1683 по 1703 г.)<sup>6</sup>, которые одновременно занимались и книгоиздательской деятельностью, наиболее значительная роль принадлежит Нисидзава Иппу. Его издательство в Осака печатало пьесы *Дзёрури* начиная с 1660 г., а его отец был одним из первых издателей, которые сами выступали авторами *укиё-дзоси*<sup>7</sup>. Первое свое произведение, «Синсики гокансё» («Новая любовь. Пять выдающихся примеров»), Иппу выпустил в 1698 г. В названии подчеркивается связь этой книги с шедевром Сайкаку «Пять женщин, предавшихся любви», но одновременно указывается и на то, что произведение Иппу представляет собой нечто «новое», а не простую переработку знакомого материала. Все пять новелл сборника Иппу повествуют о тяжелой судьбе молодых людей, которых любовь приводит к гибели, и основаны на реальных событиях. Таким образом, с точки зрения тематики сборники Сайкаку и Иппу мало чем отличаются друг от друга. Основное различие между ними заключается в стиле и манере изложения. В книге Иппу мы обнаруживаем не отстраненность и ироничность, как у Сайкаку, а романтическую атмосферу, которая свойственна *Дзёрури* и которая была близка автору, не только издававшему пьесы *Дзёрури*, но и написавшему немало собственных драматических произведений в этом жанре. Во второй новелле сборника повествуется о танцовщице Санкацу и ее возлюбленном Хансити. Их двойное самоубийство в 1695 г. было хорошо известно благодаря балладам и театральным представлениям, в беллетристическом же произведении об этом рассказывалось впервые. Сама тема — самоубийство влюбленных — чрезвычайно характерна для *Дзёрури*, и манера повествования Иппу скорее напоминает драматургию, нежели прозу. Единственная пьеса *Дзёрури*, принадлежащая Сайкаку, настолько непохожа на его прозу, что кажется, будто она написана другим человеком; прозаическое же творчество Иппу «театрально» в той же степени, что и его пьесы. Использование материала, который до той поры предназначался преимущественно для театра, было одним из способов преодоления застоя, в который попала японская проза после смерти Сайкаку.

Другое направление в развитии литературного творчества, не связанного с традицией Сайкаку, намечено в наиболее известном произведении

Иппу — книге под названием «Годзэн Гикэйки» («Повесть о Ёсицунэ, рассказанная в присутствии его Светлости», 1700). Эта повесть *укиё-дзоси* представляет собой новую интерпретацию историй, связанных с популярным героем Ёсицунэ. Работая над романом «История любовных похождения одинокого мужчины», Сайкаку, возможно, черпал вдохновение в «Повести о Гэндзи», однако при оценке его произведения знание источника не играет сколько-нибудь существенной роли. Но когда речь идет о «Годзэн Гикэйки», само название указывает на источник; не располагая сведениями о легендах, посвященных Ёсицунэ, в особенности тех, которые представлены в повести «Гикэйки», невозможно понять, сколь искусно Иппу переосмыслил эти легенды.

Книга написана в форме историй, которые рассказывает Тарокадзя, известный персонаж фарсов *кёгэн*, в присутствии одного даймё. Композиция такого рода, заимствованная у театра, впоследствии стала типичной для *укиё-дзоси*. Другим новшеством было то, что все произведение представляет собой связное повествование, а не сборник новелл в духе позднего Сайкаку и его подражателей.

В «Годзэн Гикэйки» перед нами проходят все главные персонажи легенд о Ёсицунэ в более или менее узнаваемом виде. Ёсицунэ в версии Иппу именуется Имаёси, т. е. «Новым Ёси (цунэ)», его мать Токива Годзэн становится здесь куртизанкой Токива из «веселого квартала» Симабара, в других действующих лицах можно без труда узнать Ёритомо, Кийёмори и Бэнкэй. Мятеж годов Хэйдзи трансформирован здесь в тяжбу из-за наследования золотых присков в Тамба. Сцены в домах свиданий квартала Симабара чередуются с эпизодами фантастического характера, создавая ту своеобразную смесь, которая характерна главным образом для японских «исторических» пьес. Главы снабжены подзаголовками, указывающими, какой из эпизодов традиционного повествования о Ёсицунэ пересказывается на новый лад, чтобы у читателей не оставалось никаких сомнений, а все произведение в целом представляет довольно точный сколок не только с «Гикэйки», но и с пьес театра *Но*, в которых фигурирует Ёсицунэ.

Модернизация классики, не обязательно нацеленная на бурлескный или пародийный эффект, стала заметной чертой литературы *укиё-дзоси*. Возрождение классического наследия, в том числе трудов приверженцев национальной науки, получило в то время широкое распространение после длительного и настойчивого увлечения современностью, свойственного Сайкаку и поэтам школы Данрип<sup>8</sup>. Читатели, успевшие пресытиться правдивым описанием жизни «веселых кварталов», наслаждались произведениями типа «Годзэн Гикэйки», где действовали храбрые герои и таинственные призраки; им казалось, что их собственный кругозор расширился настолько, чтобы вобрать в себя прошлое. Точное следование историческим фактам представлялось читателям несущественным. Напротив, они находили особое удовольствие в остроумной модификации старых историй с помощью новых, специфически современных деталей. Тем, кто не был знаком с классикой, эти новые версии известных произведений давали основательное, хотя и полное анахронизмов представление об оригинале. К примеру, куртизанка Тора, одна из главных героинь повестей о кровной мести, связанных с братьями Сога, стала прочно ассоциироваться с увеселительными заведениями квартала Ёсивара. На самом же деле братья Сога жили в XII в., а квартал Ёсивара появился лишь пять столетий спустя.

Возможно, именно благодаря популярности переработок классических произведений Иппу привлек в качестве автора Мияко-но Нисики, образо-

ванного человека, прекрасно знавшего японскую классику. В 1701 г. Иппу опубликовал «Канкацу Сога моногатари» («Веселую повесть о братьях Сога»). Успех повести побудил его задуматься над продолжением. Однако, вместо того чтобы сочинять его самому, он в 1702 г. поручил Мияко-но Нисики написать книгу «Гэнроку Сога моногатари». Вслед за ней появились «Фурю дзиндай-но маки» («Изящные главы, посвященные Эре богов», 1702) — пересказ легенд, содержащихся в первой книге «Кудзики», а затем и «Фурю Гэндзи моногатари» (1703) — пересказ первых двух книг «Повести о Гэндзи». Наиболее известное произведение Мияко-но Нисики — «Гэнроку Тайхэйки» (1704). Несмотря на столь тенденциозное заглавие, эта книга не является новым вариантом «Тайхэйки»\*, принадлежащим годам Гэнроку; это пестрая смесь вымысла, фантастики и учености, весьма отдаленно связанная с «Эпохой великого мира» (Тайхэй), которая восхваляется автором в предисловии. Главной целью Мияко-но Нисики в этом произведении было самопрославление и всемерное принижение Сайкаку; наиболее известный раздел книги посвящен описанию странствий Сайкаку в аду.

«Гэнроку Тайхэйки» начинается беседой двух книготорговцев, которые встречаются на корабле, плывущем из Киото в Осака. Чтобы скоротать время, они рассуждают о своих делах. Мияко-но Нисики демонстрирует здесь свои глубокие познания в области книготорговли. Осацкий торговец (возможно, под его маской скрывается Иппу) утверждает, что «после смерти Сайкаку эротическая литература пришла в упадок... За все время с той поры, как изобрели японскую письменность, не было, пожалуй, ни одного писателя, который превзошел бы Сайкаку»<sup>9</sup>. Киотоский книготорговец возражает ему: «Сайкаку — неуч, не имеющий представления о писательском мастерстве». Главным аргументом в пользу этого смелого заявления служит то, что Сайкаку якобы не знал, что *иногодзуги* и *госицу* — два разных названия одного и того же лекарства. Затем киотоский торговец принимается хвалить Мияко-но Нисики за превосходное знание как японской, так и китайской литературы, безупречное владение литературным языком и глубоко продуманные выражения<sup>10</sup>. Осацкий купец опровергает эту точку зрения, обвиняя Мияко-но Нисики в плагиате, а киотосец снова возражает. Так заканчивается первая из восьми книг «Гэнроку Тайхэйки».

Вторая книга начинается рассказом некоего врача, который утверждает, что во сне видел Сайкаку в аду. «Сайкаку оказался в аду *аби* и в течение долгих месяцев и даже лет переносил страшные мучения. Железными клещами ему вырвали язык, доставив ему тем самым жесточайшую боль за его преступление. Ведь находясь в брэнном мире, он рассказывал возмутительную ложь о людях, которых не знал, делая вид, будто все это правда»<sup>11</sup>. Сайкаку прежде всего обвиняется в том, что он якобы получил денежный аванс за книгу, которую впоследствии не смог представить.

Затем в повести рассказывается, как к Сайкаку приходят его друзья и сообщают ему, что он переведен в Ад Ужасающих Воплей. Там Сайкаку сводит знакомство с неким молодым демоном, и тот описывает ему дома свиданий в аду, где проводят время лишь избранные черти. Сайкаку удивлен, узнав о том, что ад может похвастаться столь замечательным нововведением, а демон произносит пространную речь, в которой дает оценку куртизанкам в уже знакомой нам по «справочникам» манере.

В конце концов врач просыпается, и мы возвращаемся на корабль к

\* «Тайхэйки» («Сказание о великом мире») — японский эпос XV в.



нашим книготорговцам. Теперь они уже заняты обсуждением серьезных книг, сообщая друг другу совершенно ненужные подробности об авторах, чьи книги они издают; это сделано для того, чтобы продемонстрировать эрудицию Мияко-но Нисики. «Гэнроку Тайхэйки» довольно неуклюже завершается эпизодом, в котором книготорговцы обмениваются приятными впечатлениями о театрах Осака.

Почти все, что нам известно о жизни Мияко-но Нисики, почерпнуто из петиции, которую он написал в 1705 г., будучи приговорен к смертной казни за побег из заключения<sup>12</sup>. Примерно за год до этого его арестовали в Эдо за бродяжничество. Не вполне понятно, зачем властям понадобилось ссылать его в отдаленные места по той лишь причине, что у него не было какого-либо определенного занятия; никакими другими фактами, способными пролить свет на это обстоятельство, мы не располагаем. Итак, Мияко-но Нисики был сослан на золотые прииски на остров Кюсю. Через несколько месяцев он бежал, но сразу же был пойман. Он добился помилования, однако вскоре снова оказался на приисках. Его освободили, должно быть, в ходе всеобщей амнистии, объявленной после смерти сёгуна Цунаёси в 1709 г., и, если не считать единственного произведения, опубликованного Мияко-но Нисики под другим псевдонимом, нам ничего не известно о дальнейшей судьбе этого способного лежачего и хвастуна<sup>13</sup>.

Еще меньшими сведениями мы располагаем о двух других интересных авторах литературы *укиё-дзоси* раннего периода — Умпуси Ринко и Ясёку Дзибуне<sup>14</sup>. Первый снискал известность благодаря единственному своему произведению — «Косёку убугэ» («Первый пушок любви»; написано до 1696 г.), второй — благодаря трем произведениям: «Косёку банкинтан» («Любовное зелье ценою в десять тысяч золотых монет», 1693), «Дзасики банаси» («Беседы в гостинице», 1693) и «Косёку хайдокусан» («Лекарство от любви», 1702). Оба эти автора слагали *хайкай*, и в этом, по-видимому, кроется причина их остроумия и изобретательности, которыми они напоминают Сайкаку.

Биографических сведений о Ринко почти не сохранилось, известны лишь его подлинное имя (Хоризэ Сигэмори) и несколько фактов о его связи с поэтическими кругами Киото. О Ясёку Дзибуне мы совсем ничего не знаем. Его псевдоним в буквальном переводе означает «Время ужина». Некоторые исследователи даже высказывают предположение, что под двумя вышеупомянутыми именами скрывается один и тот же человек.

Умпуси Ринко и Ясёку Дзibun создавали главным образом сборники анекдотов, построенных по типу коротких рассказов О'Генри с их неожиданной развязкой и юмористическими афоризмами. Характерным примером может служить повесть Ясёку Дзibuна «Косёку хайдокусан»<sup>15</sup>. В ней рассказывается о пожилых супругах, чей единственный сын умер, оставив на их попечение внука по имени Гэндзи. Поскольку нет в живых отца ребенка, который наверняка предавался бы дорогостоящим удовольствиям, как полагалось состоятельным людям, богатство семьи все растет. Гэндзи подрастает и превращается в юношу необычайной красоты, подобно своему тезке принцу Гэндзи, однако он всецело отдается изучению наук и ни о чем другом не помышляет. Но как-то раз один из друзей Гэндзи ведет его в дом свиданий. Слухи об этом доходят до преданного вассала семьи, и тот спешит рассказать об этом деду юноши. Старик произносит длинную тираду, смысл которой сводится к тому, что, по его мнению, будет куда разумнее и экономнее, если внук станет развлекаться с их вedomо, нежели предаваться наслаждениям тайком. Доводы старика убеждают вассала, и он восклицает: «Правильно! Сакэ в веселом доме наверняка плохое. Я

прикажу отправить туда некрепкого, доброго сакэ и скажу им, чтобы не давали ему пить слишком много». Таким образом, Гэндзиро не встречает ни малейших преград на пути к любовным утехам, однако вскоре он понимает, что «удовольствие состоит как раз в тайном посещении кварталов любви, в поисках окольных путей. Если предаешься наслаждениям в открытую, все удовольствие испорчено». В конце концов Гэндзиро охладевает к любовным утехам и даже испытывает к ним отвращение. Он просит своих домочадцев разрешить ему посещать храмы<sup>16</sup>. Так заканчивается эта повесть. От нас, естественно, не требуется принимать ее всерьез, но искусный поворот известного сюжета о молодом человеке, предавшемся наслаждениям, выглядит забавным и интересным. Успех Ясэку Дзибуна в жанре анекдота, а Ринко — в жанре комической повести, где фривольность нередко граничит с непристойностью, свидетельствует об определенном развитии традиций Сайкаку, вышедшем за рамки привычных заимствований.

Наиболее знаменитым последователем Сайкаку в сфере литературы *укиё-дзоси* был Эдзима Кисэки. Его писательская карьера началась в 1699 г., когда он получил заказ от издательства «Хатимондзия» (книжной лавки «Восьмерка») написать небольшую книжку-справочник об актерах. Это издательство было основано около 1650 г., с тем чтобы печатать пьесы *Дзёрури* и *сэккё*, однако Андо Дзисё, принадлежавший к третьему поколению владельцев, расширил сферу деятельности издательства, включив также и пьесы *Кабуки*. Именно он привлек к сотрудничеству Эдзима Кисэки, который до этого был известен больше как преуспевающий торговец сладостями, нежели как писатель-любитель, сочиняющий на досуге пьесы *Дзёрури*. Первая же книга Кисэки, «Якуся кутидзямисэн» («Актёр, подражающий голосом сямисэну», 1699), спискала такую популярность, что издательство «Хатимондзия» стало одним из ведущих в области литературы *укиё-дзоси*.

Вскоре после этого Кисэки выступил с рядом критических статей о театре, которые получили широкое признание. Своим успехом эти книги в значительной степени были обязаны прекрасному оформлению, и прежде всего иллюстрациям Нисикава Сукэнобу; однако читателей не могли не заинтересовать меткие, профессиональные суждения Кисэки о постановках пьес. Подобные книги, в которых переплетались театральные сплетни и критические замечания о театре, ежегодно появлялись в дальнейшем на протяжении ряда лет.

Первой книгой Кисэки в жанре *укиё-дзоси* был сборник рассказов о куртизанках разных областей Японии под названием «Кэйсэй иродзямисэн» («Любовные мелодии сямисэна куртизанки», 1701). Эта книга наряду с повестью Нисидзава Иппу «Годзэн Гикэйки», написанной в том же году, была признана «свежим ветром», повеявшим в затхлой атмосфере беллетристики<sup>17</sup> того времени, хотя почти каждая из новелл Кисэки представляет собой если не прямой плагиат, то явный пересказ одного из произведений Сайкаку<sup>18</sup>. Тем не менее читатели приняли эту книгу с огромным энтузиазмом. Должно быть, даже из вторых рук творения Сайкаку заметно выделялись на фоне всей остальной беллетристики той поры. Живой, а временами и весьма поэтичный стиль Кисэки в сочетании с превосходными иллюстрациями Сукэнобу подарили читателям очень приятные книги.

В течение следующего десятилетия Кисэки написал еще одиннадцать книг для «Хатимондзия». Его произведения этого периода подписаны именем издателя — Андо Дзисё. Кисэки, по-видимому, первое время не хотел, чтобы его имя связывали с подобными легкомысленными книжками. В четвертом месяце 1711 г. было опубликовано лучшее произведение Кисэки —

«Кэйсэй кинтанки», также подписанное не автором, а издателем. Название это трудно перевести. Оно состоит из иероглифов, буквально означающих: «куртизанкам не положено иметь вспыльчивый нрав»; действительно, один из разделов книги посвящен этой теме. Однако полное значение заголовка включает в себя еще и игру слов, строящуюся на понятии *данги*, т. е. буддийских наставлениях, которые произносились уличными проповедниками под аккомпанемент сямисэна, и на названии «Киндан Нитирэнги» — произведения монаха по имени Синё, принадлежавшего в секте Тэндай (оно написано в 1654 г.)<sup>19</sup>.

Книга Кисэки, посвященная нашумевшим происшествиям в «веселых кварталах», на первый взгляд кажется мало связанной с рассуждениями ученых монахов, составляющими основное содержание произведения Синё, однако спор между сторонником гетеросексуальной любви и приверженцем гомосексуальной любви, которым открывается книга Кисэки, перекликается с дебатами последователей буддийских сект Чистой Земли и Нитирэн; Кисэки сравнивает буддизм секты Чистой Земли (Дзёдо) с «путем женщин», а буддизм секты Нитирэн — с «путем мужчин». Вслед за бурлескными теологическими рассуждениями на эту тему Кисэки переходит к сравнению достоинств куртизанок и продажных женщин — «непрофессионалок». Остальные три главы книги посвящены наставлениям в искусстве любви и описанию всевозможных уловок куртизанок.

Ни форма, ни материал этого произведения не являют чего-либо нового. Споры о двух различных «путях» любви можно обнаружить в литературе *кана-дзоси*, к тому же многие отрывки книги Кисэки «набраны» из отдельных фрагментов произведений Сайкаку. И все же «Кэйсэй кинтанки» восхищала современных читателей остроумием и живостью стиля. Один из образованнейших людей того времени, поэт и художник Янагисава Киэн (1706—1758) даже заявил, что эта книга — «новое произведение Сайкаку»<sup>20</sup>. Буддийская фразеология, хорошо понятная читателям, придавала кощунственную пикантность сугубо мирским темам, о которых с такой серьезностью рассуждал автор.

Вскоре после представления рукописи «Кэйсэй кинтанки» в издательство «Хатимондзия» Кисэки решил основать собственное издательство — «Эдзимая». По-видимому, та часть славы, которая приходилась на его долю, уже перестала его удовлетворять. К тому же он подумывал о том, чтобы пристроить в издательство сына. Когда Дзисё воспротивился этому его намерению, Кисэки решил окончательно порвать с «Хатимондзией». Соперники Дзисё, терпевшие убытки из-за процветания «Хатимондзия», всячески приветствовали и поощряли возникновение новой компании, однако Кисэки, который располагал весьма скромными средствами, было чрезвычайно трудно тягаться со своим бывшим работодателем. Надеясь упрочить положение своего издательства при помощи публикации книг, которые выигрывали бы в сравнении с остальной печатной продукцией, Кисэки с рвением углубился в творческую деятельность. Период разрыва с «Хатимондзией» оказался самым плодотворным в его литературной карьере. За неполные семь лет Кисэки создал более двадцати книг. Желая угодить читающей публике с ее постоянной тягой к новизне, он был вынужден обращаться к новым типам беллетристики. В 1712 г. он выпустил книгу «Акиндо гумбай утива» («Судейский веер торговцев»), возникшую под несомненным влиянием повелл Сайкаку о горожанах, а в 1715 г. — сборник «Сэкэн мусуко катаги» («Нравы современных сыновей»), написанный в форме нравоучительных очерков, которая впоследствии стала прочно ассоциироваться с его именем<sup>21</sup>. Отчаянное стремление Кисэки создавать все больше

и больше книг для своего издательства нередко выливалось в непомерные заимствования из произведений других авторов и явный плагиат <sup>22</sup>.

Кисэки умел смешить своих читателей, искусно разрабатывая комические сюжеты, и все же в целом его произведения бесцветны, за ними не угадывается личности автора. Читая Сайкаку, всегда ощущаешь присутствие автора, который по ходу изложения вставляет собственные замечания и выражает свои взгляды на мир. Замечания же Кисэки поверхностны и мало интересны. Поначалу он писал ради забавы; затем, когда его кондитерское дело пришло в упадок, он стал писать ради денег. Но творчество Кисэки не дает оснований полагать, что литературный труд был для него внутренней потребностью. Не удивительно поэтому, что книги Кисэки известны скорее благодаря названию издательства («Хатимондзия-бо»), нежели благодаря имени их создателя.

Читая, к примеру, очерк Кисэки, посвященный повесе <sup>23</sup>, мы понимаем, что запечатлеть характерные черты своего героя ему так и не удалось. Автор делает ставку на забавную ситуацию: его герой, сластолюбец, вся жизнь которого проходит в «веселых кварталах», под Новый год оказывается лишенным возможности развлечься с куртизанками, поскольку все они заняты приготовлениями к празднику. Тогда он отправляется к горячим источникам, но, к величайшему огорчению, обнаруживает, что там собралась больные, которые должны лечиться и которым, естественно, не до шумных развлечений. Хозяин гостиницы советует ему выбрать какое-нибудь другое место для пирушки. Рассказ этот на редкость бессодержателен, автору не удалось создать собирательный образ повесы. Однако нельзя не отметить, что описание «веселых кварталов» здесь довольно забавно, любопытно и некоторые сюжетные ходы. Когда завсегдатай дома свиданий приходит к его хозяину и со скорбным видом заявляет, что должен кое-что ему сообщить, тот делает вывод (как это часто бывает в книгах о «веселых кварталах»), что посетитель не может заплатить по счетам, но, как оказывается, тот огорчен лишь потому, что вынужден всю неделю скучать без развлечений.

Возможно, это не лучший рассказ Кисэки, тем не менее он характерен для этого автора. В нем с очевидностью проявляется ограниченность Кисэки-писателя. Читая его произведения, понимаешь, сколь многого достиг Сайкаку в той же области, и лишний раз убеждаешься в том, что без трагических штрихов или по крайней мере без осознания того, что трагическое существует, литература подобного рода либо быстро приедается, либо исчезает в потоке времени.

В 1714 г., когда конфликт Кисэки с издательством «Хатимондзия» достиг наибольшей остроты, он написал книгу, в которой дал свою трактовку причин, повлекших за собой разрыв <sup>24</sup>. Он впервые открыто заявил о том, что является автором не только ежегодников, посвященных актерам, но и таких популярных произведений, как «Кэйсэй иродзямисэн» и «Кэйсэй кинтанки». Тем не менее Дзисё не выражал намерения отказаться от своих прав на книги, вышедшие в издательстве «Хатимондзия», и в дневнике, опубликованном в 1747 г., все еще отрицал авторство Кисэки <sup>25</sup>. Возможно, Дзисё действительно написал несколько книг, особенно в период ссоры с Кисэки, но все эти книги гораздо слабее в художественном отношении.

Примирение произошло в 1718 г. Скорее всего, инициатива исходила от Дзисё, хотя его положение было гораздо прочнее, чем положение Кисэки. Даже лишившись своего лучшего автора, издательство «Хатимондзия» по-прежнему обладало достаточной финансовой базой, чтобы пережить эту

утрату. Что же касается «Эдзимая», то финансовое положение этого издательства с самого начала было весьма шатким. В совместно написанном предисловии к одной из книг, созданных в 1718 г., Дзисё и Кисэки выразили сожаление по поводу недавней вражды и радость в связи с наступившим примирением<sup>26</sup>. Согласие было восстановлено (по крайней мере, на поверхности), и оба издательства получили право публиковать произведения Кисэки. Вскоре, однако, «Эдзимая» практически прекратило свое существование, а еще через некоторое время имя Кисэки перестало появляться и на книгах «Хатимондзия».

Книги со штампом издательства «Хатимондзия» выходили в свет вплоть до 1783 г., т. е. в течение сорока восьми лет после смерти Кисэки. Но уже в 1745 г., сразу после смерти Дзисё, его наследники столкнулись с серьезными трудностями в ведении издательских дел и в 1767 г. продали свои ксилографические доски одному осакскому издателю, который получил право унаследовать и название издательства «Хатимондзия».

Последним из крупных авторов *укиё-дзоси* был Тада Нанрэй (1698—1750), главный оплот издательства «Хатимондзия» в заключительный период его существования. Большая часть произведений Нанрэй выходила под именем Дзисё и его преемников, однако профессору Накамура Юкихио удалось установить его авторство применительно к двадцати пяти *укиё-дзоси*, публиковавшимся в период с 1737 по 1753 г.<sup>27</sup> Помимо беллетристических произведений кисти Нанрэй принадлежат многочисленные исследования, посвященные японской науке, филологии и национальным обычаям. В 1780 г. начало издаваться полное собрание его серьезных произведений, что по тем временам было весьма почетным, однако сейчас Нанрэй помнят не как ученого, написавшего трактат о памятнике «Кодзики», но как создателя развлекательных произведений, публиковавшихся под чужими именами.

На первый взгляд *укиё-дзоси* Нанрэй мало чем отличаются от прочих произведений этого жанра. Наиболее известные его книги — «Камакура сёгэй содэ никки» (1743) и «Сэкэн хахаоя катаги» («Нравы современных матерей», 1752) — созданы в духе правописательных очерков Кисэки. Другие его прозаические произведения представляют собой модернизированные варианты классики в манере Иппу. Тем не менее профессор Накамура считает, что стиль Нанрэй, отмеченный широким использованием фразеологии, почерпнутой из китайской словесности и литературы Хэйана, свидетельствует не только о значительной эрудиции автора, но и об особом отношении его к собственному творчеству. В отличие от Кисэки, опытного и плодовитого писателя-профессионала, Нанрэй смотрел на свой писательский труд как бы со стороны, как на занятие, явно его недостойное, но в то же время дающее выход его литературному таланту<sup>28</sup>. Несмотря на многочисленные черты поверхностного сходства с его предшественниками по беллетристике *укиё-дзоси*, Нанрэй в еще большей степени напоминает писателей позднего периода, когда образованные люди ради собственного удовольствия нередко создавали *гэсаку*, т. е. несерьезные, шуточные сочинения. Если в этих произведениях и присутствует критика окружающей действительности, то она сводится не к обличению общественной несправедливости, а скорее к отказу авторов от серьезного отношения к социальным проблемам; они искали для себя убежище в нарочитой несерьезности своих книг. Таков удручающий итог развития литературы *укиё-дзоси*, вызванной к жизни могучим гением Сайкаку.

Правописательные очерки продолжали появляться вплоть до конца столетнего периода существования литературы *укиё-дзоси*, однако их авто-

ры все чаще и чаще обращались к искусственным и надуманным ситуациям. Логическим завершением этого процесса послужило произведение 1770 г., носящее весьма характерное название: «Нравы современных призраков» («Сэкэн бэкэмоно катаги»). Среди последних *укиё-дзоси* можно назвать две повести Уэда Акинари (1734—1809). Незначительное место, которое они занимают в его творчестве, свидетельствует о том, что этот жанр уже исчерпал себя, хотя термин «нравоописательный очерк» (*катаги*) еще долго не выходил из литературного обихода; в конце прошлого века он прозвучал в названии одного из первых произведений современной японской литературы — романа Цубоути Сёё (1859—1935) \*.

---

\* Имеется в виду роман Цубоути Сёё «Тосэй сёсэй катаги» («Нравы студентов нашего времени»).

# 3

## ДРАМА

### ПЕРВЫЕ ШАГИ КАБУКИ И ДЗЁРУРИ

Пути развития драматического искусства в период Токугава определялись *Кабуки*, театром актеров, и *Дзёрури*, театром марионеток. Оба театра ведут происхождение от народных зрелищ, впервые зародившихся в конце XVI в. и быстро завоевавших сердца простых людей. Спектакли *Но* и *кёгэн* по-прежнему не сходили со сцены, но постановки их постепенно приобретали характер ритуальной «музыки» при дворах различных даймё и самого сёгуна. Представления для публики становились все реже и реже. Некоторые горожане специально обучались искусству декламации пьес театра *Но*, которое, как они считали, наравне с чайной церемонией в чем-то приближало их жизнь к жизни высшего общества<sup>1</sup>. Итак, *Но* и *кёгэн* превратились в классические, застывшие в своем развитии театры, пользующиеся, впрочем, поддержкой властей. В то же время *Кабуки* стал любимым массовым развлечением горожан, а популярность *Дзёрури* неудержимо распространялась во всех слоях общества — от придворной аристократии до простолюдинов. Нужно отметить, что в обоих случаях характерные особенности театров определялись вкусами простого люда, а не могущественных патронов труппы.

Название *Кабуки* является производным от глагола *кабуку*, означающего «наклоняться вперед», а в более широком смысле *кабуки* можно истолковать как «непохожий», «запутанный», «отклоняющийся от нормы». Эпоха расцвета духа *кабуки* приходится на последнее тридцатилетие XVI в., и выдающимся ее представителем был не кто иной, как сам Тоётоми Хидэёси<sup>2</sup>. Ведь Хидэёси не только сумел подняться из самых низов до поста военного правителя Японии, что было головокружительной карьерой даже в период бесконечных междоусобных войн и мятежей, но и отбросил, придя к власти, многочисленные традиционные условности и ограничения.

Как истый парвеню, он поспешил присвоить отличия и регалии наследственной родовой знати; в подражание хэйанскому двору взял себе имя Фудзивара и произвел себя в «гражданские диктаторы» (*кампаку*). Много сил и энергии Хидэёси посвятил освоению чайной церемонии, строго регламентированного средневекового обряда; наивысшее наслаждение ему доставляла чайная церемония в Золотом павильоне. Предметом гордости Хидэёси служило также его участие в пьесах *Но*, где он всегда выбирал самые сложные и самые благородные роли. Более того, по его заказу специально писались драмы, в которых Хидэёси играл самого себя — как легендарного героя с атрибутами божественной власти.

По различным документам и большим расписным ширмам, как раз вошедшим в моду в конце XVI в., мы можем составить представление о широком выборе увеселений в Киото во времена Хидэёси. Жонглеров, фокусников всех мастей, дрессированных обезьянок и собачек, не говоря уже о более примитивных аттракционах, можно было досыта насмотреться в балаганах, располагавшихся в русле пересыхавшей на большую часть года реки Камо. Столь необычное место — русло реки — было выбрано, скорее всего, из-за ровной поверхности, но основное достоинство русла, находившегося несколько месяцев под водой, заключалось в том, что этот участок земли фактически никому не принадлежал. Кроме того, некоторые исследователи считают, что большая часть театрализованных представлений была тесно связана с участием *эта*, касты париев, а поскольку заходить в обычные городские строения им было запрещено, высохшее русло как нельзя лучше подходило для их балаганов, ибо никакие запреты на него не распространялись<sup>3</sup>. Так или иначе, местом рождения *Кабуки* и *Дзёрури* по традиции принято считать русла рек Камо и Сидзё в Киото<sup>4</sup>.

Началом *Кабуки* послужили танцы и сценки труппы под руководством некой Окуни, которую молва называла жрицей синтоистского храма в Идзумо. В те времена странствующие комедианты нередко давали представления под предлогом сбора средств на нужды храма. Такая религиозная миссия служила как бы оправдательным документом и пропуском через всевозможные заставы на дорогах феодальной Японии. Труппы комедианток — «женские *саругаку*» и «женские *кёгэн*» выступали по всей стране. Благодаря популярности танцев *Кабуки* Окуни с ее труппой удалось осуществить мечту, недостижимую для прочих лицедеев, — добиться успеха в столице.

Первое выступление Окуни в Киото состоялось в Тэммангу, синтоистском храме, посвященном памяти Сугавара-но Митидзанэ, на двадцать пятый день третьего месяца 1603 г. Среди публики, как явствует из рисунков на ширмах, были шеголи, наряженные в португальские камзолы с брыжами, модницы в бархатных и ярких бумажных кимоно, самураи в накидках, разукрашенных изображениями пушечных ядер, и даже несколько настоящих европейцев<sup>5</sup>. Люди, набившиеся во двор храма, сгрудились вокруг маленькой сцены для представления пьес *Но*, чтобы лучше разглядеть танцы *Кабуки* (*кабуки одори*).

Появилась Окуни, одетая в черную монашескую рясу и черную лакированную шляпу, которая наполовину закрывала ее лицо. Она ударила в маленький гонг, висевший у нее на шее на алом шнурке, и задорным голоском пропела:

На десять сторон света исходят от Будды лучи священного света.  
Тот, кто имя Будды призовет, навсегда спасенье обретет.  
Наму Амида Буцу! Наму Амида! \*<sup>6</sup>

Слова песни и облачение Окуни свидетельствовали о том, что исполняется буддийский гимн, нечто нисколько не зазорное для жрицы, собирающей пожертвования. Однако, несмотря на все эти видимые признаки религиозного обряда, труппа исполняла заразительно веселые песни и танцы<sup>7</sup>. *Нэмбуцу одори*, как их называли, по природе своей были народными плясками, и успех Окуни во многом объяснялся тем, что она сумела привить жителям столицы интерес к незамысловатым деревенским игрищам<sup>8</sup>.

\* «Наму Амида Буцу» — «Славься, будда Амида!».



Позже Окуни использовала в той же программе еще более необычный наряд — мужское кимоно из алого шелка, накидку, расшитую золотом и подпоясанную пурпурным поясом, меч и кинжал с золотой насечкой. Сверх всего, на шее у нее еще висело золотое распятие, что отнюдь не говорило о приверженности к христианству, а считалось просто последним криком моды. Одетая таким образом, Окуни выступала в роли красивого молодого человека, который ведет беседу с хозяйкой чайного домика. В других сценках фигурировал партнер Окуни — Нагоя Сандзабуро (1572?—1603), сокращенно Сандза, самурай из знатного рода, который так увлекся *Кабуки*, что рискнул выступить в компании бродячих актеров<sup>9</sup>. У исследователей возникали некоторые сомнения по поводу того, действительно ли Сандза выступал в труппе Окуни; он был вскоре убит в какой-то стычке, и с тех пор его «дух» неизменно появлялся на сцене. Таким образом, имя Сандза приумножило славу театра *Кабуки*.

Представления труппы Окуни через некоторое время выродились в выступления куртизанок, умевших петь и танцевать. С той поры и завязались тесные связи между *Кабуки* и «веселыми кварталами», — связи, сохранившиеся вплоть до конца XIX в. Как «веселые кварталы», так и театры пользовались у правительства репутацией притонов разврата (*акусэ*), причем театры считались худшим злом. На протяжении всего периода Токугава сохранялась парадоксальная ситуация: с одной стороны, актеры были кумирами публики и их боготворили куда больше, чем нынешних кинозвезд, а с другой — тех же актеров презирали как изгоев. Со временем такая двойственность положения актеров стала более очевидной, но в начале XVII в. зрители еще ходили на спектакли *Кабуки* главным образом ради эротических элементов представлений, а не для того, чтобы насладиться сценическим мастерством труппы.

Часто встречаются утверждения, что неподобающие отношения, якобы установившиеся между актрисами и публикой, нечто вроде скрытой проституции, в конце концов побудили правительство в 1629 г. запретить женщинам выступления в театре. Удивительно то, что правительство, которое официально разрешало и даже поощряло создание «веселых кварталов», было недовольно именно этим проявлением аморальности. Скорее всего, причиной тому послужили ссоры из-за актрис, в особенности между самураями высших рангов, доставлявшие правительству столько неприятностей, что оно наконец решилось на крайнюю меру. Женщин на сцене *Кабуки* заменили мальчишки-подростки, *вакасю*, которые исполняли те же песни и танцы с добавлением некоторых специфических элементов (например, акробатических трюков).

*Вакасю* также были к услугам зрителей после представлений и имели своих поклонников. В 1652 г., после смерти сёгуна Иэмицу, известного покровителя и ценителя театра *Кабуки* с участием *вакасю*, последние, в свою очередь, были изгнаны со сцены — вероятно, тоже в результате ссор и скандалов. Токугавский сёгунат мог еще закрывать глаза на аморальность, но на беспорядки — никогда.

Может показаться странным, что правительство, которое так часто осуждало театр *Кабуки*, не запретило его совсем. Должно быть, огромная популярность *Кабуки* среди горожан, о которой мы знаем из множества документов той эпохи, предотвратила окончательное закрытие театра, а может быть, власти рассматривали *Кабуки*, как римляне — девиз «хлеба и зрелищ», благодаря которому народ забывал о своих насущных нуждах и не затевал смуты.

Побочным результатом изгнания женщин и мальчишек из театра *Ка-*

буки явилось превращение *Кабуки* в истинно драматическое искусство. До 1652 г. *Кабуки*, игравший уже немаловажную роль в истории японского театра, все еще совсем не был связан с литературой. Когда же красота актрис и юных актеров перестала привлекать публику в театр и заинтересовать зрителей мог лишь сюжет пьесы, в *Кабуки* стали проникать элементы литературного мастерства. Ранние пьесы были, без сомнения, еще весьма примитивными и служили только одной цели — продемонстрировать талант исполнителей: даже в наши дни литературные достоинства драм *Кабуки* отступают в глазах зрителей на второй план, на первом же остается игра актеров. Изгнание *вакасю* со сцены почти сразу же повлекло за собой возникновение новой разновидности *Кабуки*, которую, впрочем, стали называть по-другому — *мономанэ кёгэн-дзукуси* (серии подражательных *кёгэн*). Такие постановки включали две-три пьески. Во всех ролях были заняты взрослые актеры-мужчины, а в случае необходимости изобразить женщину они иногда надевали парики<sup>10</sup>.

В 1664 г. впервые появились на сцене настоящие пьесы, где четыре акта, вероятно, уже были связаны между собой по смыслу и составляли одну цельную вещь.

Мы ничего не знаем об авторах этих пьес. Может быть, и пьесы-то представляли собой лишь черновые наброски сценария, оставлявшие актерам право полной импровизации. Есть основания полагать, что сюжеты пьес заимствовались из «Симабара кёгэн», популярных в период 1655—1660 гг. пьес о жизни киотоского «веселого квартала» Симабара. По непонятным причинам «Симабара кёгэн» были запрещены правительством — скорее всего, потому что название «Симабара» ассоциировалось с восстанием 1636 г. и все еще резало ухо властям<sup>11</sup>. Сама по себе типичная основа сюжета — визит молодого человека в дом терпимости, где он болтает с хозяином и любит танцами его обитательниц, — едва ли могла вызвать нарекания цензуры.

Помимо пьесок из жизни «веселых кварталов» некоторые авторы черпали сюжеты из анекдотов о великих людях. Уже в 1644 г. правительство издало постановление о том, что «имена реальных лиц не должны упоминаться в пьесах»<sup>12</sup>. Это постановление неукоснительно соблюдалось в течение всего периода Токугава. Авторы *Кабуки* и *Дзёрури* весьма искусно придумывали имена и географические названия, дабы ввести в заблуждение цензоров. Нередко для обогащения репертуара привлекались сюжеты и кое-какие сценические приемы из драм *Но*. Так, в пьесах, включавших более одного акта, антракты могли обозначаться, как в театре *Но*, уходом актеров со сцены вместо спуска занавеса. Как мы знаем из опубликованного в 1678 г. списка, где указывалось не только содержание, но и продолжительность каждой пьесы (в среднем около получаса), в ту пору уже наметилось в зародышевой форме деление репертуара *Кабуки* и *Дзёрури* на пьесы «исторические» и «бытовые»<sup>13</sup>.

Конечно, сведения, которыми мы располагаем о *Кабуки* поры становления, чрезвычайно фрагментарны, но, во всяком случае, нет никаких упоминаний об инсценировке произведений, обладающих подлинной художественной ценностью. Только в годы Гэнроку (1688—1703) стали появляться драмы, тексты которых бережно сохранялись, и только начиная с Гэнроку мы можем говорить о литературном аспекте *Кабуки* — разумеется, делая скидку на импровизации актеров, которые вольны были отступать от текста по собственному усмотрению. Однако, прежде чем повести речь о самих драмах, необходимо сказать несколько слов о театре *Дзёрури*, развивавшемся параллельно с *Кабуки*.

Термин *Дзёрури* происходит от имени госпожи Дзёрури, героини повести «Дзёрури моногатари», первое упоминание о которой встречается в 1485 г.<sup>14</sup> История недолговечной, но пылкой любви Дзёрури и бесстрашного воина Минамото Ёсицунэ надолго захватила воображение японцев. Уже к 1531 г. профессиональные сказители разнесли по стране полюбившийся сюжет в различных версиях, но и в XVII в. интерес к нему не ослабевал. Особенно широкое распространение получила одна версия, состоявшая из двенадцати эпизодов и потому названная «Дзюнидан дзоси» («Повесть из двенадцати частей»)<sup>15</sup>. Вариаций сюжета, как уже отмечалось, существует очень много, но в целом содержание повести сводится к следующему. Ёсицунэ, вынужденный скрываться от своего брата Ёритомо, попадает в селение Яхаги, где до его ушей доходят слухи о местной красавице госпоже Дзёрури. Ёсицунэ находит ее дом и тайком наблюдает за тем, что происходит в саду. Как только юноша увидел красавицу, которая музицирует, окруженная прислужницами, в его сердце загорелась любовь. Заметив, что ансамблю недостает флейты, Ёсицунэ достает свою собственную флейту и извлекает из нее чудесные звуки. Очарованная Дзёрури приглашает его в сад. Не в силах противиться страсти, Ёсицунэ ночью снова приходит в дом Дзёрури и убеждает красавицу, несмотря на ее возражения, покориться велению сердца. Утром влюбленные должны расстаться, ибо погоня близка и Ёсицунэ пора покинуть Яхаги. Вскоре после этой встречи Ёсицунэ тяжело заболевает в селении Фукиагэ. Бог Хатиман является к Дзёрури в обличье старца и сообщает ей о болезни возлюбленного. Дзёрури спешит к Ёсицунэ, находит его уже мертвым, но ей удается вернуть его к жизни. В благодарность он открывает ей свое имя и обещает вернуться к ней. Но им уже не суждено более увидеться<sup>16</sup>.

История госпожи Дзёрури довольно любопытна, и встречающиеся в ней романтические описания, несомненно, были для читателей и слушателей желанным дополнением к устным сказам, посвященным батальным сценам из «Хэйкэ моногатари», столь распространенным в те времена. И все же трудно объяснить, чем именно эта лишенная всякого драматического накала история снискала себе неувядаемую славу. Поздние версии несколько не улучшили повествования. В них акцентируются моменты, не представляющие, для нас во всяком случае, особого интереса: до мельчайших подробностей описываются, например, сад Дзёрури, обстановка ее дома и т. п.<sup>17</sup> Тем не менее история Дзёрури, пересказывавшаяся на протяжении десятилетий под аккомпанемент цитры-бива, так глубоко запала в сердца людей, что была избрана для первой постановки и дала свое имя зарождавшемуся театру марионеток.

Этот театр родился в конце XVI в. в результате соединения трех составных элементов: текста, музыкального сопровождения на сямисэне и собственно кукол. Сямисэн пришел в Японию около 1570 г. с островов Рюкю и быстро завоевал популярность, прежде всего в среде певичек и танцовщиц. Им больше нравился резкий, залихватый звон струн сямисэна, чем мягкое, слегка заунывное звучание цитры-бива. Было сочтено, что сямисэн больше подходит для исполнителей устного сказа, и сказители впервые начали его использовать приблизительно в 1580 г. Судя по всему, для аккомпанеента к ранним *Дзёрури* использовали мелодии, под которые прежде исполняли «Хэйкэ моногатари», только бива была заменена сямисэном. Куклы появились несколько позже.

Вообще, куклы были известны в Японии по меньшей мере начиная с XI в., однако с той самой поры мы не находим о них никаких сведений вплоть до XV в., когда, как следует из записей, кукол стали использовать

при постановках пьес театра *Но* и *кёгэн*. В буддийских и синтоистских храмах при исполнении обрядов также разыгрывались небольшие сценки религиозного содержания. Вероятно, до того как куклы стали полноправными участниками представлений *Дзёрури*, они уже применялись в постановках *сэккё-буси*<sup>18</sup>, нравоучительных пьес с буддийской окраской. Но точной информацией о том, как именно происходил синтез трех элементов кукольного театра в 90-х годах XVI в., мы не располагаем. Успех начинания не замедлил сказаться: в 1614 г. кукольные представления уже давались во дворце отрекшегося императора Го-Едзэй. На ширме, относящейся к 1622 г., изображено выступление сразу двух трупп: в одном театре показывают *Дзёрури*, в другом — *Сэккё-буси*<sup>19</sup>; известно и название пьесы *Дзёрури* — «Амида-но мунэвари» («Разверстая грудь будды Амида»), написанная примерно в 1614 г.<sup>20</sup> Даже в такой ранней вещи уже можно выявить первые проблески литературного мастерства, которым драматургия *Дзёрури*, как мы знаем, существенно отличалась от *Кабуки*. Важность текста для театра марионеток была оценена сразу же — ведь куклы не могли, подобно актерам, покорить аудиторию красотой или индивидуальностью манеры исполнения. Вместо этого, как заметил однажды Поль Клодель, куклы должны были служить воплощением слов. Еще и в наши дни декламаторы в театре, перед тем как приступить к чтению текста, церемонно подносят книгу ко лбу, демонстрируя тем самым уважение к письменному слову.

Художественные особенности *Дзёрури* ставят перед нами следующий вопрос: настоящие ли это пьесы? Ведь один рассказчик не только читает все роли, но и обрисовывает ситуацию, характеризует отношения и личные качества персонажей, а иногда вводит в повествование подходящие к случаю песни и стихи. В отличие от хора в пьесах *Но*, который говорит за каждого героя, рассказчик в театре *Дзёрури* выступает в активной роли и часто говорит от себя, своим собственным голосом. «Разверстая грудь будды Амида», например, начинается так: «Вот, стало быть, в стародавние времена...»<sup>21</sup>. Эти слова, остававшиеся непременным атрибутом всех пьес *Дзёрури* вплоть до 80-х годов XVII в., когда с приходом Тикамацу Мондзаэмона многое в театре изменилось, напоминают не столько типичный для драмы диалог, сколько зачин какого-либо повествования; мало что отличает «Разверстую грудь» от распространенных в тот период *кана-дзоси*. Даже после того как драматические элементы в *Дзёрури* обозначились более явно, функции рассказчика фактически остались прежними. Ранние *Дзёрури* представляли собой нечто вроде небольших повестей, которые пересказывались одним или несколькими декламаторами, причем описываемые события иллюстрировались игрой марионеток. Такое положение сохранялось на протяжении всего периода «старого театра *Дзёрури*», т. е. до постановки «Победоносного Кагэкиё» Тикамацу в 1686 г. Правда, в популярных пьесах из цикла, воспевавшего бессмертные деяния непобедимого воина Кимпира (имевшего бурный успех в 1650—1670 гг.), объем диалога по сравнению с «Разверстой грудью» значительно увеличился, но и эти пьесы *Дзёрури* пока еще трудно было отделить от художественной прозы<sup>22</sup>.

Итак, до наступления периода Гэнроку две основные разновидности народного театра, *Кабуки* и *Дзёрури*, имели крайне мало общего. Драммы *Кабуки* строились на песнях и диалоге, причем спектакль в большей степени зависел от удачной актерской импровизации, чем от писаного текста. Драммы *Дзёрури* были пока еще в процессе становления, и основное внимание в них уделялось не диалогу, а описаниям ситуации. Однако по

мере развития оба театральные жанра стали оказывать друг на друга серьезное и благотворное влияние.

На первых порах распорядитель труппы в театре *Кабуки* был одновременно актером и главным сочинителем пьес. Актеры, чья популярность привлекала зрителей в театр более, чем достоинства самой пьесы, были вольны обращаться с текстом по своему усмотрению. Автор текста, некто Томинага Хэйбэй, был упомянут в программке *Кабуки* в 1680 г. — первый известный нам прецедент такого рода<sup>23</sup>. Хэйбэй продолжал писать и в годы Гэнроку, но славу его вскоре затмил Тикамацу Мондзаэмон — первый драматург, никогда не выступавший в роли актера или распорядителя, чьи произведения сами по себе привлекали публику.

Почти все пьесы *Кабуки* периода Гэнроку, кому бы они ни принадлежали, затрагивают проблему конфликтов внутри какого-либо большого семейства. Отсюда происходит и название жанра *оиэмоно*\*. Чаще всего в таких пьесах коварный младший брат намеревается присвоить земли и имущество старшего. Его, как правило, подстрекают коварная мать (соответственно мачеха сводного старшего брата), либо дядя, либо другой корыстолюбивый родственник. Сюжеты некоторых пьес имели в основе реальные события, но все без исключения авторы, чтобы избежать нападок цензуры, переносили действие в далекое прошлое.

Впрочем, ни исполнители, ни зрители не были заинтересованы в том, чтобы на сцене сохранялась видимость исторической достоверности за счет введения каких-то бытовых деталей пятивековой давности. Наоборот, актеры вместе с публикой получали особое удовольствие, «модернизируя» подлинные исторические персонажи. Например, Сукэроку, хвастливый герой одноименной пьесы, выступал в облике развеселого горожанина, развлекающегося в «веселом квартале» Ёсивара. При ближайшем же рассмотрении выясняется, что пресловутый Сукэроку не кто иной, как Сога Горо, историческая личность, жившая за пять веков до основания этого квартала. Такие же превращения прodelывали с героями своих книг и авторы популярных в тот период *укиё-дзоси*<sup>24</sup>.

В *оиэмоно* сцены во дворце какого-либо даймё, где готовится заговор с целью захвата наследства, перемежаются со сценами в «веселых кварталах», где законный владелец сокровищ ищет утешения в обществе куртизанки. Со временем все пьесы стали включать ряд обязательных элементов: *вагото* (романтический элемент), *икэнгото* (поучительный), *будогото* (связанный с вооруженными столкновениями) и *арাগото* (связанный с неистовством, с буйством)<sup>25</sup>. Независимо от особенностей сюжета в каждой пьесе всегда находилось достаточно места для каждого из этих элементов, позволявших раскрыть все грани таланта главных исполнителей и сообщавших спектаклю разнообразие, которого всегда требовал японский зритель. В дальнейшем традиционная трактовка персонажей привела к появлению условных ролей «молодого наследника», «коварной мачехи», «верного вассала» и т. д., так что тот или иной актер выступал в определенном амплуа.

Исследователи часто подчеркивают, что пьесы *Кабуки*, которым отдавалось предпочтение в Эдо, сильно отличались от любимых пьес зрителей района Камигата. В эдоских пьесах акцент делался на *арাগото*, и в постановках фигурировали такие героические персонажи, как братья Сога, Кимшира, демон Сютэндодзи. В Камигата же, напротив, превыше всего ценили *вагото*, лирическое начало в реалистических драмах, сюжетом которых за-

\* *Оиэмоно* (*о-иэ-моно*) — пьесы о знатных домах Японии.

частую становились злободневные происшествия. Так, первая драма о самоубийстве влюбленных была поставлена в Осака в 1683 г.<sup>26</sup>. Впоследствии «бытовые драмы» — пьесы из современной жизни, основанные на повседневном материале и не имеющие отношения к героическому прошлому, — получили название *сэвамоно*, буквально что-то вроде «пьесы о повседневной жизни». Мы будем называть их «бытовыми драмами», поскольку термин *сэвамоно* использовался по контрасту с *дзидаймоно*, или «историко-героическими драмами», излюбленным жанром эдоской театральной публики.

Тематика *сэвамоно* импонировала городской публике. В таких злободневных пьесах речь обычно шла о горожанине, павшем жертвой злодеяния или лишившем себя жизни во имя любви. Имена персонажей согласно правительственному эдикту 1644 г. должны были обязательно отличаться от имен реальных прототипов, но зато отпадала необходимость переносить действие в другую эпоху: ведь изображение «маленьких людей» не затрагивало интересов властей. Поначалу *сэвамоно* ставились в качестве дополнения к программе *дзидаймоно*, просто для разнообразия, но постепенно популярность их стала так велика, что без «бытовой драмы» публика считала спектакль неполноценным. Обычно одну «бытовую драму» показывали после двух «исторических», в заключение программы. В двух первых выделялся элемент *арагото*, характерный для Эдо, в последней — элемент *вагото*, близкий по романтическому духу жителям Осака.

К периоду Гэнроку драмы *Кабуки* ушли далеко вперед по сравнению с примитивными сценками, которые сплошь и рядом можно было видеть тридцать лет назад. Тексты обогатились за счет заимствований из пьес *Но* и *кёгэн*. Наконец-то был введен рассказчик из *Дзёрури*, прежде считавшийся ненужным в театре актеров; это благотворно сказалось на литературных достоинствах драмы. Художественный уровень текстов был настолько высок, что их уже можно было издавать в виде иллюстрированных книжечек для зрителей; первые образцы таких книжечек-либретто появились в 1685 г.<sup>27</sup> В тех случаях, когда пьесы заимствовались из репертуара *Но* или *Дзёрури*, они подвергались серьезной переработке, чтобы дать возможность актерам в полной мере проявить свою виртуозность.

Сохранилось великолепное описание репетиций в театре *Кабуки* в период, предшествовавший Гэнроку:

«Обычно работа строилась так. После того как пьесу обсудят и решат принять к постановке, начиналась отработка каждой сцены в отдельности. Актеров, занятых в сцене, созывали вместе, усаживали в кружок и читали им роли вслух, пока они не запомнят с голоса. Там они и оставались, пока по ходу действия не приходило время тому или другому уйти со сцены; потом репетиция либо повторялась, что называлось *кокаэси* — „маленькое возвращение“, либо авторы приступали к отработке ролей для следующей части и добивались закрепления их путем повторения. Действие в сценах, где принимал участие один из выдающихся членов труппы, разрабатывалось им самим. С оживлением *Кабуки* сюжеты драм стали сложнее, и актерам было приказано брать кисти и записывать хотя бы начало; обычно они записывали первую строчку текста, которую они должны были произнести на сцене»<sup>28</sup>.

Один текст, относящийся к 1683 г., дает представление о порядке разучивания ролей и о режиссуре, но даже после того, как драмы стали много сложнее и утонченнее, актер волен был импровизировать изрядную часть диалога. Ряд пьес Тикамацу писался с учетом самобытного таланта Са-

ката Тодзюро; в каждой такой пьесе имеется центральная сцена безумия, которую Тодзюро мог приукрашивать по своему разумению.

В годы Гэнроку театр *Кабуки* достиг расцвета. Блестящие актеры выступали на его сцене. До нас дошел сборник «Якуся ронго» («Рассказы об актерах»), своего рода коллекция анекдотов и забавных историй, позволяющая вплотную соприкоснуться с жизнью прославленных артистов той благодатной поры.

Одновременно *Дзёрури* продолжали развиваться и совершенствоваться как литературный театральный жанр. Всеобщее признание получили усилия знаменитого рассказчика Удзи Кагакодзё (1635—1711), поставившего перед собой задачу поднять искусство *Дзёрури* до высоты театра *Но*, перенимая язык и тематику этих пьес. Кагакодзё, изучавший в юности *Но*, доказывает в своих теоретических рассуждениях (*даммоно*) близость обоих жанров: «В *Дзёрури* у вас нет учителей. Считайте *Но* единственным прародителем вашего искусства»<sup>28</sup>. Наставления Кагакодзё для начинающих, призывающие не упускать из виду огромное количество различных положений и пунктов, страдают некоторой расплывчатостью, но цель их не вызывает сомнений: он хотел превратить *Дзёрури* в высокое и взыскательное искусство, ни в чем не уступающее театру *Но*. В качестве руководства по вокалу для чтецов Кагакодзё начал вводить в тексты *Дзёрури* заимствованные из практики *Но* музыкальные знаки и добавил к ним ряд новых<sup>30</sup>. Пятиактная структура пьесы, прочно прижившаяся в *Дзёрури*, была изобретена другим рассказчиком, Сацума Дзёуном (1593—1672), который сократил принятые в старом *Дзёрури* шесть актов до пяти (вероятно, шесть актов возникли как половина числа эпизодов «Повести в двенадцати частях»). Впоследствии Кагакодзё уподобил пять актов *Дзёрури* пяти категориям *Но*, непременно присутствующим в каждом представлении этого театра. Пристрастие Кагакодзё к утонченным музыкальным пьесам во многом повлияло на формирование театральных вкусов района Камигата, но величайшая его заслуга перед *Дзёрури* заключается в том, что именно он, Кагакодзё, сумел убедить Тикамацу Мондзаэмона писать для своего театра.

### ТИКАМАЦУ МОНДЗАЭМОН (1653—1725)

К 80-м годам XVII в. театральное искусство *Кабуки* и *Дзёрури* набрало силу и достигло довольно высокого уровня, но тексты драм, как мы можем судить по дошедшим до нас образцам, все еще были далеки от совершенства, а то и просто примитивны. Каждый из двух театров стремился развивать заложенные в нем специфические возможности. В *Кабуки*, где успех постановки целиком зависит от игры актеров, создавались наилучшие условия для всестороннего показа исполнительского мастерства труппы. В *Дзёрури*, где пострадавших во время представления кукол легко было починить или заменить новыми, часто воспроизводились душераздирающие сцены увечья и беспримерные подвиги. В *Кабуки* всегда царил светлая атмосфера, даже если по ходу действия следовали героические и трагические эпизоды; в пьесах *Дзёрури*, унаследовавших некоторые черты правоучительных драм *сэкиё-буси*, присутствовало намного больше мрачных сцен, исполненных аскетического буддийского духа. Ни в *Кабуки*, ни в *Дзёрури* не ставилась задача создания драматургии непреходящей художественной ценности. Директоры-распорядители были вполне довольны

хорошим кассовым сбором, а публика, как видно, жаждала только одного — увидеть любимых актеров или чтецов в новом спектакле.

Сложившееся положение радикально изменилось с приходом в театральный мир одного-единственного человека — Тикамацу Мондзаэмона (1653—1725). В свое время Тикамацу снискал известность как автор драм для *Кабуки* и *Дзёрури*, но в наши дни заслуженной славой пользуются только его пьесы *Дзёрури*, подлинные жемчужины этого жанра. Что касается его драм *Кабуки*, то они дошли до нас в неузнаваемо искаженном виде. Тем не менее именно Тикамацу принадлежат первые заслуживающие внимания пьесы *Кабуки*. Не удивительно, что литературоведы периода Мэйдзи, искавшие своего Шекспира в попытке установить параллели между японской и западной литературой, избрали на эту роль Тикамацу.

Тикамацу, второй сын высокопоставленного самурая, родился в Фукуи, в провинции Этидзэн. Там мальчик прожил до десяти или одиннадцати лет, пока отец, ставший по неизвестным нам причинам ронином, не переехал с семьей в Киото. В 1671 г., когда Тикамацу исполнилось восемнадцать лет, поэт Ямаока Гэнрип (1631—1672) опубликовал антологию «Такарагура» («Сокровищница»), в которую вошло несколько стихов Тикамацу и других членов его семьи. После такого дебюта Тикамацу продолжал еще некоторое время заниматься под руководством Гэнрипа, изучая поэзию *хайкай* и классическую японскую литературу. В тот период он служил нажом при дворе одного киотоского вельможи. Может быть, тогда-то будущий драматург и заинтересовался *Дзёрури*: ведь, несмотря на то что исполнители *Дзёрури* занимали весьма скромное место в сословной иерархии, их театр пользовался покровительством знати, и Огимати Киммоти (1653—1733) даже писал пьесы для знаменитого рассказчика Удзи Каганодзэ. Существует предание, что как-то раз, выполняя поручение своего господина, Тикамацу познакомился с Удзи Каганодзэ, и эта случайная встреча определила его дальнейшую судьбу<sup>1</sup>.

Конечно, попробовало для интереса свои силы в *Дзёрури*, как делал Киммоти, означало совсем не то же самое, что посвятить всю жизнь этому презираемому ремеслу. Семья Каганодзэ, например, не стерпев унижения, отреклась от него, поскольку он запятнал свое имя профессией рассказчика *Дзёрури*. Можно представить себе реакцию родственников, когда Тикамацу, отпрыск благородной самурайской фамилии, объявил о своем решении последовать столь неблагоприятному призванию. Правда, у него просто могло не быть выбора. Коль скоро отец его стал ронином, юноша уже не мог надеяться на успешное продвижение по службе. За то время, что Тикамацу прослужил в доме вельможи, он, конечно, существенно пополнил свои познания, но никакой материальной обеспеченности не добился. Из весьма ограниченного списка профессий, доступных человеку его положения, он мог избрать преподавание *вака* или *хайкай*, но, очевидно, знакомство с Каганодзэ убедило Тикамацу в том, что образованный человек способен плодотворно трудиться и на ниве *Дзёрури*.

Трудно сказать наверняка, когда именно Тикамацу приступил к сочинению пьес. Первой его работой в этой области, скорее всего, была драма «Ёцуги Сога» («Наследник Сога»), написанная в 1683 г. специально для Каганодзэ, но некоторые исследователи называют Тикамацу автором еще пятнадцати появившихся ранее анонимных пьес для *Кабуки* и *Дзёрури*. Так или иначе, подлинную славу ему принес громкий успех «Ёцуги Сога»<sup>2</sup>. Современному читателю остается только теряться в догадках, почему грубо состряпанная драма, столь насыщенная высокопарными тирадами, что местами она напоминает пародию, пользовалась такой популярностью.



Возможно, все дело было в том, что Тикамацу удалось дать новую, оригинальную трактовку общеизвестной истории. Более ранние пьесы *Дзёрури* с этим сюжетом не выходили за рамки материала, изложенного в «Сога моногатари»; авторы словно опасались, что зрителям, привыкшим слушать знакомую повесть почти без малейших изменений, не понравятся попытки драматурга решительно преобразовать текст<sup>3</sup>. Тем не менее Тикамацу смело перенес действие вперед — на время жизни следующего поколения, после смерти двух отважных братьев Дзюро и Горо. К началу драмы Дзюро уже мертв, а Горо появляется только в первой сцене, когда Минамотоно Ёритомо с сожалением отдает приказ о его казни. Таким образом, главными действующими лицами являются уже вассалы братьев Сога, братья Онио и Досабуро. От могоучего Асаина они узнают, что, когда Ёритомо однажды приказал своим людям перечислить охотничьи трофеи, двое из его свиты нанесли несмыслимое оскорбление памяти Сога Дзюро. Они сказали, что убили этого героя, используя те же выражения, в каких остальные охотники похвалялись убитыми вепрями, зайцами и прочей дичью. Онио и Досабуро вне себя от ярости, но не могут решить, кто из них должен отправиться отомстить, а кто должен остаться, чтобы заботиться о престарелой матери братьев Сога. Так как каждый хочет отомстить обидчикам собственноручно, между Онио и Досабуро вспыхивает ссора, и они в конце концов расстаются смертельными врагами.

В традиционных версиях предание о Сога кончается мстью братьев и их гибелью, но Тикамацу с явной натяжкой искусственно продлил действие пьесы. Впрочем, для публики, которая никогда не знала, что же случилось после благополучного отмщения, новый поворот событий, должно быть, представлялся интересным. К тому же Тикамацу постарался максимально использовать преимущества марионеток, заставляя их проделывать на виду у зрителя такие действия, как отсечение головы (что с актерами было бы куда сложнее!). Нужно еще учесть, что ссора между двумя верными вассалами призвана была как бы оттенить неизменную любовь между самими братьями Сога.

Следующая сцена еще более необычна. Действие происходит в доме свиданий, где находится Тора Годзэн, в прошлом возлюбленная Сога Дзюро, и Сосё, бывшая подруга Горо. Считается, что описываемые события происходят в XII в.; но все, что Тора говорит о своей жизни куртизанки («мы впервые стали близки с ним, когда я была еще неопытна») или о любовных клятвах и талисманах, которыми она обменивалась с Дзюро (отрубленный кончик пальца, вырванные пряди волос, татуировка), явно относится к жизни «веселых кварталов» XVII в. Сцена открывается беседой между подругами, которые жалуются, что от милых давно не было писем. В этот момент в комнату входят два негодяя, оскорбившие память братьев Сога, и грубо требуют, чтобы женщины им отдались. К счастью, появляется Онио и прогоняет наглецов. Но он еще не знает, что они-то и есть те, кого он разыскивает. Онио сообщает подругам о смерти братьев Сога и узнаёт от них, что упустил великолепную возможность отомстить.

Третий акт открывается сценой *митиюки*\* Тора и Сосё, которые направляются в селение Сога. Эта часть, написанная в высоком стиле, основана главным образом на аналогичных описаниях *митиюки* в драмах *Но*, хотя значительно расширена и дополнена. В драмах Тикамацу, как мы увидим, *митиюки* выполняло серьезнейшую функцию, ибо во время *митию-*

\* О сценах *митиюки* см. ниже в этой главе.

ки ведущие персонажи превращались в подлинных героев трагедии. Но в данной пьесе автор преследовал иную цель, вкладывая в уста Тора и Сосё лирические монологи, полные тонких намеков и изящных каламбуров. Вероятно, с первого раза текст сцены *митиюки* трудно было воспринять на слух, но аудитория охотно поддавалась общему патетическому настрою. Начиналось *митиюки* такими словами: «Нет, никому не уйти от нее! Любовь — обманщица, для всех она пучина оболыщения...». В некоторых местах уже можно угадать блеск будущих шедевров Тикамацу, и в целом всё *митиюки*, повествующее о печальной доле девушек, ставших куртизанками, об их трагически оборвавшейся любви, отличается от остальных частей пьесы глубокой поэтичностью и неподдельным трагизмом. Силой поэзии возлюбленные братьев Сога словно превращаются из примитивных кукол в живых женщин, наделенных чувствами.

Когда наконец Тора и Сосё прибывают в Сога, чтобы сообщить престарелой матери скорбную весть о смерти ее сыновей, они решают не напосить сразу бедной женщине столь тяжкого удара. Нарядившись в принадлежавшие их возлюбленным парадные шляпы и плащи, они предстают перед полуслепой матерью, выдавая себя за братьев, вернувшихся с победой. Затем они разыгрывают все события, случившиеся в пятом месяце 1193 г. Кончается сцена, естественно, гибелью братьев; они «исчезают, смешавшись с росой и инеем на траве у подножья Фудзи». Мать понимает, что сыновья ее мертвы, и тогда Тора признаётся, что родила от Дзюро мальчика по имени Сукэвака, который спрятан теперь в надежном месте, у тетки. Мать довольна: у рода Сога есть наследник.

В начале четвертого акта Онио узнаёт, что злодеи, которых он преследует, обосновались в Камакура. Он немедленно отправляется в путь и сталкивается со своим братом Досабуро, также собравшимся в погоню. И снова братья спорят о том, кому долженствует нанести первый удар. Решается спор так: каждый хватает коня соперника за хвост и тянет к себе. Онио сильнее, и ему удается сбросить Досабуро с лошади. Но затем он хлопочет около брата, стараясь привести его в сознание. Досабуро, очнувшись, благодарит Онио за то, что тот не воспользовался своей победой и не расправился с пегодьями в одиночку.

Далее мы снова видим на сцене двух злодеев. Они прослышали о сыне Дзюро и решили похитить его, чтобы сторонники рода Сога не сплотились вокруг малолетнего отпрыска своего сюзерена и не подняли мятеж. Явившись в дом Тора, они требуют выдать им ребенка. Тора и Сосё притворяются, что воспылали к убийцам нежными чувствами, и жалуются, что Онио и Досабуро осаждают их своими домогательствами. Злодеи с радостью соглашаются отделаться от соперников. Сосё обещает подпитать Онио и Досабуро, когда те придут, а пока предлагает обоим гостям спрятаться в больших сундуках. Они соглашаются, но, когда Сосё уже собирается захлопнуть крышки, они предусмотрительно требуют у нее ключи. Вскоре прибывают Онио и Досабуро со своим могучим другом Асаина, который ставит на крышки сундуков по громадному валуну. Один из злодеев все же умудряется выбраться наружу, но получает смертельный удар; другого берут живьем. Все герои, торжествуя, отправляются в Камакура.

Четвертый акт, несмотря на то что в нем раскрывается возвышенная тема мести, ближе по духу к фарсу, чем к серьезной драме. Два брата-формалиста, больше интересующихся тем, кто должен нанести первый удар, чем местью, как таковой, представляют самурайские идеалы в виде пародии. Конечно, зрители не могли воспринимать всерьез и попытки братьев сбросить друг друга с лошади, выглядевшие очень забавно в изобра-

жени кукол. Характер фарса носит и сцена в доме Тора: злодеи так легко дают себя провезти и добровольно забираются в сундуки, которые послужат им гробами. Могучий Асаина, поднимающий скалы такой величины, что их не сдвинуть и двум десяткам воинов, тоже, наверное, был хорош на сцене, когда силился совладать с картонным валуном. Даже раздавленный злодей смешон донельзя, во всяком случае в этом спектакле марионеток.

Пятый акт переносит нас в Камакура, ко двору Ёритомо. Правитель выслушивает все обстоятельства совершения мести и оправдывает верных вассалов. Он приказывает освободить оставшегося в живых злодея, чтобы не омрачать торжественный день кровопролитием, и дарует земли Сога юному наследнику, Сукэвака. Супруга Ёритомо, взволнованная мужеством Тора и Сосё, превозносит поведение куртизанок, которые оказались не жалкими существами, как она их раньше представляла себе, а образцом постоянства в любви. Ёритомо просит куртизанок изобразить свои приключения в танце, и они выступают на импровизированной сцене. Танец сопровождается текстом — набором строк из пьес *Но*, классической поэзии и «Хэйкэ моногатари» — словом, из всех произведений, где когда-либо звучали лестные отзывы о куртизанках! В финале пьесы Тора уезжает с младенцем в Сога, и собравшиеся напутствуют ее пожеланиями долгих лет процветания.

Хотя пьеса «Наследник Сога» сработана грубовато, в ней уже можно по нескольким отрывкам угадать почерк зрелого Тикамацу. Порвав с традиционной интерпретацией истории о братьях Сога, драматург как бы попытался определить границы возможностей жанра *Дзёрури*, проверить его гибкость и эластичность. Еще более смелой экспериментальной работой была следующая драма Тикамацу, написанная для молодого соперника Каганодзё, рассказчика Гидаю (1651—1714), — «Сюссэ Кагэкиё» («Победоносный Кагэкиё», 1686) <sup>4</sup>.

Пьеса в целом выдержана в мрачных тонах. Лишь иногда, в тех случаях, когда автор обращается к способностям кукол совершать сверхчеловеческие подвиги, действие оживляется искрометной фантазией, радуя зрителей. Самый колоритный персонаж пьесы — Аоя, любовница Кагэкиё. Узнав, что ее возлюбленный намерен жениться на женщине благородного происхождения, Аоя приходит в такую ярость, что решает на измену: она открывает врагам тайное убежище Кагэкиё. Она тут же раскапывается, но уже поздно — Кагэкиё схвачен. Отдавая должное его силе, враги надевают на него гигантские колодки из стволов деревьев, соединенных железными цепями. Аоя с детьми является к узнику и просит прощения, но Кагэкиё полон презрения: он говорит, что убил бы ее, если бы мог пошевелить хоть одним пальцем. Несчастливая пытается объяснить, что ревность толкнула ее на этот шаг, о котором она теперь горько сожалеет, но Кагэкиё не хочет ничего слышать. Отныне он не желает также признавать своими детьми двух сыновей Аоя. Вне себя от отчаяния, Аоя говорит, что сейчас же, у него на глазах, убьет детей. Она закалывает кинжалом одного, а второй в страхе бежит к Кагэкиё, взывая о помощи, но тот остается непоколебим. Аоя долго уговаривает мальчика, чтобы он позволил себя убить. Наконец она закалывает его, а затем и себя.

В пятом акте мы узнаём, что Кагэкиё обезглавлен. Но взбудораженные увиденным свидетели рассказывают, что голова Кагэкиё, выставленная на всеобщее обозрение на углу улицы, исчезла, а на ее месте появилась голова богини Каннон. Произошло чудо: Каннон, которой ревностно поклонялся Кагэкиё, заменила его голову на шесте своей собственной, а

сам герой невинен. Драма оканчивается торжественным примирением между Кагэкиё и его давним недругом Ёритоно.

Вряд ли пьесу «Победоносный Кагэкиё» можно назвать большим достижением японской драматургии. Идея чуда здесь восходит еще к буддийским традициям «Разверстой груди» и прочих пьес старого *Дзёрури*, а счастливый конец, противоречащий историческим фактам, введен только в угоду сценическим условностям. Однако в одном отношении «Победоносный Кагэкиё» превосходит всё, написанное Тикамацу много позднее. С необычайным трагическим накалом воссоздан характер Аоя, которая предстает перед нами натурой чрезвычайно жизненной, со всеми противоречиями и сложностями внутреннего мира, отличающими человека от марионетки. Роль Кагэкиё традиционна: от начала до конца пьесы — это сильный и добрый герой. Но если Аоя в первом акте, когда она помогает Кагэкиё в беде и дает ему убежище, появляется на сцене с головой «хорошей» куклы, то вот вопрос: должна ли она сохранить то же обличье, когда убивает своих сыновей? Кукольный театр, использующий «типовые» головы марионеток с неизменяющимся выражением лица, естественно, может показать зрителю лишь обобщенный образ, а не ярко выраженную индивидуальность. Роль Аоя, исполненная необычайного драматизма, в кукольном театре не находит адекватного воплощения. Жизнь образа невольно вызывает восхищение при чтении текста, но в постановке кукольного театра вся прелесть теряется, и не только потому, что сам образ не укладывается ни в один «типаж», но и потому, что его сложность подчеркивает упрощенный характер других персонажей. К тому же, если поступок Аоя и можно понять, рассматривая его в плане общечеловеческих страстей (достаточно вспомнить Медею), то с точки зрения морали того периода ему не было никаких оправданий. Если бы Аоя убила своих детей, чтобы спасти детей сюзерена, симпатии зрителей были бы на ее стороне. Но как можно совершить такой поступок в припадке отчаяния — это было зрителям непонятно. Может быть, здесь как раз кроется причина того, что «Победоносный Кагэкиё», признанный сейчас первым произведением «нового *Дзёрури*», не пользовался у современников особой популярностью<sup>5</sup>.

Вероятно, театр *Кабуки* мог бы предоставить лучшие возможности для раскрытия такого сложного образа, как Аоя. Надо сказать, что успех пьесы «Наследник Сога» не прошел незамеченным и в *Кабуки*. Во всяком случае, он привлек внимание Саката Тодзюро, друга знаменитого Каганодзё. В 1684 г., через год после «Наследника Сога», Тикамацу написал для *Кабуки* пьесу «Югири ситинэн ки» («Седьмая годовщина смерти Югири») по заказу Тодзюро. В течение последующих четырех лет он писал преимущественно для *Дзёрури*, но в период с 1688 по 1703 г. переключился на *Кабуки*<sup>6</sup>, став в 1695 г. штатным драматургом труппы Саката Тодзюро. Мотивы перехода к *Кабуки* остаются до сих пор неясными, но, судя по характеру сочинений Тикамацу, он не рассчитывал на то, что его драмы выиграют в исполнении актеров. Даже такие его знаменитые пьесы для *Кабуки*, как «Кэйсай хотокэ-но хара» (1699) или «Кэйсэй Мибу дайнамбуцу» (1702), во всех отношениях уступают созданным в те же годы пьесам *Дзёрури*. Все персонажи стереотипны, а характеры главных героев выписаны в соответствии с актерскими способностями «звезды» — Тодзюро, которому больше всего нравилось играть мягкосердечного, влюбчивого юношу, павшего жертвой неудачных обстоятельств. Драмы Тикамацу для *Кабуки*, подобно большинству драм других авторов того периода, были по жанру *оизмоно*, т. е. освещали столкновения внутри большого семейства.

Несмотря на выдающееся мастерство Тикамацу, он был обременен массой условностей. По здравом размышлении можно заключить, что роль Аkoa подходила для *Кабуки* не лучше, чем для *Дзёрури*.

Лучшая из принадлежащих перу Тикамацу драм *Кабуки*, «Кэйсэй Мибу дайнэмбуцу» (название означает нечто вроде «Куртизанки и великое славословие Будде в храме Мибу»), характеризуется обилием привычных деталей повседневной жизни, умело вплетенных в канву повествования *оизмоно*. Как и многие пьесы того периода, она была написана по случаю демонстрации в знаменитом храме недоступной ранее для простых смертных скульптуры Будды — на сей раз речь шла об изваянии Дзидзо в храме Мибу, в Киото<sup>7</sup>. Сюжет драмы, несмотря на то что автор пользуется общепринятыми моделями, крайне усложнен. Вкратце содержание сводится к следующему.

Тамия, наследник рода Такато, влюбляется в куртизанку из квартала Симабара и непонятным образом исчезает. Коварная мачеха и ее брат намерены воспользоваться отсутствием Тамия, чтобы захватить его владения, но верный вассал Хикороку решает воспротивиться злодейству. Тем временем некий самозванец, выдающий себя за Тамия, является к госпоже Кацу, невесте Тамия, и объясняет ей, куда следует спрятать статую Дзидзо, обладание которой дает особые права и власть члену семейства Такато. Тут в дом входит настоящий Тамия, наряженный бедным скупщиком остатков сакэ. Он произносит длинный монолог о том, как завоевать расположение куртизанок. Госпожа Кацу узнаёт своего нареченного. Вскоре после этого бывшая любовница Тамия становится жертвой самозванца, и дух покойницы в жажде мести преследует настоящего Тамия, которого считает своим убийцей. Право же, Тикамацу не пожалел сюжетных переплетений для первого акта!

Во втором акте некий богач желает выкупить для себя из дома терпимости Митисибя, возлюбленную Тамия. У Тамия нет денег, чтобы этому помешать, но верный Хикороку, проведая, что у Кодэн, служанки в доме терпимости, отложена кругленькая сумма, убивает девушку и приносит деньги своему господину. Однако, когда Тамия вносит выкуп за Митисибя, его обвиняют в ограблении. На самом же деле оказывается, что Хикороку убил не кого-нибудь, а собственную дочь, чтобы выручить господина из беды. Присутствующие потрясены, и богач уступает Тамия его возлюбленную. В финале бодхисаттва Дзидзо возвращает Кодэн к жизни, заняв место убитой, и все кончается показом священного изваяния Дзидзо в храме Мибу.

Успех пьесы объяснялся не продуманностью сюжета, не красотой языка и не умелым раскрытием характеров героев. Просто перипетии драмы давали возможность актерам проявить свои способности в самых различных ситуациях. Например, первая сцена первого акта, по существу, представляла собой спектакль в спектакле, так как в нее включен знаменитый *кёгэн* «Мибу». Хикороку, к большому его неудовольствию, выпадает по жребию играть роль женщины. Наряженный в женское платье, в маске, он случайно подслушивает разговор коварной мачехи и ее брата с сестрой Тамия, у которой злодеи пытаются выведать, где спрятано фамильное сокровище, статуя Дзидзо. Заговорщики замечают Хикороку, но тот выдает себя за собственную жену. Тогда злокозненный брат мачехи сообщает мнимой госпоже Хикороку, что ее супруг в близких отношениях с сестрой Тамия. Мнимая жена притворяется разгневанной, причем так живо, что оба негодяя решают посвятить ее в свои планы. Весь эффект описанной сцены зависит прежде всего от умения актера изобразить некоторую неловкость

при исполнении женской роли, что в театре марионеток абсолютно исключено. Стоит куклу нарядить женщиной, как она становится женщиной.

В следующей сцене служанка О-Миё решает выкрасть статую из запретной кладовой, чтобы отдать ее Тамия. Она идет, балансируя по канату, натянутому для представления *кёгэн*, к окну кладовой, но на полпути ее обнаруживают. Все еще стоя на канате, она выпущена произнести целую речь в свое оправдание. Без сомнения, подобный трюк с энтузиазмом воспринимался зрителями *Кабуки*, между тем как в кукольном театре он не имел бы успеха.

Дальше по ходу действия мнимый Тамия убивает О-Миё, и ее дух объявляется в тазу с водой, которая горяча, как огонь. Изображая сцену преследования и убийства, дух проделывает всевозможные акробатические трюки, которые выглядят очень забавно.

Пространный монолог Тамия о достоинствах куртизанок предоставлял Тодзюро великолепную возможность блеснуть своим виртуозным дарованием один на один со зрителем. Исполнителю роли Хикороку достался тот эпизод пьесы, где она из веселой комедии превращалась в подлинную трагедию: верный вассал убивает единственную дочь, чтобы заплатить за развлеченя господина в «веселом квартале». Надо полагать, что он в полной мере использовал такую прекрасную возможность блеснуть своим мастерством. Каждому актеру полагалась хотя бы одна «персональная» сцена, подобно тому как в классической опере каждый из ведущих солистов поет хотя бы одну арию.

«Кэйсэй Мибу дайнэмбуцу» была настоящей находкой для актеров *Кабуки*, но в том виде, в каком она дошла до нас, литературная ценность ее невелика. Пьеса сохранилась лишь в иллюстрированных программках, где местами дается просто краткий пересказ событий. Возможно, если бы у нас был оригинальный текст Тикамацу, в нем обнаружилось бы больше собственного великому драматургу поэтического мастерства, но те разрозненные роли для актеров *Кабуки*, которыми мы располагаем сегодня, не идут ни в какое сравнение с шедеврами *Дзёрури* этого же автора.

Впоследствии Тикамацу еще несколько раз брался за написание драм для *Кабуки*, но начиная с 1703 г. он снова обратил все усилия на создание *Дзёрури*. Такое решение, вероятно, было продиктовано предстоящим уходом Тодзюро со сцены. Ведь в свое время Тикамацу оставил *Дзёрури*, чтобы писать специально для Тодзюро; с уходом последнего связи Тикамацу с *Кабуки* должны были оборваться. Многие исследователи высказывают также предположение, что Тикамацу был недоволен слишком вольным обращением с текстом, которое позволяли себе актеры, и предпочел иметь дело с куклами, лишенными столь яркой индивидуальности. А может быть, драматург, всегда живо реагировавший на изменение вкусов публики, почувствовал, что восходящая звезда рассказчика театра *Дзёрури* Такэмото Гидаю вскоре затмит славу любого артиста *Кабуки*. Как бы то ни было, решение Тикамацу вернуться к *Дзёрури* означало, что на протяжении более полувека театр марионеток будет занимать ведущее положение, ибо именно ему суждено было дать сценическое воплощение произведениям величайшего драматурга страны.

В 1703 г. Тикамацу написал для Гидаю пьесу «Сонэдзаки синдзю» («Самоубийство влюбленных в Сонэдзаки»). Постановка имела такой невероятный успех, что театр Гидаю, стоявший на грани банкротства, быстро пошел в гору. Более того, «Сонэдзаки синдзю» породило особый жанр: пьесы о любовных самоубийствах.

В конце XVII в. Японию охватило повальное увлечение двойными

самоубийствами. Называли их тем же словом — *синдзю*, каким раньше обозначались менее существенные залого верности, например любовные клятвы или сорванные на память ногти. Это увлечение, естественно, не замедлило найти отражение в театре *Кабуки*, служившем «живой газетой» и старавшемся как можно быстрее донести до зрителя последние сплетни и истории с убийствами. Первая пьеса *синдзю* была поставлена в 1683 г., а после 1700 г. такого рода драмы почти не сходили со сцены *Кабуки*. Однако более консервативный театр *Дзёрури* все еще не занялся разработкой модной темы. В четвертом месяце 1703 г. в Осака разнеслась молва о двойном самоубийстве приказчика Токубэя и куртизанки О-Хацу. Как раз в это время Тикамацу довелось быть в Осака. Подробно разузнав все обстоятельства происшествия, он решил написать драму и немедленно приступил к работе. Уже через три недели состоялось первое представление «Самоубийства влюбленных в Сонэдзаки». И все же, как явствует из предназначенных для премьеры ремарок, театр *Кабуки* опередил Тикамацу с инсценировкой этой шумевшей истории.

Сюжет драмы весьма прост. Токубэй, влюбленный в куртизанку О-Хацу, отказывается жениться на девушке, которую выбрал ему в жены дядя. Он рассказывает о своем поступке О-Хацу, добавляя, что теперь должен вернуть бывшей невесте полученные от нее в качестве приданого деньги. К несчастью, простодушный Токубэй одолжил все деньги своему приятелю Кухэйдзи, которому они якобы были позарез необходимы. Кухэйдзи ухитрился так ловко выманить у Токубэя деньги, что правдивому рассказу последнего никто не верит. Предвидя неминуемую разлуку, Токубэй и О-Хацу в отчаянии совершают двойное самоубийство.

Успех пьесы был мгновенным и превзошел все ожидания. Судя по отзыву, написанному вскоре после премьеры, «весь город был в восторге, и театр ломился от зрителей... В короткое время труппа заработала кучу денег»<sup>8</sup>. Триумф «Самоубийства влюбленных в Сонэдзаки» затмил все ранее поставленные спектакли на современные темы, ибо Тикамацу не только создал сценическую версию еще совсем свежего в памяти людей трагического происшествия, но и превратил ее в подлинный литературный шедевр.

Без сомнения, интерес к пьесе подогревался ее актуальностью. Автору как бы удавалось убедить публику, что она присутствует при воспроизведении недавно имевших место событий. Конечно, на спектаклях *дзидаймоно* зрители жаждали видеть на сцене самые невероятные вымыслы; их бы просто утомило, как подтверждают плачевные опыты, проведенные в период Мэйдзи, правдивое и последовательное изложение исторических фактов. В *сэвамоно*, напротив, аудитория ожидала безукоризненного правдоподобия каждого слова и жеста. Если бы Токубэй вдруг набросился на Кухэйдзи и его приспешников, которые над ним издевались, и всех перебил, несмотря на их численное превосходство и свою тщедушную внешность, зрители были бы шокированы таким искажением действительности, хотя в *дзидаймоно* (или в современном самурайском фильме-боевике) они бы приветствовали подобную цепу. Было совершенно очевидно, что, столкнувшись с превосходящим его силой противником, Токубэй должен потерпеть поражение. Фантастические сюжеты *дзидаймоно* расковывали воображение зрителей, погрязших в рутине повседневности; зато мерой совершенства *сэвамоно* служила единственно точность в изображении действий героев. Такое требование означало для драматурга необходимость создания иллюзии достоверности в пьесе, а не подлинной достоверности в пересказе событий. Зрители не имели ничего против введения в пьесу роли Кухэйдзи,

тогда как в реальной жизни злодея, толкнувшего героев на самоубийство, вовсе не существовало.

Гений Тикамацу помог ему выявить в драматических обстоятельствах двойного самоубийства приказчика и продажной женщины материал для трагедии. Но такой поворот темы не был неизбежен. Ведь в сборнике «Синдзю окагами» («Великом зеркале самоубийств влюбленных», 1704) история Токубэя и О-Хацу трактуется лишь как очередное происшествие, как предмет досужих сплетен. Изложение в «Синдзю окагами» кончается тем, что любовники, для которых мир утратил прелесть, решают совершить совместное самоубийство, но так, чтобы люди долго о нем помнили. «И они осквернили лес Сонэдзаки»<sup>9</sup>, — сухо информирует нас рассказчик. Если бы Тикамацу в своей драме следовал только фактам, ему бы не удалось сделать двух ничем особо не примечательных влюбленных героями трагедии. Но он не имел права превратить Токубэя и О-Хацу в важных персон по знакомой схеме *дзидаймоно*, поскольку этому явно не соответствовали их образование, воспитание и положение в обществе. Тикамацу предпочел вывести своего героя добродушным, по крайне наивным молодым человеком, который имел глупость довериться негодяю. Но благодаря силе поэтического таланта драматурга образ Токубэя наполняется высокой значимостью. То же можно сказать и об О-Хацу. Конечно, она всего-навсего продажная женщина — темное, подчиненное подсознательным порывам существо. Даже не подумав о каких-либо других возможностях, она видит единственный выход в смерти. И все же любовь искупает все человеческие слабости героев, придавая им истинное благородство характера.

Образ Токубэя представляет заметный контраст с персонажами предшествующих пьес Тикамацу. Он подкупает не физической силой, как Асаина или Кагэкиё. Наоборот, Токубэй очень трогателен, когда, избитый приспешниками Кухэйдзи, он со слезами на глазах заверяет окружающих, что обязательно докажет свою невиновность, или когда, спасаясь от преследователей, он прячется под свисающей с веранды одеждой О-Хацу. Тикамацу невольно восхищается своим Токубэем, который вначале отвергает выгодную партию, а затем идет на смерть ради любви к продажной женщине. Эта любовь превращает слабовольного юношу в подлинного трагического героя.

Один из самых драматичных моментов «Самоубийства влюбленных в Сонэдзаки» — сцена, в которой Токубэй прячется под верандой дома свиданий. Выйдя на веранду, О-Хацу говорит, что ей хотелось бы получить от любимого знак готовности умереть с нею вместе. Тогда Токубэй дотягивается до свисающей с веранды ножки любимой. Он проводит ее ножкой себе по горлу. Этот жест, пусть даже внушенный подругой, говорит о том, что в Токубэе пробудился наконец мужчина. Трагического пафоса исполнена и следующая сцена. Путешествие влюбленных в лес Сонэдзаки, где они решили умереть, — одна из прекраснейших сцен *митюки* в японской литературе. Начинается она так:

Простимся с миром... Ночь, и ты прощай!  
Избрав путь смерти, мы подобны ныне  
Лишь инею, покрывшему дорогу  
До кладбища: наступишь — он растает...  
Печальный сон... Да, всё — печальный сон!<sup>10</sup>

Любовь, воспетая в таких словах, вызывает не только симпатию, но и восхищение. Отправляясь в последний путь, Токубэй вырастает буквально у нас на глазах. И не то чтобы менялись его душевные качества, просто впервые находят выход дремавшие ранее благородство и сила духа.



Из трогательного, порой смешного в своем бессилии создания Токубэй превращается в мужественного человека, способного убить возлюбленную, а затем и себя. В финале автор заверяет: «Нет сомнения, что в будущей жизни влюбленные обретут вечное блаженство». Их самоубийство становится путем к спасению, к внутреннему очищению, придает высокий смысл их жизни.

Распространенное поверье, будто влюбленные, совершившие совместное самоубийство, вместе возродятся в раю, хотя и имело в основе буддийский тезис о всеобщем спасении, являлось в то же время мощным стимулом для популяризации буддийских представлений, служивших оправданием многочисленных двойных самоубийств. Манья *синдзю* особенно усилилась после самоубийства купца Хансити и куртизанки Санкацу в 1695 г. Предсмертное послание Хансити гласило: «Я знаю, все будут поражены тем, что мы с Санкацу окончили жизнь таким образом. Надеюсь, однако, вы поймете, даже если я не стану подробно описывать все обстоятельства, что только сила любви заставила нас пойти на этот шаг, пожертвовав драгоценной жизнью... Верю также, что вы не сочтете нас жертвами грубой чувственности... Мне стыдно подумать, что кто-нибудь может увидеть в нас безумцев или развратников; но все те, кто знает, что такое любовь и превратности жизни, поймут нас»<sup>11</sup>. Не так уж важно, подлинное ли перед нами письмо или фальшивка, написанная кем-то от лица Хансити. Важно, что здесь очень живо выражено отношение людей той эпохи к проблеме *синдзю*. В письме звучит не осознание вины, а убежденность в собственной правоте. Сохранились и другие документы, говорящие о том, что, перед тем как вместе уйти из жизни, влюбленные были полны самых радужных надежд<sup>12</sup>. Вообще, истории о самоубийствах влюбленных передавались из уст в уста отнюдь не как зловещие, леденящие кровь слухи, а как обычные сплетни, о чем дает представление хотя бы следующий отрывок из *митиюки* в «Самоубийстве влюбленных в Сонэдзакки»:

Иные за пирушкой полуночной  
При свете фонарей ведут беседу —  
Всё рассуждают весело, должно быть,  
О том, каков-то нынче урожай  
Любовников, покончивших с собою...<sup>13</sup>

С точки зрения здравого смысла самоубийство влюбленных могло показаться настоящей катастрофой, повергающей в горе всех родственников и уносящей из жизни двух молодых людей, доказавших наконец всему миру свое благородство. Единственный, кто имел основания радоваться, был злодей Кухэйдзи. Но Тикамацу в отличие от всех прочих драматургов и прозаиков своей эпохи осмелился предсказать влюбленным-самоубийцам спасение в загробной жизни. Другие писатели в лучшем случае обещали, что о несчастных будут еще долго помнить на земле<sup>14</sup>. Таким образом, Тикамацу попытался не только оправдать поступок влюбленных, но и надевать их в потустороннем мире счастьем, которого они были лишены на земле.

Обещание буддийскогорая в драме может рассматриваться как возврат к нравоучительным средневековым сказаниям, но в действительности все действие проникнуто духом современности. Ведь истинным виновником трагедии выступает коварный Кухэйдзи, который обманом выманил у Токубэя деньги; подобная ситуация, как слишком низменная, совершенно неприемлема, например, для театра *Но*. Деньги — вернее, их отсутствие — роковое препятствие для Токубэя и О-Хацу. Юноша не в состоянии вернуть полученные от дяди деньги за приданое, и над ним нависает уг-

роза изгнания из Осака. В свою очередь, О-Хацу, которая, вероятно, была продана в дом терпимости, потому что семья ее испытывала нужду в деньгах, не может оставить своей «службы», пока ее не выкупит какой-нибудь клиент. Она, естественно, мечтает, чтобы ее выкупил Токубэй, но у того нет ни гроша за душой. Итак, влюбленные вольны совершить только то, что они и совершают, — самоубийство. Они умирают с надеждой на воссоединение в буддийском раю и испытывают радость, несмотря на предсмертные муки. Деньги были всем в земной жизни, но в новом перевоплощении сила любви приведет их к счастью — такова идея пьесы.

Успех «Самоубийства влюбленных в Сонэдзаки» нельзя измерить только масштабами популярности пьесы и количеством вызванных ею подражаний. Драма Тикамацу знаменовала окончательное оформление жанра *сэвамоно*, самого значительного явления в истории японского театра со времен пьес *Но*. *Дзёрури* о самоубийствах влюбленных заняли почетное место в творчестве великого драматурга. Последнюю такую пьесу он написал в 1722 г., за три года до смерти. Даже в тех «бытовых драмах», которые не были непосредственно связаны с сюжетом *синдзю*, персонажи зачастую имели много общего с Токубэем и О-Хацу. Герои *сэвамоно*, как правило, молодые люди, прекраснодушные и слабовольные, а героини — благородные и страстно любящие девушки.

Дзихэй, центральная фигура драматического педевра Тикамацу «Синдзю тэн-но Амидзима» («Самоубийство влюбленных на Острове Невесных Сетей», 1721), по существу, тот же Токубэй, с той разницей, что с ним связаны две женщины. Он не может жить ни без куртизанки Кохару, ни без своей жены О-Сан. Когда дело доходит до столкновения между женой и любовницей, Дзихэй впадает в отчаяние при мысли, что может потерять одну из них, и остается пассивным. Несмотря на свое унижительное ремесло, Кохару, как и О-Хацу, бесконечно предана любимому человеку, и только чувство долга по отношению к жене Дзихэя заставляет ее притворяться, будто она не согласна на двойное самоубийство. О-Сан, разумеется, хочет вернуть мужа, но, когда она осознает, что это может стоить жизни Кохару, чувство долга по отношению к благородной куртизанке побуждает ее просить Дзихэя выкупить Кохару и тем самым спасти ее. Однако положение безвыходно. О-Сан готова отдать на выкуп все свои сбережения и даже наряды, но несчастный Дзихэй лишь заливается слезами.

#### Д з и х э й

Даже если я внесу задаток, а потом выкуплю Кохару, что я буду дальше делать? Поселю ее отдельно или введу в свой дом? А с тобой что станется?..

#### Р а с с к а з ч и к

От этих слов О-Сан остановилась  
И вздрогнула.

#### О - С а н

Ах, в самом деле! О себе я и не подумала. Что ж я буду делать? Стану нянькой у своих собственных детей? Или простой стряпухой? Или постригусь в монахини у себя же в доме?..<sup>15</sup>

(Пер. В. Марковой)

Дзихэй просит прощения у О-Сан, но она убеждает его:

«Да если бы мне пришлось — ради вас — вырвать себе все ногти на руках и на ногах, и то я себя не пожалела бы ради своего мужа... Ну, скорее, скорее! Переоденьтесь в другое платье и ступайте. Да сделайте веселое лицо!»

(Пер. В. Марковой)

Их планы нарушает приезд отца О-Сан, который догадывается о происходящем и увозит дочь с собой, объявив, что Дзихэй недостойн быть ее мужем. Теперь Дзихэй остается только совершить самоубийство вместе с Кохару. Их путь к острову Амидзима великолепно описан в *мигиюки*, которое подводит трагедию к кульминации и как бы готовит влюбленных к смерти. И все же мысли обоих, когда они наконец прибывают на остров, устремлены прежде всего к О-Сан, и все их действия направлены на то, чтобы выполнить последний долг перед О-Сан. Дзихэй обрезает волосы в знак того, что принял постриг, и говорит: «Наши брачные узы теперь относятся лишь к нашему мирскому прошлому». Опасаясь, как бы О-Сан не подумала, что они покончили с собой вместе, Дзихэй предлагает, чтобы Кохару умерла на суше, а сам он в море. Так, по крайней мере формально, они будут чисты перед О-Сан.

Различия между образами Токубэя и Дзихэй или О-Хацу и Кохару определяются не чертами характеров, которые как раз похожи друг на друга, а степенью зрелости драматургического мастерства Тикамацу. В «Самоубийстве влюбленных на Острове Небесных Сетей», как в любой подлинной трагедии, трагическая развязка predetermined. А в «Самоубийстве влюбленных в Сонэдзэки» печального конца легко можно было избежать, если бы кто-нибудь разоблачил Кухэйдзи. (Кстати, существует дополненная версия пьесы — возможно, принадлежащая перу самого Тикамацу, — где в финале доказывается вина Кухэйдзи.) В «Самоубийстве влюбленных на Острове Небесных Сетей» трагедия созревает не из-за козней Тахэя, который исчезает со сцены комическим образом, а по причине доброты и благородства всех трех главных героев. Ни один из них не способен разорвать узы долга и любви, образующие роковой треугольник. Деньги здесь лишь прямой повод к несчастью. Если бы у Дзихэй было больше денег, он мог бы выкупить Кохару. А что потом? Этот вопрос задает мужу О-Сан, но он не находит ответа. Все финансовые затруднения Дзихэй вызваны тем, что он, влюбившись без памяти в Кохару, забросил свою лавку. В те времена для мужчины не считалось предосудительным провести вечерок в «веселом квартале», но влюбиться в продажную женщину было опасно, ибо это могло нанести урон материальному положению человека. Дзихэй и Кохару вынуждены жизнью расплачиваться за свое прегрешение, а вместе с ними страдает и О-Сан.

Столкновение и взаимопереплетение чувств любви и долга характеризует драму Тикамацу как образец раскрытия конфликта между *гири* (долгом) и *ниндзэ* (человеческими чувствами, любовью). Оба эти элемента нередко рассматриваются как два полюса моральных ценностей периода Токугава. Противоречие *гири* — *ниндзэ*, воплощенное в образе героя, который разрывается между страстью и долгом, составляет центральную проблему «бытовых драм» Тикамацу. Минамото Рёэн проводил различие между *гири*, навязанным внешними, не зависящими от человека обстоятельствами, и *гири*, обусловленным привязанностью к другому человеку. Первая разновидность *гири* типична для драмы после Тикамацу, когда трактовка «долга» и «чувства» дошла до предельного формализма, но у самого Тикамацу мы не найдем прямого противопоставления обоих элементов, а лишь «смешение» их<sup>16</sup>. Любовь Дзихэй к Кохару смешана с сознанием долга по отношению к О-Сан, но это долг внутренних, не связанный с моралью общества. Также и любовь О-Сан к Дзихэй осложняется сознанием определенных обязательств по отношению к Кохару: когда она понимает, что та готова лишиться себя жизни, *гири* заставляет О-Сан просить мужа выкупить Кохару, пусть даже ценою крушения жизни самой О-Сан. А Кохару, без-

заветно любящая Дзихэя, одновременно сочувствует О-Сан и потому сначала делает вид, что не согласна на *синдзю*, а затем, уже на острове Амидзима, беспокоится о том, как воспримет О-Сан весть о двойном самоубийстве. Сложные сплетения страстей, а не коварные замыслы Тахэя и даже не донимающие героя денежные затруднения, служат истинной причиной трагедии.

Под *гири* не всегда подразумевалось неумолимое чувство долга, уводящее человека от его сердечных привязанностей. Порой имелись в виду естественные, внутренние обязательства по отношению к другому лицу, порожденные прежде всего чувством благодарности<sup>17</sup>. Однако исследователи, затрагивая проблему *гири* в драмах Тикамацу, обычно рассматривают такие примеры, в которых страх перед общественным мнением или долг перед кем-либо заставляет героя отказаться от предмета своих мечтаний. Такое решение проблемы особенно характерно для его «бытовых драм» из жизни самураев. В частности, в драме «Ёсаку из Тамба» (1708) Сигэной отрывается от сына, которого искала много лет, превозмогая материнские чувства ради долга перед принцессой, своей госпожой<sup>18</sup>. В *дзидаймоно* следование *гири* вовсе доходит до крайностей, зачастую просто раздражая западного читателя, который не может взять в толк, почему условностям придается такое значение; да и современным японским читателям «феодалный» образ мышления не по душе. *Гири*, не смягченное *ниндзё*, не гуманно, ибо такой «долг» отрицает право индивидуума наслаждаться счастьем за счет общества. Однако *ниндзё*, полностью свободное от *гири* и не считающееся ни с чем, может в конце концов погубить общество.

Западному читателю проявления *ниндзё* порой кажутся еще более нечеловечными, чем проявления *гири*. Убить собственного ребенка, чтобы спасти детей господина, — в этом еще есть какой-то смысл, как бы ни был ужасен сам поступок. Но бросить семью, даже не задумавшись над ее будущим, — поступок просто презренный. Дзихэй оставляет детей, чтобы умереть вместе с Кохару, а она, в свою очередь, не задумываясь покидает на произвол судьбы старушку-мать. В драме «Ёсаку из Тамба» Комаи бежит с возлюбленным, зная, что тем самым отвергает отца в страшное подземелье долговой тюрьмы. Конечно, нельзя рассматривать поведение героев с сугубо рационалистических позиций. Тикамацу внушает нам, что именно *гири* подчеркивает силу великой любви, толкающей Дзихэя на самоубийство и сулящей ему вечное блаженство в иной жизни. Чистота чувств героев искупает все слабые стороны *ниндзё*.

В пьесе «Нэбики-но кадомацу» («Вырванная с корнем сосна», 1718) Ёдзибэй сходит с ума, но, поскольку безумие его порождено любовью, он не выглядит глухим. В драме «Оннагороси абура дзюгоку» («Убийца женщины в аду кипящего масла», 1721) мать Ёхэя, подчиняясь велению самурайской чести, лишает наследства своего распутного сына, но *ниндзё* заставляет ее же выкрасть и тайно передать ему необходимую сумму. Человеческая слабость не внушает презрения к несчастной матери, а, наоборот, возвышает ее в наших глазах.

Чрезмерное подчеркивание конфликта между *гири* и *ниндзё* лишает «бытовые драмы» Тикамацу того разнообразия тематики, которого можно было бы ожидать от великого драматурга. Конечно, он не мог в буквальном смысле слова повторяться перед аудиторией, которая жаждала нового, но сама тема самоубийства влюбленных, осложненная наслоениями *гири* и *ниндзё*, не позволяла особенно варьировать сюжет. Публика уже из названия заранее знала все до конца, вплоть до того момента, когда влюбленные падут бездыханными; мельчайшие детали были знакомы каждому по рас-



Актер Кабуки Камадзо-но Сига Седьмой. Гравюра Сяраку

сказам и преданиям. Как мы уже видели, Тикамацу вынужден был типизировать своих героев в силу ограничений и условностей, налагаемых театром марионеток. Он мог создавать суровых старцев, у которых за малопривлекательной внешностью скрывается золотое сердце, или умудренных опытом резонеров, или коварных злодеев, но не мог создать короля Лира.

Пьесы Тикамацу представляют для нас огромный интерес прежде всего благодаря изображению жизни горожан. Прекрасными картинами нравов буржуа, зарабатывающих и проматывающих деньги, славился Сайкаку, но его занимали скорее комические аспекты действительности, и в его произведениях мы редко находим примеры глубокого анализа характеров. Когда О-Сан (в сборнике повелел «Пять женщин, предавшихся любви») неожиданно решается бежать с Моэмоном, ее непосредственность вызывает симпатию читателя, но Сайкаку не пытается объяснить поступок своей героини чем-то более глубоким, нежели внезапный порыв. Правда, Сайкаку был, пожалуй, более реалистичен в описании продажных женщин (из драм Тикамацу складывается впечатление, что все без исключения продажные женщины хранили верность своим возлюбленным!). Тот, кто хочет по-настоящему разобраться в терзаниях, которые купцы и самураи низших рангов испытывали из-за своих страстей или из-за общественной морали своей эпохи, должен обратиться именно к творчеству Тикамацу.

Купцы у Тикамацу мало чем отличаются друг от друга, но есть основания полагать, что и реальные их прототипы не обладали чрезмерной индивидуальностью. Конечно, у одного был характер вспыльчивый, у другого — помягче, но в целом тенденция к созданию устойчивых типовых образов в театре марионеток явно подкреплялась фактами общественной жизни. Аристотель, вероятно, считал бы персонажей Тикамацу негодными на роли героев трагедии уже хотя бы потому, что скромное социальное положение не позволяло им распоряжаться своей собственной судьбой. Если бы Оресту или Гамлету какие-то финансовые затруднения помешали отомстить за смерть отца, то, само собой разумеется, не могло бы быть и речи о трагедии. Однако в драмах Тикамацу такого рода препятствия играют видную роль. Если бы Токубэй, например, был самураем, он мог бы убить Кухэйдзи, вместо того чтобы безропотно сносить оскорбления. Возможно, после этого ему пришлось бы самому совершить харакири, чтобы доказать чистоту своих побуждений, но такое развитие событий не было бы трагедией. В том-то и дело, что маленькие люди в «бытовых драмах» Тикамацу не способны на великие деяния. Бежав из «веселого квартала» и проведя несколько предрассветных часов в пути, добравшись до какого-нибудь отдаленного храма под страхом преследования, влюбленные в конце концов закальваются; вот тот максимум трагического, который им отпущен. Герои Тикамацу, как и действующие лица многих трагедий XX в., одержимы бурными страстями, но при этом абсолютно не в состоянии изменить predetermined судьбы. Они были типичны для своей социальной среды, а вот Гамлет не типичен ни для какого определенного общества, ни для какой определенной эпохи. Пьесы Тикамацу неравнозначны по художественным достоинствам, но ни одна из них в отдельности не дает такой полной картины нравов осакских горожан, как цикл *сэвамоно* в целом. Недостаточное разнообразие «бытовых драм», безусловно, является слабым местом творчества Тикамацу, и все-таки каждая пьеса органически дополняет облик того социального слоя, который драматург избрал в качестве объекта изображения.

Однако о творчестве Тикамацу следует судить не только по «бытовым драмам». Ведь *сэвамоно* обычно разыгрывались после представления *дзидаймоно* — большой «историко-героической» драмы. Наверное, зрители, приходившие в театр прежде всего с намерением развлечься, просто не захотели бы наблюдать за развитием мрачной истории о двойном самоубийстве влюбленных, если бы ей не предшествовали увлекательные приключения *дзидаймоно*. Впрочем, оценивать *дзидаймоно* как литературные произведения довольно трудно, поскольку успех этих пьес зависел главным образом от исполнения. Отсутствие единства сюжета, особенно явственно обозначившееся в драматургии после Тикамацу, было не столь серьезным недостатком в глазах зрителей, которые проводили в театре целый день и вовсе не жаждали неотрывно следить за тем, что происходит на сцене. К *дзидаймоно* предъявлялось только два требования: чтобы каждый эпизод был по-своему занимателен и чтобы в нем был представлен соответствующий набор сценических эффектов.

Рыхлость композиции пьесы позволяла поставить любой акт независимо от остальных, и в дальнейшем театральные программы стали формироваться из разрозненных актов, взятых из четырех или пяти различных пьес.

Из всех принадлежащих перу Тикамацу *дзидаймоно* подлинной литературной ценностью обладает только «Кокусэнъя кассэн» («Битвы Коксинга», 1715), грандиозная драма, имевшая большой успех у современников. После премьеры она семнадцать месяцев подряд не сходила со сцены и впоследствии, уже много лет спустя, еще не раз появлялась в театре в различных модификациях. «Битвы Коксинга» — единственная драма Тикамацу, в которой сохранилась оригинальная музыка XVIII в., вероятно потому, что пьеса столько раз ставилась на сцене. Чтобы посмотреть ее от начала до конца, требовался почти целый день, и в пяти ее актах содержалось множество самых разнообразных приключений. В силу этого «Битвам Коксинга» суждено было стать первой из пьес Тикамацу, принятых к постановке в качестве отдельного спектакля, т. е. без включения в программу других зрелищ.

Сюжет драмы крайне сложен, а преобладание фантастического вымысла настолько очевидно, что она могла бы показаться просто наивной, если не принять во внимание все условности жанра. Главный герой, сын китайца и японки, покидает родную Японию, чтобы восстановить на троне Поднебесной династию Мин и ниспровергнуть «татарских» захватчиков. В основе пьесы лежат некоторые реальные исторические события, но похождения настоящего Коксинга (Чжэн Чэн-гун известен европейцам под этим именем) имеют мало общего с сюжетом Тикамацу. Собственно, Тикамацу заимствовал из истории лишь те элементы, которые, по его представлениям, вписывались в драму на патриотическую тему с экзотическим фоном действия<sup>19</sup>.

Первый акт открывается сценой при дворе китайского императора. Злодей Ри Тотэн уговаривает императора принять унижительные условия мира с татарами и в доказательство своей преданности вырывает себе левый глаз (для марионетки подобный жест не составляет труда, а каково было бы актеру!). Впоследствии мы узнаём, что в действительности то был условный знак, которым Ри Тотэн оповещал татар о своей измене. Татары вторгаются в страну. Верный министр Го Санкэй пытается спасти императора и императрицу, но он беспомощен перед неприятельскими ордами. Между тем императрица, которая вот-вот должна произвести на свет ребенка, падает, сраженная врагами. Тогда Го Санкэй, решившись во

что бы то ни стало сохранить наследника династии, собственноручно производит кесарево сечение и извлекает младенца живым. Понимая, однако, что, если татары обнаружат тело императрицы с рассеченным чревом, они тут же ринутся на поиски принца, Го Санкэй убивает собственного ребенка, новорожденного младенца, и вкладывает тельце на место наследника престола. «О благородное дитя! — восклицает он. — Поистине благословенна судьба твоя: ведь тебе довелось родиться в такой час, когда ты можешь принять смерть вместо нашего будущего императора»<sup>20</sup>. Тем временем жена Го Санкэй благополучно доставляет сестру императора, принцессу Сэндан, к берегу моря, хотя сама она при этом погибает.

В начале второго акта мы видим Ватонаи, будущего Коксинга. Он живет в городке Хирадо и промышляет рыбной ловлей. На берег неподалеку от его хижины выносит лодку с принцессой Сэндан, и принцесса рассказывает рыбаку о страшных бедствиях, поразивших Китай. Тот немедленно решает отправиться на континент, дабы изгнать злодеев. В следующей сцене Ватонаи с матерью уже в Китае. Они пробиваются сквозь заросли бамбука, направляясь к замку, где живет сводная сестра Ватонаи. Внезапно из чащи на них бросается огромный тигр. Ватонаи вступает в схватку с хищником, но одолеть его удается только благодаря священному талисману из храма Исэ, к помощи которого прибегает мать. Когда к месту действия прибывает отряд китайских солдат, укрощенный тигр вместе с Ватонаи бросается на них.

Вышеописанный разворот событий дает представление о том, насколько широко использовал Тикамацу возможности театра марионеток. Ведь и вырванный глаз Ри Тотэна, и кесарево сечение, и нападение тигра, и бой с китайскими солдатами — все это прекрасно смотрелось в исполнении марионеток, которые сами по себе олицетворяют вымысел, между тем как в исполнении живых актеров подобные эпизоды были бы либо слишком страшны, либо слишком смешны.

Третий акт по контрасту затрагивает преимущественно сферу «человеческих отношений» и почти лишен элемента фантастики. Здесь перед нами предстает сестра Ватонаи, Кинсодзэ, вышедшая замуж за генерала Канки. Она рада свиданию с прибывшими из Японии родственниками, которых так давно не видела. Но вскоре Кинсодзэ оказывается в сложном положении. Дело в том, что Ватонаи убеждает генерала Канки выступить совместно против татар, а тот отказывается принять предложение, исходящее от семейства жены и, следовательно, унижающее его мужское достоинство. Тогда молодая женщина решается на самоубийство, чтобы дать мужу возможность примкнуть к Ватонаи.

В четвертом акте одно сверхъестественное деяние следует за другим. Го Санкэй, скитаясь в горах с младенцем — наследником престола, встречает двух бессмертных, которые показывают ему в чудесном видении будущие триумфы Коксинга. Пока Го Санкэй смотрит, проходит пять лет. Далее к нему присоединяются отец Коксинга и принцесса Сэндан, вернувшаяся из Японии. За ними гонятся татары, но герои успевают перейти ущелье по волшебному мосту-облаку, который обрушивается, как только на него вступают преследователи.

В пятом акте происходит последнее победоносное сражение Коксинга с татарами. Злодей Ри Тотэн убит, и юный принц занимает наконец императорский трон. Пьеса кончается такими словами: «Радостями этими обязаны они священным, божественным добродетелям и воинским доблестям императора Великой Японии, благословенного вовеки края, коему суждено вечное процветание»<sup>21</sup>.



С точки зрения драматургии пьеса «Битвы Коксинга» не лишена серьезных недостатков, но в сценической постановке она очень выигрышала, и популярность ее не ослабевала с годами. Тикамацу вложил в эту пьесу все свое поэтическое мастерство и драматическое дарование. Язык пьесы демонстрирует богатство и разнообразие стиля, переходя от сложных витиеватых оборотов к простейшим разговорным формам. Развитие действия по насыщенности может сравниться с целой программой пьес. Но, наряду с великолепными церемониями китайского императорского двора, здесь представлены и самые реалистические картины<sup>22</sup>. Без сомнения, Тикамацу намеревался создать цельное, полноценное произведение театрального искусства.

Герои «бытовых драм», как правило, весьма жизненны и правдоподобны, хотя и чрезвычайно скромны. Но герои пьес *Дзидаймоно*, где каждое действие доводилось до крайности за счет эффектных трюков, обычно являются воплощением какой-либо одной добродетели и потому правдоподобны не во всех эпизодах. Коксинга, например, воплощение отваги. Ему ничего не стоит справиться с целой армией, взять штурмом крепость, взобраться на стену замка. Тикамацу не дает нам времени задуматься над тем, насколько реальны такого рода подвиги. Вообще, мы воспринимаем Коксинга совсем по-иному, нежели, скажем, Дзихэя. Правда, Коксинга тоже иногда поддается человеческим слабостям (например, он плачет, когда его мать кончает с собой), но ненадолго. На лице куклы, изображающей неистового воина, не могли отражаться страх, уныние, веселье и прочие чувства, не имеющие прямого отношения к заданному характеру. Даже когда эта пьеса идет в исполнении актеров, которым, казалось бы, доступны более тонкие модификации поведения, они строго следуют стереотипам, сложившимся в кукольном театре. Смех неустрашимого воителя звучит как грозный рык, любая его фраза превращается в вызывающий клич. Как человек Коксинга очень неубедителен, но он определенно отвечает понятию героя. Его сестра Кинсодзэ наделена всеми женскими добродетелями: преданностью мужу и отцу, сострадательным сердцем и, главное, готовностью к самопожертвованию. Когда Коксинга требует подать условный знак, показывающий, присоединится ли к нему генерал Канки, Кинсодзэ закалывается и, приставив к ране бамбуковую трубку, направляет струю крови в сад. Столь невероятный подвиг (как и в случае с вырванным глазом Ри Тотэна), конечно, не под силу простому смертному. Все в драме преувеличено и изображено в слишком ярких красках. Это и было залогом ее успеха в театре марионеток.

Проявившееся уже в «Битвах Коксинга» внимание Тикамацу к творческим возможностям театра марионеток нашло отражение и в большинстве его позднейших произведений. Возможно, здесь сказалось влияние Такэда Идзумо (ум. в 1747 г.), занявшего в 1705 г. место директора театра Такэмото и пользовавшегося особым влиянием после смерти Гидаю в 1714 г. В «исторических драмах» виртуозное мастерство кукловода вполне сочеталось с фантастическими перипетиями сюжета; но некоторые поздние «бытовые драмы» Тикамацу, к сожалению, включают такие эпизоды, в которых предусмотрены совершенно не обязательные для данной пьесы трюки марионеток. Например, в «Убийце женщины» (это, кстати, единственная пьеса Тикамацу об убийстве) умело нагнетенное напряжение внезапно нарушается самым нелепым образом: собравшиеся в доме убитой родные и знакомые вдруг замечают, как крыса «бежит по стропилам и балкам комнаты, поднимая вихрь пыли и сажу. От этого на пол слетает клочок бумаги»<sup>23</sup>. Бумага с пятнами крови оказывается единственной ули-

кой, разоблачающей убийство. Конечно, в повседневной жизни бывают невероятные совпадения. Может быть, иногда крысы и сбрасывают со стропил обличительные свидетельства преступления, но в реалистической драме подобная сцена выглядит абсурдной. Без сомнения, драматург хотел как-то разрядить обстановку, внести в мрачный сюжет нотку юмора при помощи забавной куклы-крысы, но в «бытовой драме» примириться с такой сценой труднее, чем в «Битвах Коксинга».

К счастью для нас, высказывания Тикамацу о театре марионеток сохранились в форме беседы, записанной его другом Ходзуми Иканом в 1738 г., уже после смерти великого драматурга. Начинается эта запись такими словами: «*Дзёрури* отличаются от других литературных жанров прежде всего тем, что, поскольку эти пьесы непосредственно связаны с игрой кукол, текст должен быть живой и насыщенный действием. Так как пьесы *Дзёрури* ставят в театрах, которые состязаются с *Кабуки*, представляющим искусство актеров, то автор должен стремиться наделить безжизненные деревянные марионетки разнообразнейшими чувствами, чтобы тем самым удерживать внимание публики»<sup>24</sup>. Тикамацу хорошо понимал, что в ролях, предназначенных для кукол, не приходится рассчитывать на творческую индивидуальность актера, которая способна скрасить любой диалог. Даже в обычные повествовательные предложения драматург должен был вложить некоторый эмоциональный заряд, иначе в исполнении кукол соответствующие действия выглядели бы слишком бесцветными. Однако Тикамацу умел заставить слова и ситуации по-настоящему взволновать зрителя, а не просто сообщить о том, что такое-то место должно вызывать волнение, на манер старого *Дзёрури*. «Если сказать о грустном, что оно грустно, то утратится все, что подразумевалось под этим словом, и даже ощущение грусти в конце концов будет очень слабым»<sup>25</sup>. Он отмечал далее, что «при сочинении *Дзёрури* вначале пытаются описывать факты в том виде, в каком они существуют, но в процессе этого начинают писать то, чего не было, во имя искусства. В пьесах последних лет героини нередко произносят такие речи, какие обыкновенная женщина вымолвить не сможет. И это тоже подпадает под категорию искусства. Истинные чувства раскрываются через посредство слов, которые у реально существующей женщины язык не повернется произнести. Если же в данном случае автор намеревался изобразить свою героиню обыкновенной женщиной, скрыв при этом ее истинные чувства, то подобный реализм не только не вызывает восхищения, но и вообще лишает зрителя всякого удовольствия»<sup>26</sup>. Для Тикамацу искусство *Дзёрури* определялось «тончайшей гранью между реальным и нереальным».

Эстетические воззрения Тикамацу вполне оправданны и на редкость современные, но они далеко не всегда находят отражение в его драмах. Автор все же зачастую пытается рассказать нам о горе героя, вместо того чтобы донести чувство непосредственно через диалог: «Слезы печали хлынули из глубины ее души, из недр сердца, из самых сокровенных глубин...»<sup>27</sup>. Конечно, нарушение Тикамацу Мондзаэмоном принципов, им же самим провозглашенных, могло быть продиктовано нуждами какой-то конкретной пьесы. Но в любом случае использование на сцене кукол с неподвижными лицами требовало от рассказчика пояснения, а зачастую и усиления переживаний героев. Редкостный дар Тикамацу приспособляться к техническим возможностям кукольного театра позволял ему раз за разом удовлетворять ожидания зрителей, но иногда невольно задумываешься, не лучше ли было бы найти применение такому гению в другом театре. Речь идет не о *Кабуки*, потому что чересчур вольное обращение актеров

с текстом часто искажало первоначальный авторский замысел. Наличие театра, где актеры, относясь к тексту с уважением, сумели бы облечь его во плоть, возможно, превратило бы Тикамацу из величайшего драматурга театра марионеток в великого драматурга мирового значения.

Кукольному театру нелегко было удовлетворить зрителей. Главная опасность заключалась не в том, что куклы покажутся публике слишком неповоротливыми, а, наоборот, в том, что они будут выглядеть слишком ловкими — этакими маленькими человечками. В *дзидаймоно* Тикамацу широко использовал способность кукол совершать «сверхчеловеческие» подвиги, так что скучными они никому не казались, но в *сэвамоно*, где рассказ героев об их несчастях зачастую лишен динамики, от кукловодов требуется величайшее мастерство, чтобы удержать спектакль «на грани между реальным и нереальным».

При жизни Тикамацу его драмы неоднократно издавались как для любителей, желавших практиковаться в чтении ролей, так и для читателей, получавших наслаждение от поэзии. Автору пришлось немало потрудиться над текстами, не только чтобы обеспечить им сценический успех, но и чтобы придать своим произведениям литературный блеск. Наибольшими художественными достоинствами обладают не диалогические части, а предназначенные для рассказчика описания, которые сопровождают все развитие действия, а также *мигиюки*, представляющие собой невообразимо сложное переплетение каламбуров, поэтических намеков и недомолвок. Обычно даже малообразованные зрители хорошо понимали сложные тексты Тикамацу благодаря знанию тех рассказов, анекдотов и песен, на которые он ссылался. Даже если не каждый улавливал игру слов, всем доставляло удовольствие послушать красивые, плавные фразы под аккомпанемент сямисэна<sup>28</sup>. Тикамацу очень гордился текстами своих драм, и его предсмертное стихотворение дышит верой в то, что этим драмам в печатной форме суждено жить долго<sup>29</sup>.

Тикамацу не может сравниться в популярности со своими великими современниками — Сайкаку и Басё. Ему явно не хватает захватывающего юмора Сайкаку, а поэтические его работы, при всей их красоте, редко понимаются до высоты лучших *хайкай* Басё. К тому же в наши дни драмы Тикамацу редко идут в театре в изначальном варианте. Современные зрители, которые, как и их предшественники в XVIII в., приходят в театр, чтобы посмотреть спектакль, а не послушать чтение, предпочитают постановки адаптированных версий XIX в., подчеркивающие особо душещипательные моменты, дополняющие сюжет различными вставками и дающие рассказчику максимальную возможность стенать и рыдать как его душе угодно.

Соперником Тикамацу был Ки-но Кайон (1663—1742), штатный драматург театра Тоётакэ. В наши дни он известен прежде всего потому, что конкуренция с его стороны подстегнула Тикамацу к созданию ряда шедевров. Однако роль Кайона не ограничивается написанием немногочисленных пьес, чьи названия дошли до нас: сюжеты, впервые обработанные им для театра, впоследствии получили всенародное признание в обработке других авторов<sup>30</sup>.

Кайон родился в Осака, в семье купца, занимавшегося на досуге сочинением *хайкай*. Его старший брат прославился как талантливый поэт *кёка* под именем Юэнсай Тэйрю. Такое родство, несомненно, повлияло на раннее увлечение Кайона *Дзёрури*<sup>31</sup>. В молодости Кайон принял постриг, собираясь стать буддийским монахом, но впоследствии вернулся к мирской жизни, открыв медицинскую практику в Осака. Он был завсегдатаем «ве-

селых кварталов», где, вероятно, и познакомился с Тоётакэ Вакатаю, основавшим в 1703 г. театр Тоётакэ. Самая ранняя из пьес Кайона, которую мы можем датировать с уверенностью, была поставлена в театре Тоётакэ в 1708 г., когда драматургу было уже сорок пять лет, а последняя — в 1723 г. За те пятнадцать с небольшим лет, что он писал для Тоётакэ, Кайон создал около пятидесяти пьес, в том числе десять *сэвамоно*. Что касается сороска *дзидаймоно*, то они представляли собой в основном переложение драм Тикамацу и других современников, так что творческая индивидуальность Кайона целиком и полностью проявилась в его *сэвамоно*.

Лучшей работой Кайона, вероятно, следует считать пьесу «Яоя О-Сити» (1714 г.?). Многие исследователи утверждают, что Кайон слишком акцентировал элемент *гири* в ущерб *ниндзэ*, создавая бесстрастные моралистические произведения, но в истории О-Сити мы сталкиваемся с необычайно трогательным и волнующим женским характером. О-Сити — четвертая из знаменитых «пяти женщин, предавшихся любви», о которых написал Сайкаку. В новелле Сайкаку она вспоминает, как во время пожара, укрывшись вместе с семьей в храме, встретила там своего возлюбленного. В надежде снова увидеть милого девушка решает устроить новый пожар, но ее изобличают и казнят за поджог. Узнав о смерти О-Сити, ее возлюбленный Китидза хочет покончить с собой, но затем, повинувшись последней воле покойной, становится буддийским монахом. В драме Кайона тот же сюжет приобретает более трагическую окраску. Из порывистой, взбалмошной девчонки О-Сити превращается в благородную героиню, которая поддается порыву чувств, не выдержав гнетущих обстоятельств. По ходу пьесы мы узнаём, что отец О-Сити занял 200 рё\* золотом на постройку нового дома после великого пожара Киото. Заимодавец, некто Бухэй, требует либо немедленного возвращения денег, либо руки О-Сити. Родителям жаль отдавать дочь в жены постылому Бухэю, но у них нет выбора, так как вернуть деньги они не в состоянии. Мать уговаривает О-Сити выйти замуж за Бухэя, обещая ей сразу же после свадьбы похлопотать о разводе, с тем чтобы та могла наконец вступить в брак с любимым. Китидза, случайно подслушавший разговор О-Сити с матерью, решает, что он — единственная помеха свадьбе, и уезжает, ни с кем не простившись. Узнав об исчезновении Китидзы, О-Сити, вне себя от отчаяния, собирается поджечь дом, видя в этом единственную возможность избежать ненавистного ей замужества и соединиться с возлюбленным.

Наиболее существенное различие между драмой Кайона и новеллой Сайкаку проявляется в третьем акте драмы. Сайкаку вскользь упоминает о том, как «О-Сити превратилась в клубы дыма, улывающие в высоту в утреннем воздухе»<sup>32</sup>, а Кайон передает весь ужас казни на костре. Родители О-Сити обвиняют себя в том, что толкнули дочь на преступление, настаивая на браке с Бухэем. Они сетуют на то, что их долготелние ревностные молитвы Будде и синтоистским божествам оказались бессильны спасти жизнь О-Сити. Тут становится известно, что губернатор приказал Бухэю простить несчастным родителям 200 рё долга и что сам Бухэй арестован за попытку вымогательства. Однако приговор О-Сити уже не может быть отменен, потому что она признала полное отсутствие смягчающих обстоятельств. Кратковременная радость родителей по поводу прощенного долга сменяется новым приступом безутешного горя.

Между тем идут приготовления к казни. Мать и отец О-Сити молят богов о дожде, который погасил бы костер, но утреннее солнце ослепитель-

---

\* Рё — денежная единица значительной ценности в феодальной Японии.

но сияет на небосклоне. Затем следует *митиюки*. На сей раз это не бегство влюбленных: О-Сити препровождают из тюрьмы к месту казни. Текст *митиюки*, воспроизводящий воспоминания и чувства героини, достоин кисти самого Тикамацу: «Пусть тот, кто хочет, называет меня отребьем; кто хочет, пусть смеется. Любовь впервые посетила меня и целиком завладела мною. Даже если тело мое прекратит существование, кости станут пеплом, а плоть — золой, и тогда душа моя останется в этом мире и будет повсюду следовать за его тенью, будет вечно лгнуть к нему. Рука об руку с мужем моим мы пройдем через все перевоплощения и в конце концов воссядем на одном цветке лотоса»<sup>33</sup>.

Едва О-Сити успеваеt прибыть к месту казни, как Китидза, об отсутствии которого давно уже идут пересуды, появляется в толпе. Он одет в белое в знак того, что решил умереть. Китидза умоляет стражников казнить его вместе с О-Сити, но девушка увещевает его: «Как неразумен ты, милый Китидза! Мне не о чем сожалеть — ведь я по собственной воле совершила это преступление. Теперь, когда я увидела тебя, мне нечего более и желать перед смертью. Жизнь твоя бесценна. Прошу тебя, стань монахом и молись, неустанно молись обо мне, когда меня не станет. Вот все, что я хотела сказать тебе. А теперь уходи скорее». Но Китидза продолжает уговаривать судей казнить его вместо О-Сити, утверждая, что вся вина лежит на нем. Ему отказывают, и тогда юноша, воскликнув, что жизнь его отныне утратила смысл и он опередит О-Сити на пути к смерти, совершает *харакири*.

Наличие сильных драматических эффектов в самом сюжете помогло Кайону избежать ходульности, столь свойственной другим его пьесам. Уже сам невероятный, безумный поступок О-Сити, которую любовь заставила пойти на поджог, поднимал эту героиню над массой традиционных женских персонажей с несчастной судьбой в драматургии той эпохи и давал Кайону материал для изображения любви беззаветной и страстной, не боящейся ничего на свете.

Кайона нередко обвиняют в отсутствии творческого воображения и поэтического таланта. Действительно, его пьесы несколько прозаичны. Он беззастенчиво заимствовал целые куски текста у Тикамацу и других драматургов, но по крайней мере однажды сам Тикамацу позаимствовал у Кайона. В четвертом месяце 1722 г. в театре Тоётаке была поставлена пьеса Кайона «Синдзю футацу хараоби», а шестнадцатью днями позже в конкурирующем театре Такэмото состоялась премьера пьесы Тикамацу «Синдзю ёи косин», описывающей то же самое самоубийство влюбленных. Совпадений в обеих пьесах великое множество. Вероятно, то был не первый раз, когда Тикамацу грешил заимствованиями у Кайона<sup>34</sup>, но в данном случае популярность драмы соперника побудила его принять вызов. Надо сказать, что Кайон вышел из состязания победителем; впрочем, пьесы обоих авторов далеко не первоклассны по языку и композиции.

После смерти Тикамацу в начале 1725 г. можно было ожидать, что Кайон утвердится в положении ведущего драматурга *Дзёрури*, но ничего подобного не произошло. Хотя прожил Кайон до 1742 г., его последняя пьеса увидела свет в 1723 г. Скорее всего, унаследовав в 1724 г. процветающую кондитерскую от своего брата, он решил оставить театр<sup>35</sup>. Возможно также, что смерть Тикамацу лишила Кайона необходимого стимула к творчеству, и он постепенно утратил интерес к любимому прежде занятию. На склоне лет Кайон увлекся сочинением *хайкай* и даже добился некоторой популярности в этой области, но в наши дни его стихи, для которых характерен юмор в духе Тэйтоку, не представляют интереса<sup>36</sup>. Остается

лишь сожалеть о том, что Кайон не писал для театра в последние двадцать лет жизни, ибо поколению драматургов, пришедшему после Тикамацу, пришлось многое начинать заново.

## ДЗЁРУРИ ПОСЛЕ ТИКАМАЦУ

Смерть Тикамацу и решение Ки-но Кайона покинуть театр задолго до конца жизни лишили *Дзёрури* двух выдающихся драматургов. Казалось бы, столь ощутимые удары должны были поставить под угрозу сам факт существования театра марионеток, но, как это ни странно, пятьдесят лет, последовавшие после смерти Тикамацу, явились для *Дзёрури* периодом величайшего процветания. Как гласили свидетельства очевидцев, «все увлечены только кукольными драмами, а *Кабуки* будто и вовсе не существует. Снаружи на кукольных театрах вывешены сотни флажков и бесчисленные дары актерам. На востоке театр Тоётакэ, на западе — Такэмото. Театры расположились по восточную и западную стороны города, словно борцы сумо. Покровительствуют им весь город и близлежащие провинции. Невозможно найти слова, чтобы описать преуспеяние театра марионеток»<sup>1</sup>.

Таким успехом театр *Дзёрури* после смерти Тикамацу был обязан скорее совершенствованию мастерства кукловодов и рассказчиков, нежели талантам драматургов. В своих последних пьесах Тикамацу порой уже развлекал публику чисто сценическими трюками, так называемыми *каракури*; если перечитать его пьесы сегодня, такие эпизоды покажутся случайными и неудачными вкраплениями. Преемники Тикамацу не жалели трудов, стараясь максимально использовать все потенциальные возможности кукол, особенно после 1734 г., когда получили широкое распространение марионетки, управляемые тремя кукловодами. За десять лет, прошедших после кончины Тикамацу в 1725 г., появились серьезные нововведения. В 1727 г. вошли в обращение куклы, которые умели шевелить губами, захватывать руками различные предметы, открывать и закрывать глаза; в 1730 г. у кукол стали двигаться глаза; в 1733 г. куклы научились соединять пальцы для характерных жестов; наконец, в 1736 г. куклы начали двигать бровями. Все эти технические усовершенствования, хотя они, конечно, не были непосредственно связаны с текстами драм, весьма импонировали зрителям, и оба конкурирующих театра все силы отдавали разработке такого рода новых эффектов. Пьесы Тикамацу постепенно либо выпадали из репертуара, либо шли в измененных до неузнаваемости версиях, приспособленных для демонстрации новых способностей кукол и новых приемов декламации.

И кукловоды и рассказчики в *Дзёрури* добивались прежде всего правдивости изображения, но путь к достижению своей цели видели в условности исполнительской манеры. «Бытовые драмы» Тикамацу представляли собой крупный шаг вперед по сравнению с уровнем реализма изображения, достигнутым его предшественниками; язык в них очень близок к разговорному языку эпохи, а персонажи вполне правдоподобны с точки зрения повседневной жизни. Однако даже при постановке драм Тикамацу присутствие на сцене кукловодов и рассказчиков, так же как и довольно неестественные, хотя и изящные движения кукол, создавало целый ряд условностей, благосклонно принимаемых аудиторией. Если бы единственной целью постановки было правдоподобие, то, как мы можем убедиться на примере европейских театров марионеток, было бы очень просто спрятать

и кукловодов и рассказчиков. Но в *Дзёрури* развитие реалистических тенденций постоянно как бы уравновешивалось введением дополнительных элементов нереального, фантастического, и прежде всего того, что определяется понятием *каракури*.

Из произведений преемников Тикамацу фактически исчезла социальная проблематика, которой в свое время отдал дань великий драматург. Правда, любовь все еще приносила героям страдания разлуки, но воссоединению любящих сердец препятствовало уже не отсутствие денег, а семейная вражда, война или непреложное чувство долга. Простолюдины еще появлялись на сцене, но руководствовались они уже самурайскими идеалами. Так, например, купец Гихэй в «Тюсингура» вызывает восхищение вовсе не своей бережливостью или трудолюбием (что типично, скажем, для героев Сайкаку), а благородными поступками, достойными самурая. Даже те авторы, которые якобы шли по стопам Тикамацу, сотрудничая в театре Такэмото, тоже стремились превратить своих горожан в добродетельных самураев. Характерно, что персонажи Тикамацу кажутся, на наш взгляд, не только более правдоподобными, но и более современными в сравнении с героями более поздних драм.

Заметная тяга публики к новизне и занимательности сюжета привела к тому, что сравнительная простота сюжетных линий, свойственная творчеству Тикамацу, уступила место сложнейшим переплетениям интриг. На протяжении семидесяти лет после смерти Тикамацу усилия драматургов были направлены главным образом на изобретение различных неожиданных ситуаций (*сюко*). При обработке пьес Тикамацу или Ки-но Кайона в них обязательно вводились любимые публикой эпизоды. Взять хотя бы «Самоубийство влюбленных на Острове Небесных Сетей». Согласно обновленной версии, малолетняя дочь О-Сан во втором акте возвращается домой одна, наряженная в странное черное платье. Она говорит отцу, что на нижнем кимоно у нее что-то написано. Дзихэй снимает с девочки черную одежду и обнаруживает на белом нижнем кимоно послание от О-Сан, в котором она сообщает, что стала монахиней. Следовательно, Дзихэй теперь может соединиться с Кохару. Тем самым определяется и судьба О-Сан после самоубийства мужа. К тому же такое *сюко* — письмо, написанное не на бумаге, а на одежде ребенка, — помогало заинтриговать зрителя и давало возможность кукловодам блеснуть своими талантами, управляя Дзихэем и Кохару, пока те с нетерпением разбирают иероглифы на платье девочки<sup>2</sup>.

В поздних пьесах *Дзёрури* каждый акт, как правило, строился вокруг одного или нескольких «критических моментов», полюболюбившихся зрителям. Самоубийца, жертвующий жизнью во имя счастья других; отец, закалывающий собственного ребенка во имя спасения ребенка своего сюзерена; мать, насильственно разлученная со своим ребенком; герой, любящийся отрубленной головой вражеского военачальника; мстительный дух; одержимая демонами женщина — все эти *сюко*, позволявшие рассказчику широко использовать свои сценические способности, очень нравились зрителям. У каждого автора были вполне определенные любимые *сюко*. Профессору Ёкояма, например, удалось установить авторство того или иного акта в пьесах, написанных совместно Мацуда Бункодо и Такэда Идзумо, основываясь на классификации *сюко*. У Бункодо третий акт чаще всего заканчивался самоубийством молодой женщины, которая желает доказать свою невиновность и чистоту чувств<sup>3</sup>. Бункодо любил и такое *сюко*: герой кончает с собой, подавленный благородством и верностью долгу, проявленными противником. Такэда Идзумо, напротив, обычно в конце третьего

акта заставлял героя постричься в монахи, чтобы засвидетельствовать глубочайшее уважение к другому лицу<sup>4</sup>. Тот факт, что авторство в пьесе легче установить при помощи статистического анализа излюбленных ситуаций, нежели посредством разбора стиля и композиции, говорит о многом.

Профессор Ёкояма приходит к такому заключению: «Довольно легко выделить характерные особенности какого-либо конкретного драматурга в произведениях периода деятельности Тикамацу и Кайона, но по мере приближения к периоду деятельности Бункодо в пьесах наблюдаются все большее сходство композиции и почти идентичные *сюю*, что чрезвычайно затрудняет распознавание авторской индивидуальности»<sup>5</sup>.

В поздних *Дзёрури* широкое распространение получила практика соавторства. Так как в день полагалось играть не более одной пьесы, тексты сильно разрастались в объеме, чтобы заполнить время. Разделение труда между драматургами, вероятно, развилось из желания как можно быстрее сочинять гигантские драмы в соответствии с непрерывно возрастающим спросом на такие новинки. При отсутствии характерных *сюю* чрезвычайно трудно определить, кому именно принадлежит каждое отдельное действие в пьесе, сочиненной тремя или более драматургами. Правда, известно, что ведущий драматург обычно отвечал за самые важные эпизоды: за конец третьего, четвертого и второго актов (мы перечисляем их в нисходящем порядке по значимости) и за начало первого акта<sup>6</sup>. Исполнение этих мест почти всегда доверялось лучшему чтецу труппы, так как драматург писал с учетом особенностей его дарования. Соавторы главного драматурга тоже могли иногда участвовать в создании какого-нибудь существенного эпизода, но чаще им доставались второстепенные сцены: начало второго акта, пятый акт и т. п. Даже если все без исключения соавторы были достаточно талантливы, характер сцен и соответственно уровень заинтересованности зрителей неизбежно колебались от действия к действию. В результате большинство спектаклей шло целиком только на премьере. Зачастую один акт драмы продолжал жить уже после того, как все остальные были забыты. В наши дни, когда в программе значится «полный вариант» (*тосикёган*), имеется в виду представление большого числа избранных частей одной драмы, но отнюдь не всей драмы целиком<sup>7</sup>. Соавторы должны были волей-неволей идти на риск некоторой неровности и разнобоя, но в любом случае их основной целью было максимальное разнообразие сценических эффектов, а не создание единого по стилю высокохудожественного литературного произведения.

Успех драматургов позднего *Дзёрури* объясняется не красотами их поэтического языка и не какими-либо иными литературными достоинствами текстов, а умением безошибочно оттенять все сценические, театральные стороны. Прочитать пьесу Тикамацу порой куда приятнее, чем увидеть ее на сцене. Пьесы его последователей лишены такой силы поэтического вдохновения, зато изобилуют напыщенной риторикой и гротескными преувеличениями. Их персонажи редко обладают жизненным правдоподобием, но они исключительно эффектны на сцене. Пожалуй, лучше всего можно выявить разницу между произведениями Тикамацу и драматургов позднего *Дзёрури*, сравнив отрывки из «Самоубийства влюбленных на Острове Небесных Сетей» (1721) и из «Синдзю Камия Дзихэй» (1778), переработанной версии той же драмы, принадлежащей перу Тикамацу Сандзи и Такэда Бункити. В конце первого акта пьесы Тикамацу Дзихэй, случайно подслушав разговор Кюхару со своим братом Магэмоном и думая, что уличил возлюбленную в измене, бросает ей в лицо начертанные



ее собственной рукой клятвы верности. Кохару тоже вынуждена вернуть его пылкие послания.

Магоэмон

Один, два, три, четыре, пять...  
Да-да... еще... еще...  
По счету точно  
Все двадцать девять здесь.  
Но здесь еще  
Письмо от женщины!  
Сейчас его прочту.

Кохару

Постойте, ах, постойте!  
Я забыла.  
Ах, это очень важное письмо  
Я не могу его отдать. И вам  
Нельзя его читать.

Рассказчик

Она подходит,  
Чтоб выхватить письмо...  
Магоэмон  
Ее спокойно локтем отстраняет  
И про себя при свете фонаря  
Читает адрес:  
«Госпоже Кохару  
Послание от Сан,  
Жены торговца  
Бумагою».  
Не дочитав,  
С невозмутимым видом  
Свернув письмо, за пазуху он прячет  
И говорит:

Магоэмон

Послушайте, Кохару!

Полчаса назад я поклялся богом — покровителем самураев. А теперь, как торговец мукой Магоэмон, я призываю в свидетели бога — покровителя торговли, я клянусь, что не покажу этого письма никому. Никому, даже своей жене. Я один прочитаю это письмо и потом брошу его в огонь вместе с вашими обетами. Не бойтесь, что я вас обману и не сдержу клятвы.<sup>8</sup>

(Пер. В. Марковой)

А вот параллельный текст Тикамацу Сацдзи и Такэда Бункити:

Магоэмон. Я знаю, у вас хранятся любовные письма от Дзихэя. Отдайте их мне, прошу вас. Что же вы медлите? Скорее! Это они?

Рассказчик. Он выхватывает у нее из-за пазухи амулет вместе с письмом.

Магоэмон. Я возьму эту ненужную бумажонку. Надеюсь, вам уже не жаль с ней расстаться.

Рассказчик. Сказав это, он читает адрес. Он поражен.

Магоэмон. Что это? «Госпоже Кохару из дома Камия»?

Кохару. О, это очень важное письмо. Я никому не могу позволить его прочитать.

Рассказчик. Магоэмон отводит ее руку, не отдавая ей письма.

Магоэмон. Ах, вот что. Значит, вы поступили так из чувства долга к той, что написала письмо?

Дзихэй. Брат, от кого это письмо? Покажи-ка мне его.

Магоэмон. Какая тебе разница, кто написал письмо? У тебя ведь все конечно с этой блудницей, не так ли? (Отводит Дзихэя в другой конец комнаты. Обращается к Кохару.) Кохару, раньше я клялся всем своим достоинством как самурай, а теперь как торговец мукой Магоэмон клянусь всем своим достоинством, что никому, даже соб-

ственной жене и детям, не расскажу об этом. Да, я был слишком резок, когда сказал, что нет на свете занятия более низменного и лживого, чем быть куртизанкой. Но теперь, когда я знаю, что у вас было это письмо, все стало на свое место, все стало на свое место. Ведь вы и впрямь могли оба покончить с жизнью. Чем больше я об этом думаю, тем более занятным и трогательным мне все это представляется. Нет, для меня это чересчур — просто слезы подступают к глазам. Ха-ха-ха...

Р а с с к а з ч и к. Скрывая истинные свои чувства за деланным смехом, он благодарит в душе Кохару словами, которых уста его не в силах произнести<sup>9</sup>.

Магоэмон в пьесе Тикамацу ничем внешне не обнаруживает, что узнал тайну Кохару, что ее «неверность» — всего лишь ответ на письмо жены Дзихэй, умоляющей спасти жизнь мужа. Конечно, Магоэмон хорошо понимает значение письма — недаром он обещает никому его не показывать. Однако сам Магоэмон не дает никакой оценки действиям Кохару, да и рассказчик ничего не говорит о его чувствах. В новом варианте, наоборот, все выходит на поверхность. «Значит, вы поступили так из чувства долга к той, что написала письмо?» — спрашивает Магоэмон, пробежав глазами письмо. Все его сложные переживания: радость оттого, что брату не грозит больше самоубийство, восхищение благородством Кохару, смущение оттого, что он оскорбил Кохару, назвав ее лживой блудницей, — все словно бы передает принужденный смех Магоэмона, едва сдерживающего слезы. С точки зрения литературного критика, подобная ситуация представляется излишне патетичной, но в театре такая мизансцена, безусловно, производит более сильное впечатление, чем намеки и недомолвки Тикамацу. Чего стоит один только смех сквозь слезы, дававший тещу великолепную возможность блеснуть своими артистическими способностями! Воспроизведение элементов постановки, не имеющих отношения к литературе, — неестественного хохота и судорожных рыданий — и служило для публики пробным камнем таланта рассказчика. Переработанные пьесы Тикамацу позволяли в полной мере раскрыть свое виртуозное мастерство также кукловодам. У Тикамацу героиня покорно отдает ладанку с письмами; в новой версии Магоэмон сам выхватывает письма у нее из-за пазухи (японцы по традиции всегда хранили важные бумаги на груди). Дзихэй, который в тексте Тикамацу не проявляет интереса к загадочному письму, на сей раз тоже хочет взглянуть на него — следовательно, еще одна кукла участвует в действии. Отведя Дзихэй на другой конец сцены, Магоэмон затем обращается к Кохару, причем часть монолога произносит тихим голосом, так, чтобы его могла слышать только Кохару, а остальную («я был слишком резок...») — достаточно громко, для того чтобы мог расслышать и Дзихэй.

Эффективность подобных добавок и перестановок находит подтверждение хотя бы в том, что первоначальная версия Тикамацу, возвращаясь время от времени на сцену, никогда не могла сравниться в популярности с инсценировкой адаптированного текста.

Неувядаемая слава творений Тикамацу на протяжении семидесяти лет после смерти великого драматурга продолжала напоминать о себе: позднейшие авторы заимствовали сюжеты и отдельные эпизоды, делали многочисленные почтительные посвящения и комплименты непревзойденному мастеру. Тикамацу не назначил себе официального преемника, но известно, что он поддерживал особенно тесные отношения с двумя драматургами, Мацуда Бункодо и Такэда Идзумо, которые прочно удерживали пальму первенства в *Дзёрури* с 1725 по 1745 г. При жизни Тикамацу довелось «переработать» две пьесы Бункодо и одну — Такэда Идзумо. Кроме того, он написал предисловие к иллюстрированному изданию драмы Идзумо «Сёкацу комэй канаэ гундан» (1724), в котором восхвалял автора за

верность стилю учителя: «Все полностью соответствует моим заветным приемам, словно воду перелили из одного сосуда в другой»<sup>10</sup>.

Это предисловие позволяет предположить, что Тикамацу рассматривал Идзумо как своего ученика и вероятного преемника. Но профессор Ёкояма считает, что Бункодо был в большей степени достоин такой чести<sup>11</sup>. Так или иначе, после смерти Тикамацу ведущими авторами театра Такэмото оставались Бункодо и Идзумо. Нужно отметить, что литературоведы долго не могли идентифицировать личность Такэда Идзумо, пока наконец профессор Юда Ёсио не доказал, что под этим именем скрывалось два человека: второй Такэда Идзумо (1691—1756) унаследовал имя первого после его смерти в 1747 г. Первого Такэда Идзумо ранее называли Такэда Коидзумо<sup>12</sup>. Первый Идзумо занял пост директора-распорядителя театра Такэмото в 1705 г., когда великий Гидаю, удовлетворив свое честолюбие феноменальным успехом «Самоубийства влюбленных в Сонэдзаки», угрожал уйти из труппы. Идзумо убедил его остаться, пообещав взять на себя все административные функции. Со временем Идзумо начал оказывать все более явное влияние на театр в целом и на постановку пьес Тикамацу в частности. Триумф «Битв Коксинга» отчасти приписывается режиссерским находкам Идзумо. Активное использование моментов *каракури* в поздних работах Тикамацу даже дает основание некоторым исследователям утверждать, что они написаны в соавторстве с Идзумо. Возможно, Такэда Идзумо решил сам взяться за сочинение пьес для своего театра, когда осознал, что жизнь великого Тикамацу клонится к закату.

Первым произведением, под которым Такэда Идзумо поставил свое имя, была драма «Ото-но мия асахи-но ёрои» («Принц Большой пагоды, или Доспехи в лучах утреннего солнца», 1723), написанная совместно с Бункодо и «отредактированная» Тикамацу. Пьеса была построена на сложнейших *сюю* и насквозь пропитана идеями верности долгу (*гири*), которым предстояло сыграть столь важную роль в позднем *Дзёрури*. Сюжет имеет отдаленное отношение к «Тайхэйки». В центре повествования — судьба Сайто Тародзаэмона, вассала регентов Ходзё из Камакура. Его зять становится на сторону принца Большой пагоды, сына императора Годайго, и посылает жену к Тародзаэмону — передать старому воину предложение мятежников примкнуть к ним. В глубине души Тародзаэмон сочувствует принцу, но верность сюзерену для него превыше всего, и он отклоняет предложение. Зять, который подслушал весь разговор, совершает *харакири*, чтобы искупить вину жены, раскрывшей заговор врагу. Тародзаэмон бьет в барабан, призывая к оружию войска Ходзё, и в завязавшейся схватке погибает его дочь.

Самая сильная часть пьесы — третий акт. Юный сын принца, взятый заложником, отдан на попечение Нагаи Уmanoками. Правитель Суруга, вассал Ходзё, приказывает Тародзаэмону убить мальчика, но Уmanoками, узнав о готовящемся злодеянии, решает пожертвовать собственным сыном ради спасения юного принца. Дело происходит во время праздника Бон, и деревенские ребятишки танцуют вместе с маленьким принцем и сыном Уmanoками. Появляется Тародзаэмон и, к удивлению Уmanoками, убивает не принца и не того, кто был обречен вместо него, а какого-то деревенского мальчика. И только потом Тародзаэмон сознается, что заколот собственного внука, сына того самого зятя, который совершил *харакири*. В последнем акте принц Большой пагоды, прослышав о жертве Тародзаэмона, предлагает ему в награду управление большой провинцией, но Тародзаэмон по-прежнему верен дому Ходзё. Он отказывается от почетного поста,

убивает коварного правителя Суруга и в конце концов сам отрубает себе голову<sup>13</sup>.

Некоторые *сюки* в пьесе «Принц Большой пагоды» восходят к работам Тикамацу, но их связь с поздним *Дзёрури* более органична. Знакомый по многочисленным драмам Тикамацу мотив принесения в жертву одного человека вместо другого здесь принимает гиперболические формы, когда ребенок «А» должен заменить ребенка «Б», который, в свою очередь, был обречен на заклание ради спасения жизни юного принца. Поступок зятя Тародзаэмона, совершившего *харакири*, как только выяснилось, что его родственник отказывается принять участие в заговоре, находит бесчисленные аналогии в драмах позднего *Дзёрури*, где мерилом самурайской добродетели служат уже не благоразумие, осмотрительность и вассальная верность, а фанатическое следование законам чести, согласно которым за малейший просчет человек расплачивается *харакири*. Своеобразный отпечаток налагает на пьесу новое понимание авторами категории *гири*. Так, в «Самоубийстве влюбленных на Острове Небесных Сетей» *гири* Кохару по отношению к О-Сан и *гири* О-Сан по отношению к Кохару проистекает из взаимного уважения, равно как и из необходимости вести себя достойно. В позднем же *Дзёрури гири* превращается в набор формальных требований и ограничений, большинство которых противно человеческому естеству. Тародзаэмон, например, принимает на себя ответственность за смерть трех невинных душ — зятя, дочери и внука — только потому, что сознание *гири* прочнее цепей связало его с постылым сюзереном. В данном случае *гири* соответствует определению, которое Минамото Рёэн сформулировал как «внешний общественный критерий поведения, сдерживающий устремления людей и подчиняющий их своему диктату»<sup>14</sup>. Это уже не плод привязанности или уважения, а мучительная необходимость, навязанная извне.

Снова и снова мы сталкиваемся в поздних *Дзёрури* с героями, поставленными в жестокие обстоятельства в результате следования *гири*. Взять хотя бы прославленную сцену «Деревенская школа» (*тэракоя*) из драмы «Сугавара дэндзю тэнараи кагами», где герой также жертвует жизнью своего ребенка ради спасения принца, причем зрители до последней минуты убеждены, что Мацуомару — заклятый враг отца принца. Это *сюки* иллюстрирует еще один типичный для поздних *Дзёрури* поворот сюжета, когда герой, воспринимавшийся в течение всего действия в определенном свете, вдруг проявляет совершенно противоположные чувства и качества. Казалось, что Мацуомару безразличен к судьбе Сугавара-но Митидзанэ, но, пожертвовав головой собственного сына, он доказал, что в глубине души всегда хранил верность принцу. Тародзаэмон отказался примкнуть к заговору против Ходзё и даже вызвал войска, чтобы подавить мятеж принца Большой пагоды, но аналогичной жертвой он показывает, с кем он на самом деле душой. Еще у Тикамацу какой-нибудь суровый старик, вроде Дзёкана из «Вырванной с корнем сосны», мог неожиданно оказаться человеком с нежным, любящим сердцем, но драматурги позднего *Дзёрури* склонны были доводить эту тенденцию до крайности. Самые ужасные на первый взгляд поступки у них мотивировались, как правило, «истинными чувствами» сострадания и любви. Так, Таматэ Годзэн в «Сэсю гаппога цудзи» заставляет своего пасынка выпить яд, который его страшно обезображивает. Но почему она решается на такой шаг? Да потому, что тем самым надеется вызвать гнев своего отца и погибнуть от его руки, ибо ей известно, что излечить уродство пасынка может только одно средство: свежая кровь из печени женщины, рожденной в год, месяц, день

и час Тигра,— иными словами, из ее собственной печени. «Злодеяние» оказывается оборотной стороной самоотверженной любви.

Чем более неожиданными были черты, выявлявшиеся в характерах героев, тем больше данное *сюю* импонировало публике. В качестве вариации той же темы распространились всевозможные переодетые и замаскированные персонажи, разоблачение которых было для зрителей одним из самых волнующих моментов спектакля. Когда в «Итинотани футабатунки» неустрашимый, испытанный воин Кумагаи снимал доспехи и под ними оказывалась монашеская ряса, публика должна была замирать в изумлении. И действительно, именно сценические эффекты, а вовсе не поэтическая красота шедвров Тикамацу, влекли в кукольный театр японского зрителя XVIII в.

Мацуда Бункодо (его деятельность приходится на 1722—1741 гг.), как и Тикамацу, старался избегать чрезмерных преувеличений и не перебарщивать в патетических ключевых сценах. Его произведения не пользовались той популярностью, на которую имели право, именно в силу скованности поведения героев и разреженности драматических эпизодов<sup>15</sup>. Свои пьесы Бункодо, несомненно, писал применительно к декламаторским способностям знаменитого в то время рассказчика Такэмото Масатаю (1691—1744), для которого и сам Тикамацу специально отработывал текст наиболее волнующих сцен в третьем акте «Битв Коксинга». Творчество Бункодо наглядно демонстрирует тенденции перехода от эпохи Тикамацу, когда первостепенное значение имела сама пьеса, к эпохе позднего *Дзёрури*, когда авторы стали выступать в роли поставщиков выгодного для рассказчиков материала. Практика соавторства, при которой над созданием одной пьесы трудилось несколько человек, неизбежно должна была привести к измельчанию творчества каждого драматурга в отдельности.

Первый Такэда Идзумо ввел в *Дзёрури* не только замысловатые *каракури*, но и роскошные костюмы, пышные декорации. Спектакль почти полностью превратился в зрелище, хотя при жизни Тикамацу он должен был прежде всего восприниматься на слух. В драме Идзумо «Асия доман оути кагами» (1734) впервые были использованы марионетки, управляемые сразу тремя кукловодами, и этот прецедент положил начало традиции, которая сохранилась до наших дней. Второй Такэда Идзумо со своими соавторами создал целый ряд популярных произведений, обогативших репертуар театра: «Нацумацури Нанива кагами» («Летний праздник — зеркало Осака», 1745), «Сугавара дэндзю тэнараи кагами» («Секреты каллиграфии дома Сугавара», 1746), «Ёсицунэ сэмбондзакура» («Ёсицунэ и тысяча деревьев сакуры», 1747) и, наконец, «Канадэхон тюсингура» («Сокровищница вассальной верности», 1748). За исключением «Тюсингура», все эти пьесы в наше время появляются на сцене лишь в разрозненных фрагментах; более или менее полное представление «Тюсингура» тоже большая редкость, потому что занимает оно около одиннадцати часов. Но те отрывки пьес, что идут в кукольных театрах или в *Кабуки*, пользуются всеобщей любовью зрителей, подавляющее большинство которых не видело и не читало полной версии того или иного произведения.

Драма «Секреты каллиграфии дома Сугавара», написанная Такэда Идзумо, Миёси Сёраку (1696—1772), Намики Сэнрю (1695—1751) и Такэда Койдзумо, отличается весьма длинным и тяжеловесным сюжетом<sup>16</sup>. В основу его положены легенды о Сугавара-но Митидзанэ (898—981), ученом и государственном деятеле, сосланном в изгнание по навету завистника, но главными героями в пьесе выступают три брата-близнеца —

Сакурамару, Умэомару и Мацуомару. Их имена, означающие соответственно «сакура», «слива» и «сосна», ассоциируются со стихотворением, которое опальный поэт по преданию написал в ссылке. В этом стихотворении Сугавара скорбит о том, что, хотя слива последовала за ним на остров Кюсю, а сакура высохла от горя, сосна в саду ничуть не изменилась с виду. В самой драме Мацуомару как будто бы равнодушно воспринимает известие о приговоре Митидзанэ. Он служит заклкату врагу Митидзанэ — Сихэю, но в конце концов доказывает свою верность прежнему господину, послав на смерть собственного сына. Выясняется, что Мацуомару только притворялся изменником, чтобы в минуту суровых испытаний проявить истинную преданность.

Пьеса изобилует красочными, великолепно задуманными сценами, из которых многие впоследствии как бы зажили самостоятельной жизнью. Особой известностью пользуется так называемый эпизод с повозкой из третьего акта, где три близнеца бурно ссорятся между собой, выразительно жестикулируя и принимая позы под стать характеру каждого. Мягко-сердечный Сакурамару, неистовый Умэомару и якобы коварный Мацуомару разительно непохожи друг на друга. Ссора, а вместе с ней и акт кончаются хакари Сакурамару. В четвертом акте Митидзанэ обращается в бога грома и, вознесшись к облакам, извергает огонь, но затем по ходу действия следует сцена «в деревенской школе» — ключевой момент всей драмы. Эта сцена, написанная, по контрасту с невероятными приключениями предшествующих актов, в реалистических традициях, всегда производила и производит глубокое впечатление на зрителей. Некий воин Гэндзо, который узнал секреты каллиграфии от Митидзанэ, изгнан из своего города за самовольную женитьбу. Вместе с женой он открыл деревенскую школу, где находит убежище Кан Сюсай, сын Митидзанэ. Все прочие ученики в школе — неотесанные деревенские мальчишки, и когда Гэндзо получает приказ — выдать голову Кан Сюсай посланцу кровожадного Сихэя, он приходит в отчаяние, потому что вокруг нет ни одного ребенка, похожего на отпрыска знатного рода. К счастью, как раз в это время в школе появляется новый ученик, и Гэндзо, увидев, как благородны черты его лица, решает убить мальчика во имя спасения Кан Сюсай. Так он и поступает. «Осмотр головы», проведенный Мацуомару, заканчивается успешно, но тут приход матери убитого мальчика грозит помешать успешному осуществлению плана. Гэндзо пытается заколоть женщину, чтобы не допустить разоблачения, но та отводит удар, используя ящичек для письменных принадлежностей, принадлежавший ее сыну. Из ящичка выпадает саван. Гэндзо и его жена ошеломлены. Их приводит в себя восклицание Мацуомару: «Радуйся, жена! Наш сын послужил господину!» Оказываясь, Мацуомару с согласия жены нарочно отправил сына в школу, чтобы его голова заменила голову Кан Сюсай. Гэндзо рассказывает родителям, как храбро вел себя мальчик, подставив шею под меч, когда понял, что должен умереть вместо Кан Сюсай. Ликуя и скорбя одновременно, Мацуомару с женой относят тело сына к месту захоронения, объявив по всей округе, что убит Кан Сюсай. В последнем, коротком акте Митидзанэ, став богом молний, карает Сихэя за все его злодеяния. В финальной сцене декорации раздвигаются, открывая вид на синтоистский храм, посвященный памяти Митидзанэ.

Трудно вообразить какой-либо иной театр, кроме *Дзёрури*, в котором подобная пьеса могла бы быть поставлена целиком. Сюжет сам по себе очень рыхлый; к тому же не соблюдается последовательность в характеристике героев: жестокий и хвастливый Мацуомару первых действий

спектакля без всякого перехода превращается в четвертом акте в благородного страдальца. Его решение послать сына в школу Гэндзо основывается на предположении, что тот, во-первых, попытается спасти Кан Сю-сая, убив вместо него другого ребенка; во-вторых, не имея собственного сына, не найдет никакой подходящей жертвы; в-третьих, без колебания убьет мальчика, только что вверенного его попечению. Мацуомару и его жена так хорошо предвидят ход событий, что жена даже кладет в ящичек с письменными принадлежностями сына саван; закрываясь от меча Гэндзо, она подставляет ящичек под удар — и саван выпадает. В ту же минуту Мацуомару вместе с женой сбрасывают плащи, под которыми оказываются белые траурные одежды. Все предусмотрено!

Однако, как бы абсурдно ни выглядели некоторые сцены на бумаге, в театре они проходили на ура. Согласно преданию, когда соавторы впервые узнали, что им предстоит писать о Сугавара-но Митидзанэ, Миёси Сёраку предложил, чтобы каждый по-своему раскрыл тему разлуки родителей с детьми. И вот в конце второго акта мы видим Митидзанэ, прощающегося с дочерью перед отъездом в ссылку; в финале третьего акта совершает харакири Сакурамару, оставляя безутешного отца горевать о себе; а в четвертом акте Мацуомару, держа в руках отрубленную голову сына, посылает ему последнее отеческое благословение<sup>17</sup>. Возможно, пьеса действительно писалась в соответствии с предложением Сёраку. По крайней мере это предположение помогает понять, почему существуют столь значительные расхождения между отдельными актами.

Может возникнуть вопрос, почему публика, состоявшая главным образом из горожан, с таким наслаждением смотрела спектакли, воплощающие возвышенные идеалы самурайской морали, и с меньшим энтузиазмом относилась, например, к «бытовым драмам» Тикамацу, которые должны были бы быть ближе ей по тематике. Некоторые исследователи полагают, что в период Токугава жизнь горожан была невыносимо тяжела и что в душераздирающих театральных трагедиях они находили отзвуки своих горестей и невзгод. Но все же надо сказать, что сличение отрубленных голов было не таким уж широко распространенным занятием в те времена и купцу не так уж часто приходилось убивать собственного сына ради спасения сына патрона. Подобные сцены, скорее всего, воздействовали на подсознание зрителя, как античная греческая драма или пьесы театра *Но*. Вполне вероятно, что любому горожанину, независимо от того, насколько сам он был способен к воинским подвигам, было приятно представить себя бесстрашным героем, готовым на любую жертву во имя интересов своего господина. Рутинная повседневная жизнь горожан в период Токугава породила эту особую разновидность эскапистской литературы. Кроме того, купцы искали спасения от скуки в домах свиданий, где любой мог вообразить себя принцем Гэндзи, ухаживающим за прекрасной Рокудзё. В театре горожанин на время превращался в неустрашимого воина, способного хоть сейчас разгромить неприятельскую армию или без колебаний лишиться себя жизни, дабы не запятнать чести рода.

Нравы самураев той поры едва ли могли вызвать восхищение горожан. Одни самураи обнищали и были по уши в долгах у купцов, другие влачили жизнь ронинов, т. е. брались за любое дело, в котором мог понадобиться их меч. Казалось, самурайские добродетели навеки отошли в прошлое или в мир вымысла. Но тут всю страну облетела весть о событии, случившемся в четырнадцатую ночь двенадцатого месяца пятнадцатого года Гэнроку (30 января 1703 г.). В эту ночь сорок шесть ронинов, в прошлом несших самурайскую службу у даймё Асано из Аки, ворвались

в усадьбу даймё Кира из Кодзуки, заклятого врага их покойного господина, и убили его, свершив тем самым месть. Два месяца спустя сёгунат приказал этим ронином во главе с Оиси Кураноскэ покончить с собой.

Нашумевшая история не прошла незамеченной и в театральном мире. Всего через двенадцать дней после самоубийства ронинов в театре *Кабуки* была поставлена пьеса о них. Эта пьеса шла в Эдо трое суток, пока постановка не была запрещена властями<sup>18</sup>. В шестом месяце 1706 г. в театре Такэмото состоялась премьера одноактной драмы Тикамацу «Гобан Тайхэйки», открывшей целую серию *Дзёрури* о верных вассалах. Хотя в сравнении с более поздними великолепными образцами драматического искусства, посвященными той же теме, значение «Гобан Тайхэйки» не слишком велико, следует отметить, что именно Тикамацу впервые выработал определенные стереотипы инсценировки реальных исторических событий. Время действия в его драме перенесено в далекое прошлое, во времена «Тайхэйки» (тридцатые годы XIV в.), а главным героям даны имена исторических лиц: Кира превратился в Ко-но Моронао, а Асано — в Энъя Хангана. Прочие имена Тикамацу лишь слегка изменил: Оиси Кураноскэ — на Обоси Юраноскэ и т. п.

Соперник Тикамацу, Ки-но Кайон, также разработал тему мести в драме «Оникагэ мусаси абуми», включенной в репертуар театра Тоётакэ в 1713 г. Оба эти произведения в дальнейшем оказали некоторое влияние на создателей «Тюсингура», но важнейшим источником вдохновения для них послужила пьеса Намики Соскэ и нескольких других драматургов «Тюсин коганэ-но тандзяку» («Золотая поэтическая карта вассальной верности»), поставленная в театре Тоётакэ в 1732 г. Здесь мы уже находим разработку некоторых второстепенных сюжетных линий «Тюсингура», в том числе истории Хаяно Кампэй и самурая низкого ранга по имени Хэйэмон, которому вначале не было разрешено участвовать в совершении мести.

«Канадэхон тюсингура» (сокращенно просто «Тюсингура»), увидевшая свет на сцене театра Такэмото в 1748 г., фактически заставила публику позабыть обо всех более ранних драматических вариациях на ту же тему. Хотя пьеса растянута на одиннадцать актов, а сюжет изобилует многочисленными ответвлениями, все произведение объединено центральной проблемой мести — случай исключительный для *Дзёрури* XVIII в. Возросшая роль диалога по сравнению с текстом для рассказчика и стремление авторов по возможности эффектно выделить индивидуальность каждого персонажа пьесы свидетельствуют об интенсификации влияния *Кабуки* на кукольный театр. Правда, многие персонажи — всего лишь стереотипы, сформировавшиеся в театре марионеток: добродетельные жены самураев практически ничем не отличаются друг от друга; ни верный Юраноскэ, ни злодей Моронао не ведают никаких сомнений и противоречий. Но большое разнообразие стереотипов в известной степени компенсирует такую схематичность. Даже одно и то же действие, совершенное различными героями при различных обстоятельствах, выглядит по-разному: так, абсолютно непохожи сцены харакири Энъя Хангана и Хаяно Кампэй и параллельные эпизоды, в которых Моронао насмехается над Вакасаноскэ и Энъя. Многие из того, что при чтении текста кажется надуманным (например, сцена, в которой Кампэй стреляет в Садакуро, приняв его за вепря), прекрасно смотрится в театре. Герои, как бы ни были возвышены их чувства, никогда не теряют ощущения связи с действительностью. Сюю находят применение в этой драме, но не в таких открытых формах, как осмотр отрубленной головы или подмена одного ребенка дру-



гим; они как бы органически вырастают в ткань повествования. Отчасти благодаря влиянию *Кабуки*, а отчасти благодаря самому сюжету, реалистическая тональность преобладает в пьесе даже в тех случаях, когда в уста персонажей вложены патетические излияния.

Трудно сказать наверняка, кому именно из трех драматургов принадлежит тот или иной акт, но есть основания предполагать, что общий план драмы разработал Намики Сэнрю (он же Намики Соскэ), представивший ранее на суд публики «Тюсин коганэ-но тандзяку»<sup>19</sup>. Некоторые сведения содержатся в критическом исследовании Дзиппэнся Икку «Тюсингура окамэ хэбан» (1803). Икку утверждает, что Миёси Сёраку написал второй акт, а Сэнрю — четвертый. Вероятно, каждый драматург должен был изобразить по одной сцене самоубийства. Сэнрю, скорее всего, изобразил самоубийство Эния в четвертом акте; соответственно Идзумо принадлежит шестой акт со сценой самоубийства Кампэя, а Сёраку — девятый акт со сценой гибели Хондзо. Непомерный объем пьесы, казалось бы, препятствовал соблюдению канонов постановки пятиактных *дзидаймоно*, но все одиннадцать актов, очевидно, были разбиты для простоты исполнения на пять смешанных частей<sup>20</sup>. Хотя дарования трех авторов не были равными по силе, «Тюсингура» производит впечатление единства стиля, причем художественный уровень всей драмы чрезвычайно высок. Несколько слабее прочих выглядят второй и девятый акты, написанные Сёраку — опытным литературным поденщиком, но отнюдь не первоклассным драматургом. Как явствует из «Тюсингура окамэ хэбан», для драмы в целом характерно преобладание творческой манеры Такэда Идзумо<sup>21</sup>.

Главными отличиями стиля Идзумо, которыми особенно восторгается Дзиппэнся Икку, можно назвать умение придать неожиданный поворот развитию сюжета и прямолинейность речи героев. И то и другое было совершенно чуждо поэтичному, но неброскому стилю Тикамацу. Однако, оставляя в стороне вопросы стиля, заметим, что история о верных вассалах и по сей день встречает отклик в сердцах японцев, хотя условия их жизни давно уже в корне изменились. Центральная сюжетная линия раскрывает тему беззаветной преданности Обоси Юраноскэ своему сюзеру. В пьесе сюзерен Обоси, Энъя Ханган, выведен добрым и благородным человеком (подлинный Асано был личностью куда менее привлекательной), но, даже если бы он был отъявленным негодяем, чувство вассальной верности Юраноскэ не поколебалось бы ни на йоту. К тому же сознание долга сочетается в Юраноскэ с незаурядным умом и предусмотрительностью. Он не бросается очертя голову на обидчика, а составляет хорошо продуманный план мести.

Звание самурая не только возлагало на человека большую ответственность, но и давало определенные привилегии. Кампэй всей душой стремится примкнуть к мстителям, но те не могут принять его в свой круг, потому что Кампэй однажды в трудную минуту подвел господина. То обстоятельство, что проступок его совершен непредумышленно, не снимает вины с несчастного. Ему остается только покончить с собой, чтобы доказать тем самым искренность своих намерений и хотя бы незримо, душою присоединиться к отряду ронинов. Другой герой, Хэймон, не сделал ничего дурного, но и ему поначалу не разрешают примкнуть к заговорщикам, потому что он всего лишь асигару, самурай самого низкого ранга. Только после того как Юраноскэ убеждается в беспримерной верности Хэймона, он дарует ему право умереть вместе с другими самураями. Зато Гихэй, бескорыстный купец, не уступающий самураям в верности долгу, так и не получает дозволения участвовать в праведной мести.

Преданность Хондзо своему господину Вакасаноскэ, которому он даже спасает жизнь, все же выглядит менее впечатляющей по сравнению с постоянством Юраноскэ. Во втором акте Хондзо клянется, что не станет мешать Вакасаноскэ привести в исполнение план мести Моронао. Он даже показывает, отрубив ветку сосны, как господину следует нанести решающий удар, но затем потихоньку дает Моронао взятку, смягчая таким образом его гнев и спасая жизнь Вакасаноскэ. Впоследствии, когда Эния Ханган наносит Моронао удар, Хондзо благоразумно удерживает его от дальнейшего применения оружия, но единственной наградой ему служит ненависть верных вассалов. В конце пьесы он реабилитирует себя, добровольно подставив грудь под меч сына Юраноскэ. Только смерть Хондзо искупает в глазах других самураев его чересчур благоразумное поведение.

Хотя в «Тюсингура» немало прекрасных эпизодов, раскрывающих характеры других героев, костяк драмы составляет судьба Юраноскэ. Мастерски выписана сцена, в которой Юраноскэ, ошеломленный, появляется перед зрителями как раз в тот момент, когда Эния совершает харакири. Если верить «Тюсингура окамэ хёбан», это Такэда Идзумо подсказал Намики Сэню, автору акта, что Юраноскэ должен вбежать на сцену в смятении и ужасе, дабы как можно ярче проявилось несоответствие с его обычным состоянием духа.

Большой эпизод в чайном домике Итирики хорошо показывает, как меняется поведение Юраноскэ в различных ситуациях. Сцена начинается с визита двух верных самураев, которые пришли, чтобы обсудить с Юраноскэ план мести. Один из них говорит: «Поначалу я думал, что Юраноскэ хитрит, делая вид, будто позабыл о нашем враге, но посмотри, с каким удовольствием он ударился в разгул! Я этого не понимаю...» Тут появляется Юраноскэ, и самураи спрашивают у него, когда отряд мстителей должен отправиться в Камакура, но в ответ они слышат лишь глупую песенку. Затем Хэйэмон рассказывает, сколько стараний он приложил, чтобы примкнуть к остальным. Юраноскэ дразнит его: «Ну да, я было разгневался — вот на столько, как если блохе голову молотком расплющить, и даже попробовал собрать отряд человек в сорок-пятьдесят, но до чего же бредовая была затея!» Заканчивает он восклицанием: «Ах, не могу устоять, когда сямисэн так сладко играет!» Верные самураи уходят со смешанным чувством недоумения и отвращения. Затем в чайный домик прибывает Рикия, сын Юраноскэ, и идет прямо в комнату, где, судя по всему, отец его лежит в хмельном забытии. Он ударяет рукояткой меча о ножны, и от этого звука Юраноскэ мгновенно просыпается. Он совершенно трезв; он прячет принесенное сыном письмо и отправляет юношу домой. На сцене сразу же появляется злодей Кудаяу. Юраноскэ мгновенно превращается в совсем другого человека, умного и пронизательного противника.

Кудаяу. Не стоит притворяться, Юраноскэ. Я ведь знаю, что на самом деле... Юраноскэ. Так ты, значит, думаешь, я только выжидаю удобного момента, чтобы напасть?

Кудаяу. Вот именно.

Юраноскэ. Да ты мне льстишь! Я-то ожидал, что ты сочтешь меня глупцом, безумцем, который все еще остается рабом плотских влечений, хоть ему уже за сорок. Но ты говоришь, что это лишь уловка, часть хитроумного плана мести! Спасибо, мой добрый Кудаяу. Ты меня просто ослепил.

Кудаяу испытывает Юраноскэ, предлагая ему в виде закуски к саке мясо осьминога. Тот с удовольствием берет кусок. Кудаяу напоминает, что завтра годовщина смерти Эния и потому сегодня вечером нельзя есть дары моря. «Неужели ты сможешь спокойно есть мясо осьминога?» — спраши-

вает он. «Разумеется, — отвечает Юраноскэ. — Или, может, ты слышал от кого-нибудь, что господин Эния превратился в осьминога?»

Юраноскэ, пошатываясь, уходит в соседнюю комнату к женщинам и забывает свой меч — рассеянность, немислимая для самурая. Кудаяу, воспользовавшись случаем, осматривает клинок и видит, что он «ржав, как копченая сардинка». Более или менее убежденный в безвредности Юраноскэ, Кудаяу удаляется. Однако ему все еще не дает покоя принесенное Рикия письмо, и он решает понаблюдать за Юраноскэ, спрятавшись под верандой. Юраноскэ возвращается, напевая песенку, но, увидев, что незваный гость ушел, быстро вскрывает письмо и читает. Внезапно заколка из прически О-Кару, сестры Хэйэмона, со стуком падает на пол. Юраноскэ поднимает глаза и видит, что девушка тоже читала письмо, глядя в зеркальце. Он снова преображается. На сей раз, прикинувшись влюбленным в О-Кару, он обменивается с ней двусмысленными шуточками и наконец предлагает ей выйти за него замуж. Получив согласие, он немедленно отправляется вносить выкуп за нее. Появляется Хэйэмон и, узнав о случившемся, объясняет своей сестре истинный смысл действий Юраноскэ. О-Кару уже готова покончить с собой в доказательство того, что она не собиралась разглашать заключенную в письме тайну, но тут возвращается Юраноскэ и останавливает ненужное самоубийство. Он все слышал и воздает должное благородной решимости брата и сестры. Затем Юраноскэ снова идет в ту комнату, где он читал письмо, и по дороге неожиданно пробивает острием меча пол, поразив насмерть прятавшегося под верандой Кудаяу.

В этом акте Юраноскэ предстает перед зрителем в самых разнообразных обличьях, но, что бы он ни делал, им движет сознание долга и стремление во что бы то ни стало довести свою миссию до конца. Конечно, подобная роль больше подходит живому актеру, чем кукле. Она до сих пор остается, пожалуй, самой эффектной ролью в *Кабуки*. Текст не отличается особой изысканностью, но зато характер героя выписан на редкость убедительно. Даже некоторые чисто механические трюки в постановке спектакля во многом способствуют успеху роли Юраноскэ.

Успех «Тюсингура» был мгновенным. Вскоре драму уже играли актеры *Кабуки* в Киото и Осака, а в Эдо ее поставили по меньшей мере три конкурирующие труппы. Однако на сцене театра Такэмото «Тюсингура» шла очень недолго из-за ссоры между кукловодом Ёсида Бундзабуро и рассказчиком Такэмото Конодаю. Мастерство Бундзабуро снискало ему славу «сокровища театра Такэмото», что, кстати, является показателем не только незаурядного дарования самого Бундзабуро, но и серьезных перемен в положении кукловодов, которые прежде котировались куда ниже рассказчиков. Бундзабуро обратился к Конодаю с просьбой по-инному читать часть девятого акта, чтобы удобнее было управлять куклой, изображавшей Юраноскэ. Конодаю, возмущенный таким неуважением к его прерогативам рассказчика, наотрез отказался. Размолвка переросла в крупный скандал, причем вся труппа приняла в нем участие. Стороны не смогли найти компромиссное решение, и Конодаю вместе с драматургом Намики Сэнрю и еще несколькими единомышленниками перешел к конкурентам — в театр Тоётакэ. Все эти перипетии не только привели к стиранию граней между двумя оригинальными стилями режиссуры *Дзёрури* — Такэмото и Тоётакэ, но и поставили в конечном счете под угрозу само существование обоих театров<sup>22</sup>.

Парадоксально, что блистательный успех спектакля стал причиной столь разрушительных потрясений в мире *Дзёрури*. Но можно с уверен-

ностью сказать, что, в чьей бы постановке ни шла «Тюсингура», популярность этой драмы оставалась неизменной. Пожалуй, именно «Тюсингура» была первым произведением японской литературы, переведенным на иностранный язык: в 1794 г. драма была издана на разговорном китайском языке в отличном переводе.

«Тюсингура», бесспорно, явилась вершиной взлета *Дзёрури*. В последующее десятилетие пьесы *Дзёрури* постепенно приобрели характер развлекательных зрелищ, где цель постановки сводилась к демонстрации искусства рассказчиков и кукловодов. При этом рассказчики действительно с необычайной выразительностью и убедительностью передавали всю гамму человеческих переживаний, а кукловоды заставляли усовершенствованных кукол выполнять большой набор жестов и передавать нюансы различных эмоций. Драматурги писали пьесы, чрезвычайно сложные для понимания, с двойным, а то и с тройным смыслом. В качестве примера можно привести «Итинотани футаба гунки» («Повесть о битве молодых побегов при Итинотани», 1751), первые три акта которой успел написать перед смертью Намики Сэнрю. Третий акт еще и в наши дни можно часто увидеть на сцене под названием «Лагерь Кумагаи».

Сюжет этого акта целиком заимствован из знаменитого эпизода «Хэйкэ моногатари», в котором рассказывается о том, как отважный воин Кумагаи, убив Ацумори, молодого военачальника из дома Тайра, в порыве отчаяния постригается в монахи. Однако в драме Сэнрю предводитель войска Минамото, Ёсицунэ, желает, чтобы Кумагаи пощадил жизнь Ацумори, в жилах которого течет кровь императоров. Ёсицунэ дает понять о своем намерении, оставив под цветущим деревом сакуры табличку с таким текстом: «Исси-о кираба исси-о кирубэси». Первое значение надписи: «Если срубишь ветвь, мы отрубим палец». Кумагаи же, которому адресовано послание, истолковывает его по-иному: «Если хочешь сразить сына, срази своего собственного». В результате он убивает не Ацумори, а собственного сына Котаро. Возможность двоякого истолкования текста может показаться нелепой современному читателю: а что, если правильным было первое значение? Но, поскольку каждый эпизод в пьесах *Дзёрури* и *Кабуки* отличается специфической атмосферой, то можно себе представить эмоции зрителей, когда Кумагаи, показывая Ёсицунэ отрубленную голову сына, поднимает прислоненную к дереву табличку и осведомляется, верно ли он понял ее смысл. Затем Кумагаи снимает шлем и доспехи. Присутствующие видят, что голова у него обрита, а сам он одет в черное платье монаха. Он выходит со словами, обращенными к мертвому сыну: «Шестнадцать лет — неужели то был лишь сон?»

Действие усложнено за счет введения дополнительных персонажей: Сагами, жены Кумагаи, и Фудзиноката, матери Ацумори. Обе женщины думают, что отрубленная голова, которую положили в ящик, принадлежит Ацумори. Охваченная ужасом, Сагами узнает черты своего сына, но она знает, что должна скрывать свое горе. В то же время Фудзиноката, увидев, что голова принадлежит не Ацумори, в первые мгновения не может прийти в себя, но затем также старается не обнаруживать своего изумления. Конечно, подобные сцены несколько надуманны, но они могли бы украсить любой театр. Диалоги не слишком поэтичны, но реалистичны. В целом же можно сказать, что драма Сэнрю больше подходит для *Кабуки*, чем для театра марионеток. Бесчисленные отклонения и переделки первоначального сюжета о Кумагаи и Ацумори были рассчитаны на то, чтобы поразить аудиторию зрелищем событий, якобы случившихся на самом деле. Даже когда эти *сюки* уже присмотрелись публике после многих спек-

таклей, они все еще оставляли простор для варьирования всевозможных сценических эффектов.

После того как в 1751 г. была осуществлена постановка «Итинотани футаба гунки», на *Дзёрури* обрушились тяжкие бедствия. В 1756 г. умер Такэда Идзумо, а вслед за ним, в 1760 г., — Ёсида Бундзабуро. Оба театра сильно пострадали от пожаров: Такэмото в 1759 г., а Тоётакэ в 1760 г. После реконструкции они не могли избавиться от финансовых затруднений. В 1765 г. театр Тоётакэ, а в 1767 г. театр Такэмото были переданы труппам *Кабуки*. Хотя в конце концов этим кукольным театрам все же удалось отстоять свое существование, они постоянно находились на грани краха, и сейчас невозможно проследить за всеми этими перипетиями. Не только в Осака, но и в Эдо стали появляться новые труппы *Дзёрури*, оспаривавшие первенство у старых театров. Конкуренция со стороны *Кабуки* принимала все более серьезный характер.

Тем не менее «серебряный век» *Дзёрури* был еще впереди. Наступление его ознаменовалось приходом в литературу Тикамацу Хандзи (1725—1783). Он впервые начал сотрудничать в театре Такэмото в 1751 г., написав вместе с четырьмя соавторами довольно посредственную пьесу. Первым значительным произведением Тикамацу Хандзи была его драма «Хонтё нидзюси ко» («Двадцать четыре образца сыновней почтительности в Японии», 1766). Затем с успехом прошли постановки «Кэйсэй ава-но на-руто» (1768), «Оми Гэндзи сэндзин яката» (1769), «Имосэяма онна тэйкин» (1771) и «Симпан Утадзаимон» (1780). Все эти работы отмечены дальнейшим усилением тенденций, наблюдавшихся в *Дзёрури* уже не один год, а именно использованием усложненных *сюко*, использованием повседневного языка в диалогах, заимствованием из *Кабуки* некоторых приемов постановки, внедрением пышных декораций и т. п. Профессор Ёкояма усматривает в пьесах того периода «такое отношение драматурга к своему зрителю, которое говорит об утрате уверенности в своих собственных силах и об утрате серьезности или просто о раболопном заискивании перед зрителями»<sup>23</sup>. Без сомнения, те трудности, с которыми пришлось столкнуться театру *Дзёрури*, вынуждали авторов любым путем добиваться одобрения публики, даже если ради этого приходилось писать заведомую ерунду. Можно только диву даваться, насколько же талантлив был Хандзи, если его пьесы, созданные в ту пору, по сей день не сходят со сцены *Кабуки* и *Дзёрури*.

Тикамацу Хандзи был сыном одного из друзей Тикамацу Мондзаэмона, Ходзуми Икана — ученого-конфуцианца и автора пьесы «Нанива Миягэ». Воспитанный в традициях преклонения перед Тикамацу, юноша решил пойти по стопам великого драматурга и даже принял его имя. Заметив одаренность Хандзи, Такэда Идзумо с 1751 г. разрешил ему участвовать в качестве «подмастерья» в сочинении пьес для театра Такэмото. Пройдя через долгие годы ученичества, Хандзи наконец стал в 1763 г. ведущим драматургом этого театра. Большинство его произведений относится к жанру *дзидаймоно*, но «Симпан Утадзаимон», например, показывает, что Хандзи был блестящим мастером *сэвамоно*. Впрочем, к тому времени явственно обозначились признаки взаимопроникновения и слияния обоих жанров. Как правило, отдельные части *дзидаймоно* писались в жанре *сэвамоно* и наоборот<sup>24</sup>. Разработкой бесконечных дополнительных сюжетных линий, которые современному читателю кажутся непомерно запутанными и скучными, эти драмы были намного ближе к *Кабуки*, чем к ранним *Дзёрури*. Каждый спектакль такого рода славился одной-двумя сценами, среди которых можно упомянуть сцену возжигания благовоний из

«Хонтё нидзюси ко», сцену в лагере Морицуна из «Оми Гэндзи сэндзин яката», сцену в горах из «Имосэяма онна тэйкин» и сцену в деревне Нодзаки из «Симпан Утадзаимон». И в наши дни пользующиеся заслуженной популярностью фрагменты из поздних пьес *Дзёрури* составляют основу репертуара театров *Кабуки* и *Бунраку* \*. Каждый из этих эпизодов оригинален по-своему, и объединяют их только непревзойденные *сюко*. Достаточно вспомнить хотя бы, как в сцене возжигания благовоний госпожа Яэгаки, проходя с волшебным шлемом по мосту, видит в воде отражение притаившейся лисы-оборотня, охраняющей шлем; или как Морицуна, осматривая голову, которая должна бы принадлежать его брату, вражескому военачальнику, вдруг видит совершенно незнакомые черты. Неизгладимое впечатление производит сцена в деревне Нодзаки, когда О-Мицу, наряженная в торжественный брачный наряд, снимает шляпу и верхнее кимоно, открывая монашеское одеяние — она приняла постриг, чтобы О-Сомэ и Хисамацу могли наконец пожениться.

Пожалуй, самая значительная из работ Хандзи — его драма «Имосэяма онна тэйкин» («Горы Имо и Сэ, или Наставления женщинам о семейной жизни»). Название ассоциируется с горами, с которыми связан третий акт пьесы. Буквально *имо* и *сэ* означают «жена» и «муж». Название пьесы подразумевает любовь преданных жен к своим мужьям. Материалы для сюжета Хандзи заимствовал из различных источников, в частности из пьес *Но* «Унэмэ» и «Мива», а также из нескольких ранних пьес *Дзёрури*, описывающих подавление мятежа Сога-но Ирука.

В первом акте действие происходит при дворе императора Тэндзи, царствовавшего в VII в. К ужасу всех своих подданных, император ослеп. Тем временем коварный Сога-но Эмиси, замысливший мятеж, воспользовался удобным моментом и удалил от двора своего противника, верного Фудзивара-но Каматари, опорочив его перед государем. Далее мы узнаём, что Коганоскэ, сын министра Дайхандзи, и Хинадори, дочь Садака, вдовы другого министра, полюбили друг друга вопреки старинной вражде между их домами. Коганоскэ, который находится в услужении у наложницы императора, Унэмэ (дочери Каматари), узнаёт, что его госпожа страдает от домогательств Ирука, сына Эмиси, и помогает ей бежать, разгласив повсюду, что прекрасная Унэмэ утопилась в пруду Сарусава. В следующем акте Ирука, который якобы в уединении предается буддийскому самозерцанию, тайком посылает императору доказательства измены своего отца. Делегация придворных направляется к Эмиси с этим обличительным документом. Поступок сына приводит Эмиси в неопишущую ярость, но он не успевает дать ей волю; внезапно он падает, сраженный стрелой. Появляется Ирука и открывает Дайхандзи, что он сам решил захватить трон, а отца убил потому, что тот был не способен возглавить мятеж. Ирука уже удалось овладеть одной из трех императорских регалий — священным мечом. Вторая регалия, зеркало, бесследно исчезла. В конце акта Ирука, облаченный в парадный наряд, направляется в императорский дворец, чтобы узнать (если нужно — при помощи силы), где спрятаны прочие регалии монаршей власти.

Сложные переплетения сюжета (мы остановились лишь на нескольких) были рассчитаны прежде всего на то, чтобы разжечь любопытство зрителя. Естественно, всем захочется узнать, что же будет дальше. Вернется ли к императору зрение? Удастся ли верному Каматари остановить зло-

---

\* Театр *Бунраку* — название одного из видов кукольного театра *Дзёрури*; существует до наших дней.

дея Ирука? Женится ли Коганоскэ на Хинадори? Конечно, все это характеризует пьесу не как трагедию, а как мелодраму. В самом деле, какие бы волнующие события ни происходили в некоторых эпизодах, как бы красиво ни звучала речь героев и как бы эффектна ни была постановка, литературные качества драмы оставляют желать лучшего. По ходу действия мы получаем ответы на большинство вопросов, но сюжет обрастает новыми хитросплетениями интриг. Во втором акте Каматари решает использовать для восстановления справедливости необычные обстоятельства, связанные с рождением Ирука. Некогда Эмиси, отчаявшись иметь сына, обратился за советом к прорицателю и узнал, что жена его сможет зачать сына, лишь напившись свежей крови белой оленихи. Вняв словам прорицателя, Эмиси принес жене оленьей крови, а когда родился сын, назвал его Ирука — от слов *иру* («входить») и *ка* («олень»), в память о чудесном зачатии, при котором кровь оленя вошла во чрево женщины. Прорицатель также предрек, что могущественного Ирука одолеет лишь тот, кто смешает с кровью ревнивой женщины кровь оленя с черными копытами. Каматари приказывает своим людям добыть заветное средство. Далее Каматари возвращает зрение императору, откопав зеркало, похищенное и закрытое Ирука.

Третий, самый важный акт пьесы посвящен судьбам двух влюбленных, Коганоскэ и Хинадори, живущих по разные стороны реки Ёсино. После того как Коганоскэ отказывается стать вассалом Ирука, отец отправляет его в свое поместье на горе Сэ под тем предлогом, что сын болен и ему нужно полечиться. Между тем по другую сторону реки Хинадори отмечает праздник девочек в своем домике на горе Имо. Вскоре к Коганоскэ и Хинадори приезжают родители. Они пытаются убедить своих детей в необходимости покориться воле Ирука, но встречают решительный отказ. В конце концов Коганоскэ совершает харакири, а Хинадори предпочитает смерть от руки своей матери браку с Ирука. Мать девушки, как бы признавая, что влюбленные все же вступили в союз, несмотря на междоусобную вражду, пускает отрубленную голову Хинадори по течению, и волны прибивают ее к другому берегу, где ее может увидеть умирающий Коганоскэ.

В пересказе третий акт выглядит грубо состряпанным, да и при чтении полного текста преувеличения, доходящие до гротеска, режут глаз, но на сцене все недостатки сглаживаются, и спектакль проходит с блеском как в исполнении актеров, так и в исполнении кукол. Чрезвычайно эффективны декорации, воспроизводящие и суровую атмосферу уединенного горного убежища Коганоскэ, и предпраздничное оживление в разукрашенном куклами доме Хинадори, и красоту Ёсино — розовые цветы сакуры и голубые воды горной реки. Великолепной режиссерской находкой было использование разделенной сцены, а в *Кабуки* к тому же — двух проложенных через зал дорожек-помостов для актеров. Все развитие действия создает настолько убедительную иллюзию волшебной сказки, что зрители без содрогания воспринимают даже кошмарную картину плывущей по воде отрубленной головы. Хорошая постановка «сцены в горах» всегда неотразима.

Собственно говоря, на этом месте пьеса могла бы и окончиться, но автор решил иначе. Итак, слуги Каматари добыли кровь оленя с черными копытами, но, чтобы получить магическое зелье, необходима еще кровь ревнивой женщины. Выбор падает на Омива, крестьянскую девушку, которая полюбила сына Каматари, по имени Мотомэ, выдававшего себя за простолюдина. В свою очередь, Мотомэ любит младшую сестру Ирука, Татибана. Весьма колоритна сцена, в которой Мотомэ, надеясь выяснить,

где живет Татибана, следует за ней по пятам при помощи нитки, что разматалась из клубка, прикрепленного к кимоно девушки. За ним тем же путем крадется Омива. Узнав, что Мотомэ собирается жениться на Татибана, охваченная ревностью Омива врывается во дворец. Тут ее ранит один из вассалов Каматари и подставляет под струю крови флейту. Как только кровь ревнивицы смешивается с кровью оленя, Ирука теряет всю свою мощь. Короткий последний акт рисует окончательное поражение Ирука.

Для структуры пьесы характерно сопоставление парных элементов: для волшебного снадобья требуется два вида крови, влюбленных Коганоскэ и Хинадори разделяет исконная вражда между двумя семействами, у Каматари двое детей и двое вассалов, Мотомэ любит двух женщин, выпадают две императорские регалии и т. п.<sup>25</sup> Далее, первый акт параллелен третьему, а второй — четвертому. Талантливый и искусный во всех тонкостях своего ремесла автор, Хандзи сумел весьма эффектно построить сюжет; но, несмотря на все его усилия, пьеса сохранилась не как единое целое, а лишь как набор отдельных эпизодов.

В своих произведениях Хандзи редко учитывал специфические возможности театра марионеток. Грандиозный успех «Имосэяма» на время помог театру Такэмото справиться с финансовыми затруднениями, но пьеса имела такой же огромный успех и в *Кабуки*. Вообще, складывается впечатление, что популярный драматург просто из альтруистических соображений поддерживал умирающий театр, хотя сотрудничество с *Кабуки* сулило ему большие прибыли. В основе последней пьесы Хандзи, «Игагэ дотю Сугороку», написанной им незадолго до смерти, в 1783 г., лежала более ранняя драма *Кабуки*, относящаяся к 1777 г. Долгий период перехода от *Дзёрури* к *Кабуки* подошел к концу.

Имя Хандзи завершает перечень великих драматургов *Дзёрури*, но помимо их работ следует отметить также несколько известных произведений менее знаменитых авторов. Так, драма Суга Сэнскэ и Вакатакэ Фуэми под названием «Сэсю гаппо га цудзи» получила известность благодаря одной сцене, отдаленно напоминающей историю Федры и Ипполита. Таматэ Годзэн домогается любви своего пасынка и, получив отказ, обрушивает на юношу страшный гнев<sup>26</sup>. «Хадэ сугата онна маигину» (1772), драма Такэмото Сабуробэй и нескольких других авторов, славится монологом Осано, подлинным сокровищем репертуара *Дзёрури*. Сама пьеса, изображающая самоубийство куртизанки Санкацу и кушца Хансити в 1695 г., была лучшим из множества произведений, посвященных этому событию. Тем не менее, несмотря на увлекательность сюжета и общедоступность языка героев, пьеса страдает серьезными литературными погрешностями и потому никогда со времен премьеры не шла в полном объеме<sup>27</sup>.

Принадлежащая перу Хирага Гэннай драма «Синрэй Ягути-но вата-си» («Чудо на переправе Ягути», 1770) также славится главным образом одной сценой. В отличие от других сочинений Гэннай, весьма легкомысленных по тону, «Синрэй Ягути-но вата-си» — весьма серьезная пьеса, действие которой перенесено в период Камакура\*. Впервые она была поставлена в Эдо. Это еще одно подтверждение того факта, что как культурный центр Эдо затмил Осака даже в области *Дзёрури*.

«Эхон тайкоки», пьеса, написанная Тикамацу Янаги с соавторами, была впервые поставлена в 1802 г. и с тех пор неизменно числится в репертуаре многих театров. Янаги называют последним создателем *Дзёрури*, что очень недалеко от истины. Из драм, поставленных в театре марионе-

\* Период Камакура — 1192—1333 гг.



ток после драм Янаги, всего две-три еще можно увидеть сегодня. Среди них следует упомянуть «Сё уцуси асагао никки» (1832) — пьесу, поставленную через много лет после смерти автора, Тикамацу Токусо (1751—1810), и «Цубосака рэйгэнки» («Чудо в Цубосака», 1887) Тоёдзава Дампэй (1827—1898). Художественный уровень обоих произведений не слишком высок. Что касается так называемых «новых» драм для театра *Бунраку*, то одни из них были просто позаимствованы из репертуара *Кабуки* или *Но*, а другие оказались спектаклями-однодневками, вскоре сошедшими со сцены.

Несколько десятилетий соперничества, сопровождавшегося заимствованием сюжетов и режиссерских находок, все же привели к падению *Дзёрури* и полному торжеству *Кабуки*. Это не значит, что кукольный театр перестал привлекать публику и вообще прекратил существование. Просто он превратился в дешевое развлекательное зрелище, для которого никто более не писал пьес. В конце XIX в. театр *Дзёрури* пережил еще один, последний взлет, снискав популярность в массах. Но этот театр уже не мог выразить чаяния нсвой эпохи. То было лишь ностальгическое увлечение безвозвратно утерянным прошлым. Благодаря поддержке правительства театр марионеток кое-как дожил до наших дней, но возвращаться к нему в этой книге мы больше не будем. Звезда *Дзёрури* закатилась в ту пору, когда город Осака утратил роль культурного центра страны; но к тому времени драматурги *Дзёрури* уже оставили в наследство *Кабуки* множество пьес, составляющих ныне чуть ли не половину репертуара этого театра, и обогатили японскую литературу неувядаемыми шедеврами драматургии.

# 4

## ПОЭЗИЯ ВАКА

### КОКУГАКУ И ВАКА

Наиболее репрезентативным поэтическим жанром периода Токугава является, конечно, *хайкай*, но все же придворные поэты и любители в провинциальных городах сумели создать бесчисленное множество *вака*. Как правило, *вака* этого периода не отличаются высокими художественными достоинствами, несмотря на то что каждая строка свидетельствует о тщательной работе над материалом и о прекрасном филологическом образовании авторов. Даже читая произведения общепризнанных мастеров *вака*, мы не найдем в них каких-либо характерных примет времени или картин человеческих нравов. Поэты словно целиком живут в мире прошлого, и влияние его постоянно сказывается либо в употреблении архаизмов и в других особенностях стиля, либо в стремлении возродить давно утраченные идеалы минувших веков.

Ортодоксальные придворные поэты в Киото, так называемые *додзё* (буквально — аристократы, удостоенные чести бывать в императорском дворце), продолжали писать в традициях школы Нидзё\*, бережно передавая из уст в уста сокровенные учения о поэзии. Однако немало поэтов *вака* по всей стране, не имея возможности войти в это избранное общество, обращались к иным поэтическим традициям. С начала XVII и до середины XVIII в. господствующее положение в мире *вака* занимала группа поэтов, заново открывших «Манъёсю»; они стремились не только творчески осмыслить содержание древней антологии, но и вернуть к жизни запечатленные в ней идеалы. Как правило, эти поэты были сторонниками *кокугаку*, или «национального учения», из самого названия которого следует его отличие от конфуцианства и буддизма. Позже, во второй половине XVIII в., другая влиятельная группа поэтов настаивала на необходимости превратить «Кокинсю» в канон поэтики, а несколько крупных мастеров избрали кумиром «Синкокинсю». В определенном смысле все эти поэты, независимо от того, какой именно классической антологии отдавали предпочтение те или иные кружки, были выразителями требований и вкусов своего времени. И тем не менее в *вака* мы не найдем той особой связи с жизнью, которая так ярко прослеживается в поэзии *хайкай*. Только к концу периода Токугава начинают уже достаточно отчетливо и громко раздаваться самостоятельные голоса поэтов *вака*, восставших наконец против ограничений, против тяжкого бремени окаменевших литературных традиций, сковывающих творчество.

\* Средневековая школа поэзии *рэнга* (XIII—XVI вв.).

Японские исследователи чаще всего подразделяют *вака* периода Токугава на разные школы. Но, пожалуй, проще и целесообразнее провести деление на два неравных хронологических отрезка: с 1600 примерно по 1770 г. преобладало влияние «Манъёсю», а с 1770 по 1867 г. поэты уже умели выражать собственные мысли на собственном языке (по крайней мере они сами так считали). В данной главе рассматривается поэзия *вака* 1600—1770 гг.

Впечатление «одинаковости», безликости, которое может сложиться при чтении *вака* раннего периода Токугава, на самом деле весьма обманчиво.

Специалист легко установит стилистические и лексические различия между творчеством *додзё*, воспитанных на консервативных придворных традициях и возглавляемых наследниками тайн поэтики былых веков — будь их источником «Кокинсю» или другие памятники прошлого, с одной стороны, и теми, кто обращался за вдохновением к «Манъёсю» или еще более древним книгам, стремясь выразить в поэзии собственные политические и философские убеждения, — с другой. Однако, как бы ни различались между собой эстетические воззрения отдельных поэтов, плоды их творчества необычайно похожи друг на друга. Такие образы, как цветы сакуры, кленовые листья, весенняя дымка и осенний дождь, составляли арсенал любой поэтической школы тех лет. Правда, некоторые мастера *вака* порой заимствовали забытые слова чуть ли не из «Кодзики»\*, но никто из них не желал, по примеру поэтов жанра *хайкай*, расширить свой словарь за счет общедоступного современного языка или китайского слоя лексики. В итоге даже стихотворение, навеянное глубоким и искренним чувством, мало чем отличалось от шаблонных виршей, оплакивающих увядающие цветы или оленя, разлученного с подругой.

Камо-но Мабути (1697—1769), вероятно, заслуживает звания лучшего поэта *вака* своей эпохи; ориентируясь на «Манъёсю», он провозгласил идеалом в поэзии *макото* («искренность»). Но, поскольку свои переживания Мабути описывал на языке тысячелетней давности, его стихи кажутся вялыми и маловыразительными в тех случаях, когда сюжет требует экспрессии. Одна его *вака*, написанная в 1745 г., когда автору было сорок восемь лет, снабжена таким предисловием:

«Услышав, что матушка моя умерла, я едва поверил своим ушам. Семь лет провел я вдаль от нее и видел ее лишь во сне. Но сообщивший мне эту весть сам был в слезах. Я полагал, что наша разлука продлится еще совсем недолго, мечтая провести остаток дней моих с матушкой, жить с ней под одной кровлей, вместе ходить на прогулки... О наш суетный, бренный мир! Что мне теперь делать?»

Далее следует стихотворение:

кариганэ но	Думал я — вместе
эриау кото о	будем, как дикie гуси...
таномиси мо	Вижу, напрасны
мунасикарикэрэ	были мои упования.
ми Ёсино но сато <sup>1</sup>	Ах, это селенье в Ёсино!

Прочитав и предисловие и стихотворение, мы понимаем, что поэт скорбит о смерти матери, которой он уже не сможет показать все красоты Ёсино. Горе Мабути неподдельно, но как же мало говорит нам стихотворение в

\* О памятнике «Кодзики» см. ниже в этой главе.

сравнении с прозой! Упоминание о горах Ёсино, воспетых в бесчисленных *вака*, фактически не имеет никакого отношения к подлинным переживаниям поэта; к тому же без предисловия связь образов и вовсе непонятна. Возможно, виновата сама форма *вака*, которая не позволяет передать напряжение всех сил души, но, если бы выработанная Мабути концепция «поэтического» не была столь ограничена и традиционна, он, наверное, сумел бы найти более живые, более оригинальные изобразительные средства.

Расхождение между теорией и литературной практикой типично для большинства поэтов периода Токугава. Как бы ни превозносил, например, Када-но Адзумамамаро простоту «Манъёсю», собственные его произведения перегружены сложными поэтическими приемами, заимствованными из прошлого. В целом поэзия *вака* той поры не обладает большой художественной ценностью, хотя на отдельных страницах антологий разбросаны яркие блестящие виртуозного мастерства. Тем не менее развитие науки о литературе, связанное с совершенствованием поэзии, и в частности открытие сокровищницы «Манъёсю», безусловно, принадлежит к числу наивысших достижений культуры периода Токугава.

Сочинение *вака* имело в ту пору глубокую идеологическую подоплеку, и даже для самих поэтов внелитературные факторы нередко являлись доминирующими в процессе творчества. Поэты преклонялись перед «Кодзиками» и «Манъёсю» не столько благодаря литературным достоинствам этих памятников, сколько благодаря их исконно японскому происхождению, и подражали древним авторам, веря, что тем самым облегчат себе путь к постижению изначальных национальных добродетелей<sup>2</sup>. Большинство ученых школы *кокугаку* писали стихи скорее по обязанности, чем по зову сердца. В центре важнейшей литературной дискуссии тех лет, развернувшейся вокруг сочинения Када-но Аримаро (1706—1751) «Кокка хати рон» («Восемь заметок о японской поэзии», 1742), был следующий тезис автора «Заметок»: «Поэзия не может помочь ни в управлении народом, ни в повседневной жизни»<sup>3</sup>.

Подобное заявление отвергало как классическое конфуцианское определение поэзии, так и положение *кокугаку* о том, что изучение древней японской поэзии и подражание ей могут привить любому человеку простоту и благородство мыслей. Яростные возражения вызвала сама философская постановка вопроса, а не попытка опровергнуть общепринятые концепции языка поэзии, ее форм и содержания. Во времена, когда лучшие поэты страны отдавали свой талант искусству *хайкай*, сочинение *вака* могло быть оправдано только желанием сохранить верность священным идеалам Японии. Безусловно, поэты *вака* были ближе по убеждениям к философам *кокугаку*, чем к Басё. Страсти, бушевавшие вокруг «Кокка хати рон», нашли лишь слабое отражение в поэзии. Этот факт еще раз показывает, насколько традиционная регламентация обескровила *вака*, лишила эту поэзию жизнеспособности, так что оживить ее не смогли даже люди, посвятившие себя высокой цели.

### Юсай и Тёсёси

Между *вака* раннего периода Токугава и поэзией прошлого не было какого-либо ощутимого разрыва. Хосокава Юсай (1534—1610), весьма уважаемый мастер *вака* и признанный глава кружка *додзё*, посвятил всю свою жизнь поддержанию традиций, о чем он неоднократно говорил и в стихах:

Сикисима но  
мити но хикари мо  
аогимин  
котаба но тама но  
кадзу о хирогэтэ<sup>4</sup>

Почтительный взор  
На Путь Островов распростертых  
осмелюсь поднять,  
в бесчисленных строфах рассыпав  
словес драгоценные камни.

«Путь Островов распростертых» — искусство японской поэзии — привлекает почтительный взор поэта и побуждает его выразить свои чувства в традиционных образах. В 1600 г., когда Юсай преподавал принцу Томохито «Юкин дэндзю» (секретные традиции «Юкинсю»), он сложил такое стихотворение:

инисиэ мо  
има мо каварану  
ё но нака ни  
кокоро но танэ о  
нокосу кото но ха

Так прежде было  
и ныне неизменно:  
повсюду в мире  
сердец людских посевы  
лишь слово сохраняет.

Мысль о том, что человеческие чувства остаются прежними вопреки всем внешним изменениям, которые претерпел язык в течение веков, часто встречается в исследованиях поэзии, написанных в те годы. Иногда эта мысль призвана оправдать тенденции подражания прошлому, а иногда, наоборот, подтвердить тезис о том, что язык не обязательно должен быть архаичен, ибо эмоции остаются неизменными, каким бы языком их ни описывали.

Стихотворения Юсай редко выходят за рамки сдержанного стиля школы Нидзё, но каждое такое отклонение от эталона, каким бы незначительным оно ни было, в глазах комментаторов становится свидетельством «нового метода»<sup>5</sup>. В своих теоретических работах Юсай также не выходил за рамки средневековой поэтики, и величайший его вклад в поэзию *вака* был сделан опосредствованно: будучи обладателем рукописного свитка «Манъёсю», Юсай сумел заинтересовать своих учеников этим памятником, несмотря на все трудности, связанные с расшифровкой забытых письмен и реконструкцией фонетического строя языка. Мацунага Тэйтоку и Киносита Тёсёси, ученики Юсай, экспериментировали с архаизмами «Манъёсю», используя их в собственном поэтическом творчестве, а Тёсёси даже поставил себе задачу возродить дух «Манъёсю».

Киносита Тёсёси (1569—1649), личность весьма незаурядная, был крупнейшим поэтом *вака* первой половины XVII в. Он происходил из скромного самурайского рода, возвысившегося благодаря удачным бракам: тётка Тёсёси стала женой Хидэёси, а младшая сестра вышла замуж за пятого сына Токугава Иэясу. Самому поэту Хидэёси пожаловал за службу большой замок Обама в Вакаса, но смерть Хидэёси в 1598 г. омрачила дальнейшую карьеру Тёсёси. Накануне битвы при Сэкигахара он был поставлен перед выбором: защищать замок Фусими, повинуясь приказу Иэясу, или же стать под знамена другого родственника, сына Хидэёси. В конце концов, столкнувшись с неразрешимой дилеммой, Тёсёси предпочел скрыться и искать убежища в Киото. Он был лишен всех своих владений, но узы родства с семейством Токугава спасли его от более суровой кары.

Остаток своих дней Тёсёси провел в благородной бедности. Поэты и ученые нередко навещали скромное жилище Тёсёси в квартале Хигасияма, владелец которого, кстати, располагал первоклассной по тем временам библиотекой: 1500 томов китайских книг и 260 томов — японских книг<sup>6</sup>.

В отличие от многих талантливых мастеров *вака*, Тёсёси никогда не пытался обратить свое дарование в средство получения крупных прибы-

лей. Поэзия была подлинным его призванием и единственным занятием в часы досуга. Однажды в разговоре с другом он заметил: «Я ведь ничего не знаю об искусстве поэзии, я просто для собственного удовольствия пытаюсь выразить то, что чувствую в глубине души»<sup>7</sup>. Возможно, Тёсёси несколько преувеличил здесь свою неискушенность, как бы противопоставляя ее изощренному профессионализму своего соперника Тэйтоку. Последний дурно отзывался о Тёсёси — скорее всего потому, что некоторые из богатых учеников Тэйтоку перешли к его конкуренту. В свою очередь, Тёсёси писал, что Тэйтоку позволил брэнному миру осквернить свои стихи, что творения Тэйтоку — «не поэзия, а грубое просторечие», что он «ведет себя как попрошайка»<sup>8</sup>. Однако у Тэйтоку действительно не было другого выхода. Он вынужден был торговать своими способностями, подвизаясь в качестве преподавателя поэтического мастерства или редактора. Он был настоящим профессионалом, так как знал секретные истолкования, которые и передавал ученикам за высокую плату. Сочинение же стихов для собственного удовольствия или чтобы высказать накипевшее на сердце было абсолютно чуждо и недоступно Тэйтоку, о чем свидетельствуют его однообразные, бесцветные *вака*. Тёсёси, занимавшийся долгое время под руководством Юсай, не мог не знать о «недугах поэзии» и других традиционных канонах, но почти не принимал учеников, предпочитая оставаться независимым. Тем не менее его поэзия пользовалась у современников огромной популярностью; говорят, что деревенские мальчишки распевали его стихи, а горожане надписывали их на веерах<sup>9</sup>. Всем пришлось по душе свободная манера Тёсёси, которая давала куда больший простор для воображения, чем *вака* Юсай или поэтов *додзё*.

Впрочем, то обстоятельство, что читателям импонировали непосредственные, не слишком скованные профессиональными ограничениями стихи Тёсёси, еще не говорит о художественном совершенстве этих стихов. Стоит ли искать в таких *вака* подтверждение индивидуальности и независимости стиля? Читателя больше привлекает хорошо переданное настроение поэта:

кадо саситэ  
яэмугура сэри  
ва га ядо ва  
мияко но хигаси  
васи но ямамото<sup>10</sup>

Двери хижины  
диким заросли плющом...  
Вот он, мой уют  
у склонов гор Орлиных,  
к востоку от столицы.

Это стихотворение звучит намного живее, чем у какого-либо поэта *додзё*. В нем даже заметна некоторая реалистичность описания, хотя сам образ — обитель поэта, заросшая плющом, — вполне традиционен.

Можно привести еще немало примеров склонности поэта к созерцанию живой природы:

мацукадзэ ва  
фукисидзумаритэ  
такаки э ни  
мата накикавасу  
хару но угуису<sup>11</sup>

Затихает  
ветер в сосновой роще.  
С верхних веток  
льются не умолкая  
соловьиные трели...

Иногда стихи Тёсёси передают и глубоко личные переживания:

ёё но хито но  
цуки ни нагамэси  
катами дзо то  
омозба оmozба  
моно дзо канасики

Смотрю на луну,  
что память о многих хранит,  
которых уж нет.  
Да сколько ж их? — думаю я.  
Увы, как печален наш мир!

Такого рода лирика снискала Тёсёси множество поклонников, но в то же время навлекла на него гнев и презрение поэтов *додзё*, которые подвергли жестокой критике его сборник «Кёхакусю» (1649). Один из недоброжелателей с издевкой предлагал назвать книгу Тёсёси «Сборник повторений» (ибо в ней постоянно повторяются одни и те же слова), или «Сборник нарушенных предписаний и краденых слов» (в знак нарушения автором правил традиционной поэтики и заимствования многих строк у предшественников), или «Сборник докучных и грубых поделок» (из-за низкого художественного уровня книги). «Любители поэзии, — предупреждал критик, — должны остерегаться этой книги и держаться от нее подальше»<sup>12</sup>.

Тёсёси был также способным, чутким литературным критиком, хотя порой ему не доставало последовательности. В своих работах он придерживался иронического, порой шуточного тона, но при этом высказывал дельные замечания. Очень любопытен, например, его трактат о «Гэндзи моногатари», написанный в форме диалога с гусеницей. В ответ на жалобы гусеницы, которая не может до конца понять великий роман, поэт предлагает ей читать текст, не думая о том, что в нем, возможно, кроется более глубокий смысл. Непосредственный опыт должен привести к правильному пониманию и без специальных наставлений. Тёсёси не соглашался с тем, что «Гэндзи моногатари» следует считать сокровищем в том же смысле, что и конфуцианское пятикнижие, или же пособием для государственных деятелей. Он утверждал, что «Гэндзи» не предназначен для каких-либо общественных целей; читать этот роман и наслаждаться им следует в уединении<sup>13</sup>. Суждения Тёсёси о «Гэндзи моногатари», которые впоследствии были развиты и солидно обоснованы Мотоори Норинага, положили начало знаменательному разрыву со средневековой литературоведческой традицией. Стоит только вспомнить, какие поучения черпал в «Гэндзи моногатари» Мацунага Тэйтоку, чтобы оценить новизну и необычность интерпретации Тёсёси.

В поэзии Тёсёси сказывается влияние двух императорских антологий, «Гёкюёсю» и «Фугасю», изданных поэтами школы Кёгоку — Рэйдзэй. Он тоже никогда не скрывал своего восхищения «Мангёсю», но в отличие от других учеников Хосокава Юсай, чьи интересы замыкались в основном в сфере древнего языка, Тёсёси более всего ценил содержание стихов, придя к заключению, что «человеческие сердца и в далеком прошлом, и в наши дни остаются неизменными»<sup>14</sup>. Пренебрежение условностями, которое мы замечаем во многих *вака* Тёсёси, является в значительной мере результатом внимательного изучения «Мангёсю».

### Тёрю и Кэйтю

Официально Тёсёси вообще не признавал учеников, но его влияние испытывали многие поэты, в том числе Басё. Более всех прочих заслуживал звания ученика Симокобэ Тёрю (1624—1686)<sup>15</sup>, хотя ему довелось встретиться с Тёсёси лишь в 1649 г., когда тому уже недолго оставалось жить. Тёрю был по происхождению самураем. Уже в детские годы он обнаружил блестящие способности, выучив наизусть «Кюкинсю» менее чем за месяц. Затем его литературное дарование проявилось в области *рэнга*, и семнадцатилетний юноша завоевал всенародную известность. Возможно, что успехи в поэзии *рэнга* пагубно сказались на дальнейшем продвижении Тёрю по службе; по слухам, его стихи были настолько лучше стихов его

сюзерена, что тот поспешил избавиться от чрезмерно талантливого вассала. Так или иначе, Тёрю пришлось стать ронином и уехать из родной провинции Ямато в Эдо, где он надеялся найти более снисходительного господина. Через некоторое время поэт вернулся в Киото ни с чем. Тогда-то, воодушевленный начинаниями Тёсёси, он и начал изучать «Манъёсю». Сочинение *вака* в ту пору считалось прерогативой аристократии, и Тёрю хорошо понимал, что, лишившись принадлежности к клану, он не может рассчитывать получить доступ в круг *додзё*. Возможно, именно поэтому он полностью отошел от мира придворной поэзии и погрузился в штудирование «Манъёсю». Тёрю, как никому другому, следует воздать должное за усердие в деле возрождения этого ценнейшего поэтического памятника<sup>16</sup>.

Молва об успехах Тёрю в исследовании «Манъёсю» дошла до слуха Токугава Мицукуни, даймё клана Мито, который как раз собирался на свои средства предпринять комментированное издание этой антологии. Мицукуни предложил поэту возглавить издание, но Тёрю, как и Тёсёси, творил только тогда, когда ему самому этого хотелось, и потому его работа над комментариями продвигалась крайне медленно. Когда он заболел в 1683 г., его подменил близкий друг, буддийский священник Кэйтю (1640—1701). Выдающемуся труду Кэйтю «Манъёсю дайсёки», завершеному в 1688—1690 гг., суждено было стать фундаментом дальнейших исследований памятника.

Кэйтю был сыном самурая высокого ранга, но семья его понесла наказание за какую-то провинность сюзерена, и мальчик был пострижен в возрасте двенадцати лет. Когда ему было двадцать с небольшим, Кэйтю получил место настоятеля в одном из осакских храмов. Там он познакомился с Тёрю, дружбу с которым пронес через всю жизнь. Кэйтю, по-видимому, томился своим существованием в храме и потому на несколько лет отправился странствовать по стране. В Муродзи он был так потрясен красотой открывшегося перед ним пейзажа, что попытался совершить самоубийство, разбив голову о скалу. К счастью, самоубийство не удалось, но, пережив духовный кризис, Кэйтю прекратил бесцельные скитания и вернулся домой, чтобы продолжить изучение японской классики. Его фанатическое преклонение перед «Манъёсю» принесло замечательный плод — книгу «Манъёсю дайсёки».

Как Тёрю, так и Кэйтю оставили после себя множество *вака*, в которых, как это ни странно, почти не ощущается влияние «Манъёсю». Их стихи выполнены либо в грациозной манере «Синкокинсю», либо в духе школы Кёгоку. Лишь некоторые случайные черточки можно отнести за счет «Манъёсю». Вот типичный образец лирики Кэйтю:

сора но про ва  
мидзу ёри сумитэ  
ама но кава  
хотару нагаруру  
ён дзо судзусики<sup>17</sup>

Небо над нами  
прозрачнее чистой воды..  
Как ночь прохладна!  
Рой светлячков увлекают  
струи Реки небесной.

Как и многие другие *вака* тех лет, стихотворение Кэйтю весьма изящно, но не более; трудно поверить, что в это время Басё уже создавал свои шедевры, отразившие жизнь целой эпохи. Если бы не существовало «Синкокинсю», поэзии Кэйтю можно было бы дать самую высокую оценку. Однако на следующем примере легко убедиться, что Кэйтю лишь перепевает образы Тэйка, не пытаясь облечь свои чувства в более современную форму.



симо маёу  
сора ни сиорэси  
кариганэ но  
каэру цубаса ни  
харусамэ дзо фуру

В небе морозном  
тянутся, чуть различимы,  
дикие гуси —  
к их возвращенью пролился  
дождик весенний на крылья.

Тэйка

(«Синкокинсю», № 63)

кариганэ но  
каэру цубаса о  
мата я мору  
акацуки самуки  
кисараги но симо<sup>18</sup>

Ляжет ли снова  
иной морозный на крылья  
гусиной стаи,  
что потянулась в гнездовья  
мартовским утром студеным?

(Кэйгю)

Однако не собственное поэтическое творчество составило основной вклад Тёрю и Кэйгю в литературу, а их фундаментальные филологические исследования «Манъёсю». Подлинными учениками обоих поэтов были люди, читавшие их комментарии к «Манъёсю» — быть может, много лет спустя. Начало изучения «Манъёсю» знаменовало не только новое открытие погребенной в пыли веков сокровищницы национальной поэзии, но и освобождение от оков средневекового конформизма, прежде всего от требования избегать «запретных слов» и от многих других принципов сокровенных учений. Решительное наступление на монополию поэтов *додзё* предпринял Тода Мосуи (1629—1706). В прошлом вельможа из окружения сёгуна, он, лишившись должности, решил целиком посвятить жизнь поэзии. Мосуи публиковал книгу за книгой, выставляя напоказ все пороки поэзии *додзё*, изобличая нелепость «Кокин дэндзю» и других старинных поэтических канонов. Самые яростные полемические заметки Мосуи вошли в «Насиномотосю» («Сборник, составленный под грушевым деревом»), написанный в 1698 г., когда автору было уже шестьдесят девять лет. В этой книге Мосуи рассматривает 121 пример запретных оборотов речи, показывая полную бессмысленность этих запретов<sup>19</sup>. Вероятно, труды Кэйгю о «Манъёсю» оказали влияние на Мосуи, как и на многих других филологов, восхищавшихся поэтическими шедеврами далекого прошлого. Он пришел к убеждению, что духовный мир японцев был неизмеримо богаче до того, как они столкнулись с порочным чужеземным воздействием. Мосуи называл учение Синто корнем и источником японской цивилизации, конфуцианство — ветвями и листьями, а буддизм — цветами и плодами. Он писал: «Путь богов есть Великий путь. Путь человека лежит в конце Великого пути богов»<sup>20</sup>.

Открытая после долгого забвения антология «Манъёсю» послужила оружием в борьбе против средневековой схоластики, сыграв также решающую роль в сопротивлении конфуцианской идеологии, апологеты которой стремились возвеличить Китай в ущерб Японии. Первыми исследователями «Манъёсю» были люди, интересовавшиеся главным образом поэзией; но постепенно сфера исследования расширялась, и в конце концов все усилия были обращены на возвеличивание Японии. Так возникло *кокугаку* — «национальное учение».

#### Када-но Адзумамаро

Создание *кокугаку* часто приписывается Када-но Адзумамаро (1669—1736). Представители его рода из поколения в поколение занимали место священника в синтоистском храме Инари в Фузими и пользовались репутацией серьезных исследователей традиций Синто. С детства Адзумамаро

знакомился с основами синтоизма и осваивал правила сложения *вака*. Его стихотворение, написанное в возрасте восьми лет, было признано чудом совершенства:

На горé Ивари  
смокли птицы́ голоса —  
и теперь в тишине  
слышно только, как звенит  
там, в долине, ручеек.

Впоследствии талантливый юноша привлек внимание двора и около двух лет (1697—1699) обучал искусству поэзии пятого сына императора Рэйгана. Благоволение императора разожгло в Адзумамаро стремление придать синтоизму характер узаконенного академического учения. В 1699 г. он отправился в Эдо, вероятно рассчитывая найти там единомышленников в лице высокопоставленных чиновников сёгуната. Зарабатывать на жизнь Адзумамаро приходилось главным образом преподаванием синтоистской классики, и прежде всего «Нихон сёки» и «Манъёсю»; в изучении «Манъёсю» он опирался на работы Кэйтю. В Эдо Адзумамаро прожил четырнадцать лет, до 1713 г., систематически читая лекции по своему предмету. Эти лекции со временем были изданы его учениками в виде нескольких книг. Остаток дней ученый провел в неустанных трудах на благо *кокугаку*, живя попеременно то в Эдо, то в Киото.

В 1728 г. Адзумамаро подал прошение о создании Школы национального учения сёгуну Ёсимунаэ, известному покровителю наук. В прошении с величайшей убедительностью и осторожностью — дабы не оскорбить чувств сёгуна и его приближенных, исповедующих конфуцианство, — он писал, как важно сохранить и поддержать исконно японские учения. Сетуя на потерю многих старинных книг и вырождение древних традиций, автор описывал свои усилия по сохранению наследия прошлого и добавлял: «Припадая к вашим стопам, обращаюсь с низжайшей просьбой — пожаловать мне участок земли в тихом уголке Киото, где мог бы я открыть школу для изучения Земли императоров. С юности собирал я загадочные писания древности, а достигнув преклонных лет, дал толкование бесчисленному множеству старинных документов и записей. Оные и предлагаю собрать в означенной школе, дабы сохранить их для ученых дней грядущих»<sup>21</sup>.

Адзумамаро предлагал также распространить важнейшие тексты «японского учения» по всей стране, чтобы его труды не остались втуне. Особое внимание он рекомендовал уделить изучению «Нихон сёки», «Манъёсю», «Истории шести династий» и «Кокинсю». «Что же до „Манъёсю“, — писал Адзумамаро, — то эта книга выявляет сокровенную сущность нашего национального характера».

Хотя Адзумамаро тщательно подбирал выражения для своего витиеватого послания на классическом китайском языке, он не мог удержаться от критики в адрес прежних учебных заведений, безворочно отдававших предпочтение китайской премудрости: «И преподавали в тех школах — даже в школах для членов императорской фамилии — лишь китайскую историю да учения китайских мужей древности. Жертвы приносили духу Конфуция. Увы, сколь невежественны были конфуцианцы тех времен, не ведавшие об Императорском пути и японском учении!»<sup>22</sup>. Конечно, можно было догадаться, что эта критика направлена и против ныне здравствующих конфуцианцев. Возможно, что советники сёгуна были этим уязвлены. Во всяком случае, школа, о которой хлопотал Адзумамаро, появилась на свет лишь через шестьдесят лет.

В поэзии Адзумама ро наглядно воплотились его философские воззрения:

фумивакэ ё	Свой путь избери!
Ямато ни ва арану	Да разве пристало мужам
кара тори но	читать лишь следы
ато о миру но ми	китайских диковинных птиц,
хито но мити ка ва <sup>23</sup>	которых в Ямато и нет?

Эти стихи, в которых осуждаются книжники, посвятившие всю жизнь изучению китайской премудрости («следов китайских диковинных птиц»), едва ли заслуживают высокой оценки по эталонам традиционной *вака*, так как лишены поэтической выразительности и красоты. Однако в отличие от поэзии Кэйто или даже То да Мосуи, *вака* Адзумама ро, как правило, наполнены богатым содержанием. К сожалению, поэтическое дарование Адзумама ро было невелико, и *вака* были для него не лучшим средством пропаганды патриотических чувств.

Сборник стихов Адзумама ро, опубликованный в 1795 г., носит печать непосредственного влияния «Манъёсю». В предисловии, написанном Уэ да Акинари \*, развивалась популярная в те дни теория, согласно которой *магокоро* («душа», или «истинные чувства») людей не меняется с течением веков, как бы ни трансформировались языковые формы. Акинари превозносил автора сборника за умение передать *магокоро* при помощи удачного сочетания слов старого и нового языка. Попытки использовать архаическую лексику «Манъёсю» для обогащения собственного поэтического словаря мы видели еще в творчестве Тэйтоку и Тёсёси, но Адзумама ро ставил перед собой особую задачу: через посредство старинного языка донести до читателя то, что он называл простотой и искренностью воинов эпохи «Манъёсю». Он не признавал никакого «женственного элемента» в поэзии и принципиально не писал любовной лирики, считая излишней всякую чувствительность <sup>24</sup>.

Эстетический идеал Адзумама ро определялся понятием «мужественность» (*масураоогоро*). Кроме того, он выдвигал в качестве пробного камня поэзии требование *макото* — «правдивости», к которому присоединились многие крупные писатели эпохи, в том числе известный автор *хайкай* Оницура и автор *вака*, ученый-конфуцианец Тяясу Мунэтаке (1715—1778). Именно «мужественность» была качеством, более всего ценившимся в поэзии «Манъёсю» не только самим Адзумама ро и его учениками, но и менее образованными читателями последующих поколений. Утонченное, «женственное» изящество позднейших антологий, по их мнению, проигрывало в сравнении с благородной, мужественной простотой «Манъёсю». Даже мастерство поэтов «Кюкинсю» и «Синкокинсю» стали считать несовершенным, так как оно не обладало *макото* в достаточной мере.

В тех случаях, когда Адзумама ро касался в стихах предметов, далеких от идеологии, его поэзия приобретала на редкость традиционный характер. Вопреки совершенно сознательному стремлению оживить чувства, заключенные в «Манъёсю», ему не удалось преодолеть манерности той самой средневековой поэзии, которую он столь часто осуждал, избавиться от злоупотребления ее приемами <sup>25</sup>. Не подлежит сомнению, что Адзумама ро относился с таким пиететом к «Манъёсю» не столько благодаря лите-

\* См. главу «Уэ да Акинари» в этой книге.

ратурным достоинствам памятника, сколько благодаря его уникальным дидактическим свойствам. Знакомство с древней поэзией, полагал Адзумамаро, поднимет моральный уровень современных японцев, поможет им найти верный путь в жизни. Такой подход был понятен и конфуцианцам. Как и многие из них, Адзумамаро слагал стихи, повинувшись не творческому порыву, а лишь чувству долга: от тех, кто стал на «Путь *кокугаку*», ожидали стихов. Но «Путь древних», который Адзумамаро искал в «Манъёсю» и «Нихон сёки», имел непосредственное отношение только к сфере морали, хотя манифесты этой морали могли быть облечены в стихотворную форму.

В итоге можно сказать, что основным вкладом Адзумамаро в *кокугаку* явилось разъяснение древних текстов и создание некой этической системы из присутствовавших в них идей.

### *Када-но Аримаро*

Наследником и преемником Адзумамаро стал его племянник Када-но Аримаро (1706—1751), большой знаток старинных обычаев и традиций. С рекомендациями дяди Аримаро устроился на службу к Таясу Мунэтакэ, сыну Токугава Ёсимунэ, который сам был неплохим поэтом. В 1738 г. Аримаро было поручено составить описание церемонии Великого очищения в императорском дворце в Киото. Он совершил серьезный промах, опубликовав свое сочинение на следующий год, за что и подвергся домашнему аресту по обвинению в «оскорблении его величества». В конце концов Аримаро вынужден был уйти с занимаемого поста, но перед этим он еще умудрился накликать на себя гнев Таясу Мунэтакэ, написав в 1742 г. «Кокка хати рон» («Восемь заметок о японской поэзии»). Дело в том, что Мунэтакэ, искренний почитатель «Манъёсю», дал Аримаро задание написать трактат о принципах японской поэзии, имея полные основания предполагать, что племянник Адзумамаро будет всячески восхвалять «Манъёсю». Каково же было удивление и разочарование Мунэтакэ, когда он убедился, что в этом трактате «Манъёсю» оценивается не так уж высоко; наоборот, автор превозносит «Синкокинсю». Одно это уже могло вызвать раздражение у Мунэтакэ, но Аримаро к тому же еще утверждал, что поэзия хороша только как вид искусства и не имеет никакого значения при управлении страной. Это было, по сути, вызовом Мунэтакэ, ревностному конфуцианцу. Мунэтакэ, а по его просьбе также и Камо-но Мабути (1697—1769) немедленно выступили в печати против «Кокка хати рон», но Аримаро не сдавался. Он продолжал настаивать на том, что Конфуций отбирал стихотворения для «Книги песен» не потому, что в них якобы поощряется добродетель и бичуется порок, а потому, что они помогают людям постигнуть принципы гуманности. Аримаро придерживался мнения, что стихи и песни вначале были едины, но, с тех пор как они разделились на два вида искусства, поэзия стала требовать все большего и большего умения «играть словами». Вот почему он предпочитал гладкий, отшлифованный стиль «Синкокинсю» сравнительно упрощенному стилю «Коккинсю» и вообще не считал «Манъёсю» подходящим образцом для современных поэтов.

Взгляды Аримаро привлекали своей новизной, и его сборник «Кокка хати рон» пользовался широкой известностью как первый системный труд по поэтике, созданный в период Токугава. Однако в работе слишком много внимания уделяется мелочам и слишком мало — кардинальным проблемам

стихосложения. Фактически из массы банальных рассуждений о высоком призвании поэзии можно выделить лишь считанные строки, представляющие для нас живой интерес. Тем не менее этот труд Аримаро сыграл благотворную роль, возбудив в литературных кругах самую знаменательную полемику о характера *вака*.

### Камо-но Мабути

Магистральная линия развития *кокугаку* и *вака* тянется от Адзума-маро не к Аримаро, а к Камо-но Мабути. Род Мабути, представители которого прежде были знатными служителями синтоистских храмов, со временем захирел; чтобы не умереть от голода, они должны были заняться обработкой земли. Такая предыстория во многом объясняет склонность к деревенской жизни, которая проявилась у Мабути в зрелые годы, равно как и его стремление во что бы то ни стало восстановить положение своей семьи при помощи литературного дарования. Детство Мабути прошло в Хамамацу, крупном приморском городе, расположенном на торговом пути между Киото и Эдо. С ранних лет он проявлял незаурядные способности в сложении *вака* и усердно изучал классические древнеяпонские памятники. Образование Мабути включало также знакомство с китайской классикой и основами конфуцианства, причем в этой области талантливый мальчик добился беспрецедентных успехов и прославился по всей округе<sup>26</sup>. Местные учебные школы *кокугаку* (один из них, кстати, был женат на племяннице Адзума-маро) помогали развернуться способностям Мабути, подготавливая тем самым почву для его дальнейшей деятельности.

Еще в молодости Мабути время от времени посещал Киото, где его ожидали бесценные наставления из уст самого Адзума-маро. Переехав в Киото в 1733 г., он окончательно подпал под влияние Адзума-маро, и только смерть последнего в 1736 г. заставила преданного ученика в 1737 г. переселиться в Эдо. Там Мабути подружился с Нобуна, младшим братом Адзума-маро, и Аримаро, племянником покойного учителя. Вместе с ними он участвовал в своеобразном кружке по изучению «Мангёсю», собиравшемся около десяти месяцев. Отдельные исследования, проведенные членами этого кружка, впоследствии оказали большую услугу Мабути в его фундаментальных изысканиях.

В 1740 г. Мабути у себя на дому начал читать курс лекций по «Гэндзи моногатари». Пользуясь случаем, он иногда заодно устраивал и поэтические вечера.

В круг его интересов входило также изучение «Кюкинсю», «Хякунин иссю» и других поэтических антологий периодов Хэйана и Камакура, что не могло не наложить отпечатка и на собственное поэтическое творчество Мабути.

Взять хотя бы прелестное стихотворение под названием «Сад опавших цветов сливы»:

тоу хито но  
фуэ мо кикозэ  
каки но ути ни  
умэ тиму кадэ но  
омосироки ка на<sup>27</sup>

Слышу, в саду  
флейты напев прозвучал —  
гости ко мне...  
Весело ветер кружит  
сорванный сливовый цвет.

В 1746 г. дом Мабути сгорел во время великого пожара Эдо. В пространным предисловии к *вака*, написанной по этому поводу, поэт рассказывает о постигшем его несчастье, о том, как в отчаянии он пытался спасти от

огня драгоценные книги и рукописи. Что же касается самой *вака*, то она не производит столь волнующего впечатления:

хару но но но  
якэно но хибари  
токо о нами  
кэмури во ёсо ни  
маёитэ дзо нау<sup>28</sup>

Над весенним полем,  
пожаром опаленным,  
жаворонок кружит,  
плачет в дымном небе —  
гнезда его не стало...

Пожалуй, здесь Мабути удалось передать тот максимум эмоций, который допускает поэтика классической *вака*. Используя образ жаворонка, он, разумеется, оплакивает свою горькую участь (после пожара Мабути должен был искать приюта в доме друга). И все же стихотворение неудачно уже потому, что оно слишком «поэтично» для такого ужасного события: шестикратное повторение слога *но*, без сомнения умышленное, наводит скорее на мысль об искусном стилистическом приеме, чем о подлинном чувстве.

В том же, 1746 г. Мабути заменил Аримаро на службе у Таясу Мунэтакэ, доказав свою благонадежность печатной критикой «Кюкка хати рон». Мунэтакэ был рад избавиться от беспокойного Аримаро и заменить его верным ревнителем идеалов «Манъёсю». Занимая официальную должность наставника японской литературы в доме Мунэтакэ, Мабути одновременно ведал образованием детей своего господина, устраивал во дворце поэтические вечера и по заказу Мунэтакэ писал комментарии к «Манъёсю», а также к «Исэ моногатари» и «Гэндзи моногатари». В 1760 г. он решил удалиться от дел, оставив вместо себя своего приемного сына. Позже, в 1763 г., по настоянию Мунэтакэ он посетил область Ямато. Путешествие это было весьма примечательно, так как по дороге, в Мацудзака, Мабути повстречался с Мотоори Норинага. После беседы, продолжавшейся целую ночь, Норинага заявил о своем желании стать учеником Мабути, и это было официально оформлено в том же году. В 1764 г. Мабути вернулся в Эдо, где построил себе скромный домик. Жилище поэта располагалось в квартале Агатаи, и впоследствии название «Агатаи» ассоциировалось у многих историков литературы с творчеством Камо-но Мабути и его учеников.

Из всех ученых школы *кокугаку* Мабути обладал, вероятно, самым могучим литературным талантом. Своей поэзии он придавал не меньшее значение, чем научным трудам, и, хотя в учености он, пожалуй, уступал Норинага, стихи его гораздо лучше. У Мабути был тонкий вкус и безошибочное литературное чутье. Иногда он, правда, утверждал, что старинные памятники интересуют его только как средство проникновения в духовный мир людей тех времен, но совершенно очевидно, что красота стихов сама по себе не могла оставить его равнодушным.

Свою поэзию Мабути подразделял на три периода. Те *вака*, что были написаны до достижения им пятидесяти лет, в период службы у Таясу Мунэтакэ, выдержаны главным образом в духе «Синкокинсю». Следующие пятнадцать лет он посвятил лирике в благородном стиле «Манъёсю», надеясь доказать Мунэясу и другим конфуцианцам, что японская поэзия не должна ограничиваться описанием любовных сцен и тому подобной «недостойной» тематикой<sup>29</sup>.

В конце концов, проникнувшись стремлением дать как можно более весомое историческое обоснование *кокугаку*, он на склоне лет стал отдавать предпочтение перед «Манъёсю» еще более древней и безыскусственной поэзии «Кодзики».

Пять лучших *вака* Мабути были сложены «в тринадцатую ночь девятой луны», после переезда в Агатаи<sup>30</sup>. Вот первые две из них:

аки но ё по  
хогара хогара то  
ама но хара  
тэру цукикагэ ни  
кари накиватару

Ночью осенней  
ясны небесные дали.  
В лунном сиянье  
тянется с криком протяжным  
стая гусей перелетных.

коороги но  
наку я агата но  
ва га ядо ни  
цукикагэ киёси  
тоу хито мо гамо

Сверчок верещит  
в убогом жилище моем.  
Светла и чиста,  
сияет луна с высоты...  
Ах, если бы друг навестил!..

Критики рассыпали щедрые похвалы этим стихам: «Слова в них заимствованы из „Манъёсю“, „Кокинсю“ и других источников, но их, безусловно, можно считать величайшим достижением самого Мабути: его стихи слились воедино с благородным звучанием „Манъёсю“, и ничто не разделяет их»<sup>31</sup>. Если приведенные *вака* не производят столь неотразимого впечатления на нас, то это не потому, что чувства и образы в них поданы неудачно, а потому, что содержание слишком избито. Кажется, будто поэт выражает в стихах не то, что подсказывает ему сердце, а то, что диктуют им же самим выработанные каноны поэтики. Не приходится сомневаться, что Мабути и вправду наслаждался луной, что ему доставляло удовольствие новое жилище, построенное, в согласии со вкусами владельца, в старинном стиле. Но к чему тривиальная строка о желании видеть у себя друга? Само собой разумеется, что каждый из трехсот учеников Мабути мечтал о том, чтобы провести вечер с любимым наставником. Здесь, как и в других *вака* Мабути, нас разочаровывает не сказанное поэтом, а, наоборот, то, что он не сумел выразить. Неужели человеку, жившему в середине XVIII в., не о чем было больше писать? Неужели вокруг не было ничего, о чем не говорили бы поэты «Манъёсю»? Конечно, всегда приятно провести вечер в саду с близкими друзьями, и эпоха тут роли не играет, так что Мабути мог не кривя душой изливать свои чувства на старинный лад; но, право же, работа настоящего мастера должна быть более оригинальной.

Увлечение «Манъёсю» навело Мабути на мысль о возрождении *тёка* \*. Пережитки этого жанра можно было встретить в японской поэзии даже после «Кокинсю», хотя век *тёка*, по существу, окончился гораздо раньше. В 1363 г. два ведущих поэта того времени, Нидзэ Ёсимото и Тонъя, высказали утверждение, что *тёка* якобы получили распространение в силу нежелания древних авторов втискивать свое богатое творческое воображение в рамки тридцати одного слога, а впоследствии *тёка* постепенно ушли со сцены, потому что поэтам уже не о чем было говорить в стихах большого объема<sup>32</sup>. Тем не менее Мабути, подойдя к сорока годам, решил заняться сочинением *тёка*<sup>33</sup>. Подобное намерение предполагало не только увеличение количества чередующихся строк по пять и семь слогов, но и широкое использование характерных для «Манъёсю» стилистических приемов, в том числе и так называемых постоянных эпитетов (*макура-котоба*). По-

\* *Тёка* (букв. «длинная песня») — стихотворение с неограниченным количеством строк; поэтическая форма, встречающаяся в древнеяпонской поэзии, но исчезнувшая после VIII в. почти полностью.

жалуй, самой удачной из написанных Мабути *тёка* была элегия на смерть его юной ученицы Абурая Сидзуко (1735—1752). Несмотря на обилие архаизмов, в стихотворении убедительно передано чувство глубокой скорби.

тити но ми но  
тити ни мо арадзу  
хаха соба но  
хаха паранаку ни  
наку ко насу  
варэ о ситаитэ  
ицукусими  
омоюцуру ко ва  
хацуаки но  
цую ни ниозру  
махагихара  
коромо сурo то я  
манэку нару  
обана тоу то я  
какодзимоно  
хитори идэтати  
урабурэтэ  
нобэ ни иники то  
кикиси ёри  
хи ни кэ ни матэдо  
уцутаэ ни  
кото мо кикозэдзу.  
тити нарану  
варэ то я товану  
хаха нарану  
ми то гэ я тооки  
коисики моно о<sup>34</sup>

Хоть не батюшка —  
Я ведь не был ей отцом —  
И не матушка —  
Ведь не матерью ей был,  
Но, случись беда,  
Шла ко мне она в слезах,  
Ненаглядная,  
Милое дитя мое.  
Ранней осенью,  
Лишь рососою заиграл  
Лавандовый луг —  
Платье ль выкрасить в росе  
Или поглядеть  
На осенние цветы,—  
Но ушла она,  
Одинокая, как лань,  
И, тоски полна,  
Скрылась где-то там, в полях;  
И узнав о том,  
Много дней я ждал ее,  
Но уж с той поры  
И словечка не слышал.  
Не отцом ей был —  
Оттого ли не пришла?  
Не был матерью —  
Оттого ль так далека  
Драгоценная моя?

Конечно, при ближайшем рассмотрении эта элегия оказывается мешаниной заимствованных из «Манъёсю» слов и выражений. Взять хотя бы лишённые значения *макура-котоба* в зачине, сопутствующие словам «отец» и «мать»!<sup>35</sup> В сравнении с *тёка* из «Манъёсю», в которых оплакивается смерть жены, ребенка или какой-нибудь принцессы, приведенное стихотворение кажется до смешного неуклюжим подражанием. Но для самого Мабути стремление полностью отождествить свое творческое «я» с бессмертными авторами «Манъёсю» служило единственным оправданием занятия поэзией. К тому же, учитывая, что речь шла о возрождении поэтического жанра, исчезнувшего восемь столетий назад, нужно признать, что Мабути справился со своей задачей не так уж плохо. Некоторые литературоведы даже склонны считать, что его *тёка* оказала определенное влияние на «стихи нового стиля», появившиеся в конце XIX в.<sup>36</sup>

Японская литература, однако, обязана Мабути не столько поэтическими шедеврами, сколько развитием филологических исследований. Его толкования «Манъёсю», в особенности блестящий комментарий «Манъёсю-ко», завершённый в 1768 г., не утратили научной ценности и в наши дни благодаря глубокому интуитивному пониманию, проявленному автором при расшифровке текстов<sup>37</sup>. В «Манъёсю-ко» Мабути не только разъясняет отдельные слова, но и приводит свои суждения о ведущих поэтах, равно как и об антологии в целом. Ему, без сомнения, принадлежит пальма первенства в изучении «Манъёсю»; до самого начала XX в. Мабути не имел равных.

Широкую известность получили также произведения Мабути, посвященные философским проблемам *кокугаку*. Они отмечены антиконфуцианской или, точнее, антикитайской направленностью, корни которой кроют-



ся не только в приверженности Мабути ко всему японскому, но и в его сознательном намерении утвердить *кокугаку* в качестве теории, достойной изучения. Тенденция возврата к прошлому в мировоззрении Мабути сформировалась под влиянием работ конфуцианского философа Огю Сорай, занимавшегося толкованием старинных конфуцианских текстов. Вслед за Сорай он допускал, что литература (наряду с музыкой и различными ритуальными обрядами) имеет общественно-политическое значение, ибо она формирует сознание людей, воспитывает их как добрых подданных<sup>38</sup>. В тот период отрицание конфуцианства у Мабути носило характер, сходный с его юношеским увлечением даосизмом. Сколь бы он ни почерпнул у Сорай в своей попытке реконструкции классических памятников и воссоздания породившей их среды, в его синтоистских убеждениях, как и в даосизме, преобладающая роль всегда отводилась непосредственности и простоте — понятиям, не согласовавшимся с рационалистическими принципами конфуцианской учености.

Ученики продолжили начинания Мабути в различных областях. Его преемником в поэзии был Таясу Мунэтакаэ, писавший в «воинственном» стиле, в подражание Санэтомо. Его сборник «Аморигото» показывает, как под воздействием идей Мабути Мунэтакаэ отошел от манеры «Синкокинсю», увлекшись «Мангёсю»<sup>39</sup>. Всего у Мабути было более 330 учеников, из них около трети — женщины. Среди учеников можно было встретить даймё, врачей, синтоистских и буддийских священников, купцов — словом, людей с положением и весом в обществе. И все же сейчас не вызывает сомнения, что самым достойным из учеников Мабути был видевшийся с ним только раз в жизни Мотоори Норинага.

#### *Мотоори Норинага*

Мотоори Норинага (1730—1801) был, безусловно, выдающимся — быть может, величайшим — ученым своего времени. Его труды распределяются в основном по трем направлениям — литература, филологические проблемы и синтоистское учение, хотя сам Мотоори, вероятно, не делал никакого различия между этими тремя аспектами «Пути». Прежде всего заслуживают внимания его трактаты о литературе, обладающие подлинной глубиной и научной ценностью в отличие от многих средневековых сочинений такого рода, которые демонстрируют иногда любопытный поворот мысли, но все же представляют лишь исторический интерес. Прделанный Мотоори аналитический разбор японской поэзии и «Гэндзи моногатари» не только хорош сам по себе, но и предвосхищает многие тезисы будущих поколений исследователей. Его сочинения, проникнутые убежденностью в совершенстве японской литературы, обнаруживают незаурядную эрудицию и тонкое понимание предмета.

Неувядаемой славой покрыло Мотоори восстановление «Кодзики» — дело, которому он посвятил тридцать пять лет жизни, с 1764 по 1798 г. Некоторые другие ученые — вспомним хотя бы Камо-но Мабути — уже пытались расшифровать песни и прозаические отрывки из «Кодзики», но Мотоори почти не пользовался работами предшественников. В его задачу входила реконструкция первоначального звучания текста на основе уже известной лексики того периода, имевшейся в фонетической транскрипции. Хотя Мотоори, следуя наставлениям учителя, изучал «Мангёсю» с величайшей тщательностью, его интересовал не столько дух этого памятника, сколько его лексические особенности и закономерности синтаксиса. Но реконструкция «Кодзики» имела для Мотоори не только чисто литера-

турное значение. Хотя великолепные критические этюды о «Гэндзи моногари» доказывают, насколько сильна была его страсть к литературе, исследования «Кодзики» носили для Мотоори скорее характер постижения «Пути древней Японии». Ведь «Кодзики», «Записи о деяниях древности», были не просто священной книгой; в них содержались достоверные сведения о нравах и обычаях японцев до проникновения на острова китайских учений. Такая цель оправдывала долгие годы упорного труда. Фонетическая реконструкция «Кодзики», выполненная Мотоори, оказалась настолько успешной, что дожила почти без изменений до наших дней.

Третий аспект деятельности Мотоори — утверждение и пропаганда «японского пути» — непосредственно смыкался с исследованиями «Кодзики». Он противопоставлял исконные японские добродетели — почитание богов и потомка богов, императора — поверхностному и показному суетумудрию китайцев и их японских имитаторов. Детальное изучение политических и теологических воззрений Мотоори Норинага выходит далеко за рамки истории японской литературы, но не следует забывать, что даже на самых блестящих литературно-критических очерках этого человека сказалось влияние его националистических идей.

Большую часть жизни Мотоори провел в торговом городке Мацудзака близ Исэ. В молодости он изучал медицину в Киото, и пребывание там дало новый импульс его интересу к литературе. Его решение заняться медициной, как и перемена имени в 1752 г. (Мотоори вместо престонородного Одзу), указывает, скорее всего, на желание отмежеваться от купеческого сословия, к которому принадлежал его отец, зажиточный торговец хлопком, умерший в 1740 г. По возвращении в Мацудзака в 1757 г. Мотоори открыл медицинскую практику, которая сохранялась впоследствии даже в разгар его увлечения *кокугаку*. Образованные японцы, как правило, любили путешествовать, но Мотоори редко выезжал из Мацудзака, вероятно не желая расставаться с книгами, необходимыми ему для постоянной работы.

Первая печатная работа Мотоори, «Асивакэ обунэ», была написана, судя по всему, во время его пребывания в Киото. Этот трактат представляет собой честную попытку разобраться в актуальных проблемах стихосложения в отличие от множества книг такого рода, в которых лишь повторялись прописные истины. Появлению на свет трактата способствовало одно событие из киотоской жизни Мотоори — встреча с Кэйтю, подвигнувшая его на поиски истины в поэзии. Именно тогда Мотоори превратился в «челн, плывущий сквозь камыши» (так буквально переводится «Асивакэ обунэ») <sup>40</sup>. Он твердо решил преодолеть все препятствия, сдерживающие его челн, и проникнуть в самое сердце поэзии. В своем трактате Мотоори с глубочайшим уважением отзывается о Кэйтю, хотя ему удалось с легкостью оставить позади своего первого учителя — возможно, благодаря методике Огю Сорай, которую он почерпнул вместе с познаниями по медицине у Хори Кэйдзана (1688—1757).

«Асивакэ обунэ» — неисчерпаемый источник всевозможных идей. Книга написана в форме вопросов и ответов и затрагивает широкий круг тем <sup>41</sup>. В 1763 г. Мотоори выпустил новую, расширенную и тщательно систематизированную версию своего трактата под названием «Исоноками сасамэго», однако большая часть кардинальных идей, составивших основу всех последующих работ Мотоори по литературе, была заложена уже в первом его произведении.

Начинается «Асивакэ обунэ» со следующего утверждения и вопроса:

«Ута есть Путь содействия управлению страной. Не следует думать о нем как о забаве для досужего времяпрепровождения. Вот почему мысль о том содержится в предисловии к „Кокинсю“. Что думаешь ты о подобном суждении?» Вопросающий подходит к литературе с позиций конфуцианства и напоминает о спорах по поводу «Кокка хати рон», где поэзия провозглашалась забавой, не имеющей практической пользы для управления государством. Ответ Мотоори свидетельствует о его знакомстве с выдвинутыми Аримаро положениями, но в то же время говорит о своеобразии воззрений автора:

«О т в е т. Это неверно. Главное предназначение *ута* не в помощи правительству и не в совершенствовании человеческой личности. Ута — внешнее выражение глубинных дум и чаяний, и ничто иное. Разумеется, некоторые стихи содействуют мудрому правлению, другие служат назиданием для людей. Подобное их воздействие на умы объясняется особенностями каждого конкретного стихотворения как плода душевных усилий данного автора. Стихотворение может быть использовано в добрых целях или в дурных; оно может передавать оживление, уныние, горе, радость или любое другое состояние души... Далее, если задаться вопросом, почему на свете так мало стихов, содержащих назидания, и так много — воспевающих любовь, ответ будет: потому, что именно здесь и выявляется истинная сущность поэзии. Нет чувства сильнее любви, и множество стихов порождает оно, ибо каждый жаждет преуспеть в любви. Лишь немногие мудрецы в нашем мире так заняты самосовершенствованием и так тянутся к постижению добра, что мысли их направлены исключительно на благие дела; вот почему так мало слагают назидательных стихов»<sup>42</sup>.

Итак, Мотоори считал, что поэзия предназначена служить сосудом, вмещающим глубочайшие человеческие переживания. Как и Аримаро, он отдавал «Синкокинсю» предпочтение перед всеми прочими поэтическими антологиями не только благодаря изысканности ее стиля, но и благодаря тому, что никто не смог превзойти поэтов «Синкокинсю» в умении постигнуть мир и выразить свои чувства.

Ключевым понятием в эстетической теории Мотоори было *моно-но аварэ*. Слово *аварэ* встречается в «Мангёсю»; оно передает изумление или страх. Сам Мотоори дает ему такое определение: «Когда мы говорим о постижении *моно-но аварэ*, то подразумеваем возглас изумления, который срывается с уст, когда дух наш взволнован сознанием того, что увиденное, услышанное или осязаемое есть *аварэ*. Даже в обыденной жизни люди, бывает, говорят *аа* или *харэ*. Когда их, например, приводит в восторг созерцание луны или цветов сакуры, они непременно скажут: „*Аа!* Какие чудесные цветы!“ или: „*Харэ!* Какая дивная луна!“ Стало быть, *аварэ* — это сочетание двух возгласов, *аа* и *харэ*»<sup>43</sup>. Но само восклицание, порождаемое радостью или удивлением, не так важно для Мотоори, как собственно акт «постижения» *моно-но аварэ*<sup>44</sup>. Дело не в том, чтобы человек, ошеломленный красотой природы, просто воскликнул «ах!»; он должен познать суть увиденного при помощи своих чувств. «Человек приходит в волнение, уловив *моно-но аварэ*, поняв его. Точно так же, например, когда что-либо приятное доставляет нам радость, это происходит потому, что мы понимаем, насколько эта вещь приятна»<sup>45</sup>. Процесс познания посредством чувства, а не разума символизировал для Мотоори всю сущность литературы.

Учитель Мотоори, Камо-но Мабути, был преисполнен безграничного восхищения перед «мужественностью» «Мангёсю» и трудов древних поэтов, но что касается самого Мотоори, посвятившего много лет жизни изу-

чению «Кодзики», то его явно не слишком трогала суровая простота старинных песен; он предпочитал иную поэзию, родившуюся из ощущения *моно-но аварэ*. В «Асивакэ обунэ» Мотоори задает такой вопрос: «Почему, подражая поэзии, которая открывает нам красоту и искренность чувств предков, не перенять нам также и старинную манеру письма „Нихонги“ и „Манъёсю“, вместо того чтобы брать за образец приукрашенную, порой звучащую искусственно „Кокинсю“?» А вот ответ: «Стихи „Нихонги“ и „Манъёсю“ настолько просты и безыскусственны, что некоторые кажутся нескладными, примитивными и некрасивыми»<sup>46</sup>. Это суждение было высказано до того, как Мотоори познакомился с учением Мабути, и, следовательно, не отражает его позднейших пристрастий; но и достигнув зрелости, он никогда не признавал мужественность своим идеалом в поэзии<sup>47</sup>. Наоборот, главным для литературы он считал женственность и утонченность. «Говоря о человеческих чувствах, я подразумеваю лишь те, что нежны и хрупки, как у женщин и детей. Мужественность — прямоту и суровость — я не могу причислить к истинно человеческим чувствам»<sup>48</sup>.

Мотоори хочет сказать, что женщины и дети открыто выражают те чувства, которые мужчины в силу своего социального положения обязаны сдерживать или скрывать. «Проявления подлинных наших чувств слишком неприглядны. Допустим, что в семье умер нежно любимый ребенок. Конечно, горе отца и матери будет одинаково, но отец постарается сделать вид, что он не страдает, в то время как мать, ослепшая от слез, будет громко оплакивать свое дитя. Почему так бывает? Да потому, что мать не способна скрыть свои чувства и открыто изливает скорбь. Отец же должен думать о том, как он выглядит в глазах других, и соответственно старается сдержать или подавить свои чувства из страха показаться слабохарактерным. Он не прольет ни единой слезы, не выкажет горя, которым переполнено сердце, и будет настоящим образцом благородного смирения. У матери, обезумевшей от горя, растрепанной, будет неопрятный вид, но тем самым она показывает свои истинные чувства без всяких прикрас. Отец с виду полон сурового мужества, и можно только восхищаться тем, как стойко он сдерживает свое горе, но ведь это не подлинные его чувства... Отсюда следует, что истинные человеческие чувства нежны, неровны и даже неразумны. А поскольку поэзия есть нечто, описывающее чувства, ей пристало находиться с чувствами в гармонии, то есть тоже быть неровной, неуклюжей и неприглаженной»<sup>49</sup>.

Мотоори полагал, что поэзия является плодом глубинных человеческих переживаний, которые находят выражение в своеобразной манере. Мабути, вероятно, нашел бы ее недостаточно мужественной и степенной.

Чувствительной натуре, захваченной ощущением *аварэ*, естественно и необходимо излиться в поэзии. Мотоори пишет: «Когда человек, познавший *моно-но аварэ*, встречается нечто, являющееся *аварэ*, он может постараться не думать об этом, но не почувствовать *аварэ* он уже не может. Так человек с хорошим слухом, который старается не слышать грома, все равно слышит его и пугается... Слова, которые вырываются самопроизвольно, когда поэт уже не в силах противиться *аварэ*, непременно умножаются, хорошеют и наконец превращаются в стихотворение»<sup>50</sup>.

Тут возникает вопрос: почему человек, выразивший в поэзии свое ощущение *аварэ* («очарования вещей», как назвал его один переводчик) и тем самым облегчивший душу, должен еще обязательно показать свое творение другим людям? Мотоори отвечает так: «Стихотворение — не просто

строки, сложенные, чтобы излить чувства в минуты, когда невозможно долее выносить *моно-но аварэ*. Когда чувства чрезвычайно глубоки, в сердце остаются какая-то неудовлетворенность, недовольство, даже после того, как сложено стихотворение. Чтобы успокоиться, нужно прочитать кому-нибудь написанное. Если тот, кто услышит стихотворение, найдет, что оно содержит *аварэ*, это принесет поэту умиротворение... Хотя чтение стихов ничего материального не дает ни слушающему, ни самому поэту, потребность поэта прочитать кому-либо свое произведение вполне понятна; стало быть, таково предназначение поэзии, и в том, что стихам должны внимать слушатели, нужно усматривать не исключение, а один из основополагающих принципов поэзии. Кто не понимает этого, может возразить, что истинное стихотворение описывает чувства как они есть — и хорошие и плохие — и потому не имеет значения, услышат ли его люди. Подобный довод звучит довольно убедительно, но на деле обнаруживает непонимание подлинного смысла поэзии»<sup>51</sup>.

Изображение творческого процесса в устах Мотоори напоминает знаменитое высказывание Мурасаки Сикибу о написании романа: «Находясь под впечатлением всего того хорошего и плохого, что приключалось с людьми и что он [автор] видел или слышал, он уже не в силах держать это в себе; он стремится изложить накопленное в письменном виде и донести до других людей — даже до грядущих поколений»<sup>52</sup>.

Итак, стихотворение рождается в момент эмоционального постижения вещи, когда чувство достигает такой степени интенсивности, что удерживать его в себе долее невозможно. Оно непроизвольно воплощается в традиционные поэтические формы и затем должно быть представлено на суд слушателей, дабы удовлетворить внутреннюю потребность автора. Но независимо от того, насколько искренни переживания поэта, они должны быть облечены в подходящие слова и образы. И в старину поэты стремились к наиболее интенсивным средствам выражения; но в те времена, когда слова и мысли еще не были так обесценены, легче было сложить красивое стихотворение, используя повседневные слова. Ныне поэт непременно должен изучать язык «Кюкинсю», «Госээнсю» и «Сюисю»; наивысшим же достижением поэтического мастерства является «Синкокинсю».

Ни одна эпоха не произвела на свет такого чуда, как «Синкокинсю», и поэзия, заключенная в ней, представляет особую ценность для современников, ибо запечатленные в ней чувства и формы их выражения по-прежнему неисполнены глубокого смысла. Нельзя более надеяться на подражание простой и безыскусственной поэзии «Манъёсю» и предшествовавших ей памятников<sup>53</sup>.

Хотя первостепенным по значению среди научных трудов Мотоори считается исследование «Кодзики», невольное восхищение вызывают и его работы, посвященные «Гэндзи моногатари». Не будучи чисто филологическими или идеологическими по характеру, они свидетельствуют прежде всего об увлеченности предметом. Мотоори считал «Гэндзи моногатари» вершиной литературного совершенства и воплощением *моно-но аварэ*. Средневековые комментаторы давали обычно морализирующее истолкование этого романа, взяв за основу либо буддийские, либо конфуцианские добродетели. Пьеса театра *Но* «Гэндзи куё» изображала мучения, которым подвергается в аду Мурасаки Сикибу за то, что написала роман, полный вымысла. Даже в период Токугава такие ученые, как Када-но Адзумама-ро или конфуцианец Кумадзава Бандзан (1619—1691), разбирая «Гэндзи моногатари», видели в романе прежде всего иллюстрацию принципа «по-

ощрения добра и наказания зла»<sup>54</sup>. Мотоори с презрением отверг подобную трактовку романа. По его мнению, авторы ее повинны в том, что читатели до сих пор не разобрались в истинной природе великого произведения искусства. «Это всего лишь история человеческой жизни, вовсе не претендующая на решение вопроса о добре и зле, затрагивающая лишь хорошие стороны в тех людях, которые постигли печальное очарование (*моно-но аварэ*) жизни. Цель написания „Гэндзи моногатари“ можно уподобить цели человека, который, вознамерившись вырастить лотос, любимый им цветок, должен предварительно набрать в водоем мутной илистой воды. Грязь — описание греховных любовных похождений в „Гэндзи“ — предназначена вовсе не для того, чтобы наслаждаться ее созерцанием, а для того, чтобы напитать цветок постижения *моно-но аварэ*»<sup>55</sup>. В этом Мотоори видел смысл бессмертного романа. Он противопоставлял его назидательной китайской литературе, которая, «если убрать внешний лоск и украшения, оказывается совершенно неспособной передать подлинные человеческие чувства». «Гэндзи моногатари» является в его глазах непревзойденным шедевром, ибо воспроизводит неподдельные, живые чувства, без излишнего морализирования и попыток рационального анализа.

Вопреки распространенному мнению, Мотоори считал, что «Гэндзи» следует читать не для того, чтобы наилучшим образом извлечь полезные наставления или просто убить время; знакомство с «Гэндзи» было необходимо, чтобы развить в человеке восприимчивость к *моно-но аварэ*, а за *моно-но аварэ* шло постижение самого «пути». «Каждый должен понимать сущность красоты. Тот, кто ее понять не в силах, не сумеет постигнуть *моно-но аварэ*, то есть будет лишен способности чувствовать. Путь к пониманию сущности красоты лежит через сочинение стихов и внимательное чтение романов. Затем, когда проникнешься тонкостью чувств древних и постигнешь утонченность их мира, это послужит как бы лестницей для постижения „Пути древних“»<sup>56</sup>. Путь, о котором говорит Мотоори, представлял собой вовсе не попытку систематизации знаний и сведения их к определенным логическим моделям, как пытались его интерпретировать конфуцианцы. Ёсикава Кодзиро отмечает, что для Мотоори «действительность была бесконечно сложной, таинственной и чудесной. Объяснить ее при помощи человеческих познаний казалось невозможным, ибо человеческие познания ограничены»<sup>57</sup>.

В конечном счете человек достигает предельной стадии изумления творением богов, той стадии, на которой остается только воскликнуть: «*Аварэ!*»

«Кодзики» и «Нихон сёки», древние памятники, в которых повествуется о том, как боги создавали мир, лишены всякой системности и дидактичности. В эпоху, когда все поступки людей отличались искренностью и чистотой помыслов, не возникало необходимости проповедовать принципы морали. Знание «Кодзики» и «Нихон сёки» — причем не только их содержания, но и языка, на котором они написаны, — способно, считал Мотоори, дать современникам представление о мире предков. Ученые же соответственно призваны разъяснять смысл «пути» с расчетом, что когда-нибудь власти изберут его в качестве руководства для управления народом. «Ученый должен осознать, что его задача — постижение и разъяснение Пути; самому ему не следует пытаться внедрять Путь в действительность. После того как он изучит и разъяснит древний Путь, выразит основные положения в наставлениях и занесет их в книги, обязательно придет день, пусть даже через пятьсот или тысячу лет, — и Правитель примет

Путь, и будет действовать согласно Пути, и сделает его достоянием народа. Этого времени и должен ждать ученый»<sup>58</sup>.

Предпринятая Мотоори реконструкция «Кодзики» явилась высшим актом «изучения и освещения Пути». Каждая фраза оригинала была подвергнута тщательнейшему рассмотрению. Приводились ссылки на источники, из которых был заимствован тот или иной вариант произношения, разъяснялись географические и исторические реалии, рядом давались собственные комментарии исследователя. Все это превратило «Кодзики дэн» из обычного комментаторского толкования во всеобъемлющую панораму мира прошлого, какой ее увидел Мотоори. Даже несложные на первый взгляд фрагменты «Кодзики» часто служили для Мотоори поводом сообщить читателю богатейшую информацию. Взять хотя бы отрывок текста всего из сорока двух иероглифов, рассказывающий о том, как император Одзин отдал приказ о постройке некоторых каналов и складов. Детальнейшие примечания Мотоори заняли шесть страниц!<sup>59</sup> В таких случаях эрудиция комментатора производит глубокое впечатление.

За свою жизнь Мотоори написал также множество *вака*. В отличие от большинства поэтов *вака* тех лет он признавал право на существование и других стихотворных жанров; в молодости он даже готов был допустить, что *хайкай* или *Дзёрури* в большей мере удовлетворяют вкусы современников, нежели *вака*. Однако впоследствии он пришел к заключению, что поскольку все виды японской поэзии являются, по сути, ответвлениями одного древа искусства, то разумнее будет подступить непосредственно к стволу этого древа, т. е. к *вака*. Когда Камо-но Мабути, который всегда говорил о том, как важно для настоящего ученого школы *кокугаку* умение слагать стихи, взял Мотоори в ученики, он попросил его показать несколько стихотворений. *Вака* Мотоори, написанные в стиле «Синкокинсю», чрезвычайно огорчили Мабути. Об одном таком пятистишии — неприятельском описании старинного храма, усыпанного цветами сакуры, — он заметил: «Это вообще не стихи». О другом, в котором говорилось про цветы сакуры, «засыпающие мох», Мабути высказался еще лаконичнее: «Отвратительно!» Просмотрев стихи, он резюмировал: «Если тебе нравится подобная поэтическая манера, нужно оставить изучение „Манъёсю“»<sup>60</sup>.

Мотоори послушно начал писать в стиле «Манъёсю», но позже, спустя много лет, признался: «Если кто-либо в наши дни примется сочинять стихи в старинной манере „Манъёсю“, получится не воспроизведение подлинных человеческих чувств, а вымысел, подражающий „Манъёсю“»<sup>61</sup>. Без сомнения, он считал и собственные стихи «под „Манъёсю“» фальшивкой, защищая стиль «Синкокинсю», который позволял ему писать от сердца. Но какого бы стиля ни придерживался Мотоори, его поэзия не блистала особыми достоинствами. Не так уж разнятся по качеству банальные картинки с цветами сакуры и синтоистские *вака*, густо уснащенные архаизмами.

Приведем одну из *вака* второго типа:

кусувасики	Вотще дерзают
котовари сирадзутэ	о сути вещей толковать
Карахито но	Китайя мужи,
моно но котовари	когда не дано им познать
току га хаканаса <sup>62</sup>	неисповедимого суть!

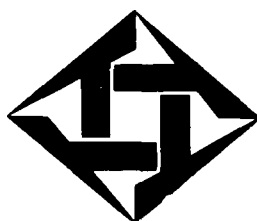
Несмотря на весьма скромные достижения в поэзии, Мотоори по праву заслуживает звания величайшего из всех ученых школы *кокугаку*. Сам

он, как это ни парадоксально, не признавал слова *кокугаку* и даже ополчился на него, утверждая, что «японское учение следует называть просто „учение“ без определения „японское“»<sup>63</sup>. Такое требование характерно для Мотоори, хотя он прекрасно сознавал, что провозглашенные им принципы чистоты языка и чистоты помыслов действительно представляют собой нечто новое. Обширные познания Мотоори в сочетании с необычайно развитой интуицией придали «японскому учению», у истоков которого стояли Адзумамаро, Кэйтю и Мабути, масштабы, соответствующие поставленной цели, и превратили *кокугаку* в мощного соперника издавна господствовавших в стране конфуцианства и буддизма.



# ЛИТЕРАТУРА

1770-1867 гг.



## ПОЭЗИЯ ХАЙКАЙ

## ВОЗРОЖДЕНИЕ ПОЭЗИИ ХАЙКАЙ

Прошло немного времени после смерти Басё, и его школа распалась на множество враждующих между собой групп. Когда же умерло первое поколение учеников, положение вконец ухудшилось. В течение первых четырех десятилетий XVIII в. поэзия *хайкай* полностью утратила былое реноме и то величие, которое Басё сумел придать столь непритязательному жанру. Не помышляя о грандиозной задаче воссоздания и осмысления целого мира в тесных рамках семнадцати слогов, «внучатые ученики» Басё либо вернулись к поверхностным юмористическим стихам в духе школ Тэйтоку и Даурин, либо сочиняли предельно упрощенные и обезцвеченные строки, едва ли заслуживающие названия поэзии. Популяризация *хайкай* привела к тому, что теперь от сочинителя уже не требовалось ни глубины чувств, ни даже знания основных элементов поэтики данного жанра. Достаточно было умения придать любой остроте форму трехстишия из семнадцати слогов. Если считать, что целью подобной популяризации было донести *хайкай* до народных масс, то снижение общего уровня поэзии было бы простительно, но поэты *хайкай* той поры руководствовались скорее коммерческими, чем просветительскими интересами: чем больше учеников, тем выше доходы наставника.

Внутри *хайкай* наметилось деление на поэзию «городского» стиля (в частности, эдоский стиль последователей Кикаку) и «деревенского», к которому можно отнести творчество Сико в провинции Мино или Рёто в Исэ. В *хайкай* «городского» стиля наглядно проявились все худшие черты поэзии Кикаку позднего периода — тяготение к заумным ссылкам на литературное наследие прошлого, к интеллектуальным упражнениям, лишенным каких бы то ни было художественных достоинств. Порой такие *хайкай* ничем не отличаются от юмористических *сэнрю* \*, а порой в них заключен шутливый намек, понятный лишь узкому кругу избранных. Читая эти стихи в наши дни, мы легко можем представить себе, как компания поэтов, собравшись в одном из трактиров Эдо или Осака, наперебой сочиняет строфы, которые становятся все более замысловатыми по мере того, как сакэ ударяет в голову. Конечно, трудно возражать против того, чтобы поэзия служила развлечением на дружеских пирушках, но видеть смысл поэзии в пустой забаве, в легкомысленных намеках и эпиграммах — это, безусловно, было изменой благородному знамени Басё.

\* *Сэнрю* — стихотворение *хайкай* комического или сатирического характера.

Сторонники «деревенского» стиля выдвигали в качестве основополагающего принципа простоту стихов. Сико однажды сказал, что *хайкай* нужно проверять на первой попавшейся старушке; если она не поймет смысла стихотворения, значит, *хайкай* никуда не годится<sup>1</sup>. Слишком буквальное истолкование предложенной Басё концепции *каруми* («легкости») порой, помимо воли автора, приводило к комическим результатам — например, в следующем стихотворении Ивата Рёто (1655—1717):

когараси но  
итинити фуитэ  
ориникэри<sup>2</sup>

Ветер студеный  
дул целый день напролет,  
так вот и дул...

И все же в целом «деревенский» стиль, несмотря на известную банальность и упрощенность, порожденные, возможно, стремлением привить любовь к поэзии необразованным сельским жителям, был здоровее, нежели самодовольный и вычурный «городской» стиль. Глава эдоской поэтической группы Мидзума Сэнтоку (1661—1726) в своих *хайкай* воскрешает худшие образцы поэзии Данрин:

хикуки ката э  
мидзу но Авадзу я  
хацу араси<sup>3</sup>

Отмель Авадзу —  
пену вздымает меж волн  
первая буря.

В Авадзу воды озера Бива образуют отмель, и первая буря над озером поднимает пену в этом месте. Весь нехитрый поэтический образ держится на слове-стержне *ава* (пена), входящем в состав топонима Авадзу.

Чаще всего *хайкай* Сэнтоку, как и стихи его учителя Кикаку, требуют солидных комментариев. Некоторые свои произведения Сэнтоку прокомментировал сам в «Сэнтоку дзуйхицу», сборнике эссе по теории *хайкай* (1718). Упомянутый труд Сэнтоку содержит также весьма недоброжелательную критику в адрес Басё, в частности такое замечание: «У Басё есть хорошие *хайкай*, но они слишком уж тонки. Как поэт, он добился утонченности, но никогда его стихи не могли сравниться по силе с поэзией Кикаку»<sup>4</sup>. Киси Сэнсю (1670—1739), ученик Сэнтоку, сочетал остроту стиля с грубоватым юмором; он прославился умением приписывать непристойную по содержанию вторую строку к любому зачину, сочиненному другим поэтом. Татиба Фукаку (1662—1753), несмотря на принадлежность к высшим кругам буддийских священнослужителей, за свою долгую жизнь сложил множество скабрзных стишков. В одном из них, озаглавленном «Я знаю гору Брошенной старухи, но...», он так обыгрывает легенду об умирающей в горах старухе:

кёо но цуки  
вакасю сутэтару  
яма мо гана<sup>5</sup>

Луна сегодня!..  
Вот если б гору найти,  
где брошен «вакасю»!

Конечно, не все, написанное этими поэтами, было плохо, но даже в лучших образцах их творчества, порожденных прихотливой фантазией или тонкой наблюдательностью, ничто не напоминает о недавнем расцвете школы Басё. Они провозгласили своим кумиром Кикаку, но, по существу, больше тяготели к фривольности *хайкай* старых школ. Может быть, они страшились самой мысли о том, чтобы излить в стихах все свое естество; ведь именно это удалось сделать Басё в его шедеврах. А может быть, их

стихи следует понимать как насмешку над традициями и откровенное признание собственной слабости.

Однако даже в самые тяжкие для *хайкай* времена отдельные поэты все же старались придерживаться заветов Басё. Провинциальные школы Мино и Исэ продолжали, по крайней мере на словах, воздавать дань уважения великому учителю; именно они, а не эдоские поэты, подготовили почву для возрождения *хайкай*. Особого упоминания среди «деревенских» поэтов заслуживает знаменитая поэтесса Кага-но Тиёдзё (1703—1775), автор нескольких стихов, завоевавших всенародное признание:

асагао ни пурубэ тораратэ моранмидзу <sup>6</sup>	За ночь выюнок обвился Вкруг бадьи моего колодца. У соседа воды возьму!
---	---

(Пер. В. Марковой)

Эти строки родственны по идее стихотворению Оницура, в котором поэт не репашается выплеснуть воду из чана, чтобы не потревожить цикад. Образ здесь занятен ровно настолько, чтобы быть доступным массовому читателю, не прибегая к трюкачеству эдоских поэтов. Правда, современные исследователи отрицают художественные достоинства этого трехстишия<sup>7</sup>. Возможно, более удачны такие строки Кага-но Тиёдзё:

тёотёо я нани о юмэ митэ ханэдзукаи <sup>8</sup>	Скажи, бабочка, что увидела во сне, крыльями взмахнув?
--	--

Здесь, скорее всего, содержится намек на эпизод из Чжуан-цзы; великому мыслителю приснилось, что он превратился в бабочку, но образ подан в ином ключе: спящая бабочка, которой приснилось, что она — Чжуан-цзы, беспокойно взмахивает крыльями. Стихотворение хорошо уже тем, что оно понятно и без раскрытия заложенной в нем ассоциативной связи. Такое качество совершенно несвойственно поэтическим головоломкам школ Тэйтоку и Данрин. Создается впечатление, что Тиёдзё, перед тем как написать *хайкай*, действительно наблюдала за спящей бабочкой.

В период Мэйдзи принцип верности природе (*сясэй*) был возведен в абсолют при определении достоинств и недостатков поэзии прошлого, в особенности поэзии периода возрождения *хайкай*. Даже такие второстепенные поэты, как Хаяно Хадзин (1677?—1742), могли оказывать некоторое влияние на современников благодаря тому, что их стихи были основаны на наблюдениях живой природы:

сумигама я сика но митэ иру юукэмури <sup>9</sup>	Обжигают уголь — издали смотрит олень на вечерний дымок.
---	--

Хадзин, в прошлом ученик Кикаку и Рансэцу, проникнувшись отвращением к вульгарному и поверхностному направлению *хайкай* в Эдо, в поисках истинной красоты обратился к наблюдению природы. Позднее его великий ученик Бусон вспоминал: «Мы часто беседовали о *хайкай*, но, когда речь заходила о чем-либо постороннем, мирском, он делал вид, что ничего не слышал; почтенный старец обладал благороднейшими свойствами души. Однажды вечером, сидя весьма чинно, выпрямившись, он сказал мне: „В искусстве *хайкай* не обязательно строго придерживаться предписаний учителя. Стихотворение должно складываться сразу, не думая, что вначале, а что потом, меняя и переставляя все согласно мгновенному озарению“. И тут, когда меня коснулась палочка Учителя, испытал просветление и понял, что означает свобода выражения в *хайкай*»<sup>10</sup>.

Хадзин заметил и выпестовал поэтическое дарование Бусона, который поступил к нему в ученики в 1737 г. в возрасте двадцати двух лет. В тридцатые годы XVIII в. наметилась первая волна движения «возврата к Басё». Группа эдоских поэтов опубликовала в 1731 г. антологию «Госикидзуми» («Туть пять цветов»). В ней проявились настроения, противоположные доминирующей тенденции *хайкай*, т. е. поэзии каламбуров и сопоставлений. Правда, протесты этих поэтов и их собственные произведения были еще слишком слабы, чтобы вызвать революцию в мире *хайкай*, однако издание «Госикидзуми» наглядно свидетельствовало о растущем недовольстве эдоской школой<sup>11</sup>.

Подлинное возрождение *хайкай* началось около 1743 г., с пятидесятой (по японскому исчислению) годовщины смерти Басё (1694). Хадзин умер в 1742 г., а на следующий год его ученики выпустили мемориальную поэтическую антологию; то была первая осознанная попытка воплотить заветы Хадзина в жизнь. Приблизительно в то же время несколько поэтов-энтузиастов предприняли путешествие на север страны, по следам Басё. Именно тогда и появились стелы и прочие сооружения, призванные увековечить память великого поэта. Последующие сорок лет, вплоть до 1783 г., когда Япония преждевременно отметила сто лет со дня смерти Басё, стали периодом возрождения *хайкай*, конец которому положила кончина Бусона в этом же году.

Лучшим поэтом того периода можно смело назвать Ёса Бусона (1716—1783), уступавшего только самому Басё. Бусон родился в окрестностях Осака в семье зажиточного крестьянина. Он получил хорошее образование, с ранних лет обучался поэзии и живописи. При жизни он пользовался известностью прежде всего как художник и зарабатывал на пропитание продажей своих картин. После смерти Бусона его известность как поэта временно померкла, но слава Бусона-художника продолжала ярко сиять. Для самого Бусона оба эти вида искусства, вероятно, представляли единое по сути средство самовыражения, поскольку они ассоциировались с китайским идеалом *бундзин* — просвещенного деятеля культуры. Хотя Бусон неоднократно заявлял о своем преклонении перед Басё, он по своему характеру был просто не способен на самоотречение от всех мирских забот во имя поэзии. Его отношение к *хайкай* было в определенном смысле скорее отношением любителя, чем профессионала, но при этом он владел всеми тонкостями мастерства.

Различия между Бусоном и Басё обусловлены прежде всего личными качествами обоих. Несмотря на то что Басё жил в годы Гэнроку, отмеченные жизнелюбивым стремлением к сиюминутным радостям, он всегда ощущал свою близость к поэтам раннего средневековья, особенно Сайгё и Соги, и предпочитал вести жизнь, сходную с жизнью отшельников прошлого.

Бусон не испытывал подобной тяги к средневековью. Он любил литературу Хэйана и китайскую поэзию, находя в них ту же красоту, которой добивался в своей живописи. Его религиозность сводилась, скорее, к народным верованиям в колдовские чары лис и барсуков; ему было чуждо дзэнское мышление Басё. Восхищаясь поэзией Басё, он никогда не пытался ей подражать. Бусон писал: «Мои *хайкай* ни в коей мере не являются прямым уподоблением Басё; мне доставляет удовольствие изменять день ото дня поэтическую манеру, следуя причудам своей фантазии»<sup>12</sup>. Далее, сравнивая себя с Басё, он замечает: «Я вовсе не собираюсь отправиться в эстетское путешествие в Ёсино вслед за Басё, чтобы „показать моей шляпе, как цветет сакура“. Я сижу дома, занимаюсь разными житейскими де-

лами и все равно никак не могу довести до конца ничего из задуманного мной»<sup>13</sup>.

Впрочем, даже если бы Бусон задался целью стать вторым Басё, сама эпоха не позволила бы ему этого. В последние годы жизни Бусона — в период наивысшего подъема его творческой активности — Япония подверглась ряду опустошительных стихийных бедствий. Начиная с великой засухи 1770 г. пожары, наводнения, эпидемии, извержения вулканов, неурожай непрерывно следовали друг за другом. Вероятно, самой серьезной катастрофой было извержение вулкана Асама в 1783 г., унесшее 35 000 жизней и почти на пять лет превратившее в пустыню большой плодородный район в Центральной Японии. Между тем управление страной находилось в руках печально известного Танума Окицугу, превратившего взятчиичество в принцип своей государственной политики. Любой поэт, так или иначе связанный с жизнью общества, должен был бы коснуться столь насущных проблем в своем творчестве. Но в поэзии Бусона мы не найдем ни намек на какую-либо критику, ни просто упоминания об этих проблемах. Как истый *бундзин*, он абсолютно индифферентен к житейским тревоблениям; ведь подавляющее большинство *бундзин* во все времена заявляли о своей непричастности и презрении ко всем общественным вопросам, утверждая, что основное достоинство художника — благородная отрешенность<sup>14</sup>. Подобная позиция, естественно, во многом ограничивала творческие возможности Бусона. Но именно потому, что поэзия Бусона целиком продиктована его внутренними переживаниями, вкусами и подходом к вещам, а не преходящими явлениями и не условиями жизни человека той конкретной эпохи, она воспринимается как вполне современная. Между Бусоном и нами не существует никакого временного барьера. Величайший японский поэт XX в. Хагивара Сакутаро среди всех авторов *хайкай* периода Токугава признавал и любил одного Бусона за то, что в его стихах «чувствуется свежесть, романтика и нечто родственное поэзии Запада»<sup>15</sup>. Он находил тональность поэзии Бусона яркой и жизнерадостной, напоминающей полотно французских импрессионистов, и противопоставлял юношескую бодрость *хайкай* Бусона подчеркнутой меланхолии многих произведений Басё<sup>16</sup>. Чтобы проиллюстрировать сходство поэтической манеры Бусона с западной живописью, Хагивара приводит такое стихотворение:

дзэттё но  
сиро таномосики  
вакаба кана<sup>17</sup>

Там, на вершине горы,  
Замок белеет могучий  
Над молодой листвою.

(Пер. В. Марковой)

Для Хагивара вся прелесть образа заключена в визуальном контрасте близны замка и молодой зелени листьев: и в том и в другом как бы заложено ощущение жизненной силы. В *хайкай* также удачно использованы твердое, мужественное звучание китаизма *дзэттё* в первой строке и двойная атрибуция определения *таномосики* (надежный, непоколебимый) во второй строке; это слово можно отнести и к замку и к листве. К тому же стихотворение Бусона представляет собой пример той объективности изображения, которой так восторгался в его поэзии Масаока Сики\*; нарисовав прекрасную картину (*сясэй*), автор не стремится истолковать ее или сделать какие-либо умозаключения.

Надо сказать, что объективность Бусона порой преувеличивают. Тот

---

\* Масаока Сики — японский поэт и теоретик поэзии (1867—1902).

же Хагивара, характеризуя Бусона как поэта, склонного к ностальгии, приводит для доказательства своего тезиса стихотворение, озаглавленное «Вспоминаю минувшее»:

осоки хи но  
пуморитэ тооки  
мукаси кана<sup>18</sup>

Долгие дни весны  
Идут чередой... Я снова  
В давно минувшем живу.

(Пер. В. Марковой)

Общий «романтический» настрой здесь подкрепляется ассонансом «о» в нескольких слогах, особенно длинного гласного «о» в слове *тооки*. Убаюканный безмятежной тишиной весеннего дня, поэт переносится в мечтах в далекое прошлое — быть может, в столь дорогой его сердцу период Хэйан<sup>19</sup>.

И все же даже самые проникновенные романтические *хайкай* Бусона не раскрывают до конца его внутреннего мира. В воспоминаниях о древнем Хэйане нет той скорбной печали, что испытывал Басё при мысли о погибших воинах, глядя на колышущиеся травы в поле. По-видимому, Бусон не считал поэзию *хайкай*, равно как и упражнения *бундзин* в живописи, подходящим средством для передачи глубоко личных переживаний. К концу жизни, измученный бедностью и заботами о семье, он продолжал по-прежнему писать утонченные по колориту, ничем не омраченные стихи. В письме к другу от 1777 г., рассказывая о разводе дочери, он заодно приводит такие строки:

самидарэ я  
таига о маэ ни  
изэ ни кэн<sup>20</sup>

Майские ливни долгие...  
Возле большого потока  
Два маленьких-маленьких домика.

(Пер. В. Марковой)

Трехстишие дает чудесную зарисовку: мутные воды разлившейся реки угрожают двум примостившимся на берегу домикам. Японские литературоведы, превознося мастерство Бусона, указывают, что именно два домика, а не один и не три, сообщают стихотворению неповторимый колорит<sup>21</sup>. Но как бы великолепно ни звучало это *хайкай*, в нем нет и намека на житейские невзгоды, обуревавшие в то время автора. Нет этого и в другом трехстишии из того же письма:

судзусиса я  
канэ о ханаруру  
канэ но коэ<sup>22</sup>

Прохладный ветерок.  
Колокола покинув,  
Плывет вечерний звон.

(Пер. В. Марковой)

В *хайкай* возникает картина летнего дня: поэт ударяет в храмовой колокол, и звон, как бы отделяясь от самого колокола, разносится в прохладном воздухе. Бусон считал, что сфера приложения *хайкай* должна замыкаться подобной тематикой и настроем. Мы можем допустить, что Басё, столкнувшись с аналогичными трудностями на жизненном пути, погрузился бы в переживания и в поэтическом творчестве и нашел бы искру света во мраке. Для Бусона же поэзия сама по себе уже была царством света, отдохновением от грубой действительности. Его концепция «отрицания всего вульгарного», по существу, отражала стремление уйти от беспросветного существования в успокоительную область чувств<sup>23</sup>.

От чтения стихов Бусона получаешь удовольствие, почти не задумываясь над историей их создания. Если читать *хайкай* Басё в хронологическом порядке, подкрепляя их дополнительными сведениями, почерпнутыми из путевых дневников и других источников, возникает вполне жизнен-

ный портрет замечательного человека. Что же касается стихов Бусона, то, как бы мы их ни читали — вразбивку или в условных сезонных и тематических циклах (летняя луна, дуновение душистого ветерка, облачные вершины и т. п.), впечатление будет точно такое же, как и от чтения в хронологическом порядке. Из-за сдержанности Бусона в описании личной жизни мы очень плохо знаем его биографию. Известно, например, что, когда ему исполнилось шестнадцать, Бусон покинул Осака и переехал в Эдо. Но почему? Известно также, что в 1751 г. он переехал в Киото, где и прожил большую часть отмеренных ему лет; но мотивы, по которым он предпочел именно этот город, не установлены. Бусон много путешествовал по северу Японии (вероятно, по примеру Басё) и по побережью Японского моря (где он провел в общей сложности около трех лет) и дважды посетил остров Сикоку. Его путевые заметки в сравнении с дневниками Басё чрезвычайно скупы и мало что прибавляют к его портрету. Самые откровенные впечатления, вынесенные из странствий, мы находим в заметках Бусона, предпосланных некоторым трехстишиям:

янаги тири  
симицзу карэ иси  
токородоко<sup>24</sup>

Ива опала,  
Ручей иссох,  
Голые камни...

(Пер. В. Марковой)

Стихотворение предваряется таким пояснением: «Написано во время странствий по провинции Симоцукэ в начале десятой луны, когда, стоя под старым деревом, название которому ива Югё, любовался я открывшейся передо мною картиной». Дерево, о котором идет речь, — знаменитая ива, связанная с именем Сайгё. Под сенью этой ивы Сайгё, очарованный красотой протекавшего рядом чистого ручейка, сложил чудесное стихотворение. Басё также упоминает об этой иве в «Оку-но хосомити». Бусон, однако, рисует совсем иную картину, нежели его предшественники: стоит поздняя осень, листья ивы опали, в обнаженном русле реки темнеют камни.

*Хайкай* Бусона, как правило, настолько законченны, что не требуют никаких добавочных сведений. Это, впрочем, не свидетельствует о том, что стихи обезличены: мастерские зарисовки с натуры выявляют не только наблюдательность автора, но и его способность к сопереживанию:

сарарэтару  
ми о фунгондэ  
тауэ кана<sup>25</sup>

Брошена мужем,  
до ночи в поле она —  
посадка риса.

Бусон сочувствует женщине, брошенной мужем, которая с утра до ночи гнет спину на рисовых полях, чтобы хоть как-то заглушить горе. Может быть, ей даже приходится работать бок о бок с бывшим мужем — ведь поле-то одно. Стихотворение очень трогательное, хотя поэт не позволяет себе никаких комментариев. Бусон отличался также умением создать подобие фабулы в миниатюрной форме *хайкай*, основываясь на реальных или воображаемых событиях:

Тоба доно э  
горочки исогу  
новаки кана<sup>26</sup>

Вот к замку Тоба  
несколько всадников мчатся...  
Вихрь осенний.

В данном случае Бусон, скорее всего, не имел в виду какое-либо конкретное историческое событие, изобразив просто характерную для средневековья сцену: группа всадников мчится во весь опор навстречу осеннему вихрю, который словно уносит их.



А вот другое *хайкай*:

отэути но  
фууфу нариси о  
коромогаэ<sup>27</sup>

Скрылись от господского меча...  
О, как рады юные супруги  
Летним платьем зимнее сменить!

(Пер. В. Марковой)

Один из японских комментаторов предлагает такое объяснение загадочного трехстишия: «Молодой человек и женщина, которые осуждены господином на смерть за незаконную связь, остаются в живых благодаря вмешательству супруги господина. Им удается бежать, и они поселяются как муж и жена в жалкой лачуге на окраине города. Освободившись от обременительных обязанностей, связанных со службой в богатом доме, они вспоминают прошлое как дурной сон. Сбросив теплую стеганую одежду, они облачаются в легкие кимоно, полинявшие от стирки. Чувство облегчения овладевает ими, они предвкушают новую жизнь, и на устах их, как слабое дуновение ветерка, появляется улыбка»<sup>28</sup>. Возможно, приведенное объяснение не полностью соответствует авторскому замыслу, но каждый слог стихотворения обработан с такой тщательностью, что позволяет домыслить его подобным образом.

Нередко Бусон заимствует сюжеты своих стихов из описаний романтических приключений вельмож Хэйана:

сасинуки о  
аси дэ нугу ё я  
обородзукэ<sup>29</sup>

Юный вельможа  
сбросил рывком шаровары...  
Луна в тумане.

Кавалер, вернувшийся после любовного свидания с дамой в тусклом свете луны, слишком устал, а может быть, и слишком много выпил, чтобы развязывать шнурки костюма; одним рывком он сбрасывает парадные шаровары и падает на постель. Подобные мотивы совершенно чужды поэзии Басё. И у Басё и у Бусона было твердое мнение по поводу тематики, подобающей поэзии *хайкай*, но последний никогда не считал, что отказ от всего вульгарного должен распространяться и на романтическую область любви.

Уэда Акинари как-то в шутку сказал, что Бусон сочинял китайские стихи на японском языке. В самом деле, во многих *хайкай* Бусона ощущается сильнейшее влияние китайской поэтической образности, даже если это влияние не обнаруживается непосредственно в лексических китаизмах или литературных отсылках:

урэипуцу  
ока ни ноборэба  
хана ибара<sup>30</sup>

Я поднялся на холм,  
Полон грусти,— и что же:  
Там шиповник в цвету!

(Пер. В. Марковой)

Стихотворение проникнуто неизъяснимым грустным томлением юности. То же чувство воспел сто пятьдесят лет спустя Исикава Такубоку:

Грустный  
На холм взшел я.  
Вдруг вижу:  
Стаи птичек клюют  
Красные ягоды терна.

(Пер. В. Марковой)

Но как бы искренни ни были переживания, прозвучавшие в *хайкай* Бусона, все образы заимствованы им у Ли Бо<sup>31</sup>. Трехстишия Бусона наглядно показывают, сколь многим он был обязан китайским поэтам и как,

несмотря на свою преданность жанру *хайкай*, он завидовал им, свободно изливавшим душу в стихах большего объема. У Бусона мы находим три образца стихов совершенно необычной формы и укрупненного объема, предвосхищавших появившуюся столетием позже японскую поэзию конца XIX в. Первое произведение, написанное в 1745 г., в самом начале творческого пути Бусона, посвящено памяти его друга Хаями Хокудзю, богатого винодела, увлекавшегося сложением *хайкай*. Оно включает в себя несколько частей.

Оплакиваю старого друга Хокудзю

На заре ты ушел —  
Мое сердце разбилось под вечер, в осколках лежит.  
О, зачем в дальний край ты ушел?!  
И в тоске о тебе  
Я брожу по горам, вспоминая минувшие дни.

Отчего так печально в горах?  
Пусть же маят цветы  
Одуванчиков желтых и белых ромашек в траве —  
Кто оценит красу их теперь?

Здесь фазан обитал —  
Его голос печальный отрадою был для души...  
Вспомнил друга, что жил за рекой.  
Струйку дыма подхватит  
И вдаль ветер западный яростно мчит.

Но увы, не пробиться ему  
Сквозь бамбук и прибрежный камыш...  
Друга я потерял.  
Помню, там, за рекою, когда-то он жил, а теперь  
И фазан не напомнит о нем...

На заре ты ушел —  
Мое сердце разбилось под вечер, в осколках лежит.  
О, зачем в дальний край ты ушел?!  
Ни душистых цветов,  
Ни курений священных в жилище моем не найти.

Перед Буддой один,  
Эту ночь я в раздумьях печальных, в тоске проведу —  
Благодать на меня снизошла.<sup>32</sup>

Стихотворение подписано «Сяку Бусон» — священник Бусон. Элегия «Оплакиваю старого друга Хокудзю» настолько необычна и своеобразна, что два поэта XX в. находят ее самым «современным» произведением из всего, созданного в японской поэзии за сто пятьдесят лет<sup>33</sup>. Правда, и до Бусона в Японии существовало несколько образцов «свободного стиха», подражаний китайской поэзии, но ни один из них не идет ни в какое сравнение с приведенной элегией. Сама тональность стихотворения и его объем позволяют предположить, что Бусон испытал сильное влияние *тёка* из «Манъёсю» помимо непосредственного воздействия китайской литературы и буддийской философии<sup>34</sup>. Он обратился к новой форме, ибо чувства его уже не вмещались в привычную стихотворную схему с чередованием пяти и семи слогов. И хотя Бусон в данном случае нарушает все «законы» японской просодии, в результате его эксперимента рождается истинная поэзия, подчиненная лишь законам внутренней необходимости автора. Не удивительно, что поэты нашего времени прониклись такой симпатией к жившему в XVIII в. Бусону.

Кисти Бусона принадлежат еще два нестандартных «китайских стихотворения на японском языке». Первое, «Сюмпу батэй кёку» («Строки, сложенные на берегах Кэма под весенним ветром») <sup>35</sup>, состоит из предисловия на китайском языке и восемнадцати поэтических частей, в числе которых четыре *хайкай*, четыре катрена на китайском и различные вариации японских стихов, далеких от существовавших в ту пору моделей. В предисловии повествуется о том, как поэт встретил по дороге молоденькую служанку. Дело происходит в день *ябури* — тот день первого месяца года, когда челяди из богатых домов разрешалось навещать своих родных и близких. Бусон от лица девушки описывает ее чувства и весь ее путь. Вот она ищет ароматические травы на берегу реки, вот оцарапалась о колючки, вот, опасаясь намочить подол кимоно, стоит на камнях в реке и вылавливает ростки водяного кресса. В чайном домике девушка останавливается отдохнуть; и вот она снова в пути, срывает придорожный одуванчик, залив пальцы его горьким соком. Лейтмотив стихотворения — стремление к дому, к матери — открыто звучит в финале. Когда девушка наконец добирается до дома, ее радостно встречает мать с братцем на руках.

Конечно, смысл стихотворения не ограничивается тем, о чем говорится в предисловии, т. е. рассказом о чувствах молоденькой служанки, которая возвращается домой после долгой разлуки. В письме, датированном весной 1777 г., Бусон дает более полное объяснение своему произведению. Он вспоминает о том, как мальчиком любил гулять по берегам Кэма; это и навело его на мысль воссоздать чувства девушки, возвращающейся в отчий дом. «Путешествие девушки из Осака в родную деревню изображено в манере *митюки*. Я оформил его как театральные режиссер — смеяться надо мной, если хотите. По правде говоря, я попытался излить в стихах всю боль скопившихся во мне воспоминаний о милых сердцу годах юности» <sup>36</sup>. Тоска по прошлому с такой силой звучит в поэзии Бусона, что Хагивара Сакутаро с полным правом назвал его «певцом ностальгии». В старости, лишившись родителей и отчего дома, Бусон не раз с тоской вспоминал светлые дни детства.

Второе произведение Бусона в необычной поэтической форме носит название «Дэнгака» («Стихи о реке Ёдо», 1777). Оно состоит из двух катренов на китайском языке и одного японского четверостишия <sup>37</sup>:

Вешние воды сливовый цвет влекут.  
К югу течет и в Ёдо впадает Удзи.  
Если развяжешь шелковый прочный трос,  
Молнией в даль увлечет лодку поток.

С водами Ёдо слившись, струи Удзи  
Дальше несутся в волнах большой реки.  
Как бы хотелось мне в лодке с тобой дремать,  
Как бы хотелось мне в Нанива жить всегда.

Ты — словно нежный сливовый цвет в воде,  
Быстро течение мчит лепестки цветов.  
Я — словно ива, что, над рекой склоняясь,  
Тщетно стремится тень окунуть в волну.

Здесь образы навеяны стихотворением Цао Чжи (192—232), в котором есть такие строки:

Ты — словно пыль на чистой дороге,  
Я — словно ил в замутненной воде. <sup>38</sup>

В обоих стихах противопоставление между струящимся и тонущим принимает характер диалога между мужчиной и женщиной. Романтиче-

ский настрой ярче всего передают строки о слиянии рек, символизирующих воссоединение влюбленных. Герой — возможно, сам поэт — встречается с куртизанкой на судне, плывущем из Киото в Осака (Нанива). Они сожалеют о краткости встречи и быстротечности их любви. Не исключено, что прав и Андо Цугуо, усмотревший в стихотворении Бусона боязнь потерять с возрастом мужскую силу. Стихотворение написано в виде обращения женщины к мужчине, но Андо полагает, что его можно истолковать и как обращение поэта к женщине: поэт боится, что его подругу умчит прочь, словно лепестки цветов, и скорбит о своей жизни, быстролетной, как молния<sup>39</sup>.

Три больших стихотворения Бусона, о которых мы говорим, обнаруживают характерные отличительные черты его творчества — сильную подверженность влиянию китайской поэзии и необычайную для японского автора страсть. Масаока Сики, видевший в Бусоне лишь пассивного созерцателя природы, фактически искажил образ поэта, для которого созерцание никогда не играло такой важной роли, как следование литературной традиции и велениям чувств, хотя образный строй его *хайкай* порой кажется несколько отвлеченным<sup>40</sup>. В поэзии Бусона, как и в его живописи, реалистичность изобразительных средств отступает на второй план в сравнении с высоким идеалом, что можно продемонстрировать на примере следующего трехстишия, сложенного в 1774 г.:

юукадзэ я  
мидзу сагаги но  
хаги о уцу<sup>41</sup>

Набежавшие волны  
Моют голени синей цапли.  
Ветерок вечерний.

(Пер. В. Маркзвой)

На первый взгляд *хайкай* представляется вполне объективной зарисовкой с натуры: на исходе жаркого летнего дня ветер гонит на берег небольшие волны, и вода обдаёт ноги цапли. Тем не менее в лексике прослеживается влияние — по крайней мере косвенное — китайской поэзии и сам Бусон в письме, относящемся к 1777 г., замечает, что благородство звучания этому *хайкай* придают прежде всего слова «ветерок вечерний»<sup>42</sup>. Неподвижная цапля застыла в величественной позе на фоне сгущающихся сумерек.

О важности возрождения *хайкай* мы могли бы судить и по творчеству одного Бусона, даже если бы его менее талантливых современников не существовало вовсе. Но Ёса Бусон был далеко не единственным поэтом, выступавшим за «возврат к Басё». Как в провинциальных городках, так и в Эдо нараставшее недовольство легкомысленной поэзией первых десятилетий XVIII в. неизбежно должно было привести к возрождению стиля Басё. Крупнейшими фигурами периода возрождения *хайкай* были Тан Тайги (1709—1771), Осима Рёта (1718—1787), Хори Бакусуй (1718—1783), Такакува Ранко (1726—1798), Миура Тёра (1729—1780), Като Кётай (1732—1792) и Кая Сирао (1738—1791). Их деятельность распространялась на всю страну, но главным образом на те места, которые некогда посетил Басё, оставив там учеников. Эти поэты почти одновременно, но независимо друг от друга как бы заново открыли Басё. Например, Рёта в 1742 г. отправился странствовать на север, в край, где когда-то путешествовал Басё. Ему удалось собрать интересные сведения, которые были опубликованы в следующем году, когда отмечалась пятидесятая годовщина смерти Басё, вместе с новыми материалами, собранными другими поэтами. Бусон, Тайги, а за ними еще ряд поэтов проделали тот же путь по следам Басё.

У каждого из перечисленных поэтов был свой кружок учеников в Эдо, Нагоя, Канадзава или где-либо еще, но центр поэтического возрождения несомненно находился в Киото, хотя все прочие виды литературной деятельности в столице к тому времени заглохли. Зато в Киото жили выдающиеся знатоки китайского языка и литературы (Минагава Киэн, Миякэ Сёдзан и другие) и художники, писавшие в китайской манере (например, Сакаки Хякусэн, Икэ-но Тайга, Ито Дзякуто, Маруяма Окё). И те и другие сыграли большую роль в возрождении *хайкай*. К тому же в Киото жил Бусон, посетить которого любители *хайкай* считали своим долгом. В частности, Сирао и Кётай приехали в Киото из Канадзава и Эдо только для того, чтобы повидаться с Бусоном. Вместе с ним эти поэты занимались сложением нанизанных строф и усвоили многие особенности его стиля.

Для некоторых движение за «возврат к Басё» означало не более чем протест против искусственности эдоской школы и удручающей банальности школ Исэ и Мино. Однако постепенно поэты начали понимать, что вернуться к Басё можно, только тщательно изучая его сочинения и следуя его заветам. В 1774 г. Кётай опубликовал «Кёрайсё» и два сборника *касэн*, в которых Басё принимал непосредственное участие. Разногласия среди поэтов вызвал вопрос о том, какому именно стилю Басё следует отдать предпочтение. Бакусуй в «Сёмон ития кудзю» («Вечер поучений школы Басё», 1773) настаивал на возвращении к усложненной выпрессенной манере, свойственной Басё до периода Гэнроку, в особенности во время создания антологии «Минасигури» («Полые каштаны», 1683). В 1777 г. Бакусуй опубликовал «Син Минасигури» («Новую Минасигури»), стремясь показать молодым поэтам, каким образом нужно следовать Басё. Ранко, Рёта и Сирао, напротив, предпочитали «легкость» стихов Басё последнего периода жизни, хотя они порой вступали в яростные споры по вопросу о том, что же, собственно, такое эта «легкость». Ранко, восхищавшийся простотой «Фую-но хи», специально отправился в Синано, на родину Сирао, чтобы указать тому на недостатки его усложненного поэтического языка. Тёра был родом из Исэ, где глубоко укоренились старинные поэтические традиции. Он вообще был склонен считать, что *хайкай* Басё, по сути, ничем не отличается от *вака* — ни по языку, ни по тематике: «По вечерам, когда деревья сакуры стояли в цвету, он проникался пониманием мира, бабочек и птиц, печалился об уходе весны»<sup>43</sup>. Каждый из поэтов периода возрождения предпринимал отчаянные усилия, чтобы утвердить среди прочих свой авторитет.

Все они в наши дни известны лишь по нескольким *хайкай* да еще, может быть, по нанизанным строфам, которые были сложены с участием Бусона. По масштабу поэтического дарования они не идут ни в какое сравнение с Бусоном и никогда не пользовались такой популярностью. Тем не менее, пока Масаока Сики не опубликовал свое знаменитое эссе «Хайдзин Бусон» (1896—1899), ведущая роль в возрождении *хайкай* отводилась, вероятно, Рёта. Дело в том, что Рёта за свою жизнь выпустил более 200 книг, воспитал, по его подсчетам, около 2000 учеников и, вовсе не думая вести скромное существование отшельника на манер Басё, был, что называется, светским львом. Однако ныне память о Рёта сохраняется не столько благодаря его поэтическим достижениям, сколько благодаря его многолетним и плодотворным стараниям добиться «возврата к Басё». Едва ли удастся назвать хоть одно его стихотворение, выдержавшее испытание временем<sup>44</sup>. Лучшее среди его *хайкай*, пожалуй, вот это (его прекрасно перевел на английский язык Г. Гендерсон<sup>45</sup>):

самидарэ я  
ару ё хисока ни  
мацу но цуки

Летние дожди...  
Лишь однажды ночью в соснах  
проглянула луна.

Тайги — поэт более любопытный. Весом и влиянием среди современных ему ценителей *хайкай* он не пользовался (много лет он прожил в «весе-лом квартале» Симабара и сам чурался общества поэтов!), но его талант уступает разве что таланту самого Бусона. В своем творчестве, очень чело-вечном и насыщенном впечатлениями повседневной жизни, Тайги ни-когда не допускает вульгарности или банальности:

фуримукэба  
хи тобосу сэки я  
юугасуми <sup>46</sup>

Оглянулся в пути —  
свет зажгли на заставе.  
Вечерняя дымка...

хаси отитэ  
хито киси ни ари  
нацу но цуки <sup>47</sup>

Мост обвалился —  
люди на берег приплыли...  
Летняя луна.

Второе стихотворение изображает бытовую сценку: мост смыло водами реки, разлившейся от летних дождей, и теперь, когда погода прояснилась и светит луна, люди, собравшись на берегу, смотрят на остатки моста. В этом *хайкай* в равной степени находят отражение и грозное буйство сти-хии, и безмятежное спокойствие летнего вечера.

нэ ё то иу  
нэдзамэ но цума  
саёгинута <sup>48</sup>

«Спи! — бормочет муж,  
видя, что жена встает.—  
Это стук валька».

Автор этого трехстишия по праву может сравниться с Бусоном в уме-нии насытить фавулой семнадцать слогов. Муж просыпается ночью от сту-ка валька (характерная примета осени) и, видя, что жена тоже просну-лась, советует ей снова уснуть <sup>49</sup>. Можно, конечно, понять стихотворение и по-другому: разбуженный среди ночи муж встает и кричит человеку, ко-торый стучит вальком, чтобы тот шел спать <sup>50</sup>. Какую бы версию мы ни приняли, в рассказанной истории все равно останутся лаконизм и юмор.

Поэзия Тайги предвосхищает и романтическую тематику в творчестве Бусона:

хацугои я  
тооро ни ёсуру  
као то као <sup>51</sup>

Первая любовь...  
Тянутся уста к устам  
под светильником.

Речь идет о юных влюбленных, которые прильнули друг к другу в поце-луе под каменным светильником, зажженным ранней осенью в честь праздника Бон.

В заключение хотелось бы привести особенно удачное стихотворение Тайги, рождающее в воображении картину пышного цветения желтых роз в зелени листвы:

ямабуки я  
ха ни хана ни ха ни  
хана ни ха ни <sup>52</sup>

Розы желтые —  
листья и цветы, листья  
и цветы, листья...

Возрождение *хайкай* доказало, что сам жанр не погиб в период упад-ка, пришедшийся на начало XVIII в. Под кистью Бусона раскрылись но-вые изобразительные возможности *хайкай*, хотя порой Бусона тянуло к более свободным формам стиха. Поэты периода возрождения *хайкай* ча-сто говорили о необходимости «возврата к Басё», но им так и не удалось осуществить свое кредо; трудно спутать их стихи с творениями самого

Басё или его прямых учеников. Таким образом, «возврат» проявился прежде всего в отношении к поэзии *хайкай*: подобно Басё, поэты «возрождения» были убеждены в том, что *хайкай* призваны передавать сокровенные мысли и чувства человека и потому заслуживают величайшего внимания, тщательного и кропотливого труда. Никому из поэтов того периода не дано было достигнуть величия Басё, но они и не ставили перед собой такой задачи. Их не интересовали качества, унаследованные Басё от поэтов раннего средневековья.

Предпринимались и некоторые попытки оживить *хайбун* — прозу в жанре *хайкай*. Лучшие образцы *хайбун* создал Бусон в предисловиях к своим поэтическим сборникам. Так, предисловие к «Син ханацуми» (1777) содержит интереснейшие воспоминания о годах юности Бусона, характеристики Кикаку и других мастеров *хайкай*, но тщетны будут наши старания найти среди работ Бусона и его современников шедевр, достойный сравниться с прозой Басё. Широкой известностью пользовался *хайбун* «Удзурагоромо» («Платье в заплатках») Ёкои Ю (1702—1783), поэта из города Нагоя<sup>53</sup>. Ота Нампо обнаружил фрагменты его рукописи в Эдо, и ему удалось уже после смерти Ю собрать разрозненные части «Удзурагоромо» в единое целое. Книга состоит из эссе, написанных в период между 1727 и 1770 гг. По манере исполнения эти эссе, пропитанные здоровым юмором, напоминают *хайга* — живописный жанр, соответствующий поэзии *хайкай*. Мимоходом затрагиваются всевозможные сюжеты, приходящие в голову автору: призраки, ночные кимоно, курение, грусть наступающей старости и так далее. Как и многие другие произведения, относящиеся к поре «возрождения *хайкай*», сборник Ю обнаруживает почерк дилетанта — *бундзин*, что, впрочем, ничуть не мешает читать его с большим удовольствием.

## ХАЙКАЙ ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА ТОКУГАВА

После смерти Бусона в 1783 г. движение за возрождение поэзии *хайкай* вскоре сошло на нет. Признанный преемник Бусона, Такаи Кито, умер в 1789 г. в возрасте сорока восьми лет, во время пирушки, и тем самым пресеклось само существование школы. Сирао скончался в 1791 г., а Кётай — в 1792 г. Фактически уже к 1800 г. не осталось в живых никого из непосредственных участников возрождения. Но и до того как эти поэты ушли из жизни, в стиле *хайкай* наметились существенные перемены. Бусон был не просто самым одаренным среди плеяды поэтов; он задавал тон всему движению. Благодаря Бусону Киото стал центром поэзии *хайкай*. Однако после его смерти аристократический дух поэзии *бундзин* уступил место простодушной поэзии популяризаторов. Сочинение *хайкай* превратилось для японцев в своего рода национальное развлечение.

Как мы уже знаем, в 1783 г., на десять лет раньше срока, Кётай отметил сотую годовщину смерти Басё. Возможно, он предчувствовал, что большинство лучших поэтов, включая и его самого, не доживут до 1793 г. По случаю празднования состоялись торжественные церемонии в трех местах Киото, связанных с деятельностью Басё. В 1793 г. масштабы празднования были гораздо шире. По всей стране в буддийских храмах проводились поминальные службы; были воздвигнуты многочисленные каменные памятники. Эти празднества послужили стимулом к переизданию произведений Басё в различных видах, к изданию комментариев, толкований и т. п. Поэты *хайкай*, используя массовый интерес к Басё, пробудившийся с новой силой, отправлялись в отдаленные и труднодоступные районы с на-

мерением максимально расширить свою аудиторию и извлечь из этого выгоду. Бесхитrostные сельские жители видели в сложении *хайкай* приятную забаву, отдых от однообразного существования и потому с готовностью соглашались оплатить расходы странствующих поэтов. А когда антологии таких любительских *хайкай* публиковались, доморощенные Мильтоны, естественно, почитали за честь субсидировать издание.

Почести, оказанные Басё во время празднеств, породили ажиотаж вокруг путешествий «по тропинкам Севера», исхоженным Басё. В 1790-е годы каждый, причастный к поэзии *хайкай*, должен был непременно совершить путешествие по этому маршруту. По следам великого учителя устремились целые орды, и местные жители возненавидели паломников сильнее, чем бродячих любителей азартных игр<sup>1</sup>.

Уэда Акинари, неодобрительно отзываясь о возникшем культе Басё, говорил, что призыв к отшельнической жизни содержит «зловредную» опасность для общества. С издевкой описывает Уэда посещение паломником-поэтом *хайкай* некоего городка: «Жил-был человек, который очень любил *хайкай*. Его манили воспетые Басё тропинки Севера, и вот он прошел весь долгий путь до отдаленного Митиноку. Однажды сумерки застигли его вблизи замка правителя. Тщетно искал он пристанища для ночлега и уже начал беспокоиться не на шутку, как вдруг заметил старика-сторожа у ворот замка. Подойдя к старику, он вежливо попросил ночлега. Старик оглядел странника с головы до ног и спросил: „Вы — дзэнский священник?“ — „Нет, — ответил тот, — к духовному званию я не принадлежу. Я изучаю творения Учителя Басё и прошел долгий путь, чтобы увидеть своими глазами Мацугаурасима и Кисагата“. Тут голос старика стал суров и недружелюбен: „Сочинителям *хайкай* и игрокам в карты и кости запрещено останавливаться в замке его светлости“. Видно, и тех и других здесь одинаково недолюбливали — вот до чего дошло!»<sup>2</sup>.

Тем не менее популярность *хайкай* продолжала неуклонно расти. В отличие от начала XVIII в. это движение хотя бы теоретически было тесно связано с именем Басё, вокруг которого возник ореол святости. В 1793 г. глава ведомства Синто присвоил Басё сан божества, а в 1806 г. императорский двор наградил его титулом «Хион мёдзин», что означает буквально «Светлый бог летящих звуков» (намек на знаменитое трехстишие Басё о лягушке, прыгающей в пруд). В 1812 г. поэт Моро Нанимару (1761—1837) в трепетном восторге от философской глубины этого прославленного трехстишия воскликнул: «Кто хочет понять его до конца, должен отправиться в иной мир, повидать Учителя и спросить его самого!»<sup>3</sup>. В 1843 г., к столетию годовщины смерти, Басё был возведен в ранг *даймёдзин* синтоистского пантеона, т. е. приравнен к Хитомаро\*.

Повальное увлечение *хайкай* и поклонение гению Басё охватили любителей поэзии во всех концах страны, от Кюсю до Хоккайдо<sup>4</sup>. Умение сочинять *хайкай* стало атрибутом светского воспитания, необходимым везде, где собиралось общество. Подобная популяризация жанра неизбежно должна была привести к снижению художественного уровня поэзии в целом. Однако при этом не произошло возврата ни к манере школы Данрин, члены которой с чашей вина в руках бездумно нанизывали бесконечное количество строф, ни к поэзии начала XVIII в., где *хайкай* мало чем отличались от *сэнрю*. Новые поэты, какими бы шероховатыми и неглубокими ни были их творения, единодушно заявляли о своей верности традициям Басё и действительно старались хотя бы внешне придерживаться его

\* Какиномото Хитомаро — известный японский поэт конца VII — начала VIII в.



предписаний, в муках втискивая в *хайкай* сезонные слова, «отсекающие слова» и т. п. К тому же в отличие от непритязательных любителей *хайкай* прошлого, довольствовавшихся тем, что их стихи развлекали друзей на вечеринках, новые поэты жаждали увидеть свои произведения и свои имена в печати.

Одним из наиболее характерных поэтов 1790-х годов был Судзуки Митихико (1757—1819). Он переселился в Эдо из Сэндай с намерением заниматься медициной и около 1790 г. поступил в ученики к поэту Кая Сирао. После смерти Сирао в 1791 г. Митихико благодаря ловким закулисным маневрам удалось стать во главе школы Сирао. Из своей резиденции в Эдо он вел переписку с поэтами, обитавшими в самых различных частях страны. Не страшась диспутов, Митихико в 1798 г. опубликовал манифест, в котором яростно поносил поэтов периода возрождения *хайкай*. Не пощадил он и своего учителя: «Сирао обладал оружием, необходимым для устрашения людей, но совсем не обладал добродетельным свойством жить со всеми в мире и согласии»<sup>5</sup>. Но при всей своей заносчивости Митихико чтит память Басё, старался подражать образу жизни великого учителя и рассматривал себя в качестве одного из десяти верных учеников<sup>6</sup>. Он собственноручно изваял из дерева статую Басё и поместил ее в алтарной нише, назвав статую «Будда Тосэй». В поэзии Митихико также чувствуется стремление постигнуть и передать завещанное Басё *саби* \*:

нэоки кара  
утива торикари  
оиникэри<sup>7</sup>

Только с постели —  
взялся за веер тотчас.  
Ох, постарел я!

Здесь отлично нарисован трогательный образ: немощный старик просыпается в жаркий летний день и тут же начинает обмахиваться веером, но чувствует страшную слабость. Повторение глагольного суффикса *кэри* в конце второй и третьей строк усиливает ощущение бессилия.

Иногда Митихико соблюдает все правила сложения *хайкай* «по Басё», но конечной цели так и не достигает:

сабисиса я  
хи о таку нэ но  
какицубата<sup>8</sup>

Одиночество...  
Перед домом ирисы  
в свете очага.

Автор не забыл ввести в трехстишие «отсекающее слово» (*я*) и сезонное слово (*какицубата*), пытаясь воссоздать столь типичную для творчества Басё атмосферу одиночества, но из-за неудачного выбора ирисов в качестве символа одиночества его постигла неудача.

Митихико нередко подвергался жестокой критике за извращение учения Басё. В наши дни его имя пользуется недоброй славой. В историко-литературных исследованиях он обычно фигурирует как тщеславный и беззащитный интриган, использовавший пропаганду *хайкай* только в личных интересах. Такая оценка, вероятно, не вполне справедлива; недаром один из доброжелательно настроенных критиков как-то заметил, что Митихико был более верен Басё, чем поэты периода возрождения<sup>9</sup>. Каково бы ни было наше суждение о Митихико как о поэте и пропагандисте искусства *хайкай*, сам он, без сомнения, был убежден, что распространяет подлинный стиль Басё. Можно критиковать «заурядность» поэзии Митихико, но уже одно то, что он, будучи главой мощной школы *хайкай*, сохранял верность идеалам великого учителя, заслуживает искреннего уважения.

\* *Саби* — изящная простота; один из эстетических принципов поэзии Басё.

Митихико был одним из трех знаменитых поэтов периода Кансэй (1789—1800). В одном ряду с ним обычно упоминают имена Эмори Гэккё (1756—1824) из Киото и Иноуэ Сиро (1742—1812) из Нагоя. Гэккё, в прошлом любимый ученик Бусона, вскоре после смерти наставника отошел от его стиля. Сиро, ученик Кётай, был приверженцем школы *кокугаку*, преуспевавшим также в изучении китайской литературы и в живописи. Таким образом, он располагал всем необходимым для настоящего *бундзин*; но слава, которую Сиро снискал при жизни, с течением времени развеялась как дым. У обоих поэтов нетрудно отыскать заслуживающие внимания *хайкай*, и даже критики, бранящие Гэккё и Сиро за бессодержательность и банальность, признают их поэтическое мастерство. Но эти поэты не могли предложить читателю ничего нового. И Гэккё и Сиро обладали выдающимся умом и были всей душой преданы поэзии, хотя иногда, с целью привлечения учеников, они писали слишком гладко и упрощенно.

В период Мэйдзи Масаока Сики резко критиковал стиль *цукинами*, характерный для большинства поэтов 1830-х годов. Термин *цукинами* происходит от названия ежемесячных поэтических собраний, где поэты занимались импровизацией *хайкай* на общепринятые темы, не заботясь о том, чтобы скрасить свои произведения картинками живой природы и живыми человеческими чувствами. В наши дни подобная поэзия не производит никакого впечатления, ибо в ней нет необходимой для *хайкай* «изюминки» — свежести восприятия<sup>10</sup>. Сложение *хайкай* превратилось в развлечение, не слишком отличающееся от аранжировки цветов (икэбана) и вносящее приятное разнообразие в жизнь; во всяком случае, именно так считали располагавшие досугом престарелые горожане и женщины в состоятельных семьях. Тут не могло быть и речи о передаче каких-то глубинных переживаний. Поэзия *хайкай* превратилась, по словам одного литературоведа, во «второстепенное искусство». Сочинение и публикация таких стихов доставляли удовольствие их авторам, но вряд ли стоило читать эти описки.

В 1813 г. был издан полный справочник, содержавший краткие биографические сведения и портреты более чем 600 поэтов *хайкай*. Хотя поэты, включенные в справочник, проживали в различных частях страны и принадлежали к разным сословиям, основную массу составляли члены эдоской школы, возглавляемой Судзуки Митихико<sup>11</sup>. Дополнительный справочник, вышедший в 1821 г., добавил к ранее составленному списку еще 120 имен поэтов, главным образом из северных провинций. В XIX в. поэты из Эдо и северных провинций добились преобладания в мире *хайкай*. Поэтические антологии к этому времени стали более обширными и представительными и уже не ограничивались, как раньше, произведениями учителя и нескольких его учеников.

Впервые добились в те годы признания двое поэтов-самоучек, не знавших наставников. Один из них, Нацумэ Сэйби (1749—1816), состоятельный эдоский горожанин, отвергал профессионализм Митихико и его последователей, доказывая, что *хайкай* должны быть средством услаждения любителей, а не добывания денег. Вот стихотворение, свидетельствующее о тонком поэтическом вкусе Сэйби:

хая аки но  
янаги о сукасу  
асахи кана<sup>12</sup>

Ранняя осень —  
утром солнце пробьется  
сквозь ветви ивы...

Слабое здоровье Сэйби не позволяло ему путешествовать, но он активно переписывался с поэтами, жившими в самых отдаленных уголках Японии. Не раз отмечалось, что в любой антологии *хайкай*, относящейся

к первым годам XIX в., в какой бы части страны она ни публиковалась, обязательно встретится хотя бы одно стихотворение Сэйби<sup>13</sup>. Он радушно принимал в Эдо многочисленных гостей, среди которых были два лучших поэта того времени, Ивама Оцуни (1756—1823) и Кобаяси Исса (1763—1827).

Оцуни, как и Сэйби, был самоучкой. Он утверждал, что внимательное изучение поэзии прошлого может научить сложению *хайкай* лучше, чем любой наставник. Как и все его ровесники, Оцуни превозносил Басё, но при этом испытывал и сильное влияние Бусона. В 1833 г. он опубликовал первый комментарий к стихам Бусона на основе курса лекций, прочитанных им в далеком городе Хакодате на острове Хоккайдо. Оцуни много путешествовал. Подобно Басё, он стремился, странствуя, постигать суть поэзии в самой природе, вовсе не рассчитывая повсеместно распространить свою школу *хайкай*. Образ жизни Оцуни напоминал подвижничество буддийских отшельников-*ямабуси*, и поэт был искренне убежден, что сложение *хайкай* само по себе есть религиозный акт. Поразителен контраст между Оцуни и поэтами-профессионалами. Глубокая, неподдельная вера роднит Оцуни с великими предшественниками — Басё и Бусоном, чьих традиций он придерживался ревностно и неукоснительно, как никто другой из его современников. Оцуни был также весьма искусен в сочинении *хайкай-но рэнга* в стиле Басё. Его творчество в последний раз снискало славу этому обреченному жанру. Стихотворения Оцуни наполнены картинами родной природы северо-востока: на рассвете прилив выносит на берег опутанные водорослями бревна; вьется струйка дыма над очагом в крестьянском домике; тающий снег каплями стекает с деревьев. Своеобразие многих стихов Оцуни создает серьезные трудности при переводе, но его произведения страдают прежде всего от слепого следования классическим образцам. Поэзии его не хватает индивидуальности, хотя, казалось бы, *ямабуси*, воспевающий далекий родной край, мог и должен был преодолеть застойные тенденции стихоплетства в стиле *цукинами*.

Среди поэтов того периода резко выделяется Кобаяси Исса, чье творчество в наши дни так же популярно, как шедевры Басё и Бусона. Исса был необычайно плодовит. Сохранилось около двадцати тысяч его *хайкай*, не говоря уж о многочисленных *хайкай-но рэнга* и работах в прозе<sup>14</sup>. Исса дорог каждому японцу благодаря сугубо индивидуальному, бесхитростному характеру стихов, в которых преобладают две темы: бедность и любовь ко всевозможным зверькам и букашкам. Подобно стихам Исса, его проза, в особенности «Ора га хару» («Весна моей жизни», 1819), относится к числу выдающихся достижений японской литературы XIX в.

Простота поэзии Исса в сочетании с частым упоминанием горного края Синано не раз приводила читателей к обманчивому ощущению, будто поэт провел всю жизнь в глухой деревушке. Действительно, Исса родился в горном селении в семье богатого крестьянина, но уже в возрасте тринадцати-четырнадцати лет он отправился на обучение в Эдо. Возможно, что мачеха отравила ему жизнь в родном доме. Почти ничего не известно о том, как Исса провел следующие десять лет, но чему бы он ни обучался и где бы ни работал, его природный поэтический талант неизбежно должен был заявить о себе. Мы знаем лишь, что Исса стал учеником Тикуга (ум. в 1790 г.), руководителя влиятельной школы *хайкай*, имевшей ответвления по всей стране. После смерти Тикуга двадцатисемилетний Исса принял на себя обязанности главы школы, что явилось еще одним свидетельством раннего расцвета его дарования. Теперь он был признан полноправным поэтическим арбитром (*тэндзя*), и потому, отправив-

пись в 1792 г. в путешествие по району Камигата и на острова Сикоку и Кюсю, он всюду встречал теплый прием не только со стороны бывших учеников Тикуа, но и со стороны ведущих местных поэтов. В частности, большую радость доставила Исса встреча с владельцем замка Мацуяма, который любезно принял поэта и предоставил ему ночлег<sup>15</sup>. В тот период поэзия Исса напоминала по стилю творчество мастеров «возрождения *хайкай*», не обнаруживая еще ни оригинальной тематики, ни подкупающей простоты стиля, присущих его зрелой лирике. Так, например, следующее стихотворение, написанное в 1792 г., при всех его художественных достоинствах могло бы с одинаковым успехом принадлежать еще десятку поэтов:

юукадзэ я  
ясино но цурара  
хи но уцуру<sup>16</sup>

Ветер вечерний...  
Свет зажигают в храме —  
блестят сосульки.

Исса странствовал шесть лет, до 1798 г. Хотя, пускаясь в путь, он рассчитывал, что сумеет углубить и обогатить свое мастерство, поэзия его по возвращении в Эдо не претерпела каких-либо существенных изменений<sup>17</sup>. Последующие четырнадцать лет он почти безвыездно прожил в Эдо, с грехом пополам зарабатывая на жизнь преподаванием *хайкай*. Порой Исса вынужден был, не имея собственного крова, искать приюта у своего друга Сэйби. Он и сам называл себя «Исса-ниций». В 1801 г. после продолжительного отсутствия Исса возвратился в Синано, и как раз в это время скончался его отец, проболев около месяца. Впечатления об этих днях нашли отражение в одном из самых проникновенных сочинений Исса — «Тити-но сюэн никки» («Записки о последних днях моего отца»), где рассказывается не только о его нежной привязанности к отцу, но и о сложных отношениях с мачехой и сводным братом. «Записки» выдержаны в строгой форме дневника. Почти ежедневно автор делал записки о различных мелких событиях и происшествиях. В отличие от более поздних иностранных дневников Исса здесь содержится незначительное количество *хайкай*. По словам Исса, отец на смертном одре жалел о том, что отправил сына в Эдо, просил его остаться в Синано и обзавестись собственной семьей. По всей вероятности, в завещании отца его имущество распределялось между всеми членами семейства, но мачеха Исса и его сводный брат не собирались исполнять волю покойного. Их тяжба с Исса тянулась до 1813 г., когда сводный брат наконец согласился уступить половину дома и земли. С тех пор у Исса всегда был скромный, но постоянный доход, и в течение последних четырнадцати лет жизни поэту жилось гораздо легче. Как мастеру *хайкай*, да еще прибывшему из Эдо, ему удалось привлечь к себе учеников и таким образом скопить необходимые для женитьбы средства. Женился Исса поздно, когда ему было уже за пятьдесят. Все его дети умерли в младенческом возрасте, кроме одной девочки, которая появилась на свет уже после смерти отца. Поэт оплакивает безвременную смерть одной из своих дочерей, Сато, в самом драматическом разделе «Ора га хару»<sup>18</sup>; ей посвящено и знаменитое трехстишие:

цую но ё ва  
цую но ё нагара  
саринагара<sup>19</sup>

Наша жизнь — росинка.  
Пусть лишь капелька росы  
Наша жизнь — и все же...

(Пер. В. Марковой)

Расцвет поэтического таланта Исса приходится на период после смерти отца — с 1801 по 1818 г., в особенности на последние восемь лет, когда

было написано около 7300 *хайкай*. В его стихах мы находим замысловатое смешение различных стилей и жанров: пародии на старинные песни; подражания предшественникам; *хайкай*, почти неотличимые от *сэнрю*; стихи, пестрящие жаргоном, диалектальными заимствованиями и отрывками из народных песенок<sup>20</sup>. Хотя основная масса стихов вряд ли заслуживает внимания, среди них есть несколько вещей, которые мог написать только Исса:

варэ о митэ  
нигаи као суру  
каэру кана<sup>21</sup>

Глядя на меня,  
мрачную гримасу корчит  
эта лягушка...

Еще большей известностью пользуется другое трехстишие, сложенное Исса, когда он наблюдал бой между лягушками:

ясэгаэру  
макэру на Исса  
корэ ни ари<sup>22</sup>

Эй, не уступай,  
Тощая лягушка!  
Исса за тебя.

(Пер. В. Марковой)

Симпатии Исса всегда на стороне маленьких и слабых существ, с которыми он, возможно, в известном смысле отождествлял себя, вспоминая жестокость мачехи. Одно из стихотворений, опубликованных в 1814 г., было подписано детским именем Исса\*, а в примечании говорилось, что оно было сложено мальчиком еще в возрасте шести или восьми лет. Не исключено, что *хайкай* действительно было сложено именно тогда (в то время отец Исса ввел в дом новую жену), а может быть, Исса умышленно приписывает авторство мальчику:

варэ то китэ  
асобэ ё оя но  
наи судзумэ<sup>23</sup>

Эй, иди сюда,  
воробушек безродный,—  
поиграем вместе!

Сочувствует Исса и таким насекомым и животным, которые обычно вызывают у людей отвращение:

ярэ уцу на  
хаэ ва тэ о сури  
аси о суру<sup>24</sup>

Ой, не бейте муху!  
Руки у нее дрожат...  
Ноги у нее дрожат...

(Пер. В. Марковой)

Тонко подметив характерное движение мушиных лапок, автор интерпретирует его как мольбу о пощаде. Стихотворение в целом напоминает *сэнрю*. А вот еще одно *хайкай* о мухе (его перевел на английский язык Г. Гендерсон):

ё га ёкуба  
мо хитоцу томарэ  
мэси но хаэ<sup>25</sup>

Жить бы получше —  
и тебя позвал бы, мушка:  
«Отведай риса!»

В других стихах описываются комары, паучки и прочие малопривлекательные создания, которые вызывали у Исса глубокое сочувствие<sup>26</sup>. Конечно, поэзия Исса очень трогательна, но вопрос о том, насколько все эти признания в любви к лягушкам, улиткам и мухам соответствуют понятию *хайкай*, остается спорным. В таких стихах не ощущается напряжения, они ничего не требуют от читателя и похожи скорее на удачные эпиграммы. Правда, нельзя отрицать свежесть и индивидуальность мировосприятия даже в тех произведениях, которые совершенно игнорируют канон

\* До буржуазной революции Мэйдзи (1868 г.) мальчики в Японии имели «детские имена». После обряда совершеннолетия они получали взрослое имя.

нические правила *хайкай*. К тому же Исса не раз доказывал, что при желании может писать и в большем соответствии с традицией:

ариакэ я  
Асама по кири га  
дзэн о хау<sup>27</sup>

Только рассвело...  
Туман с горы Асама  
столик окутал.

Действие происходит в местечке Каруидзава близ горы Асама. Стоит прохладное осеннее утро. Путешественник, вставший затемно, чтобы пораньше отправиться в путь, собрался позавтракать; тут он замечает, что в комнату вплыло облачко тумана, повисшее над столиком с едой. Вероятно, в небе еще светит луна, бросая слабый отблеск на эту картину. Приведенное стихотворение, датированное 1812 г., позволяет предположить, что Исса как поэт, близкий по стилю к мастерам периода возрождения *хайкай*, мог бы легко превзойти в сложении стихов и Сэйби и Оцуни.

Достоин удивления, что Исса почти полностью пренебрегал изображением значительных явлений и процессов в природе, предпочитая любоваться пустяками. Но еще более странно то, что он все же продолжал придерживаться формальных предписаний жанра *хайкай* и даже принимал участие в коллективном сочинении нанизанных строф. Можно только гадать, почему, собственно, он не махнул рукой на все ограничения и не начал писать в нетрадиционных формах, соответствующих его тематике. Быть может, Курияма прав, радуясь тому, что Исса не сделал такого шага<sup>28</sup>, ибо, освободившись от канонов *хайкай*, он мог бы впасть в чрезмерную сентиментальность или скатиться к фарсу, что, разумеется, отнюдь не способствовало бы утверждению его славы.

Исса, безусловно, обессмертил свое имя, но в конечном счете он оставляет читателя неудовлетворенным: слишком уж редко в его произведении говорится о серьезных вещах. В юности ему довелось пережить ужасы стихийных бедствий, обрушившихся на его родные края, и прежде всего извержение вулкана Асама в 1783 г. Но в поэзии Исса мы не найдем никакого упоминания об этих событиях. Даже если он рассматривал жанр *хайкай* как неподходящий для изображения подлинной трагедии, он все же мог бы высказывать в стихах сочувствие людям, а не комарам и мошкам. Но нет, в своей поэзии Исса наотрез отказывается воспринимать мир всерьез. Вообще, поначалу Исса пользовался известностью как комический поэт<sup>29</sup>, и его книги тех лет изобилуют любимыми цитатами из поэтов прошлого, образчиками *хайкай* Тэйтоку, *кёка* самых различных авторов и даже *хайкай* Хосокава Юсай<sup>30</sup>. Конечно, Исса прекрасно умел описывать трагическое, чему свидетельство — «Весна моей жизни». Но в поэзии он не любил выказывать такие чувства. Невероятный успех Исса у читателей, в особенности после того, как он был «заново открыт» в 1890-е годы благодаря усилиям Масаока Сики, доказал, что его стихи, несмотря на относительную узость тематики, затрагивают сокровенные струны в сердцах людей.

Последователей в буквальном смысле слова у Исса не было. Если бы его не существовало вовсе, история *хайкай* вряд ли претерпела бы какие-то изменения<sup>31</sup>. Но хорошо, что Исса все же жил на свете и писал стихи! Присущие ему искренность и теплота редкостны для *хайкай* всех времен и представляют собой исключение для эпохи, в которую он жил.

Последнее объединение поэтов *хайкай* периода Токугава выдвинуло нескольких авторов, известных под общим названием «поэты эпохи Тэмпо» (1830—1843). Трое из них были признаны ведущими мастерами: Тагава Хоро (1762—1845), Нарита Соку (1761—1842) и Сакураи Байсицу (1769—

1852). Впоследствии Масаока Сики подверг беспощадной критике их поэзию в стиле *цукинами*, порожденную не непосредственными переживаниями и не созерцанием живой природы, но механическим сочетанием рационализирования и поэтических приемов. Однако творчество поэтов периода Тэмпо хотя бы в одном — в виртуозности владения техникой стиха — намного превосходит большинство произведений Исса и почти не уступает совершенному мастерству поэзии периода возрождения *хайкай*. Фактически деятельность поэтов Тэмпо была плодом длительной эволюции *хайкай*, своего рода вершиной этого жанра. Их безукоризненные, отточенные до последнего штриха трехстишия знаменовали наступление завершающего этапа в развитии поэтических традиций Басё и Бусона<sup>32</sup>. В том, что *хайкай* годов Тэмпо не сохранили популярность в наше время, виноваты прежде всего их безликость, отсутствие оригинальности. Каждый может довольно легко опознать стихотворение Исса — неважно, хорошее оно или плохое, но только крупный специалист — исследователь жанра *хайкай* сумеет отличить друг от друга творения трех крупнейших поэтов периода Тэмпо.

Между тем как ведущие мастера *вака* — Котомити, Акэми и Кагэки — выступали за приближение поэзии к требованиям современности и порой даже преуспевали в своих начинаниях, *хайкай* все более и более приобретали характер классического жанра, чуждого всему новому. Бесстрастное совершенство поздних *хайкай*, напоминающее холодный блеск мрамора, вызывало заслуженную неприязнь Сики и его единомышленников. Апеллируя во всем к авторитету Басё и прикрываясь его именем, поэты периода Тэмпо забыли о провозглашенном Басё принципе *рюко* — о сиюминутном, как об органическом сопровождении вечного.

# 2

## ПРОЗА

### УЭДА АКИНАРИ (1734—1809)

За столетие, прошедшее после смерти Сайкаку, появился лишь один писатель-прозаик, чьи произведения широко читаются по сей день. Это Уэда Акинари (1734—1809). Его творчество с трудом поддается классификации, ибо литературное наследие Акинари включает в себя множество жанров и стилей, а связь его с основными направлениями японской литературы не вполне ясна, так как у него не было учеников и последователей.

Большинству читателей Акинари известен только как автор «Угэцу моногатари» («Рассказы о дожде и луне») \* — сборника новелл, повествующих главным образом о призраках и прочих сверхъестественных явлениях. Сам же Акинари, несомненно, отводил этому произведению весьма скромное место в своем творчестве. В зрелые годы писателя занимали иные проблемы: он создавал комментарии к произведениям японской классики и посвящал много времени изучению старины, что было обусловлено его многолетней приверженностью к школе *кокугаку*. Лишь в конце жизни он вновь отдал дань беллетристике, создав «Харусамэ моногатари» («Рассказы о весеннем дожде»).

Акинари родился в Осака и, как считается, был незаконным сыном продажной женщины. Его мать умерла, когда мальчику исполнилось всего три года, но он был усыновлен неким преуспевающим купцом. Однако вскоре на ребенка обрушилось новое несчастье. В 1738 г. в возрасте четырех лет он заболел оспой в тяжелой форме. Болезнь искривила и обезобразила по одному пальцу на обеих руках. Это не помешало ему впоследствии написать множество произведений, но изуродованные пальцы продолжали причинять ему моральные страдания, о чем свидетельствует псевдоним, которым он подписал «Угэцу моногатари»<sup>1</sup>. Несмотря на горести, преследовавшие его в детстве, в юности Акинари вел веселую и даже бурную жизнь, окруженный заботами горячо любящих приемных родителей. Вместе с тем он с увлечением занимался науками и получил хорошее образование<sup>2</sup>. Когда ему исполнился двадцать один год, он опубликовал несколько *хайкай*, и с той поры у него установились связи с ведущими поэтами. В 1774 г. он написал эссе под названием «Ясайсё» — рассуждение о *кирэ-*

---

\* В русском переводе — «Луна в тумане» (Уэда Акинари. Луна в тумане. М., 1961).



дзи («отсекающих словах») в поэзии *хайкай*; украшением этой работы Акинари послужило предисловие Бусона, с которым он познакомился в следующем году. Семь трехстиший Акинари вошли также в составленный Бусоном сборник «Дзоку акэгарасу» (1775), к которому Бусон написал и предисловие. Казалось бы, Акинари превосходно начал карьеру поэта *хайкай*. Однако сам он был убежден, что сочинение *хайкай* — всего лишь развлечение, и в течение тринадцати лет не разрешал напечатать свое эссе «Ясайсё», пока в конце концов друзья не уговорили его изменить это решение<sup>3</sup>.

Именно благодаря увлечению поэзией *хайкай* Акинари приобрел друзей, которым суждено было сыграть большую роль в его жизни. Речь идет прежде всего о Фудзитани Нариакира и Хаттори Сэйгё, с которыми его свела судьба в 1758 г. в возрасте двадцати четырех лет. Нариакира, младший брат Минагава Кизэна, известного литератора и ученого-конфуцианца (*бундзин*), был чудо-ребенком и с детства увлекался чтением китайских романов на разговорном языке. Позднее он основал собственную школу японской филологии. Именно Нариакира пробудил в Акинари интерес к *кокугаку*. Сэйгё не только великолепно знал китайскую литературу на разговорном языке, но и освоил китайское произношение. Он щедро делился своими обширными познаниями с Акинари, что оказало огромное влияние на прозу последнего<sup>4</sup>.

В 1766 г. в возрасте тридцати двух лет Акинари опубликовал свою первую книгу *укиё-дзоси* под названием «Сёдо кикимими сэкэн дзару» («Современные обезьяны, сведущие в искусствах»), а через год вышла вторая книга *укиё-дзоси* — «Сэкэн тэкакэ катаги» («Нравы современных содержанок»). Оба эти произведения написаны в духе издательства «Хатимондзия» и подписаны псевдонимом Ваяку Таро, что послужило основанием для некоторых критиков считать указанные произведения Акинари переводом на японский язык (*ваяку*) соответствующих китайских произведений. Однако в них невозможно обнаружить какие-либо признаки заимствования. Диалектное слово *ваяку* означает еще и «необычный», «своеобразный», и, по-видимому, Акинари употребил его именно в этом смысле<sup>5</sup>.

Эти два произведения Акинари продолжают традиции литературы *укиё-дзоси*: сюжет большинства рассказов — юмористический и служат они главным образом развлекательным целям. Тем не менее Акинари настолько превзошел своих предшественников в этом жанре, что некоторые критики усмотрели в его рассказах гораздо более глубокий смысл. Они пытались увидеть в этих непритязательных книгах Акинари то, чего там не было: злободневность, антифеодалную направленность, цинизм<sup>6</sup>.

«Сэкэн дзару» и «Тэкакэ катаги» целиком и полностью написаны в традициях Эдзима Кисэки и Тада Нанрэй. В шестой новелле «Сэкэн дзару», например, рассказывается о человеке по имени Ёдзаэмон, увязшем в долгах завсегдае чайного домика, владельцем которого является свирепый Кисукэ по прозвищу «Дьявол». Однажды Кисукэ отправляется собирать долги. Придя в дом Ёдзаэмона, он обнаруживает, что там совершенно пусто, даже соломенных циновок татами на полу не осталось. Он бросается на поиски Ёдзаэмона и, обегав всю округу, наконец находит его в другом доме — раздетым донага и закоченевшим от холода. Это зрелище настолько обескураживает Кисукэ-Дьявола, что он бросает Ёдзаэмону несколько монет и в смятении убегает<sup>7</sup>. В этой новелле сам сюжет содержит зерно занимательности, а описание опустевшего жилища Ёдзаэмона свидетельствует о превосходном владении приемом «перечисления», свойствен-

ным всем авторам *укиё-дзоси*: «...все было распродано — вплоть до татами, и в бамбуковом полу нашли себе прибежище крысы. Ничего вокруг, кроме какого-то клочка бумаги да одной деревянной сандалии; единственное, что сохранилось, — это паутина»<sup>8</sup>. В остальном же это произведение изобилует привычными для данного жанра отступлениями от основной темы. Оно начинается забавным, хотя и абсолютно не относящимся к делу описанием того, какие виды татуировки предпочитают эдоские щеголи, а заканчивается повествованием о том, как Ёдзаэмон, разочаровавшись в жизни, стал буддийским священником, но тем не менее играет на барабане в спектакле театра *Но*. На нем парик, скрывающий его бритую голову; забыв об этом, Ёдзаэмон бьет в барабан с таким усердием, что парик, к несчастью, сваливается у него с головы. Здесь нет ничего с точки зрения художественной концепции и почти ничего с точки зрения стиля, что свидетельствовало бы о превосходстве Акинари над другими авторами издательства «Хатимондзия».

Второе из упомянутых произведений, «Тэкакэ катаги», повествует не столько о «правах современных содержанок», как можно было бы предположить исходя из названия книги, сколько о судьбах некоторых «современных» жен. В предисловии Акинари прямо говорит о том, что писал эту книгу не для того, чтобы увековечить свое имя, а для того, чтобы заработать деньги на починку своего полуразвалившегося дома. Далее автор замечает, что некоторые из представленных в книге десяти новелл — печальные, а некоторые — забавные; это определяется тем, в каком положении оказывается героиня. Лучшая новелла сборника относится к числу печальных. В ней рассказывается о выходе из богатой деревенской семьи — Сайтаро, который растратил состояние, спекулируя рисом на осакской бирже. Его возлюбленная, в прошлом куртизанка по имени Фудзино, возвращается в «веселый квартал», желая помочь Сайтаро. Сайтаро с благодарностью принимает вырученные ею деньги и отправляется в Эдо, чтобы поправить финансовые дела. Там он узнаёт о многообещающем предприятии, связанном с торговлей шелками, и едет на один из островов, чтобы закупить товар. Однако на обратном пути на корабль нападают пираты и грабят Сайтаро. Униженный и отчаявшийся Сайтаро кончает жизнь самоубийством.

Когда это печальное известие достигает Осака, хозяин заведения, где служит Фудзино, проявляет исключительную чуткость (в отличие от большинства владельцев домов свиданий в японской беллетристике). Он говорит Фудзино, что она вольна поступить по своему усмотрению — либо продолжать служить у него, либо уйти из жизни вслед за Сайтаро. Благодарная хозяину Фудзино после окончания траура возвращается к своему ремеслу и, как прежде, развлекает посетителей, ничем не выдавая своего горя. Когда же истекает срок ее контракта, она становится парикмахершей в том же квартале. Фудзино решает не выходить замуж и проводит остаток своей жизни в молитвах об упокоении Сайтаро<sup>9</sup>.

Эта новелла, безусловно, во всех отношениях превосходит наивный рассказ о Кисукэ-Дьяволе, и тональность ее выходит за рамки жанра *укиё-дзоси*. Начало новеллы, правда, достаточно легковесно и шаблонно и этим напоминает книги «Хатимондзия», однако основная сюжетная линия — повествование трагическое. Жертвенная любовь Фудзино отличает ее образ от обычных стереотипов этого жанра в той же мере, в какой Эйгоро, хозяин дома свиданий, далек от персонажей, подобных Кисукэ-Дьявову. Что касается главного героя, то в начале повести Сайтаро предстает перед нами обычным мотом, которому суждено пустить по ветру все уна-

следованное от отца состояние. Но трогательное предсмертное послание, в котором Сайтаро просит Эйгоро уговорить Фудзино не лишать себя жизни, показывает его в совершенно новом свете. Акинари, по-видимому, глубоко сочувствовал своей героине. В конце повести он замечает, что ее верность памяти Сайтаро не имеет себе равной даже в «Повестях о добродетельных женах» («Лэ нью чжуань»), написанных «этими проклятыми китайцами». Эта последняя неудачная шутка насчет китайцев, выраженная отнюдь не лестным словом *кэтодзин*, ни в коей мере не снижает почти трагедийного пафоса повести. Фудзино — первый у Акинари образ добродетельной японской женщины. И даже если этот образ не доведен автором до совершенства, он значительно превосходит уровень, которого можно было бы ожидать от женского образа в сборнике новелл о «содержанках». Поэтому есть все основания сказать, что уже в то время Акинари стремился к созданию литературы совершенно нового типа.

Предисловие Акинари к «Угэцу моногатари» датировано 1768 г., т. е. следующим годом после опубликования «Сэкэн тэкакэ катаги», однако эта книга вышла в свет лишь в 1776 г. По стилю и содержанию это произведение Акинари настолько отличается от предыдущих, что многие исследователи считают сомнительной датировку «Угэцу» 1768 г. Вероятно, предисловие к сборнику было написано в 1768 г. для раннего варианта новелл, которые впоследствии подвергались неоднократной переработке и в окончательном виде вышли в свет лишь восемь лет спустя<sup>10</sup>.

Значительное влияние на последующее творчество писателя оказали перемены в его личной жизни. В 1771 г. сгорел дом Акинари, и он лишился всего своего имущества. Когда Акинари понял, что не в состоянии наладить дело, оставленное ему приемным отцом, он решил (в 1773 г.) обратиться к медицине. Немало времени он посвящал также изучению *кокугаку*, сочетая эти два занятия по примеру Мотоори Норинага. Сам Акинари был весьма невысокого мнения о своем искусстве лекаря, однако он преуспевал на этом новом поприще, чему, видимо, способствовала исключительная добросовестность, с которой он относился к пациентам даже в тех случаях, когда ему недоставало знаний. Но все же в 1788 г. он поставил неправильный диагноз, и его пациентка, маленькая девочка, умерла. Этот случай так огорчил Акинари, что он решил покончить с медицинской практикой. С той поры он всецело отдался изучению *кокугаку*.

Результатом этих штудий, несомненно, явились некоторые новеллы «Угэцу», и в первую очередь «Круча Сираминаэ», написанная в форме беседы монаха Сайгё с экс-императором Сутоку, которая состоялась в 1168 г. Однако в еще большей степени, чем *кокугаку*, на творчество Акинари оказала влияние китайская литература на разговорном языке.

Изучению в Японии китайского разговорного языка во многом способствовала деятельность Окадзима Кандзана (ум. в 1727 г.), переводчика из Нагасаки, который в 1705 г. переехал в Эдо. Философ Огю Сорай, занимавшийся поиском первоначального смысла конфуцианских канонических текстов, пришел к выводу, что его ученикам необходимо знание разговорного китайского языка, и организовал вокруг Окадзима Кандзана группу, положив тем самым начало серьезному изучению китайского языка в среде образованных людей. Сам Кандзан предпринял работу по разметке для чтения по-японски великого китайского романа «Шуйху чжуань»\*. В 1727 г.,

---

\* В русском переводе — «Речные заводи» (Ш и Н а й - а н ь. Речные заводи. М., 1959).

перед самой смертью, он опубликовал первые десять из ста глав этой книги, а следующие десять глав были опубликованы уже посмертно, в 1759 г. Дело Кандзана по созданию японского варианта этого классического произведения литературы Китая продолжили другие ученые, и эти переводы наряду с переложениями сборников новелл периода Мин снискали значительную популярность в среде интеллектуалов, которым наскучили книги «Хатимондзия».

Ученики Огю Сорай обучались разговорному китайскому языку, читая различные сборники китайских новелл о привидениях и прочих чудесах, но от них не требовалось глубокого проникновения в содержание этих книг. Ученики же Ито Тогай (1670—1736), напротив, становились горячими поклонниками китайской литературы, а некоторые из них, обладавшие литературным даром, уже не довольствовались простой разметкой текстов. Они делали полный перевод китайских произведений либо создавали на их основе японские варианты. Еще раньше Асай Рёи включил несколько китайских новелл о чудесах в собственной обработке в свой сборник «Отоги боко» (1666), но он использовал тексты, написанные на литературном, а не на разговорном китайском языке. Новая волна увлечения переводом и адаптацией китайских произведений охватила материалы как на классическом, так и на разговорном языке.

Успех этих книг был настолько велик, что в 1754 г. в каталогах книгопродавцев появилось новое наименование — *сёсэцу*, поначалу служившее для обозначения произведений в переводе с китайского, а позднее применявшееся для всех разновидностей художественной литературы<sup>11</sup>. Эти первые *сёсэцу* завоевали популярность прежде всего благодаря своим замысловатым сюжетам с упором на сверхъестественное, что создавало приятный контраст с аморфными и довольно фривольными книжками «Хатимондзия».

Первым автором, снискавшим известность своими адаптациями китайских произведений на разговорном языке, был осакский врач Цуга Тэйсё (род. в 1718 г., ум. около 1794 г.), который познакомился с этими книгами еще в бытность учеником конфуцианца Огю Сорай. В 1749 г. он выпустил сборник под названием «Ханабуса дзоси», состоявший из девяти новелл; все они, за исключением одной, основывались на трех наиболее известных сборниках рассказов о чудесах, относившихся к периоду Мин. Адаптация Тэйсё состояла не просто в переложении китайских новелл на японский литературный язык. Автор перенес время действия в периоды Камакура и Муромати, а также добавил целый ряд исторических деталей, чтобы придать своему произведению японский колорит. Прием перенесения современных событий в прошлое, с тем чтобы избежать нареканий цензуры, был, разумеется, весьма распространен в период Токугава. Например, действие «Тюсингура» отнесено к XIV в., и некоторые герои пьесы носят имена исторических персонажей. Тэйсё же руководствовался не столько желанием обойти правительственный указ 1722 г., запрещавший обсуждать в печати современные события<sup>12</sup>, сколько стремлением добиться большей непосредственности в своем переложении китайского материала путем соединения оригинальных сюжетов с привычными для японцев пейзажами и персонажами. Такой же была, по существу, и творческая установка автора «Нихон рэйки» («Повестей о чудесах в Японии»), написанных почти тысячелетием раньше. Называя конкретную местность в Японии, где якобы произошли те или иные чудеса, он стремился убедить читателей, что все эти невероятные события на самом деле гораздо теснее связаны с их жизнью, чем может показаться на первый взгляд. Особенно

существенно это было для рассказов о привидениях. Если автор говорит: «Давным-давно в одной из дальних стран людям явился ужасный призрак», то он, естественно, не достигает такого эффекта, как если бы он сказал: «Весною 1531 года в селении Сага, что неподалеку от столицы, такому-то человеку явился ужасный призрак». Величайшее тщание, с каким Акинари описывал обстоятельства, при которых разворачивается действие каждой из новелл «Угэцу моногатари», свидетельствует о том, что он считал необходимым придать своим призракам максимальную убедительность.

Позже нередко высказывалось мнение, что «Ханабуса дзоси» — «родоначальник *ёмихон*»<sup>13</sup>. *Ёмихон*, разновидность литературы, предназначенная для серьезного чтения (в отличие от книг-картинок, которые полагалось не столько читать, сколько рассматривать), возникли в начале XIX в. как реакция на беллетристику, носившую по преимуществу фривольный характер. Стилю *ёмихон* было свойственно смешение китайских и японских элементов, и с этой точки зрения данный жанр действительно продолжал традиции Цуга. Этическая направленность *ёмихон*, как явствует из предисловия к «Ханабуса дзоси», также совпадала со стремлением Тэйсё подчеркивать важность «праведных деяний»<sup>14</sup>. Первая новелла сборника, основанная на эпизоде из «Цин ши тун янь», в котором рассказывается о том, как Ван Ань-ши трижды пристыдил Су Дун-по, повествует о столкновениях между императором Годайго и ученым Мадэнокодзи Фудзифуса. У Тэйсё, переставившего местами персонажи оригинала, Фудзифуса упрекает императора за допущенные им просчеты, которые в конечном счете свели на нет результаты так называемой реставрации Кэмму 1333 г. \*. Подчас приводимые Тэйсё примеры «праведных деяний» кажутся недостаточно убедительными, однако дидактическая направленность новелл сборника очевидна, и это позволяет считать автора «Ханабуса дзоси» непосредственным предшественником Бакина \*\*. Невзирая на то что Тэйсё заимствовал сюжеты своих новелл из китайской литературы на разговорном языке, его произведение заметно выделяется среди популярной японской беллетристики *укиё-дзоси* благодаря благородству стиля и выбору выдающихся личностей в качестве ведущих персонажей.

Кисти Тэйсё принадлежат еще два сборника, написанных в том же стиле: «Сигэсигэ ява» (1766) и «Хицудзигуса» (1786). Несмотря на то что первый сборник от последнего отделяют целых тридцать семь лет, стилистически они почти неотличимы друг от друга. Сейчас преобладает мнение, что Тэйсё написал все свои двадцать семь новелл примерно в одно и то же время, в молодые годы<sup>15</sup>.

На основании некоторых данных можно заключить, что в годы, непосредственно предшествовавшие появлению «Угэцу моногатари», Уэда Акинари изучал медицину вместе с Цуга Тэйсё<sup>16</sup>. Влиянием последнего можно объяснить и тот факт, что Акинари использует метод повествования, характерный для Тэйсё, а именно «пересаживает» китайский материал на японскую почву, переносит действие оригинала в древнюю или средневековую Японию. Но Акинари пошел дальше Тэйсё в стремлении «замаскировать» китайские источники, наделяя персонажи качествами настолько свойственными японцам, что рядовому читателю и в голову не приходила мысль о заимствовании китайского сюжета. Кроме того, в отличие от создателей *ёмихон* Акинари не проповедовал никаких конфуцианских идей; его позиция была, скорее, антиконфуцианской, как и подобало привержен-

\* Реставрация Кэмму (1334—1338) — попытка восстановления власти императорского дома.

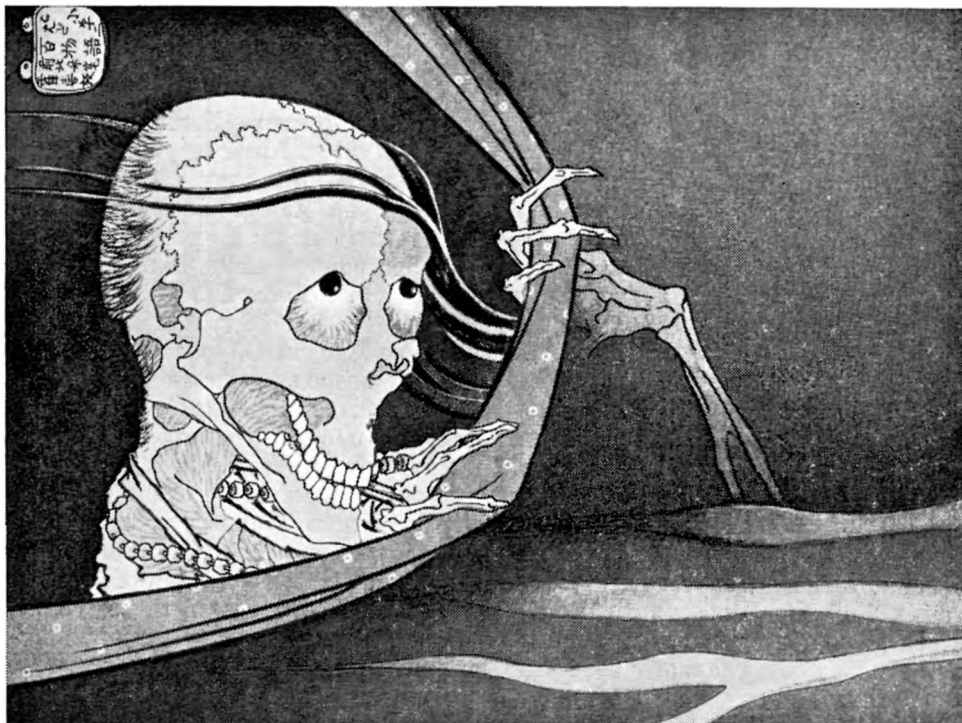
\*\* О Бакине см. в главе «Литература гэсаку» в этой книге.

цу школы *кокугаку*. Проза Акинари по лексике и синтаксису также гораздо дальше от китайских образцов, чем произведения Тэйсё. Несмотря на высокий авторитет Акинари-художника, Бакин и другие создатели *ёмихон* не признавали его своим «предтечей».

В качестве кандидата в «предтечи эдоских *ёмихон*» Бакин выдвинул другого писателя — Такэбэ Аятари (1719—1774)<sup>17</sup>. Аятари, уроженец севера Японии, по происхождению был самураем. К литературному творчеству он обратился еще в юношеские годы, после того как его возмутительная любовная связь с женой брата завершилась изгнанием из родного феода. Аятари изучал поэзию *хайкай* под руководством ученика Басё — Яба, а также учился живописи у художника школы *бундзинга* Сакаки Хякусэна и у китайского художника, жившего в Нагасаки. В 1763 г. Аятари примкнул к школе *кокугаку*, возглавляемой Камо-но Мабути. Обуреваемый стремлением создать себе имя, он сделал попытку возродить архаичную поэтическую форму *катаута* (буквально «половина стихотворения»), строящуюся по принципу пять, семь и пять слогов (первые три строки *танка*) или же пять, семь и семь слогов (первые три строки *сэдока*). Эта попытка не увенчалась успехом. Тогда Аятари обратился к созданию повестей в псевдохэйанском духе, следуя примеру таких ученых школы *кокугаку*, как Када-но Адзумамамаро. Первым произведением его в этом жанре была «Нисияма моногатари» («Повесть Западных гор»), изданная в трех томах в 1768 г. Повесть проникнута идеалами *бусидо* — «пути самурая», и это не удивительно, если вспомнить, что Аятари доводился праправнуком Ямага Соко, главному теоретику этого кодекса самурайской чести. Мужественный идеал *масурабури* был в равной степени приемлем и для Аятари — ученика Камо-но Мабути. В то же время Аятари стремился привить самураям своего времени любовь к изящной литературе прошлого. Он умышленно вводил в свои произведения архаизмы, разъясняя их в примечаниях, которые он давал прямо в тексте и в которых указывал и значение использованного слова, и его источник. Это проявление эрудиции автора затрудняет чтение книги, но ее стилистика и воплощенные в ней идеалы характеризуют повесть «Нисияма моногатари» как провозвестницу жанра *ёмихон*.

Следующее произведение Аятари сыграло не менее важную роль в развитии *ёмихон*. В 1773 г. он опубликовал первую часть своего романа «Хонтё суйкодэн» («Японская Шуйху чжуань»); то было первое в длинной серии произведений, возникших под влиянием этого знаменитого произведения китайской литературы. Этот большой по объему (и оставшийся незавершенным из-за смерти Аятари в 1774 г.) роман снабжен подзаголовком «Ёсино моногатари», поскольку автор подверг оригинал значительной переработке, включив в него японскую легенду о старике по имени Умасинэ, который находит в реке Ёсино ветку шелковицы; из этой ветки появилась волшебная дева. В произведении Аятари дева сообщает старику, что, если он разломит ветку на сто кусочков, каждый из них превратится в храброго витязя. Умасинэ поступает так, как велит ему дева, и бросает кусочки ветки в реку. Затем в центре повествования оказывается некий священник Докё, который посягает на императорский трон. Преданный императору Эми-но Осикацу покидает столицу Нара вместе с наследным принцем. В конце концов сто витязей, рожденных из ветки шелковицы, помогают ему убить Докё и спасти страну от узурпатора.

Аятари и Акинари были литературными соперниками. Существует мнение, что Акинари оставил в предисловии к «Угэцу моногатари» дату 1768 г., хотя книга увидела свет лишь восемь лет спустя, только потому,



Призрак Кохэйдзи. Гравюра Хокусай

что в 1768 г. появилась повесть Аятари «Нисияма моногатари», и Акинари не хотел, чтобы сложилось впечатление, будто он отстал от своего соперника<sup>18</sup>. Тем не менее есть основания считать, что избыточный архаизма стиль и тематика произведений Аятари действительно оказали влияние на «Угэцу моногатари» и на последующие книги Акинари<sup>19</sup>.

«Угэцу моногатари» состоит из девяти новелл, разбитых на пять книг. Хотя нигде в тексте имя Акинари не фигурирует, его авторство было установлено в 1833 г. Бакином, и в настоящее время оно считается вполне достоверным. Сборник принято относить к категории рассказов о привидениях (*кайдан*). В Японии традиция рассказа о привидениях и прочих чудесах уходит корнями в глубь веков. Она восходит к таким произведениям, как «Нихон рэйики» и «Кондзяку моногатари». Вряд ли следует напоминать о том, какое место отводится духам и призракам в пьесах театра *Но* и даже в «Повести о Гэндзи». Однако становление рассказа о чудесах как специфического жанра связано именно с периодом Токугава. Первые сборники несут на себе печать серьезного влияния буддизма, однако вскоре акцент в них переместился: вместо благочестивого намерения одержать верх над дьяволами посредством разоблачения их бесчестных деяний на первое место встала задача создать художественные произведения с захватывающим сюжетом. Но не следует думать, будто огромное количество рассказов о чудесах, появившихся в этот период, свидетельствует о том, что в XVII и XVIII вв. японцы много думали о духах и привидениях<sup>20</sup>. Действие в этих рассказах почти всегда отнесено в прошлое и происходит в отдаленных областях страны, в отличие от произведений *укиё-дзоси* — литературной продукции современной авторам городской жизни.

Традиции жанра новеллы о чудесах сложились в трех ранних сборниках: «Тоноигуса» (1660), написанном поэтом *хайкай* Огита Ансэй (ум. в 1669 г.), «Инга моногатари» («Повести о причине и следствии», 1661), принадлежащем кисти Судзуки Сёсана (1579—1655), священника секты Дзэн, и «Отоги боко» (1666), созданном писателем-профессионалом Асай Рёи. Сборник «Тоноигуса», прототип народной сказки о чудесах, состоит из шестидесяти восьми рассказов, посвященных преимущественно странным проделкам животных и насекомых — лисиц, пауков и других существ. Сборник «Инга моногатари», прототип буддийской новеллы о чудесах, был написан с явным намерением пробудить в читателе веру с помощью описания чудес, возникших в результате действия неумолимого закона причинности и следствия. При этом всегда подчеркивается достоверность описываемого. Автор без конца повторяет: «Многие люди видели это собственными глазами». Что же касается третьего сборника, «Отоги боко», то он представляет собой японский вариант сюжетов, заимствованных из китайских сборников рассказов о чудесах, написанных на классическом китайском языке<sup>21</sup>.

В «Угэцу моногатари» можно обнаружить элементы всех трех разновидностей рассказов о чудесах. В «Круче Сираминэ», например, в момент кульминации появляется тэнгу — фантастическое животное, связанное с народными сказками. «Карп из сновидения» и «Голубой колпак» — буддийские притчи. «Встреча в праздник хризантем» и «Котел храма Кибицу» представляют собой варианты соответствующих китайских сюжетов. Произведение Акинари в целом несет печать глубокого влияния китайской литературы на разговорном языке.

Истоки каждой из девяти новелл «Угэцу» были тщательнейшим образом прослежены японскими учеными, которые практически выявили все случаи заимствования в творчестве Акинари. И все-таки совсем непросто объяснить, почему Акинари считается лучшим из японских авторов, создававших рассказы о сверхъестественном. Например, первую новеллу сборника — «Кручу Сираминэ» — вряд ли можно отнести к категории новеллы о чудесах в привычном смысле этого слова. В ней повествуется о том, как перед поэтом-монахом Сайгё предстал дух экс-императора Сутоку и сообщил ему о своем намерении расправиться с семьей нового императора. Сайгё пытается образумить его, весьма пространно повествуя о событиях недавнего прошлого и приводя примеры из истории Китая. Он побуждает призрак отказаться от застарелой ненависти и обратить помыслы к спасению. Несговорчивый император предсказывает неминуемую гибель своим давним врагам из рода Тайра; его гнев все нарастает, к лицу приливает кровь, взлохмаченные волосы спадают до колен, глаза выходят из орбит, изо рта вырывается пламя. Он призывает крылатого демона тэнгу и приказывает ему жестоко расправиться с врагами из дома Тайра. Сайгё начинает молиться и просит императора вспомнить о неотвратимом законе причины и следствия. Его слова достигают цели: лик императора смягчается, и вскоре он исчезает вместе с тэнгу, оставляя Сайгё в одиночестве. Новелла кончается описанием бедствий, постигших дом Тайра через тринадцать лет, в 1179 г., когда свершились предсказания экс-императора Сутоку.

Большая часть этой новеллы представляет собой нечто вроде диспута, не имеющего ничего общего с беллетристикой. Западному читателю, не знакомому с историей Японии, трудно следить за событиями, которые сами по себе не представляют для него существенного интереса. Даже японскому читателю «Круча Сираминэ» может показаться не слишком увлекательной, если он прочитает ее в переводе на современный язык. Однако в подлин-



нике эта новелла поражает необычайной стилистической красотой, что составляет главную особенность изысканной прозы Акинари. На первых страницах новеллы языком, созвучным поэзии прошлого, рассказывается о некоем путнике, который осенью 1168 г., оказавшись на острове Сикоку, отправился к гробнице экс-императора Сутоку в селении Сираминэ. Эта часть повествования по своей ритмической организации сходна с *митиюки*, и вся новелла в целом повторяет структуру пьес *Но*, прежде всего пьесы «Мацуюма тэвгу», где Сайгё выступает в качестве персонажа *ваки* \*. Но в «Круче Сираминэ» мы не сразу угадываем, кто в действительности этот неизвестный странник. Он возносит молитвы перед гробницей о том, чтобы Сутоку были прощены грехи, и в этот миг вдруг раздаётся возглас: «Энъи! Энъи!» Образованному читателю становится ясно, что перед ним не кто иной, как Сайгё, которого в юности звали Энъи, а призрак, возникающий перед Сайгё, совсем как в пьесе театра *Но*, оказывается духом императора Сутоку.

Японского читателя, обладающего определенными знаниями в области истории, заинтересует сюжет и очарует стиль новеллы. Но у человека, знакомого с «Кручей Сираминэ» и даже с лучшими новеллами «Угэцу моногатари» в переводе, возможно, не сложится впечатление об Акинари как о крупнейшем писателе, изучению творчества которого можно посвятить жизнь. Японцы же считают, что это именно так. Тема «Кручи Сираминэ» была заимствована из сборника «Ханабуса дзоси», в котором содержится новелла, повествующая о споре императора Годайго со своим советником Фудзифуса. Прочие элементы этой новеллы Акинари восходят к множеству других источников. Японские исследователи доказали, что, по сути дела, в каждой новелле сборника можно обнаружить заимствования из одного или более произведений японской и китайской литературы; лишь немногие сюжеты были разработаны Акинари самостоятельно<sup>22</sup>. Благодаря отточенности стиля и умению разглядеть перспективность того или иного известного сюжета, Акинари смог создать произведение, достойное именоваться классическим.

Вероятно, самой волнующей новеллой «Угэцу» является «Асадзи-га ядо» («Дом в камышах»), сюжет которой целиком основан на «Повести об Ай-цзин» из сборника китайского писателя Цюй Ю (1341—1427) под названием «Цянь дэн синьхуа» («Новые рассказы у догорающего светильника», 1378)<sup>23</sup>. Сюжет китайской новеллы таков. Молодой человек из семьи Чжао влюбляется в куртизанку по имени Ай-цзин. Он женится на ней, и она оказывается образцом преданности мужу. Молодая чета счастливо живет под одной крышей с вдовой матерью героя. Но вот приходит письмо из Пекина от чиновника, доводящегося родственником отцу Чжао. В письме молодому человеку предлагают пройти подготовку, с тем чтобы занять почетную должность в столице. Чжао не хочет покидать мать и жену, но те уговаривают его уехать, напоминая, что мужчина обязан воспользоваться любой возможностью, чтобы занять место в жизни и прославить свой род. В конце концов молодой человек поддается уговорам и отправляется в столицу, но по приезде туда узнаёт, что его покровитель сам лишился места. Ему не к кому обратиться за помощью, но он все-таки не теряет надежды получить подобающую должность и ждет благоприятного случая. Тем временем мать Чжао, обьятая тревогой из-за долгого отсутствия сына, тяжело заболела. Ай-цзин окружила ее заботой, но через шесть месяцев старая

---

\* *Ваки* — персонаж средневекового театра *Но*, выполнявший второстепенные роли.

женщина все-таки умерла. Вне себя от горя, Ай-цзин днем и ночью льет слезы на ее могиле.

В 1356 г. в стране вспыхивают военные действия, которые через год охватывают и селение, где живет Ай-цзин. Ее дом занимают солдаты, а их командир, привлеченный необычайной красотой молодой женщины, решает овладеть ею. Ей удается убежать, и она в отчаянии вешается на шелковом шарфе. Не в силах оживить Ай-цзин, воин хоронит ее в саду. Вскоре в стране наступает мир, и Чжао возвращается в родной дом. Но здесь все переменилось: дом разрушен, по стропилам бегают крысы, на деревьях свили гнезда совы. Случайно он встречает старика, бывшего слугу, и от него узнаёт о случившемся. В глубокой печали Чжао раскапывает могилу в саду. Оказывается, тлен не коснулся Ай-цзин, и она по-прежнему прекрасна. Чжао обмывает ее тело, облачает покойницу в великолепные одежды и хоронит ее рядом с матерью.

Десять дней спустя, сидя у себя в комнате поздно вечером, Чжао вдруг слышит рыдания. Он догадывается, что это — дух Ай-цзин, и просит ее показаться ему. Дух повинуется, и он видит, что жена его ничуть не изменилась, только на шее у нее повязан какой-то шарф. Чжао благодарит ее за заботу о матери, за то, что она сохранила ему верность, заплатив за это жизнью. Ай-цзин, в свою очередь, выражает ему признательность за то, что, женившись на ней, он избавил ее от участи продажной женщины. Затем она сообщает Чжао, что мать его уже вернулась на землю в новом перевоплощении, но сама она так хотела увидеть его, что отложила свое перевоплощение до следующего дня. Она знает, что в следующей жизни родится мальчиком в таком-то городе. Они проводят ночь в объятиях друг друга. Когда раздается крик петуха, дух Ай-цзин со слезами прощается с Чжао и исчезает. Чжао отправляется в город, который назвала Ай-цзин, и отыскивает дом, где недавно появился на свет мальчик. Там ему рассказали, что младенец находился во чреве матери целых двадцать месяцев. С самого рождения мальчик плакал не переставая, но при виде Чжао он улыбнулся. С тех пор Чжао стал поддерживать регулярную связь с семьей мальчика.

Новелла об Ай-цзин подверглась адаптации Асай Рёи в его книге «Отоги боко»<sup>24</sup>. Асай Рёи сохранил почти все детали сюжета китайского оригинала, хотя героиня носит японское имя Миягино, а герой именуется Фудзии Сэйроку. Вместе с тем Асай Рёи ввел в повествование множество типично японских деталей. Например, мать Сэйроку, узнав, что ее сын выкупил Миягино из «веселого квартала» и женился на ней, очень огорчена, так как семья Фудзии — знатного происхождения и она прочила в жены сыну девушку столь же высокородную. Но, видя, как мила и добра Миягино, мать смягчается и убеждается, что ни одна другая девушка, каким бы высоким ни было ее происхождение, не могла бы стать лучшей женой ее сыну. Все трое живут в Суруга, но вот однажды из Киото от младшего брата матери приходит известие о том, что он серьезно болен и желал бы перед смертью повидать племянника. Сэйроку не хочет покидать жену и мать. Но Миягино уговаривает его ехать. Ведь иначе люди станут говорить, будто он забыл своего дядю из-за любви к молодой жене. Кроме того, он не смеет ослушаться матери, которая сама поехала бы в Киото, если бы лучше себя чувствовала.

Сэйроку отправляется в путь, и, по счастью, ему удается застать дядю в живых. Когда же после его смерти Сэйроку собирается в обратный путь, все дороги из-за начавшейся смуты оказываются перекрытыми. Сэйроку не может выехать из столицы, а тем временем умирает его мать, несмотря на

заботливый уход Миягино. Вскоре, в 1568 г., в Суруга вступает войско Такаэда Сингэна. Его солдаты пытаются силой овладеть Миягино. Молодая женщина вынуждена повеситься, а раскаявшиеся солдаты хоронят ее под деревом хурмы. Наконец возвращается Сэйроку, откапывает тело жены и хоронит ее рядом с матерью. Ее дух навещает его и предупреждает о своем предстоящем перевоплощении. Однако, в отличие от Ай-цзин, Миягино не проводит с мужем ночь, а сразу же исчезает подобно дымке. Сэйроку отправляется в Камакура и отыскивает там младенца, который встречает его улыбкой.

Итак, Асаи Рёи внес чрезвычайно мало добавлений в оригинальный сюжет, но его адаптация настолько искусна, что новелла воспринимается как исконно японская, а некоторые детали оказались даже более удачными, чем в оригинале. Что же касается версии Уэда Акинари, то в ней китайский сюжет нашел еще более высокое художественное воплощение.

Действие «Асадзи-га ядо» начинается в 1455 г. в провинции Симоса. Здесь, в селении Мама, живет человек по имени Кацусиро. Хотя он выходец из зажиточной деревенской семьи, он по натуре настолько беспечен, что готов скорее довести хозяйство до полного разорения, нежели работать в поле. Уже сам тот факт, что перед нами вполне определенный человеческий характер, дает основание отнести образ Кацусиро к совершенно иной категории, чем образы Чжао и Сэйроку, которые вообще не наделены какими-либо индивидуальными чертами. В конце концов Кацусиро приходится всерьез задуматься над тем, как заработать себе на жизнь. Он просит торговца шелками взять его с собой в столицу. Тот соглашается; Кацусиро распродает остатки своего имущества, чтобы закупить шелка и приступить к делу.

Жена Кацусиро, Мияги, зная характер мужа, беспокоится из-за этой новой его затеи, но знает, что спорить с ним бесполезно. Вскоре после отъезда Кацусиро в Симоса вспыхнула смута. Поначалу Мияги решает бежать из деревни вместе с другими жителями, но муж велел ей ждать его возвращения до самой осени. Послушная жена отважно смотрит в лицо опасности. Солдаты пытаются склонить ее к любви, но она дает решительный отпор их домогательствам и запирает дверь на засов.

Тем временем Кацусиро, выгодно продав свой товар в Киото, собирается в обратный путь, но дороги перекрыты. Грабители отбирают у него все деньги; он остается без гроша, а главное — без какой-либо надежды добраться до дома. В провинции Оми у Кацусиро начинается лихорадка, и он вынужден отказаться от мысли продолжать путь. Оправившись от болезни, он заводит дружбу с местными жителями, и вот «семь лет проходят словно сон». Решение Акинари заставить своего героя отсутствовать не один год, как в обеих предыдущих версиях этого сюжета, а целых семь лет, возможно, было продиктовано желанием сделать более оправданными перемены в его родной деревне — перемены столь разительные, что Кацусиро по возвращении не узнаёт родных мест. Семилетнее отсутствие кажется слишком продолжительным даже для такого беспечного человека, каким предстает перед нами главный герой, но оно помогает резче обозначить контраст между Кацусиро и его женой.

Наконец в 1461 г. Кацусиро начинает «всерьез задумываться» о возвращении домой, его мучит совесть из-за того, что он так долго не вспоминал о жене. Он полагает, что Мияги уже нет в живых, но тем не менее собирается в путь хотя бы затем, чтобы поставить памятник на ее могиле. Несмотря на то что автор не упоминает о каком бы то ни было затишье в

военных действиях, Кацусиро без труда добирается до Симоса через десять дней.

Период дождей в самом разгаре<sup>25</sup>. День уже клонится к закату, когда Кацусиро подходит к родной деревне, но он не боится заблудиться в темноте: ведь как-никак в этом краю прошла большая часть его жизни. Однако всё здесь изменилось до неузнаваемости. Знакомые дороги затерялись, дома его старых друзей исчезли. Кое-где он видит уцелевшие постройки, но ни одна из них не походит на те, которые ему запомнились с детства. Кацусиро останавливается в раздумье. Внезапно он замечает расколотую молнией сосну, которая некогда росла перед его жилищем. Он подходит к сосне и наконец видит собственный дом, который нисколько не изменился. В доме его ждет Мияги. Но она изменилась сильно: глаза ввалились, лицо потемнело и осунулось. Супруги рассказывают друг другу о том, как каждый из них провел эти семь лет. Наконец Мияги замечает: «Ночь коротка...» Супруги засыпают в объятиях друг друга.

На следующее утро Кацусиро просыпается от холода, на лицо его падают дождевые капли. Он оглядывается по сторонам и видит, что дом совсем развалился, крыши нет. Он ищет жену, но она бесследно исчезла. Тогда Кацусиро понимает, что вчера его встретил дух Мияги. Единственное, что осталось после нее, — это клочок бумаги со стихотворением, которое она написала перед смертью. Кацусиро спрашивает жителей деревни о том, что произошло в его отсутствие. Наконец ему попадается какой-то старик. Старик рассказывает о годах смуты и о смерти Мияги, свидетелем которых он был. Он вспоминает, что давным-давно в том же самом селеении жила девушка по имени Тэкона, умершая от любви. Эта трагическая история, созвучная его собственным переживаниям, трогает Кацусиро до слез.

Сравнивая три различные версии одного и того же сюжета, мы не можем не восхититься талантом Акинари. Ему удалось не только создать характеры Кацусиро и Мияги, отличающиеся от шаблонных персонажей двух других версий, но и чрезвычайно эффектно перестроить первоначальный сюжет. Новаторство Акинари прежде всего в том, что он не объясняет читателю, что Мияги — дух, до тех пор пока сам Кацусиро не обнаруживает этого. Описание внешности Мияги, свидетельствующее о том, что семь лет разлуки и невзгод состарили ее, заставляет нас поверить в то, что перед нами живая женщина. Укор, который она бросает Кацусиро за столь долгое отсутствие, также говорит о том, что перед нами реальная женщина, а не шаблонная фигура всепрощающей жены в духе китайской новеллы. Удивление, которое испытывает Кацусиро, пробуждаясь утром, разделяет и читатель. Даже при отсутствии каких бы то ни было разъяснений мы понимаем, насколько сильной должна была быть любовь Мияги, чтобы заставить ее дух вернуться к Кацусиро и провести с ним еще одну, последнюю ночь.

В отличие от своих литературных предшественниц Мияги — не куртизанка, ставшая верной женой (это, по-видимому, объясняется тем, что образ добродетельной куртизанки основательно примелькался в литературе *укиё-дзоси*). Она — обыкновенная женщина, которая в то же время воплощает все лучшие черты японских женщин. При этом автор безоговорочно осуждает Кацусиро. Читатель понимает, что семилетнее отсутствие главного героя мотивировано скорее его беспечностью, нежели возникшей в стране смутой, перед которой он был бы бессильен. К тому же Акинари сумел придать своей новелле более стройную композицию, исключив ненужный персонаж (мать героя) и описав события, происшедшие в деревне,

пока отсутствовал Кацусиро, не трижды, как в предыдущих версиях, а всего один раз. Портит новеллу лишь заключительный эпизод, в котором пересказывается известный отрывок из «Манъёсю» о девушке Тэкона, жившей в том же селении, что и Мияги. Возможно, проведя параллель с далеким прошлым, автор стремился придать событиям новеллы большую глубину. Однако это выглядит излишним украшением и воспринимается как довольно неуклюжая демонстрация эрудиции автора. Что касается художественно неубедительной концовки оригинального сюжета (перевоплощение жены главного героя, которая становится маленьким мальчиком), то она, естественно, была отвергнута Акинари.

В «Угэцу моногатари» жанр новеллы о чудесах достигает невиданной доселе художественной высоты. Некоторые ученые полагают, что этому способствовала вера самого Акинари в духов и призраков<sup>26</sup>. Книга заметок «Тан дайсёсин року», написанная в 1808 г., когда писателю было уже семьдесят четыре года, действительно обнаруживает его веру в духов, в оборотней — лис, барсуков и других животных; более того, он открыто заявил о своем презрении к конфуцианцам, которые, отстаивая принципы рационализма, отвергали неопровержимые, по его мнению, доказательства существования сверхъестественного<sup>27</sup>. Возможно, вера в сверхъестественное помогла Акинари сделать новеллы сборника более убедительными, однако решающими факторами в превращении рассказов небольшой художественной ценности в волнующие произведения искусства, несомненно, были его отточенный стиль, правдивое описание характеров и мастерское владение композицией.

Можно было бы ожидать, что Акинари, достигнув совершенства в жанре новеллы о чудесах, насчитывающем многовековую историю как в Китае, так и в Японии, будет и далее создавать подобные произведения; ведь авторы «Хатимондзия», вдохновленные успехом первой книги правописательных очерков, выпускали все новые и новые произведения в этом жанре. Однако Акинари не создал более ни одного сборника новелл о чудесах. Сам писатель не приводит причин, побудивших его отказаться от этого жанра, но можно предположить, что он целиком погрузился в занятия *кокугаку* и у него попросту не было времени ни на что другое<sup>28</sup>. За сорок лет, прошедших со времени написания предисловия к «Угэцу моногатари» (1768) и до окончания «Харусамэ моногатари» (1808), Акинари создал лишь два небольших произведения — «Какидзомэ кигэн кай» и «Кусэ моногатари»<sup>29</sup>. Однако он создал много исследований в русле *кокугаку*, в том числе комментарии к произведениям классической литературы прошлого, труды по японской филологии и синтоистской теологии.

Интерес к *кокугаку* возник у Акинари еще в ту пору, когда ему было около двадцати пяти лет. Он встретил ученого по имени Кодзима Сигэиэ (ум. в 1760 г.), и тот посоветовал ему прочитать работы Кэйтю. Кодзима жил по соседству с поэтом Одзава Роаном и представил ему молодого Акинари. Так началась их долгая дружба. Позднее Акинари посещал лекции, которые читал в Киото прозаик Такэбэ Аятари, приверженец школы Мабути. Однако вскоре Акинари разочаровался в лекторе, обнаружив, что его знание китайских иероглифов не безупречно, а компетенция в области *кокугаку* настолько непрочно, что он запинаясь, отвечая на заданные слушателями вопросы<sup>30</sup>. Тем не менее именно благодаря Аятари он смог познакомиться с Като Умаки (1721—1777). Это произошло, вероятно, в 1765 г. Акинари весьма критически относился ко всем другим ученым, Умаки же вызывал в нем глубокое уважение, и лишь его одного он считал своим учителем.

Труды Акинари, отразившие его увлечение *кокугаку*, сейчас не пользуются популярностью. Однако они представляют определенный интерес — главным образом из-за его полемики с Мотоори Норинага. В 1785 г. Мотоори опубликовал работу, в которой выразил уверенность в абсолютной истинности «Кодзики». В следующем году Акинари выступил с опровержением этой точки зрения, заявив, что содержащийся в «Кодзики» материал об «Эре богов» касается только Японии и не может распространяться на остальной мир. В том же году Акинари полемизировал с Мотоори по вопросу о существовании в древнеяпонском языке конечного звука «н». Мотоори считал, что, поскольку в то время не было письменного знака, соответствующего этому звуку, он не мог существовать. Акинари же утверждал, что, даже если звук записывался знаком «му», его могли произносить как «н»<sup>31</sup>.

Акинари также выступил против высказывания Мотоори о том, что Япония превосходит все остальные страны, потому что именно в Японии родилась богиня солнца. Изучив голландскую карту мира и поняв, сколь мала Япония, Акинари отрицал, что Япония возникла прежде всех других стран и стала родоначальницей цивилизации<sup>32</sup>. В книге «Тан дайсёсин року» Акинари подверг Мотоори критике за то, что тот наживался на толковании «Кодзики», взимая плату со своих учеников. Он даже написал следующее пятистишие по этому поводу:

Хираготоо	Хоть и чушь несет,
Иутэ нари то мо	все равно подай му
Дэси хоси я	полк учеников —
Кодзики Дэмбэй то	даром, что прослыл давно
Хито ва иу то мо	попрошайкой наш Дэмбэй.

В стихотворении содержится игра слов: древний эпос «Кодзики» и «кодзики» (попрошайка), а название знаменитого труда Норинага «Кодзики-дэн» переделано здесь в шуточное имя — Кодзики Дэмбэй<sup>33</sup>.

Отрицательное отношение Акинари к Мотоори проявилось и в «Ясумикото» (1792), самом важном его произведении в русле *кокугаку*. Здесь Акинари ставит под сомнение аутентичность «Кодзики» и высказывает предположение, что этот памятник впоследствии подвергся радикальной переработке<sup>34</sup>. В своей аргументации Акинари руководствовался скорее интуицией, нежели логикой, и поэтому в ученом споре верх одержал Мотоори. В то же время нельзя не отметить, что Акинари был прав, говоря о наличии звука «н» в древнеяпонском языке<sup>35</sup>, а нежелание его понимать «Кодзики» буквально служит доказательством его здравого смысла.

Приверженность Акинари к учению *кокугаку*, несмотря на все ссоры с Мотоори Норинага, коренилась, по-видимому, в неприятии им конфуцианской философии. Суровое, сводящее все разнообразные явления действительности к нескольким догмам конфуцианство, всячески поощряемое правительством, казалось Акинари отрицанием чуда жизни. Самые язвительные его нападки были обращены против таких ученых-конфуцианцев, как Накаи Рикэн (1732—1817), который с сугубо рационалистических позиций доказывал наивность веры в то, что лисицы морочат людей, и в прочие подобные чудеса<sup>36</sup>. Акинари снова и снова утверждал, что японские боги не обнаруживают сходства ни с Конфуцием, ни с Буддой, поскольку они не принадлежат к человеческому роду; поэтому, считал он, к ним нельзя подходить с мерками и характеристиками, принятыми среди людей<sup>37</sup>. Иногда под влиянием божества люди совершали крайне иррациональные

поступки. Однажды Акинари рассказал ужасающую историю о семье дровосеков — матери, двух сыновьях и дочери. Дети всегда почтительно относились к матери, но однажды старший сын, занимаясь в лесу своим привычным делом, внезапно обезумел и убил мать топором. Младший сын с радостью присоединился к нему и принялся рубить тело матери на куски, а дочь стала резать эти куски на кухонной доске. Все трое умерли в тюрьме, но их имена не были покрыты позором, так как было признано, что они совершили это кровавое преступление в состоянии одержимости<sup>38</sup>. Акинари никак не истолковывает подоплеку этой истории, но совершенно очевидно, что присутствующий здесь элемент кошмара, так же как и в еще более ужасающих новеллах «Угэцу моногатари», нельзя объяснить никакими разумными причинами. Акинари выступает здесь как приверженец *кокугаку*, веривший, в соответствии с этим учением, в чудеса и тайны, не поддающиеся объяснению. Но вместе с тем он не склонен был воспринимать националистические идеи, якобы заложенные в «Кодзики».

Последнее прозаическое произведение Акинари — «Харусамэ моногатари» («Повести о весеннем дожде») — было опубликовано полностью лишь в 1951 г., после того как удалось найти недостающие части и рукопись приобрела законченный вид. Эта книга сразу же получила широкое признание, а некоторые ученые считают, что по своим художественным качествам она даже превосходит «Угэцу моногатари». Однако это произведение гораздо менее увлекательно. Один из видных исследователей творчества Акинари писал: «„Харусамэ моногатари“ принадлежит к категории книг, значение которых мы можем в какой-то степени оценить лишь после того, как кто-либо растолкует нам их смысл»<sup>39</sup>. Быть может, неожиданная находка этого произведения настолько обрадовала некоторых критиков, что они утратили способность трезвой оценки. Уже сам тот факт, что эта книга была создана Акинари в последние годы жизни, возможно, послужил для них достаточным основанием считать ее плодом более зрелого ума и устоявшихся философских концепций, нежели написанные ранее новеллы «Угэцу моногатари». Если оценивать «Харусамэ» исключительно с точки зрения литературных достоинств, то книге недостает той живости, которая отличает «Угэцу». Во многих новеллах сборника чувствуется такая усталость и тусклость, что один критик даже заметил: «„Харусамэ“ — по крайней мере новелла „Окровавленная одежда“ — являет собой предсмертный вздох мудрости и искусства Акинари»<sup>40</sup>.

Новеллы сборника «Харусамэ» не основываются на китайских сюжетах, и в них не превалирует сверхъестественное. Есть лишь отдельные упоминания о божественном гнев и тому подобном. Источником вдохновения для создателя этой книги служили главным образом произведения японской классической литературы и исторические труды. Тем не менее одна из новелл сборника основана на реальном событии, происшедшем в 1767 г., а другая, по-видимому, возникла под влиянием Сайкаку. Объем новелл — от одной страницы (например, «Ута-но хомарэ», представляющая собой всего лишь рассуждение по поводу некоторых стихотворений «Манъёсю») до сорока страниц («Ханкай»). В сборнике немало следов поспешных исправлений и незавершенных мыслей. Сохранившийся первоначальный вариант одной из частей рукописи позволяет судить о характере поправок, внесенных Акинари в текст, и их не всегда можно признать удачными. Новелла «Пират», например, представляет собой расширенный и драматизированный вариант одного из эпизодов «Дневника путешествия из Тоса в столицу», повествующего о том, как за кораблем, на котором находится Ки-но Цураюки, гонятся пираты. В версии же Акинари пират, к ужасу ок-

ружающих перебравшийся на их корабль, вступает с Цураюки в длинный спор о поэзии и о составлении поэтических антологий! Он критикует Цураюки за чрезмерное увлечение любовной темой при подборе стихотворений для «Кюкинсю», выражает сочувствие отправленному в ссылку Сугавара-но Митидзанэ и, наконец, сообщает Цураюки, что его имя следует произносить «Цурануки». Если бы автор стремился к комическому эффекту, рассказывая о том, как грозный пират щеголяет примерами из классики и учит великого поэта правильно произносить собственное имя, повелла, возможно, заслуживала бы похвалы. Однако, читая ее, невозможно избавиться от ощущения, что автор попросту демонстрирует свое знание классики, используя при этом на редкость неподходящий прием.

Наиболее увлекательной из всех повелл сборника представляется «Нисэ-но эн» («Узы двух поколений»). Сюжет ее таков: некий богатый крестьянин, услышав в дальней части своего сада позвякивание колокольчика, решает провести раскопки на этом месте. Его слуги обнаруживают каменный гроб, а в нем — усохшую мумию священника. Крестьянин предполагает, что мумия находилась там по крайней мере на протяжении жизни десяти поколений, но неожиданно замечает, что мумия проявляет признаки жизни, и велит в течение пятидесяти дней поить ее водой. Со временем лицо мумии обретает живые краски, и наконец она открывает глаза. Крестьянин, естественно, полагает, что воскресший — существо высшего порядка, что он отличается необыкновенной святостью, но постепенно, к величайшему своему огорчению, убеждается в том, что бывшая мумия весьма заурядное существо, чтобы не сказать больше. Поначалу крестьянин не смеет предложить священнику рыбы, полагая, что тот не примет скоромной пищи, однако священник всем своим видом выражает желание полакомиться рыбой; когда наконец ему принесят рыбу, он съедает ее, не оставив даже костей. Вместо мудрых наставлений, которые крестьянин рассчитывал услышать от воскресшего из мертвых священника, он добивается от последнего лишь признания, что тот не помнит даже собственного имени. В конце концов бывшая мумия становится слугой у него в доме — это единственное, на что она способна. В результате всех этих событий старая мать крестьянина утрачивает веру в Будду, а люди, живущие в округе, тоже забывают о благочестии и перестают посещать храмы.

В «Узах двух поколений» совершенно очевиден антибуддийский подтекст. Однако к числу лучших эту новеллу позволяет отнести не столько обличительный пафос, сколько занимательный сюжет. Подобно крестьянину, мы ожидаем, что человек, вернувшийся к жизни через столько лет после погребения, должен быть совершенно особенным, но, вопреки нашим ожиданиям, он оказывается ничуть не умнее окружающих.

Стержень сборника «Харусамэ моногатари» — новелла «Ханкай»: и потому, что это самое большое по объему произведение в книге, и потому, что она обычно сама по себе рассматривается как шедевр.

В центре повествования здесь оказывается Дайдзо, юноша могучего телосложения, который на спор отправляется в некий храм на вершине горы, в котором, как известно, каждую ночь появляется свирепое божество. Без особых происшествий он добирается до храма и в качестве доказательства, что он действительно там побывал, решает унести из храма тяжелый сундук. Однако, к изумлению Дайдзо, сундук поднимает его самого в воздух и переносит на отдаленный остров. Домой Дайдзо возвращается другим человеком. В течение некоторого времени он ведет поистине добродетельную жизнь, но постепенно страсть к азартным играм берет в нем верх. Чтобы заплатить долги, он вынуждает мать передать ему наследство, а за-



тем запирает ее в сундуке, где хранились деньги. Отец и брат бросаются в погоню за ним, но Дайдзо сбрасывает их с утеса в море. Потом он отправляется на остров Кюсю и вступает в любовную связь с женщиной из Нагасаки, но та настолько его боится, что вскоре скрывается в «веселом квартале» Маруяма. Преследуя ее, он врывается в комнату, где уже успел расположиться гость — купец из Китая. Испуганный китаец кричит, что Дайдзо — второй Ханкай (Фань Гуай — легендарный китайский полководец), и Дайдзо с гордостью берет себе это прозвище.

Далее одно за другим следуют приключения Дайдзо-Ханкай. Он крадет очень много денег и совершает прочие неприглядные поступки, хотя время от времени предстает перед нами и в более благопристойном виде. Трудно говорить о какой-либо эволюции характера героя; самое большее, что можно сказать о нем, это то, что, несмотря на жестокость и грубость, он удивительно щедр, когда речь заходит о деньгах. В конце новеллы Ханкай встречает достойного противника — немолодого самурая, который благодаря мастерскому владению оружием одерживает над ним победу в поединке. Но даже это поражение ничему не научило Ханкай. Вскоре он ввязывается в новую жестокую драку и успешно расправляется с большой группой вооруженных самураев.

Однажды, идя вместе со своими приспешниками по дороге, Ханкай замечает буддийского священника. Ханкай требует у него денег, и тот отдает ему одну монету. Вскоре, однако, священник возвращается и признается грабителю в том, что у него было две монеты, что одну он утаил; он стыдится своей греховной привязанности к имуществу и настаивает, чтобы Ханкай принял от него вторую монету. Ханкай глядит на человека, чья душа столь чиста и самоотверженна, и его охватывает благоговейный трепет. Он сравнивает жизнь священника со своей далеко не праведной жизнью и решает стать его учеником. В конце новеллы мы узнаём, что остаток жизни Ханкай провел в величайшей святости и умер в благочестии.

На сборник «Харусамэ моногатари» часто ссылаются, чтобы показать, сколь сильны были антибуддийские и антиконфуцианские убеждения Акинари. Конечно, «Узы двух поколений» — антибуддийское по своему характеру произведение, а в «Окровавленной одежде» заметна антиконфуцианская направленность; в этой новелле (как и в «Круче Сираминэ») повествуется о тех несчастьях, которые постигли Японию в результате распространения конфуцианской политической мысли. Но в то же время концовка новеллы «Ханкай» выполнена в характерной манере буддийской притчи, причем в ней нет и намека на иронию. Возможно, Акинари, вспомнив *отоги-дзоси* периода Муромати, решил, что чудодейственное преобразование Ханкай — единственно возможное завершение истории об отъявленной жестокости и извращенности. Ничто в этой новелле не подготавливает нас к восприятию мгновенного преобразования человека, который не только погубил без зазрения совести своих родителей (и многих других людей), но и долгие годы выдавал себя за священника, ничем этого не подтверждая. Окончание новеллы может быть воспринято лишь как буддийское чудо, а не как логический итог развития характера Ханкай.

В отличие от лучших новелл сборника «Утэцу моногатари» новелла «Ханкай» грешит многословием и перегружена ненужными деталями. В ней нет четкой и стройной сюжетно-композиционной организации, повествование представляет собой серию отдельных эпизодов. Возможно, Акинари задумал эту новеллу как сложное иносказание, смысл которого состоит в том, что даже самый отъявленный злодей может в конечном счете

искупить свои грехи и добиться спасения; однако этой теме посвящены куда более убедительные буддийские притчи.

И все же «Харусамэ моногатари» — гораздо более интересное произведение, чем любая из книг *укиё-дзоси* той поры. Хотя по своему стилистическому богатству сборник уступает «Угэцу моногатари», не вызывает сомнения, что вошедшие в сборник новеллы созданы настоящим мастером. Часто говорят о том, что персонажи «Харусамэ моногатари» обнаруживают порой удивительную «человеческую» достоверность, близкую образам современной литературы. Действительно, когда мы сравниваем это произведение с другими образцами японской беллетристики того времени — первой частью «Укиёбуро» или ранними романами Бакина, — становится ясно, что при всех недостатках «Харусамэ моногатари» в этом сборнике присутствует та художественная целостность, которую невозможно обнаружить в других произведениях. В конце жизни Акинари был одинок, и следы горечи и иронии весьма заметны в его последнем сборнике. Несмотря на то что этой книге не удалось повторить блистательный успех «Угэцу моногатари», она отмечена многими достоинствами, не свойственными всей остальной художественной прозе того времени.

## ЛИТЕРАТУРА ГЭСАКУ

В период между 1770 и 1790 гг. центр литературной жизни переместился из Камигата (района Киото и Осака) в Эдо. Разумеется, и до той поры в Эдо существовали известные писатели, а литература Камигата, конечно же, не прекратила своего развития после 1790 г. Однако в указанный период произошли столь серьезные сдвиги, особенно в области художественной литературы, что стало традицией считать эти годы как бы рубежом между двумя периодами в литературе времени Токугава<sup>1</sup>.

На протяжении столетия — с 1770 г. и до конца периода Токугава — в Японии было создано множество самых разных беллетристических произведений, однако для обозначения всей этой разнообразной литературной продукции, как правило, применяется единый термин — *гэсаку*. Этот термин ввел, по-видимому, Хирага Гэннай (1729—1779), великий мастер, преуспевший во многих областях творческой деятельности, обозначив словом *гэсаку* свою пьесу «Синрэй Ягути-но ватаси» («Чудо на переправе Ягути», 1770), написанную для кукольного театра. Выступив в качестве драматурга-любителя, Гэннай, самурай по происхождению, считал необходимым отграничить эту предназначенную для широкой аудитории пьесу от своих серьезных сочинений. Вот почему он охарактеризовал ее как *гэсаку*, т. е. «несерьезное», шуточное произведение. Слово «несерьезное» характеризует не содержание его пьесы (исторической драмы); оно лишь определяет отношение к ней автора. Устанавливая известную дистанцию между собой и своим произведением, Гэннай изображает себя неким дилетантом, не несущим никакой ответственности за сочинение, которое он не склонен принимать «всерьез». Подобную позицию также занимали многие художники того времени.

Хирага Гэннай выразился о своем произведении столь уничижительно, по-видимому, под влиянием того идеала творчества «ради собственного развлечения», который пришел в Японию вместе с книгами его китайских предшественников<sup>2</sup>. Однако уже к концу XVIII в. термин *гэсаку* стал употребляться применительно ко всем без исключения беллетристическим произведениям, даже к тем из них, которые создавались настоящими про-

фессионалами. Диапазон литературы *гэсаку* был необычайно широк — от небольших книжек с юмористическими картинками до длиннейших исторических романов, прославлявших конфуцианские добродетели; столь же широк был и диапазон читателей — от полуграмотных простолюдинов до представителей придворной знати.

В период Мэйдзи слово *гэсаку* приобрело негативный смысл. Романисты того времени в своем стремлении отмежеваться от «несерьезной» и уже весьма устаревшей литературы недавнего прошлого использовали этот термин применительно к литературе, которой, по их мнению, недоставало психологической глубины, — в отличие от произведений, возникших под влиянием Запада.

Некоторые создатели литературы *гэсаку*, особенно писатели 20-х и 30-х годов XIX в., относились к своим произведениям весьма серьезно, хотя и продолжали именовать их «несерьезными» сочинениями. Однако в большинстве своем произведения *гэсаку* носили комический характер не только в сравнении с философскими эссе той поры, но и в силу явного намерения авторов рассмешить читателя. Присущее создателям этой новой литературы нежелание относиться к своему творчеству серьезно привело к повышенному интересу к вещам незначительным, прежде всего к деталям быта «веселых кварталов»<sup>3</sup>. Справедливости ради следует сказать, что отказ от деятельной жизни порой побуждал людей того времени к отшельнической жизни в горах, однако к концу XVIII в. он все чаще приводил к продолжительным кутежам в домах свиданий. Знатные и состоятельные люди, возмущенные коррупцией правительства, но бессильные что-либо изменить, либо изощрялись в остроумии по поводу всяких новшеств, либо предпочитали описывать свою эпоху в беллетристических произведениях.

Их литературному творчеству способствовало возросшее знание китайской литературы. На смену популярным в 50-х годах XVIII в. рассказам о привидениях и прочих чудесах, оказавшим серьезное влияние на творчество Уэда Акинари, пришло увлечение китайской прозой, включающей эротические мотивы. Японские ученые-конфуцианцы, подражая китайским авторам, сочинявшим романы для развлечения друзей и ради собственного удовольствия, слагали шуточные стихотворения на китайском языке или описывали «веселые кварталы» Эдо, прибегая к витиеватому китайскому стилю. Их юмор был совершенно засушен. Представьте себе американского ученого — знатока античности, ради собственного удовольствия слагающего высокопарные латинские вирши о вечеринке с коктейлями или о футбольном матче!

Знакомство с китайской литературой на разговорном языке, в особенности с романами, в которых есть эротические мотивы (например, «Цзинь, Пин, Мэй»), по-видимому, впервые натолкнуло японских авторов на мысль о возможности использовать разговорный язык при описании «веселых кварталов». Один ученый-конфуцианец того времени писал: «Трудно пользоваться классическим языком для достоверной передачи чувств и переживаний, точно так же как трудно описывать явления обыденной жизни средствами поэзии *вака* (для этого больше подходит *хайкай*). Во всяком случае, это мало кому удастся. При написании романов гораздо удобнее и правильнее пользоваться разговорным языком. „Повесть о Гэндзи“ и „Повести Исэ“ написаны на классическом языке. Вот почему эти произведения при всей эротичности их содержания все же не способны выразить переживания человека столь же убедительно, как современные пьесы или книги „Хатимондзия“»<sup>4</sup>.

Разумеется, утверждение, что «Повесть о Гэндзи» — произведение менее значительное, нежели любое из произведений рассматриваемого периода, звучало очень смело, но этот ученый-конфуцианец, безусловно, прав, считая, что чувства персонажей, описанные литературным языком, кажутся гораздо менее убедительными, чем если бы они были выражены на разговорном языке. До того периода, о котором идет речь, обращение к современному языку в романах и пьесах было в большинстве случаев бессистемным и даже произвольным. Небрежность автора, а порой и незнание соответствующих литературных форм иногда приводили к неумышленному использованию отдельных фраз или глагольных окончаний, свойственных разговорному языку. Однако персонажи Ихара Сайкаку и Уэда Акинари говорят на языке, весьма отличающемся от разговорного. Даже в драмах Тикамацу, которые в большей степени, чем другие произведения того времени, основываются на происшествиях современной городской жизни, диалоги написаны с соблюдением правил принятого сценического языка, лишь изредка приближающегося к разговорному. В произведениях же литературы *гэсаку* под влиянием китайских романов на *бай хуа* (разговорном языке) персонажи уже изъясняются на языке, близком к разговорному. Правда, повествовательные части по-прежнему писали на литературном языке, но, поскольку в книгах все больше и больше места отводилось диалогам, язык их в целом приобрел характерный разговорный оттенок.

*Сярэбон*, повести о «веселых кварталах», впервые появившиеся в Камигата приблизительно в 1745 г., заимствовали у китайских книг с эротическими сюжетами даже свой формат. Но вскоре книги *сярэбон* стали настолько тесно ассоциироваться с «веселыми кварталами» Эдо, что читатели, должно быть, забыли об их происхождении. И все же заглавия этих произведений, составленные по китайскому образцу, предисловия, пародирующие китайские, и малоизвестные китайские иероглифы с шуточными японскими прочтениями красноречиво свидетельствовали о родословной жанра *сярэбон*.

В произведениях *сярэбон* со знанием дела описывались нравы, речь и костюмы завсегдаев «веселых кварталов», своеобразный и сложный этикет этого мирка. Таких людей обозначали словом *цу*, и повести *сярэбон*, давая детальное толкование того, что значит «быть *цу*», служили практическим руководством для начинающих искателей любовных приключений. Большое место в этих книгах отводилось сатирическим замечаниям по поводу тех посетителей, которых можно охарактеризовать как «новоиспеченных *цу*» или «вовсе не *цу*»; их аффектация и невежество служат постоянным объектом насмешек. Для того чтобы оценить в полной мере сатирическую направленность этих произведений, читатели должны были обладать солидными познаниями по части обычаев и нравов «веселых кварталов», однако многие *сярэбон*, по-видимому, были написаны для развлечения самого автора и его друзей, без какого-либо расчета на других читателей.

Знатоки китайского языка давали волю своим легкомысленным стрункам, посещая «веселые кварталы» и описывая их. Иногда они стремились оправдаться в собственных глазах тем, что следуют традициям великих китайцев, воспевавших в стихах вино и женщин. Философ-конфуцианец Камэда Хосай (1752—1826) писал: «Если бы Си Бо-линь и Ли Бо не любили вина, они были бы самыми заурядными людьми; и если мы станем любоваться лунными бликами на снегу в Сарасина или Косидзи, не испив сакэ, мы не увидим там ничего, кроме самой заурядной деревни»<sup>5</sup>. Радость воз-

линий наполняла поэзию, удовольствия же от кутежей в «веселых кварталах» городов отражались в прозе, особенно в произведениях *сярэбон* и *кибёси*.

*Кибёси* возникли примерно в то же время, что и *сярэбон*, и часто создавались теми же авторами, но при этом они оставались совершенно различными литературными формами. *Кибёси* представляют собой красочно оформленные произведения шуточного характера. Их авторы нередко выступали одновременно и в роли иллюстраторов, причем картинки способствовали успеху книги в не меньшей степени, чем текст. Название *кибёси* означает «желтые обложки» и связано с цветом вертикального ярлыка на обложке, на котором стояло заглавие книги. Ранее, еще в 70-х годах XVII в., начали издавать тонкие книжки с красными ярлыками; это были главным образом рассказы для детей с примитивными рисунками. Вслед за ними, приблизительно в 1750 г., появились книжки с черными и голубыми ярлыками. По содержанию они представляли собой пересказ сюжетов пьес, хроники ратных подвигов или повести о привидениях и прочих чудесах. Поначалу эти два типа изданий мало чем отличались друг от друга, но со временем, по мере того как книги с черными ярлыками становились все более серьезными по тону (что, по-видимому, должно было соответствовать строгому цвету обложки), книги с голубыми ярлыками приобретали все больший оттенок развлекательности. Появление «желтых обложек» могло быть связано с той естественной причиной, что голубая краска, выцветая, переходила в желтоватую. Как бы там ни было, «голубые книги» почти полностью перемешались с «желтыми».

Первое произведение *кибёси* появилось в 1775 г. Оно называлось «Кинкин сэнсэй эйга-но юмэ» («Мечты о славе господина Кинкин \*»), принадлежало кисти Коикава Харумати (1744—1789) и представляло собой современную версию известного сюжета о человеке, который засыпает и, пока в соседней комнате для него готовят еду, успевает прожить во сне целую жизнь, полную удивительных приключений<sup>6</sup>.

Страница любой книги *кибёси* заполнена до отказа. Человеческие фигурки, стоящие или сидящие в изящно обставленной комнате дома свиданий или шествующие по оживленной улице, напоминают изображения на известных гравюрах *укиё-э*, однако каждый кусочек свободного места занят здесь вертикальными строчками небрежно начертанных знаков *кана*, которые, подобно бахромке занавеса, спускаются сверху вниз, обрамляют фигурки людей и даже заполняют пространство между ногами фигурок. По надписям на костюмах людей, изображенных на рисунке, можно без труда узнать персонажи повести, а каждый отрезок текста приближен, как правило, к фигурке так, что можно определить, кому из персонажей принадлежит та или иная реплика. Однако не всегда ясно, которую из этих фестонов-строчек следует читать первой, точно так же не всегда легко установить, входит ли в текст книжки, скажем, надпись на стене или содержание письма, которое читает изображенный на картинке человек. Произведения *кибёси* можно по-настоящему оценить только тогда, когда воспринимаешь текст вместе с иллюстрациями.

*Сярэбон* и *кибёси* — две главные разновидности ранней литературы *гэсаку*. Произведения обоих жанров были сугубо развлекательными по характеру и разговорными по языку. Они целиком посвящены окружающей действительности, даже в тех случаях, когда в обход цензуры действие в них переносилось в период Камакура. Эти произведения составляли ту ли-

\* *Кинкин* по-японски буквально «золото-золото».



Куртизанка за туалетом. Гравюра Кунисада

тературную продукцию, которая как нельзя лучше соответствовала режиму погрязшего в коррупции сановника Танума Окицугу; его «легкий» режим стимулировал развитие художественного творчества в куда большей степени, нежели строгое соблюдение принципов конфуцианства, характерное для более принципиальных государственных деятелей. Авторы книг *сярэбон* и *кибёси* — главным образом представители интеллектуалов из среды самураев, обращавшиеся к литературной деятельности как к единственной сфере, в которой они могли найти применение своим способностям. Какую бы горечь ни вызывали у них некоторые явления общественной жизни, их отношение к изображаемым ими самими темам всегда отличалось безоговорочным одобрением и даже восхищением<sup>7</sup>. Их ни в коей мере не занимал вопрос о безнравственности женщин, торгующим своим телом; им не приходило в голову рассказать, как это сделал Сайкаку в «Истории любовных похождений одинокой женщины», о жалком положении стареющей куртизанки, обреченной опускаться все ниже и ниже в иерархии жриц продажной любви. Их задача сводилась к тому, чтобы показать, как посетители «веселых кварталов» обнаруживают свое истинное лицо в беседах с куртизанками и другими гостями.

Эти произведения, несмотря на то что их авторами были образованные люди, лишены всякого интеллектуального содержания. В наши дни читатели редко находят беллетристику *гэсаку* увлекательной, даже если они способны оценить отточенность стиля и беззаботный юмор. Самое большое, на что отваживались создатели этой литературы по части критики пороков общества, так это на шутку — скажем, по поводу насаждения правительством конфуцианской учености.

Но, как мы увидим далее, даже такая насмешка была небезопасной. Наиболее осмотрительные писатели того периода предпочитали вовсе не касаться общественных проблем и разрабатывали легковесные сюжеты, ссылаясь на то, что сам Конфуций учил «искать отдохновения в искусствах»<sup>8</sup>.

В ту пору значительно возрос интерес к даосским философам Лао-цзы и Чжуан-цзы. Даже некоторые приверженцы конфуцианства высказывали мнение, будто учение Лао-цзы соответствует периоду мира в большей степени, чем учение Конфуция<sup>9</sup>. Даосское влияние можно обнаружить и в трудах Камо-но Мабути, знаменитого приверженца школы *кокугаку*. Принцип «недеяния» находил отклик у многих интеллектуалов той поры как оправдание их бездумной нерешительности. Конфуцианец Ота Киндзё (1765—1825) писал: «Ученые все до одного распутники, но им не удается найти оправдание своего распутства ни в „суждениях и беседах“, ни у Мэн-цзы... Разочаровавшись в конфуцианских мудрецах, они обращаются к Лао-цзы и Чжуан-цзы, которые ненавидели благоразумие и праведность, отвергали обряды и законы; они принимают даосизм в качестве собственной философии»<sup>10</sup>.

Предпочтение, которое некоторые ученые-конфуцианцы отдавали комическим жанрам поэзии и прозы, не свидетельствовало об их отказе от конфуцианских идеалов. Напротив, оно вытекало из сознания того, что образцовое поведение «благородного мужа» не исчерпывало жизни во всем ее многообразии. Менее благородные побуждения тоже должны были заявить о себе. Конфуцианец Минагава Киэн (1734—1807) держал в своей библиотеке собрание текстов *Дзёрури*. Однажды они были случайно обнаружены, и его ученики устыдились за него. Киэн же спокойно заметил: «Каждая из бесчисленного множества книг, существующих в Поднебесной, служит для „достижения вещей и расширения знания“»<sup>11</sup>. Так, прибегая

к привычной конфуцианской терминологии, он оправдал присутствие в своей библиотеке книг, к которым более ортодоксально настроенные ученые относились с пренебрежением.

### *Сярэбон и кибёси*

Произведения *сярэбон* создавались в период с 1745 по 1830 г. сначала в районе Камигата, а позднее преимущественно в Эдо. Первым образцом этого жанра была книга анонимного автора «Хидзири-но юкаку» («Мудрецы в веселом квартале»), вышедшая в Осака в 1757 г. Сюжет этой повести весьма необычен: Будда Шакиямуни, Конфуций и Лао-цзы приезжают в Японию и сразу же отправляются в осакский «веселый квартал». Хозяин «дома свиданий» — Ли Бо, а шутом там служит Бо Цзюй-и. Великие мудрецы выбирают себе куртизанок, чьи имена соответствуют основным принципам их учений: Будда — куртизанку по имени «Изменчивый Мир», Конфуций — женщину по имени «Великий Путь», а Лао-цзы — куртизанку с прозвищем «Великое Ничто»<sup>12</sup>. Беседы между ними насыщены цитатами из канонических книг трех учений, но это ни в коей мере не напоминает нам первый японский «роман» — «Указания к трем учениям» (его автор — Кукай). Тон повествования от начала до конца легкомыслен, автор не делает ни малейшей попытки выйти за пределы поверхностного комизма. Создателю этого произведения, конечно же, было невдомек, что, рассказывая об основателях трех учений без должного пиетета, он совершает кощунство. В его намерения входило лишь пощекотать любопытство читателей, но отнюдь не совершать сатирические выпады. Повесть заканчивается эпизодом, в котором Будда и «Изменчивый Мир» покидают «веселый квартал», чтобы совершить двойное самоубийство влюбленных. Эта часть написана в традиционной манере сказа, характерной для *Дзёрури*.

Несмотря на то что действие этого *сярэбон* происходит в «веселом квартале», здесь нет почти ничего от эротики Сайкаку, равно как и от глубины его произведений. Подобно большинству более поздних *сярэбон*, в книге, как это ни парадоксально, отсутствует прямое описание того, чем, по существу, занимались в «кварталах любви». Дом свиданий напоминает здесь клуб, завсегдатаи которого находят гораздо больше удовольствия в наблюдении друг за другом и взаимном подтрунивании, нежели в развлечениях с куртизанками. Повесть эта очень далека от порнографии. Автор стремится показать мирок «кварталов любви» в самых радужных красках, превознося «знатоков» и высмеивая «мнимых знатоков» и невежд. Фантазия автора всецело направлена на создание новой для прозаического произведения ситуации: например, абсолютно неправдоподобный (и потому смешной) эпизод с появлением трех великих мудрецов в доме свиданий. Диалоги написаны вполне реалистично, с широким использованием разговорного языка. В отличие от ранних произведений подобного рода здесь легко понять, какому персонажу принадлежит та или иная фраза.

Еще более характерное для жанра *сярэбон* произведение — повесть «Юси хогэн» («Жаргон повесы»), созданная ранее 1770 г. и подписанная шуточным псевдонимом Тада-но Дзидзии («Просто старик»). Повесть начинается описанием основных персонажей — мужчины, которому под сорок, и его сына. Автор подробно описывает костюмы, прически и прочие детали облика своего главного героя, почти не уделяя внимания его характеру. Типаж — легко узнаваемый; черты его лица, как и у людей, изображенных на гравюрах *укиё-э*, не отягощены признаками работы мысли. Мы читаем, как он «обводит окружающих высокомерным взглядом, уверенный в том, что он — единственный в своем роде „великий сердцеед“». Его



сын, наоборот, робкий и почтительный юноша. Случайно встретив сына на улице, отец настойчиво предлагает ему вместе полюбоваться листьями кле-нов возле храма. Но это лишь предлог для того, чтобы повести сына в «веселый квартал» Ёсивара. Войдя в дом свиданий, отец начинает кичиться знанием последнего крика моды, но его самоуверенная болтовня лишь разоблачает его невежество, и куртизанки насмеваются над ним. В то же время его неуверенный в себе сын встречает куда более дружелюбное отношение, и в конце концов именно он, а не его отец, мнящий себя истинным *цу*, получает приглашение остаться в доме на всю ночь<sup>13</sup>.

Все прочие *сярэбон* той поры следовали этому образцу. По традиции их стержень составлял рассказ о самодовольном «мнимом знатоке» и о новичке, который приходит в «веселый квартал»; самомнение «знатока» всегда осмеивали. Впрочем, осведомленность «мнимого знатока» не слишком сильно отличалась от «эрудиции» настоящего *цу*. Точная форма прически, модной в данное время, точная длина накидки, которую полагалось носить людям с изысканным вкусом, точное указание на лавку, где можно приобрести самый модный сорт табака или бумажных салфеток, — эти и тому подобные сведения были необходимы истинно светскому человеку. Подлинного *цу* можно было безошибочно отличить от самозванца по его умению уважать чувства куртизанок. Самозванец, стремясь внушить окружающим уважение к собственной персоне, вел себя хвастливо и развязно, в то время как подлинный «знаток» старался угодить куртизанкам; это его умение услужить, понравиться женщинам и было самым верным доказательством того, что он — истинный *цу*.

Книги *сярэбон* поражают отсутствием в них всякого намека на любовь или страсть. В отличие от несчастных героев трагедий Тикамацу посетители «веселых кварталов», изображаемые в *сярэбон*, не помышляют о куртизанках как об объектах подлинной любви и не стремятся к тому, чтобы возлюбленные безраздельно принадлежали им. Такое поведение кажется им невежественным и даже постыдным. Именно непринужденность и легкость в отношениях с женщиной, а не глубина чувств, считались основой поведения истинного *цу*.

Лучшие произведения в жанрах *сярэбон* и *кибёси* созданы Санто Кёдэном (1761—1816), человеком разностороннего дарования. Типичный сын Эдо, Кёдэн был не только ведущим беллетристом конца XVIII в., но и известным автором гравюр *укиё-э*, иллюстратором, а также талантливым поэтом — создателем шуточных стихов. Немалой популярностью пользовались и его объявления, в которых он рекламировал товары собственной лавки.

Первая книга Кёдэна вышла в свет еще в 1778 г., однако пора наиболее интенсивной творческой деятельности писателя приходится на период между 1782 и 1791 гг. Первый крупный успех принесло ему произведение жанра *кибёси* под названием «Годзондзи-но сёбаймоно» («Предметы для продажи, которые вам известны», 1782). Несмотря на то что эта книга не отличается высокими литературными достоинствами, она сразу же привлекла к себе внимание читателей главным образом благодаря изяществу иллюстраций и новизне темы.

Повесть открывается эпизодом, в котором автор представляется читателям в стиле фарсов *кёган*: «Перед вами человек, который каждую весну создает иллюстрации для комических произведений. До сих пор мне иногда случалось заслужить некоторое признание у детей, и поэтому я тщился придумать нечто такое, что смогло бы прийтись им по вкусу. Только что я видел первый сон в этом году. Он показался мне таким странным, что я решил тотчас же отправиться к издателю и пересказать ему свое снови-

дение. Я очень спешил, и вот я уже здесь, у его ворот. Есть кто-нибудь дома? Есть кто-нибудь дома?»<sup>14</sup>. На иллюстрации к этому тексту автор изображен в виде актера *кёгэн*. На следующей иллюстрации он дремлет в углу книжного листа, ему снятся различные беллетристические жанры того времени, каждый из которых является ему в человеческом облике. Повесть, как таковая, посвящена рассказу о соперничестве и взаимных претензиях этих жанров. Кёдэн не делает ни малейшей попытки внести порядок и стройность в изложение. Дочитав книгу до конца, трудно вспомнить ее содержание, но замечания автора по поводу книгоиздательства и печатного дела, несомненно, забавляли читателей, хорошо осведомленных о жестокой конкуренции в этой области.

Шедевром Кёдэна считается *кибёси* под названием «Эдо мумарэ уваки-но кабаяки» («Похождения ветреника из Эдо»; опубликовано в 1785 г.). Главный герой этой повести, Эндзиро, выходец из богатейшей семьи, жаждет прославиться своими любовными похождениями. К несчастью, он до смешного уродлив. Кёдэн изобразил его с забавно приплюснутым носом, и впоследствии эта форма носа получила название «нос Кёдэна». Пытаясь деньгами восполнить недостатки своей внешности, Эндзиро методично приобретает все, что необходимо подлинному покорителю женских сердец.

«Узнав, что татуировка знаменует начало каждого любовного увлечения, Эндзиро сделал двадцать, а может, и тридцать татуировок с именами своих вымышленных возлюбленных на обеих руках и даже между пальцами, — сообщает автор. — Он стойко переносил боль, радуясь собственной судьбе». Его друг и советчик напоминает ему, что несколько татуировок необходимо уничтожить в знак того, что он порвал с некоторыми из своих подруг, и Эндзиро, обрекая себя на дополнительные страдания, восклицает: «Сколько же мук надобно принять, чтобы сделаться великим покорителем сердец!»<sup>15</sup>.

Завидуя актерам, которых повсюду преследуют поклонницы, Эндзиро платит какой-то гейше пятьдесят золотых монет и уговаривает ее неотступно следовать за ним. Подкупленная женщина, выполняя условие, кидается ему в ноги. Она говорит, что, если он не возьмет ее в жены, она с радостью согласится стать его судомойкой, но, если ей будет отказано и в этой милости, она без колебаний покончит с собой. Эндзиро предлагает гейше еще десять золотых и просит ее повторить все это снова, погромче, чтобы услышали соседи. Эндзиро печатает специальные листки об этой своей любовной связи и бесплатно распространяет их по всему Эдо.

Эндзиро пребывает в счастливом заблуждении, что ему достаточно чихнуть, чтобы люди тотчас же принялись судачить о его любовных похождениях; на самом же деле ему не удастся никого обмануть. Тогда он решает, что, раз уж он задумал прослыть настоящим сердцеедом, какая-нибудь куртизанка непременно должна приревновать его. Он подкупает некую женщину, и та за соответствующее вознаграждение весьма убедительно разыгрывает из себя ревнивицу. Она бросает ему такой упрек: «Если вам не по душе, что вас так страстно любят, вам не следовало родиться на свет таким красавчиком!»

Неуклонно стремясь к поставленной цели, Эндзиро умоляет своих родителей, которые горячо его любят, чтобы они изгнали его из своего дома; это нередко случалось с великими любовниками прошлого. После долгих уговоров родители соглашаются, но продолжают оплачивать все его расходы. Когда истекают семьдесят пять дней «изгнания» (срок, на который согласились родители), Эндзиро просит их продлить этот срок, дабы он

успел совершить самоубийство вместе со своей «возлюбленной». Разумеется, он не собирается расставаться с жизнью, но заранее платит драматургу, чтобы тот сочинил по этому поводу пьесу для кукольного театра. Эндзиро выкупает куртизанку из «веселого квартала», но делает вид, будто втайне собирается бежать с ней. Подыгрывая ему, служители дома свиданий просят Эндзиро: «Убегайте потихоньку!» (*осидзука ни онигэ насаримасэ*). Но затея Эндзиро кончается довольно плачевно. По дороге к месту «самоубийства» на «несчастных влюбленных» нападают грабители. В смятении Эндзиро кричит: «Совершая самоубийство, мы вовсе не собирались умирать!» Он просит о пощаде, грабители сохраняют «влюбленным» жизнь, но отбирают у них всю одежду. В одних набедренных повязках совершают они традиционное *матиюки*, которое носит остроумное название *кё га самэ хада*, построенное на игре слов (*кё га самэ* означает «потерпеть разочарование», а *самэ-хада* значит «гусиная кожа»). Родители встречают Эндзиро с распростертыми объятиями и с готовностью дают согласие на его брак с куртизанкой, которая сопровождала его к месту «самоубийства». Но Эндзиро не оставляет своей мечты прослыть великим покорителем сердец. Он просит писателя Кёдэна рассказать о его приключениях в книге, которая, как он надеется, должна послужить уроком всем мужчинам. Повесть кончается репликой куртизанки: «Я сильно простудилась!»

После создания этого шедевра в жанре *кибёси* Кёдэн обратился к *сярэбон* и в период с 1785 по 1790 г. написал шестнадцать произведений в этом жанре. Лучшим среди них считается повесть «Сомагаки» (т. е. «Чертог» — название главного дома свиданий в квартале Ёсивара), написанная в 1787 г.<sup>16</sup> Главные герои здесь те же, что и в «Эдо мумарэ уваки-но кабаяки», — Эндзиро и его приятели, однако в целом эта повесть производит совершенно иное впечатление. В отличие от «Похождений ветреника из Эдо», где на каждой странице иллюстрация, здесь имеется лишь фронтиспис, но зато повесть «Чертог» снабжена предисловиями, пестрящими ссылками на множество китайских произведений. Сам текст, выполненный в типичной для *сярэбон* манере, состоит преимущественно из диалога, изредка прерываемого коротким описанием костюмов персонажей. Это произведение снискало в свое время высокую оценку благодаря реалистическим зарисовкам жизни квартала Ёсивара<sup>17</sup>, однако сама точность в передаче особенностей говора и в описании капризов моды сильно утомляет читателя сегодня. Складывается впечатление, будто Кёдэн, взявшись за создание этой книги, решил изложить в ней все сведения, накопленные за долгие годы, проведенные в увеселительных заведениях. В предисловии к одному из подобных произведений он писал: «Куртизанки, изображенные мною в этой книге, — женщины, с которыми я сам в свое время развлекался и чьи характеры хорошо изучил. Некоторые из них мне нравятся, а некоторые — нет. Я подробно рассказал об их достоинствах и даже привел их прежние имена в надежде, что это пойдет на пользу посетителям веселого квартала, которые, быть может, еще не знакомы с ними»<sup>18</sup>.

Без сомнения, этот *сярэбон* воспринимался читателями не только как художественное произведение, но и как своеобразный путеводитель по «веселым кварталам» (подобно старинным «справочникам» о куртизанках). «Знатокам» импонировали точные наблюдения над обитательницами и всей обстановкой «веселых кварталов», однако повесть «Сомагаки» лишена свежести и занимательности, свойственных первой книге о приключениях Эндзиро. Тем не менее это произведение отмечено стремлением Кёдэна преодолеть ограниченность *кибёси* как узкокомического жанра и шире использовать свои писательские возможности.

В значительно большей степени Кёдану удалась книга «Кэйсэй-кай сидзюхаттэ» («Сорок восемь приемов, с помощью которых можно купить куртизанку», 1790), представляющая собой скорее собрание коротких рассказов, нежели обычные для *сярэбон* аморфные разглагольствования. В этой книге Кёдан описывает пять, а не сорок восемь различных приемов, с помощью которых можно приобрести расположение куртизанки; последний из отрывков, озаглавленный «Искренность», был признан лучшим его произведением<sup>19</sup>. Этот рассказ начинается обычным для *сярэбон* обменом шутками, но вскоре внимание читателя сосредоточивается на одном из гостей дома свиданий, который находится здесь еще с прошлой ночи. Он признается своей возлюбленной — куртизанке, что его долг хозяйину заведения достиг уже тридцати золотых монет. Женщина начинает корить себя за то, что ввела его в такие расходы, но он отвечает: «Не говори глупостей. Я несколько не огорчился бы, даже если бы меня лишили наследства и я был вынужден ходить в лохмотьях. До тех пор пока мы сможем быть вместе, я буду счастлив»<sup>20</sup>.

Звучащая в этих словах нота искреннего чувства, столь отличная от привычной игривости *сярэбон*, воскрешает в памяти атмосферу драм Тикамацу. Это впечатление еще более усиливает эпизод, в котором герой объявляет своей возлюбленной, что главным препятствием на их пути к счастью служит ее профессия, а она ему отвечает: «Неужели вы все еще думаете обо мне как о продажной женщине? А я уже давно считаю себя вашей женой». Она изъявляет готовность продать некоторые из своих постельных принадлежностей (правда, не лучшие), а вырученные деньги отдать ему на покрытие хотя бы половины долга. Мужчина преисполнен благодарности. Затем куртизанка сообщает ему, что у нее не было месячных и, стало быть, она ждет ребенка. Ее возлюбленный испытывает угрызения совести за те страдания, которые причинил не только ей, но и своей матери. Женщина восклицает: «Лучше бы мне умереть!» — и вслед за этим идет авторская ремарка: «Прядь ее волос касается его лица». В отличие от сухой манеры повествования, типичной для *сярэбон*, эта сцена написана реально-ощутимо. Этому способствуют такие замечания автора, как: «Она выдыхает табачный дым в лицо мужчине... Задыхаясь от дыма, он говорит... Она просовывает руку под подушку, на которой покоится голова возлюбленного, и тянется к его губам... Она развязывает ему пояс и, отбросив его в сторону, распускает свой собственный пояс и принимает к возлюбленному»<sup>21</sup>.

Давая оценку «искренности» в отношениях между куртизанкой и гостем, Кёдан в конце повести замечает: «Если куртизанка позволяет себе быть искренней, счастье от нее отвернется».

Повесть Кёдэна «Сёги кинбуруй» («Шелковый рукав куртизанки», 1791) своим возникновением в еще большей степени обязана влиянию Тикамацу. Ее главные герои носят имена Умэкава и Тюбэй — те же самые имена, что и ведущие персонажи драмы «Гонец в преисподнюю». Стремясь к более художественной манере повествования, Кёдан здесь открыто порывает с условностями жанра *сярэбон*. Однако в то самое время, когда он писал это произведение, начали действовать факторы, препятствовавшие развитию его мастерства. В пятом и десятом месяцах 1790 г. были изданы правительственные указы, ставящие под контроль издание произведений развлекательного характера. На первый взгляд в этих указах содержались всего лишь привычные предупреждения авторам в духе конфуцианства; однако, как оказалось, на сей раз правительство взялось за дело всерьез. Политика сановника Мацудайра Саданобу, явившаяся реак-

цией на распушенность режима Танума, была направлена на всемерную активизацию самурайского сословия путем возвращения его к идеалам прошлого. Военские и гражданские науки всячески поощрялись, «нездоровые» же произведения авторов *гэсаку* подвергались осуждению. Осенью 1790 г. Кёдэн написал три книги *сярэбон* (в том числе повесть «Сёги кинубуруй»). Он передал свои рукописи издателю, вскоре были вырезаны ксилографические доски, и цензоры одобрили все тексты, после того как Кёдэн внес необходимые поправки в соответствии с новыми распоряжениями правительства. В 1791 г. эти книги вышли в свет и сразу же завоевали популярность у читателей. Однако в третьем месяце этого же года неожиданно появился указ, в котором Кёдэн приговаривался к пятидесятидневному домашнему аресту в колодках. У издателя была конфискована половина имущества, а цензоры, одоббившие книги Кёдэна, были лишены должностей<sup>22</sup>. В результате этих событий Кёдэн прославился еще больше, но был вынужден отказаться от сочинения произведений *сярэбон*. На протяжении ряда лет он вовсе не брался за кисть, существуя на доходы от собственной лавки, а вернувшись к творческой деятельности, стал сочинять книги более серьезные.

Несчастья, выпавшие на долю Кёдэна, не привели, однако, к исчезновению жанра *сярэбон*. Умэбори Кокуга (1750—1821) и другие писатели продолжали создавать произведения в жанре *сярэбон*, пользовавшиеся немалой известностью, но эти произведения были уже поразительно непохожи на ранние образцы. В самом знаменитом своем творении — «Кэйсэйкай футасудзимити» («Два разных способа развлекаться с куртизанками», 1798) — Умэбори Кокуга стремится убедить нас в том, что некрасивый мужчина средних лет сможет завоевать расположение куртизанки скорее, нежели молодой красавец, при условии, что его чувства глубже и возвышеннее<sup>23</sup>. Эта сентиментальная идея показывает, как далеко отошел жанр *сярэбон* от своего прежнего кумира — «настоящего знатока», *цу*.

### *Литература гэсаку позднего периода*

Своеобразным водоразделом между ранним и поздним периодами в развитии литературы *гэсаку* служат реформы годов Кансэй. Это общее наименование указов, издававшихся правительством Мацудайра Саданобу начиная с 1790 г. В стремлении удержать интеллектуалов на стезе ортодоксальной идеологии, правительство утвердило право на существование лишь за одной школой конфуцианства, а именно за школой Чжу Си. Чтобы облегчить положение интеллектуалов, которые не могли подыскать себе подходящее занятие, правительство обещало предоставить им благоприятные возможности при условии, что они примут учение Чжу Си. Некоторые из прежних авторов *гэсаку* стали чиновниками, другие предпочли заниматься науками под руководством кланового или центрального правительства<sup>24</sup>. Литература *гэсаку* перестала быть отдушиной для недовольства просвещенных людей. Некоторые из поздних беллетристов, подобно своим предшественникам, принадлежали к самурайскому сословию, но они были уже профессионалами, стремившимися завоевать симпатии широкого читателя, дабы заработать деньги.

Внимание, отведенное в реформах правительства Мацудайра Саданобу просвещению, способствовало увеличению спроса на все виды литературы, точно так же как за семьдесят лет до этого реформы Ёсимунэ во многом облегчили распространение книг «Хатимондзия». Еще в 50-х годах XVIII в. в Японии в интересах читателей, которые не могли позволить себе приоб-

ретать все книжные новинки, были учреждены библиотеки, где можно было брать на время книги. После реформ годов Кансэй число таких библиотек значительно возросло; к 1808 г. в одном Эдо их насчитывалось 656<sup>25</sup>. Особенно заметным было расширение круга читающих женщин. Большая часть поздней литературы *гэсаку* была адресована женщинам из самурайской среды, которые, почти не имея возможности отлучаться из дома, развлекались главным образом чтением таких книг.

Создание литературных произведений приобретало все более откровенно коммерческий характер. В отличие от издателей времен «Хатимондзия», которые сначала выплачивали автору установленный гонорар, а потом уже знакомились с полученной рукописью, эдоские издатели платили авторам, исходя из достоинств произведения. В тех случаях, когда книга сулила несомненный коммерческий успех, издатель назначал автору дополнительную плату, предвосхитив таким образом принятую в настоящее время систему выплаты авторского гонорара — аванс и потиражные выплаты<sup>26</sup>. Поэтому и писатели и издатели были в равной степени заинтересованы в том, чтобы книга пользовалась спросом у возможно более широкого круга читателей, а это вело к тому, что в погоне за популярностью они нередко пренебрегали вкусами подлинных ценителей изящной словесности. Такая демократизация литературы оказалась благотворной, потому что она поставила на прочную земную основу комизм беллетристики *гэсаку*. *Кибёси* и *сярэбон* Санто Кёдэна ныне читают только литературоведы, занимающиеся этим периодом, в то время как произведения авторов более позднего времени, например Дзиппэнся Икку и Сикитэй Самба, до сих пор сохраняют популярность благодаря своему юмору, почерпнутому не из своеобразной (и теперь уже забытой) атмосферы «веселых кварталов», а из жизни простых людей того времени. Когда кому-либо из персонажей произведения выплескивают на голову ведро с нечистотами, эта комическая ситуация не отличается ни утонченностью, ни литературным изяществом, но зато она неподвластна времени.

С изменением гонорарной системы авторы получили возможность в значительной степени, а нередко и полностью существовать на литературные заработки. В этом смысле Кёдэн был преимущественно писателем по призванию, в то время как Дзиппэнся Икку (1765—1831) был настоящим профессионалом. Он вынужден был непрерывно поставлять литературную продукцию, даже при отсутствии вдохновения или каких-либо оригинальных мыслей, но Икку всегда знал, как угодить читателям. Писатели той поры при написании своих произведений редко руководствовались собственным жизненным опытом или убеждениями. Даже в тех случаях, когда авторы проповедовали какую-либо моральную доктрину вроде «поощрения добродетели и наказания порока», их внимание было целиком и полностью сосредоточено на разработке основной и побочных сюжетных линий, с тем чтобы удержать внимание читателя. Замечательный знаток литературы *гэсаку* Накамура Юкихико отмечает: «Чего нет в *гэсаку* по сравнению с современной литературой, так это серьезного отношения к жизни»<sup>27</sup>.

Беллетристы той поры с поразительной точностью умели воспроизводить особенности говора представителей разных общественных групп, изображение же реального человека или даже реального общества находилось вне сферы их интересов. Литература того времени, в какую бы серьезную форму она ни была облечена, по существу оставалась легкой мысленной. Даже в романах Бакина, где на переднем плане как будто бы темы сыновнего благочестия и прочих конфуцианских добродетелей, автор

обращается с этими темами как с некими абстрактными категориями, навязанными ему извне, а не как с проблемами, представляющими для него живой и непосредственный интерес. Фантастика и даже гротеск нередко «компенсировались» безупречной проповедью высоконравственных идеалов, которую, естественно, трудно принять всерьез.

Нежелание писателей обращаться к темам общественной жизни своего времени было обусловлено не только спросом читателя на литературу эскапизма. Пример Санто Кёдэна, подвергнутого суровому наказанию, когда он был в зените славы, послужил предупреждением другим писателям, которые любым путем стремились избежать подобной участи. Беллетристика *гэсаку* в силу своего характера давала большие возможности для сатирического осмеяния действительности, но постоянная боязнь правительственных репрессий сковывала свободу творчества. Поэтому и сатира и даже дидактика в произведениях *гэсаку* не способны были произвести должное впечатление на читателя.

Беллетристические произведения позднего периода подразделяются на множество разнообразных жанровых групп, каждая из которых отмечена специфическими чертами и адресована определенной категории читателей; однако, несмотря на жанровые перегородки, все эти произведения имеют много общего. К какому бы периоду истории ни обращались авторы, они никогда не ставили перед собой цель правдивого воспроизведения исторической действительности. Диалогические части их произведений создавались, как правило, на разговорном языке того времени, в описательных же отрывках по-прежнему преобладал общепринятый литературный стиль периода Токугава. Простота языка способствовала тому, что эти произведения в отличие от книг Сайкаку и Кисэки читают даже в XX в., а самые известные из них пользуются широкой популярностью в наши дни. Авторы этих произведений, конечно, нельзя причислить к корифеям литературы; тем не менее в своих книгах они сумели затронуть вопросы, которые все еще продолжают волновать японцев.

### *Коккэйбон*

Название *коккэйбон* («забавная книга») было закреплено за одним из жанров литературы *гэсаку* в 20-х годах XIX в. Произведения этого жанра не были более забавными по сравнению с ранними образцами; просто появилась необходимость отличать книги этого жанра от так называемых *ниндзёбон* — «повестей о любви», которые возникли приблизительно в тот же период и издавались точно таким же форматом.

В Эдо существовала длительная традиция комической литературы — как прозаической, так и поэтической, однако родословную жанра *коккэйбон*, по-видимому, нет необходимости проследивать далее *дангибон* — книг «забавных проповедей», достигших вершины популярности в 50-е годы XVIII в.<sup>28</sup> *Дангибон* создавались преимущественно монахами секты Дзёдо, которые стремились наставлять своих слушателей, одновременно развлекая их. Еще в 1735 г. Эдзима Кисэки выпустил произведение, написанное в форме популярной проповеди, но лишь с выходом в свет книги Дзёкамбо Коа, озаглавленной «Имаё хэта данги» («Неумелая проповедь на современный лад», 1752), *дангибон* превратились в подлинно литературные произведения. Поскольку эти книги восходят к традиции устных проповедей священников, они целиком писались на разговорном языке, и авторы с помощью специфического построения фраз умели сразу же уточнить пол, профессию и возраст каждого персонажа. Книги *дангибон*

занимали скромное место в литературе той поры, но присущая им достоверность в воспроизведении особенностей говора жителей Эдо оказала большое влияние на другие жанры повествовательной литературы, и прежде всего на *коккэйбон*. К тому же *дангибон*, подобно *коккэйбон*, пестрят грубыми и даже непристойными шутками и благодаря этому всегда привлекают к себе широкий круг читателей.

Влияние *дангибон* наглядно прослеживается в произведениях Хирага Гэннай, особенно в его книге «Фурю Сидокэн-дэн» («Жизнеописание весельчака Сидокэна», 1763). Под видом жизнеописания известного рассказчика того времени Гэннай повествует о фантастических путешествиях и приключениях в вымышленных странах. На всем произведении лежит печать сардонического юмора. Несмотря на то что это произведение написано отнюдь не на разговорном языке, оно по форме вплотную приближается к сказу. Содержащиеся в нем описания вымышленных путешествий также во многом повлияли на последующие произведения подобного жанра.

Произведением, впервые утвердившим *коккэйбон* как один из ведущих жанров в литературе начала XIX в., вне всякого сомнения, явилась книга Дзиппэнся Икку «Токайдо дотю хидзакуригэ» («Путешествие на своих на двоих по Токайдоскому тракту»). Первая часть книги появилась в 1802 г., и на протяжении следующих двадцати лет вплоть до 1822 г., когда вышел в свет сорок третий том «Хидзакуригэ», читатели требовали продолжения истории приключений двух неутомимых парней — Китахати и Ядзиробэя. Эти выходцы из простонародья, типичные уроженцы Эдо, исполнены живого, хотя и грубоватого юмора. Они то и дело завязывают смешные и, как правило, безуспешные интрижки с женщинами. Интерес читателя к тому, как у кого работает желудок, был, как видно, неисчерпаем; большое количество упоминаний об испачканных набедренных повязках свидетельствует о том, что эта тема особенно забавляла читателей, и в то же время наглядно показывает, какого сорта юмор в этом произведении.

Главные герои книги, обычно именуемые сокращенно Кита и Ядзи, мало чем отличаются друг от друга. Правда, автор сообщает нам, что Кита моложе Ядзи. Обоим им совершенно чужда забота о собственном добром имени; оба волочатся за любой женщиной, попадающейся им на глаза; ничто не доставляет им большего удовольствия, чем потасовка. И все-таки в них есть некая грубая привлекательность. Они изъясняются простоватым языком эдоских простолюдинов и выказывают величайшее презрение к тому, что они именуют женоподобной речью всех других жителей страны. Страсть к путешествиям увлекает их из Эдо по Токайдоскому тракту в Киото и Осака, а затем обратно в Эдо. Читатели требовали продолжения, и Икку впоследствии пришлось отправить своих героев на остров Сикоку и в горные районы Центральной Японии.

Ко времени создания «Хидзакуригэ» тракт Токайдо давно уже служил объектом беллетризованных заметок о путешествиях (достаточно вспомнить книгу Асай Рёи «Токайдо мэйсёки»), однако читателей по-прежнему занимало описание отдельных пейзажей и «знаменитых изделий» каждой из пятидесяти трех станций, о чем свидетельствует исключительная популярность книг, рассказывающих о такого рода путешествиях. Ядзи и Кита с легким сердцем распродали свое скудное имущество, чтобы отправиться в путешествие. Многие читатели сделали бы то же самое, если бы могли, несмотря на то что далеко не все из описанных в книге путешествий можно назвать приятными. Способность эдосца с шуткой выйти





Из серии «Пятьдесят три станции Токайдоского тракта». Гравюра Хиросигэ

из любого затруднительного и неловкого положения, несомненно, очень понравилась читателям.

Типичным образчиком комического в «Хидзакуригэ» может служить эпизод из первой части, в котором рассказывается, как Ядзи принимает ванну<sup>29</sup>. Ванна сделана в стиле Камигата: это металлический котел, нагреваемый снизу. Чтобы не обжечься, купающийся должен встать на деревянную платформу, плавающую в ванне. Приняв ее за крышку, Ядзи вынимает платформу, и его ноги касаются раскаленного металла. С воплями он выскакивает из воды. К счастью, неподалеку от уборной он находит оставленную кем-то пару деревянных сандалий, надевает их и опять залезает в ванну. Вскоре появляется Кита, недовольный тем, что его друг так долго моется. Ядзи вылезает из ванны, но, желая подшутить над Кита, прячет сандалии. Кита прыгает в ванну, как это до него сделал Ядзи, и, конечно, обжигается. Вскоре он находит спрятанные его другом сандалии и возвращается в ванну, но начинает с такой силой подпрыгивать, что проваливается в дне дырку и вся вода вытекает.

Неизвестное героям книги устройство ванны — типичный образец местного колорита, с помощью которого Икку нередко добивался комического эффекта. Превосходное знание жизни различных областей страны, в особенности города Осака и его окрестностей, где он жил в молодые годы, сослужило ему добрую службу в написании романа путешествий. И все-таки успех этому произведению обеспечили прежде всего великолепно выписанные главные персонажи — отнюдь не щепетильные эдоские волкиты, образы которых вместе с тем не лишены привлекательности. Даже в тех случаях, когда писатель беззастенчиво заимствовал целые куски из

книг или пьес других авторов, чтобы таким образом компенсировать слабость собственного воображения, ему всегда удавалось органично соединить заимствования со своим повествованием о приключениях Ядзи и Кита<sup>30</sup>. Несмотря на довольно примитивный и поверхностный юмор, необычайная популярность романа по сей день красноречиво свидетельствует о том, что Икку сумел точно уловить дух простых людей. Сайкаку часто писал о простолодинах, но его герои, как правило, стремились к богатству и удовольствиям, доступным лишь людям привилегированных слоев. А вот для Ядзи и Кита нет более желанной цели, чем провести ночь с какой-нибудь смазливой служанкой. Их ночные похождения нередко кончаются весьма плачевно, но это не отбивает у них охоты и продолжению.

Икку был исключительно плодовитым писателем. Возможно, он был наделен от природы разнообразными дарованиями, но невиданный успех «Хидзакуригэ» не позволил им проявиться в полной мере. Вместо того чтобы совершенствовать свое писательское мастерство, Икку был вынужден строчить все менее интересные серии — продолжения своего первого романа.

Главным соперником Икку среди авторов *коккэйбон* был Сикитэй Самба (1776—1882). Подобно Икку, он пробовал себя во многих жанрах, но лучшими его произведениями были «забавные книги» — «Укиёбуро» («Современная баня», 1809—1813) и «Укиёдоко» («Современная цирюльня», 1813—1814). Самба, сын синтоистского священника, ступивший на стезю писателя, впервые приобрел известность в 1799 г., когда была издана его повесть в жанре *кибёси*, в которой в комических тонах рассказывалось о разразившейся за год до этого ссоре между двумя соперничавшими бригадами эдоских пожарных. Члены одной из бригад, решив, что им нанесено оскорбление, совершили нападение на дом Самба и его издателя. Правительство на некоторое время заключило в тюрьму пожарных, обложило штрафом издателя и приговорило Самба в пятидесятидневном аресту в колодках. Суровые меры, принятые к Самба и его издателю, совершенно неповинным в каком-либо нарушении порядка, свидетельствуют о том, что, хотя после отставки Мацудайра Саданобу в 1793 г. политика обуздания авторов развлекательной литературы была значительно смягчена, она все еще оставалась в силе и при малейшем признаке беспорядка правительство прибегало к самым суровым мерам по отношению к авторам и издателям, подозреваемым в раздувании страстей.

Пятьдесят дней в колодках надолго отбили у Самба охоту печататься, но в 1802 г. он снова взялся за работу и вскоре завоевал всеобщее признание. Творческая манера Самба формировалась преимущественно под влиянием двух писателей — Хирага Гэннай и Санто Кёдэна. Временами его стиль был настолько сходен со стилем Гэннай, что критики того времени говорили о Самба как о его литературном преемнике<sup>31</sup>. Однако с точки зрения повествовательной техники он был в еще большей степени обязан прозе Кёдэна. Считается, что замысел самого известного его произведения, «Укиёбуро», возник у Самба после прочтения одной из *кибёси* Кёдэна, опубликованной в 1802 г. Его подражание Кёдэну было нормальным явлением в ту эпоху, когда писатели-профессионалы, вынужденные ежегодно выпускать большое количество книг, в отчаянных поисках новых тем нередко заимствовали их у своих предшественников. Возможно, Самба не избежал влияния «Хидзакуригэ», хотя и косвенного. В романе Икку действуют всего два главных персонажа, но, поскольку они путешествуют, в повествовании появляется множество разнообразных характеров и ситуаций. В «Укиёбуро», наоборот, место действия — общественная ба-

ня — остается неизменным, зато все время меняются посетители, что дает тот же самый эффект.

Баня и цирюльня, в которых разворачивается действие самых известных произведений Самба, играли ту же роль в жизни низших городских слоев, что «веселые кварталы» в жизни людей более состоятельных. Погрузившись в горячую воду или удобно расположившись в кресле цирюльника, люди проводили время, обмениваясь новостями с друзьями и посторонними. Темы этих разговоров были весьма разнообразны, но в целом легковесны, если судить по достоверной записи бесед между разными людьми в книге Самба. Автор отнюдь не стремился индивидуализировать свои персонажи и, возможно, не мог постигнуть глубины человеческих чувств, но ему великолепно удалось в точности воспроизвести речь эдоского купца, который и в бане расхваливает свой товар; ученого-конфуцианца, который даже самым обыденным вещам дает изысканные китайские наименования; женщины, которая рассуждает о том, какой муж подошел бы ее дочери; молодой особы, которая щеголяет своим знанием литературы; слуги, который жалуется на безрассудного хозяина... Читатели Самба смеялись не над забавными повадками какого-нибудь излюбленного персонажа вроде Ядзи или Кита, а над безымянными людьми, чья речь, воспроизведенная безжалостно точно, обнажала обычные человеческие слабости.

В отличие от Икку, Самба не интересовался путешествиями. Он ограничился описанием единственного общества, которое знал досконально, — общества простых эдосцев. Его единственной целью было развлекать читателей. В одном из ранних своих произведений он сетовал на то, что «книги смеха» уступили место «книгам плача» (имея в виду, по-видимому, сентиментальные *сярэбон* Умэбори Кокуга). Самба с блеском исправил это положение. Его комические произведения не обладают высокими художественными достоинствами, но представляют великолепный образец эдоского юмора. Переводить их было бы бессмысленным занятием; главное заключено в словах, с помощью которых автор записывал пересуды о событиях повседневной жизни, о театральных представлениях и домах свиданий, превосходно улавливая особенности речи и настроения простых людей того времени.

### *Ниндзёбон*

Мы уже видели, как в результате запрещения «безнравственных» книг в 1790 г. и наказания, обрушившегося на Санто Кёдэна в следующем году, продукция *сярэбон* значительно сократилась. Прежний комический дух беллетристики *гэсаку* возродился не сразу после того, как Мацудаира Саданобу лишился власти. Писатели прилагали немало усилий к тому, чтобы придать своим произведениям оттенок респектабельности в надежде, что это сможет компенсировать фривольность отдельных эпизодов. Умэбори Кокуга, в произведениях которого искренность является важной и неотъемлемой чертой во взаимоотношениях между куртизанкой и ее клиентом, осуществил переход к жанру *ниндзёбон* («повести о чувствах людей»), который получил широкое распространение в 20-х годах XIX в., а еще через одно десятилетие достиг окончательной зрелости. Тем временем другие авторы, воспользовавшись послаблениями в политике правительства, принялись писать книги *сярэбон* в прежней манере, но эти книги были лишены художественных достоинств.

Жанр *ниндзёбон* развился из *сярэбон*, однако черты, характеризующие различие между этими двумя жанрами, представляют для нас больший ин-

терес, нежели черты, характеризующие сходство. Важнейшим элементом, отличающим «повесть о чувствах» от книги *сярэбон*, служит любовь. Как и в *сярэбон*, действие здесь обычно происходит в «веселом квартале», но героем выступает уже не «знаток», который восхищает окружающих превосходным знанием полусвета, а красивый молодой человек (зачастую старший сын богатого купца), отличительная черта которого — умение завоевать любовь и преданность куртизанки. Если для героя *сярэбон* влюбиться было верхом неприличия, то в *ниндзёбон* он был способен не только влюбиться, но и жениться на куртизанке. Образы куртизанок в *сярэбон* в высшей степени схематичны. Эти женщины выказывают пренебрежение к выскочкам, но в то же время весьма редко обнаруживают подлинную привязанность даже к истинным *цу*. Авторы *ниндзёбон*, напротив, старались наделить своих героинь определенными, лишь им одним свойственными чертами характера. Каждая из них искренне влюблена в своего избранника и не только предана ему, но и ревнует его к другим женщинам. Герои *ниндзёбон* — это такие мужчины, ради которых женщины готовы пойти на любые жертвы, но их нельзя назвать героями ни в каком ином смысле. Они, как правило, беспомощны, не способны заработать на жизнь и нисколько не стыдятся принимать деньги от своих обожательниц. Надо полагать, они весьма искушены в любовных делах. Во всем остальном они на редкость женоподобны; если на них, скажем, нападают злодеи, они не в состоянии оказать им сопротивление. Но это ничуть не разочаровывает куртизанок. Напротив, слабость героев вызывает у них еще большую любовь.

Все эти особенности содержания и стиля *ниндзёбон*, по-видимому, объясняются ориентацией на появление нового читателя. Если книги *сярэбон* предназначались мужчинам, знакомым с нравами «веселых кварталов», то «повести о чувствах» были адресованы преимущественно женщинам из самурайских или зажиточных купеческих домов, которые увлекались театром *Кабуки* и стремились найти ту же романтическую атмосферу в книгах. Более всего они любили рассказы о женщинах, с которыми могли бы отождествить себя; о женщинах, страстно преданных своим избранникам, великодушных по отношению к друзьям, готовых в любую минуту пожертвовать собственным счастьем. Воображая себя непосредственными участницами романтических сцен, читательницы не возражали против деликатных намеков на физическую близость между героем и его возлюбленными, но порнография или слишком откровенное описание плотской любви шокировали бы их. Поэтому повести *ниндзёбон*, хотя они весьма эротичны и чрезвычайно убедительно рассказывают о проявлениях любовной страсти, как правило далеки от порнографии.

В отличие от авторов *сярэбон* создатели *ниндзёбон* не стремились выпячивать недостатки своих героев; наоборот, они всячески выражали сострадание к ним, особенно к женщинам. В этих произведениях постоянно ощущается присутствие автора. Он выступает в роли доброго и сочувствующего наблюдателя, который время от времени комментирует происходящее, дабы у читателя сложилось верное представление об описываемых им событиях. При этом автор не ставит себя на пьедестал и не преподаёт читателям уроков морали, вытекающих из поступков персонажей. Он не пытается возвыситься над своими героями. Этот подход объясняет особую популярность некоторых писателей того времени, и прежде всего Тамэнага Сюнсуй (1790—1843).

Сюнсуй не был основоположником жанра *ниндзёбон*, но именно он поднял его на самый высокий уровень и определил его характерную тематику. Предшественником Сюнсуй в этом жанре был Хана Сандзин (бук-

важно «Нос-Отшельник» — псевдоним, возникший под влиянием знаменитого «носа Кёдэна»). Два произведения *сярэбон*, написанные Хана Сандзином в 1818 г., содержат немало признаков, впоследствии ставших характерными для «повести о чувствах», но первый его *ниндзёбон*, легко распознаваемый по жанровой определенности, появился лишь в 1821 г. Хана Сандзин — первый автор, писавший для женщин, — пользовался значительной популярностью у читательниц, до тех пор пока не вышел в свет шедевр Тамэнага Сюнсуй — повесть «Сюнсёку умэгоёми» («Сливовый календарь любви», 1832—1833), которая затмила все то, что было создано до нее. Хана Сандзин продолжал выпускать свои книги до 1836 г., хотя в последние годы жизни он не мог уже соперничать с Сюнсуй.

Тамэнага Сюнсуй родился в Эдо в купеческой семье. О ранних годах его жизни нам почти ничего не известно. Очевидно, он учился писательскому мастерству у Сикитэй Самба и служил помощником Рютэй Танэхико; возможно, он надеялся издавать их произведения<sup>32</sup>. Около 1821 г. он основал собственное издательство, но, не располагая достаточными средствами и не обладая достаточным весом для того, чтобы привлекать к сотрудничеству лучших авторов той поры, он лишь переиздавал произведения Самба и Бакина со старых ксилографических досок. Неприятности, которые возникли у него из-за этих незаконных действий, побудили Сюнсуй самого взяться за кисть.

Первый успех пришел к начинающему писателю с выходом в свет книги «Акэгарасу ноти-но масаюмэ» («Вещий сон на рассвете, прерванный карканьем вороны»; первые три части опубликованы в 1821 г., последние две — в 1824 г.). Трудно определить, каков был вклад самого Сюнсуй в эту книгу. В 1833 г. он признался, что большая часть произведений, вышедших под его именем в то время, на самом деле была написана его учениками<sup>33</sup>. Поэтому можно предположить, что «Акэгарасу» была создана Сюнсуй в соавторстве с одним из его учеников, причем не исключено, что их усилия ограничились незначительной переделкой рукописи, принадлежавшей кому-то третьему.

Успех «Акэгарасу», должно быть, сыграл не последнюю роль в решении Сюнсуй посвятить себя писательскому труду, но он не мог всецело полагаться на литературные заработки и не прекращал издательской деятельности, пока его издательство не сгорело во время пожара в 1829 г. Возможно, именно это несчастье вынудило Сюнсуй стать профессиональным писателем. На новом поприще ему оченьгодились навыки, которые он приобрел, редактируя и издавая рукописи других авторов. В промежутке между 1821 г., когда он взял себе псевдоним Сомахито Второй, и 1832 г., когда вышла в свет первая часть «Умэгоёми», он опубликовал более тридцати *ниндзёбон*, многие из которых, вопреки его собственным заявлениям, были, скорее всего, написаны им самим. За это время сложился его собственный, самобытный стиль, и писатель уже был готов к созданию своего шедевра «Умэгоёми», который явился не только превосходным образцом жанра *ниндзёбон*, но, возможно, и лучшим из прозаических произведений, появившихся в Японии в период между выходом в свет новелл Акинари и романов Фтабатэй Симэя.

Стиль Сюнсуй сформировался под значительным влиянием его предшественников. Использование сочного разговорного языка Эдо, например, восходит к традициям Самба. Сюнсуй писал на эдоском диалекте не только потому, что так ему было удобнее; дело еще и в том, что он создавал свои произведения специально для женщин Эдо. В 1825 г. в предисловии к одному из своих произведений он подчеркивал, что умышленно не позволяя

своим персонажам изъясняться на языке района Камигата, необходимом по ходу действия, опасаясь, что эдоским женщинам и детям будет трудно его понять<sup>34</sup>.

Повесть «Умэгоёми» состоит главным образом из диалога, сопровождающегося краткими вводными фразами, авторскими ремарками и пояснениями. Ведущая роль диалога и «сценических» ремарок указывает на серьезную роль драматургии театра *Кабуки* в формировании стиля Сюнсуй; двое из помощников писателя в ранний период его творческой деятельности были драматургами театра *Кабуки*. «Сценические» ремарки в книге Сюнсуй написаны, как правило, на разговорном языке, использование классического литературного языка сведено здесь к минимуму. Обычно считают, что первым романом на разговорном языке в японской литературе явился «Укигумо» («Плывущее облако», 1887—1889) Фтабатэя Симэя, и забывают при этом, что за пятьдесят лет до него Тамэнага Сюнсуй создал произведение, вполне заслуживающее подобного определения. Язык «Умэгоёми» местами удивительно близок к современному, хотя некоторые вышедшие из употребления жаргонные словечки сейчас почти недоступны для понимания. Не исключено, что и читателей того времени порой озадачивала своеобразная лексика, принятая в «веселых кварталах», и в ряде случаев Сюнсуй в примечаниях поясняет значение отдельных слов. В целом же «Умэгоёми» обнаруживает настолько тесную связь с позднейшей японской литературой, посвященной полусвету, — с произведениями писателей группы «Кэнъюся», Нагаи Кафу и других, что его хочется рассматривать скорее как мостик к более поздней беллетристике, а не как произведение, по своему языку и миропониманию целиком и полностью принадлежащее эпохе 30-х годов XIX в.

Первоначально Сюнсуй намеревался издать «Умэгоёми» в шести томах, но по требованию читателей увеличил количество томов до двенадцати. Расширение первоначального замысла не нанесло, однако, сколько-нибудь заметного ущерба структуре произведения. Ведь в книге отсутствует четкая сюжетно-композиционная структура, по мере того как разрешаются одни конфликты, возникают другие. Как бы далеко ни уходил временами автор от главной темы, она все же оставалась стержнем произведения, и его отступления всегда обуславливались логикой повествования. По-видимому, это произведение Сюнсуй написал самостоятельно, рассчитывая с его помощью упрочить свое литературное реноме.

В «Умэгоёми» повествуется о юноше по имени Тандзиро, незаконном сыне вельможи. Еще мальчиком он был отдан на воспитание в «Караготоя» — один из «веселых домов» квартала Ёсивара. Однако он пришелся не по нраву одному из злонамеренных приказчиков этого заведения — злодею по имени Кихэй, который, пытаясь избавиться от Тандзиро, ложно обвинил его в краже ценного имущества. Будучи не в силах доказать свою невиновность, Тандзиро вынужден скрыться.

Книга начинается эпизодом, в котором гейша Ёнэхати, влюбленная в Тандзиро, разыскивает его убежище. Постепенно мы узнаём о пылкой преданности этой женщины возлюбленному и о жестокой ревности, которую она испытывает при одной мысли о том, что у нее может быть соперница. Она хочет сама, и только сама, добывать для него деньги, готовить ему еду и делить с ним ложе. Она готова продать все свое имущество, лишь бы выволочь Тандзиро из беды, и тот без всякого смущения принимает все ее жертвы. Ревность Ёнэхати вспыхивает с особой силой, когда юноша начинает расспрашивать ее об О-Тё, дочери прежнего владельца «Караготоя». Они воспитывались вместе, и Тандзиро питает к О-Тё братские чувства; но

Ёнэхати подозревает его в любви к девушке. Тандзи́ро изо всех сил отрицает это, и в конце концов Ёнэхати принимает его уверения, но муки ревности все же не покидают ее. Поначалу отношение Тандзи́ро к О-Тё не кажется нам отношением влюбленного юноши, но позднее мы узнаём, что он обманывал Ёнэхати, отрицая любовь к О-Тё. Читательницам того времени это нарочитое безразличие героя, по-видимому, очень импонировало.

Время от времени повествование прерывается репликами автора: «Единственное мое намерение в этой повести — рассказать о чувствах [ниндзё] Ёнэхати, О-Тё и других персонажей. Посему я не считаю необходимым изображать „зеленые дома“ в сатирических тонах. Прежде всего я попросту незнаком с веселыми заведениями и поэтому лишь бегло обрисовал царящую в них атмосферу. Я убедительно прошу не подходить к этой книге с меркой *сярэбон*»<sup>35</sup>.

В одном из лучших фрагментов книги рассказывается о случайной встрече Тандзи́ро и О-Тё на улице. Он приглашает девушку в харчевню, где та вскоре без тени смущения признаётся ему в любви. Подобно Ёнэхати, она желает лишь одного: готовить ему вкусную еду и обеспечивать его всем необходимым. Тандзи́ро не хочет открывать ей своих отношений с Ёнэхати и пытается держать О-Тё на некотором расстоянии, уговаривая ее позаботиться о собственной репутации. Понимая, что Тандзи́ро увлечен другой женщиной, О-Тё начинает его ревновать. Чтобы переменить тему разговора, юноша открывает окно и выглядывает на улицу. Как раз в это время его замечают проходящие мимо Ёнэхати и один его друг. Оказавшись в весьма затруднительном положении, Тандзи́ро пытается убежать из харчевни. Здесь следует авторская ремарка: «Интересно, что испытают Тандзи́ро и О-Тё, когда они спустятся по лестнице и лицом к лицу столкнутся с Ёнэхати? Признаться, автору пока еще не пришел в голову подходящий ответ... Если у кого-нибудь из читателей возникнут соображения по этому поводу, автор просит тотчас же сообщить их ему»<sup>36</sup>.

В следующей главе — продолжение этой сцены. Соперницы действительно сталкиваются на лестнице и обмениваются недобрыми взглядами. Ёнэхати непринужденным тоном обращается к Тандзи́ро и выражает удивление, что он уходит, вместо того чтобы подождать ее. Затем, повернувшись к О-Тё, она говорит: «А ты стала очень хорошенькой девушкой. Как ты выросла! Тебе пора подумать о замужестве»; при этом она смотрит на Тандзи́ро.

Затем все трое вместе пьют сакэ. Ёнэхати, отдавая себе отчет в том, что О-Тё может завладеть сердцем ее возлюбленного, решается на отчаянный шаг. Она заявляет девушке, что, хотя она все еще гейша, она давно считает себя женой Тандзи́ро и служит только затем, чтобы содержать мужа. О-Тё молода и неопытна, однако не уступает Ёнэхати в решительности. Она вежливо сообщает своей сопернице, что впредь намерена снабжать Тандзи́ро деньгами. Женщины обмениваются саркастическими репликами, но наконец Тандзи́ро, почти не принимавший участия в разговоре, заявляет о своем намерении проводить О-Тё домой. Проводив его до двери, Ёнэхати больно ущипнула Тандзи́ро и шепнула ему: «Уходи немедленно. Я ненавижу тебя!» Тот с мрачной улыбкой отвечает: «Ты сошла с ума. Ты мне надоела». — «Так, значит, я сошла с ума?» — выкрикивает женщина, гневно отбрасывая зубочистку, которую зажала между зубами. Затем, как будто смягчившись, она добавляет: «Ты бы взял О-Тё за руку, а то она может заблудиться». Тандзи́ро отвечает: «Можешь говорить все, что тебе заблагорассудится, любые глупости».

Когда Тандзи́ро, провожая О-Тё, остается с ней наедине, она без оби-

няков спрашивает, кого из них двоих он возьмет в жены, на что юноша отвечает: «Есть одна девушка, которая в десять раз красивее и милее Ёнэхати». — «Где она?» — «Здесь, рядом со мной», — говорит Тандзиро, заключая ее в объятия<sup>37</sup>.

Соперничество между двумя женщинами достигает особой остроты, когда О-Тё становится гейшей, чтобы зарабатывать деньги для Тандзиро. Хозяин заведения, в котором она теперь служит, настаивает на том, чтобы она приобрела себе покровителя-богача, но О-Тё никак не соглашается. Тем временем Тандзиро продолжает находиться на содержании у Ёнэхати. Это не мешает ему, однако, завести роман с другой гейшей, Адакити. Между ней и Ёнэхати разыгрывается ссора, куда более бурная, нежели предыдущая стычка Ёнэхати с О-Тё.

Следующим кульминационным моментом романа является сцена, в которой О-Тё и Тандзиро наконец становятся любовниками. Сцена описана с величайшей осторожностью, и все же Сюнсуй счел необходимым дополнительно оградить себя от возможных обвинений в том, что уводит своих читательниц со стези нравственности. «Вообще, я пишу книги в расчете на то, что читать их будут главным образом женщины, — замечает он. — Вот почему они получаются столь незатейливыми и нескладными. Женщины, которых я изображаю, могут показаться порочными, но на самом деле все они преисполнены глубочайшей непорочности и верности. Я никогда не пишу о женщинах, которые дарят своей благосклонностью одновременно многих мужчин, предаются чувственной любви, помышляя лишь о деньгах, сворачивают с пути истинной добродетели или не обладают добродетелями хорошей жены. В этой книге много любовных сцен, но чувства мужчин и женщин всегда чисты и искренни»<sup>38</sup>.

В «Умэгоёми» огромное количество сюжетных ответвлений и авторских отступлений, но в целом роман так понравился публике, что она потребовала продолжения. Так появилась вторая книга Сюнсуй из этой серии, «Сюнсёку тацуми-но соно» («Цвета весны, или Сад на юго-востоке», 1833—1835). Этому роману не удалось снискать такую же популярность, какой пользовался «Умэгоёми», но в нем с удивительным мастерством разрабатывается тема предыдущей книги, а эротические нотки в значительной степени усилены иллюстрациями художника Кунинао, нередко граничащими с так называемыми «рискованными картинками». Сюжет романа — соперничество Ёнэхати и Адакити, стремящихся завоевать любовь Тандзиро. Здесь много ярко написанных сцен ревности и ссор, но сюжетная коллизия приходит к счастливому концу. Тандзиро женится на О-Тё; две другие женщины становятся его официальными наложницами; все они живут бок о бок, дружно и счастливо. Именно из-за этой книги Сюнсуй незаслуженно приобрел репутацию создателя порнографических произведений.

Помимо этих книг кисти Сюнсуй принадлежит множество других *ниндзёбон*, частично написанных самостоятельно, а частично — с помощью многочисленных помощников. В конце 1841 г., после того как правительство провело соответствующее расследование, Сюнсуй вызвали городские власти и допросили по поводу его книг. Весной следующего года он был арестован; его продержали в колодках пятьдесят дней, а иллюстратору и издателю его произведений пришлось уплатить большой штраф. Ксилографические доски с текстом его новых произведений были уничтожены, а уже отпечатанные книги — сожжены. Эти репрессии осуществлялись в соответствии с новыми реформами годов Тэмпо. После отбытия наказания Сюнсуй переключился на сочинение правоучительных беллетристических про-



изведений, но на этом поприще не преуспел. Потрясение, вызванное жестокой карой, пагубно сказалось на его здоровье, и в 1843 г. писатель скончался в возрасте пятидесяти трех лет.

Жанр *ниндзёбон* возродился после того, как забылись реформы годов Тэмпо, но он уже не мог подняться до уровня «Умэгоёми». Однако роль, которую «повести о чувствах» сыграли в последующем развитии японской литературы, позволяет нам поставить этот жанр гораздо выше, чем другие разновидности беллетристики *гэсаку*.

### *Ёмихон*

Это своеобразное название (в буквальном переводе *ёмихон* означает «книга для чтения») было закреплено за одним из видов литературы *гэсаку*, с тем чтобы отличать его от произведений, в которых ведущая роль отводилась не тексту, как таковому, а иллюстрациям. Книги *ёмихон* тоже иллюстрировались, но в них внимание было явно сосредоточено на повествовании. Несмотря на то что книги этого рода включались в категорию *гэсаку* наряду с самыми что ни на есть легковесными произведениями, их ярко выраженный нравоучительный характер резко контрастировал с фривольностью *кибёси* и *сярэбон*. Повествование в *ёмихон*, как правило, перегружено историческим материалом, почерпнутым как из китайских, так и из японских источников, и авторы считали своим долгом вывести определенную мораль из каждого эпизода. Несмотря на вполне серьезные намерения их создателей, «книги для чтения» по жанру соответствовали скорее рыцарским романам, нежели романам бытовым. Их персонажи схематичны, события взяты не из реальной жизни и всецело принадлежат миру фей, сказочных принцесс и благородных воинов. Лучшие произведения *ёмихон* (к их числу принадлежат два-три романа Бакина) представляют высшую точку в развитии традиционного искусства японских рассказчиков.

«Книги для чтения» возникли под значительным влиянием китайской литературы на разговорном языке — романа «Шуйху чжуань», с одной стороны, и сборников новелл о привидениях и прочих чудесах<sup>39</sup> — с другой. Эти произведения писались особым стилем, соединявшим *габун* (изящную прозу) ученых школы «национальной науки» с заимствованиями из китайских источников. Действие чаще всего относили к периоду Муромати — поре феодальных междоусобиц; авторы воспевали самурайские идеалы, особенно те из них, которые можно было прямо соотносить с моральными принципами конфуцианства. В отличие от большинства произведений более ранней японской прозы, построенных по принципу свободного и произвольного панизывания разнообразных эпизодов, романы *ёмихон* имеют четкое композиционное строение. В свое время Бакин назвал семь принципов композиционной организации романа: создание образов главного героя и второстепенных персонажей; определение сюжетных линий; разработка основных тем; использование сравнения; использование контраста; использование сокращений и, наконец, не выраженный словами подтекст. Романы Бакина зачастую весьма многословны, перегружены всевозможными отступлениями, их дидактика тяжеловесна. И все же четкое осознание своей литературной задачи и умение создать монументальные полотна, «населенные» многочисленными персонажами, которых связывают самые разнообразные ситуации, снискали ему славу «величайшего создателя рыцарских романов в истории японской повествовательной литературы»<sup>40</sup>.

Имя Бакина так же тесно связано с понятием *ёмихон*, как имя Кёдэна — с *кибёси*, а имя Сюнсуй — с *ниндзёбон*. Тем не менее он обращался почти ко всем жанрам беллетристики *гэсаку* и в ряде случаев сразу завоевывал признание читателей. Сегодня юмор Бакина, даже в самых «легких» его произведениях, скорее раздражает нас, нежели вызывает смех<sup>41</sup>. Мы невольно испытываем облегчение, переключаясь на его строгие правдоучительные романы.

Такидзава Бакин родился в 1767 г. в Эдо и был пятым сыном в семье самурая. Бакин всегда гордился своей родословной и всю жизнь пытался восстановить былой престиж семьи. Мальчиком он служил в домах нескольких самураев, но уже в 1790 г. решил стать профессиональным писателем. Создав свое первое произведение в стиле *кибёси*, он отдал рукопись на суд Кёдэну, и эта книга произвела на последнего такое сильное впечатление, что он добился ее издания в 1791 г. с иллюстрациями прославленного художника Тоёкуни. Это был тот самый год, когда Кёдэна постигло наказание за его якобы безнравственные *сарэбон*. Все время, пока Кёдэна держали в колодках, Бакин неотлучно находился при нем в его доме и успел написать несколько новых *кибёси*, которые он издал, подписавшись в знак благодарности именем своего учителя.

Известность пришла к молодому писателю в 1793 г., когда увидели свет семь его *кибёси*, подписанные именем «Кёкутэй Бакин». С тех пор он работал с невероятной продуктивностью, создавая ежегодно не менее тринадцати книг *кибёси*. Подлинную славу, однако, принесли ему романы в жанре *ёмихон*. Лучшими среди них считаются два: «Тиндзэцу юмихаридзуки» («Чудесный рассказ об ущербном месяце», 1806—1811) и «Нансо Сатоми хаккэндэн» («История восьми псов из Сатоми», 1814—1841).

Бакин заявил о себе как о ведущем авторе *ёмихон* в 1806 г., опубликовав первую часть романа «Чудесный рассказ об ущербном месяце». В этой книге рассказывается о герое Минамото Тамэтомо, известном по таким средневековым произведениям, как «Хогэн моногатари». Первая часть романа повествует о родословной главного героя, о его детстве, о его первых победах и поражениях, и кончается изгнанием Тамэтомо на остров Осима. Во второй части Тамэтомо покидает Осима, покоряет еще несколько островов, но императорские войска снова начинают его преследовать. Спасаясь от преследования, семья Тамэтомо терпит кораблекрушение во время бури. Тамэтомо и его сын оказываются на разных островах, а его жена Сирануй, стремясь умиловить разгневанных богов, бросается в морскую пучину. Из продолжения романа, написанного Бакином по требованию читателей, мы узнаём, что Тамэтомо терпит еще одно кораблекрушение близ островов Рюкю. Он подавляет там восстание, спасает принцессу от злодея-министра, посягающего на трон, и в конце концов женится на этой принцессе, в которую, по всей видимости, вселился дух погибшей Сирануй. Чародеи и колдуньи чинят всевозможные козни против Тамэтомо. Им почти удается избавиться от него, но он, как всегда, выходит победителем. Вскоре к нему присоединяется сын: они вместе побеждают всех своих врагов и восстанавливают законное правление. Жители страны умоляют Тамэтомо стать их царем, но тут неожиданно умирает его жена, и он следует за ней на небеса, поручая сыну править островами Рюкю.

Успех романа «Юмихаридзуки» объясняется главным образом его героическим пафосом. В этом со всей очевидностью сказалось увлечение Бакина китайской литературой, в особенности романом «Шуйху хоу чжуань», явившимся продолжением «Шуйху чжуань»<sup>42</sup>. Особый интерес «Юмихаридзуки» как историко-героическому роману придает образ главного героя,

Минамото Тамэтомо — человека, наделенного огромной силой и преданного самурайским идеалам. Несмотря на то что в этом романе Бакин частично основывался на исторических фактах, он несколько не сдерживал своей фантазии. Реально существовавший Тамэтомо умер в изгнании на острове Осима и никогда не бывал на архипелаге Рюкю, Бакин же заставляет своего героя совершать все новые и новые завоевательные походы. По-видимому, мало кому из читателей тогда приходило в голову, что автор отходит от исторической правды. Бакин скрупулезно изучал имевшиеся в его распоряжении материалы об островах Рюкю, с тем чтобы с максимальной точностью воспроизвести в своей книге местный колорит, и за этой убедительной экзотикой читатель не видел искажения подлинных фактов, его не удивляло неправдоподобное превращение Тамэтомо из сурового воина в образец благодушия и справедливости в конфуцианском духе. Проза Бакина обнаруживает заметные следы влияния «Тайхэйки». Стиль его как нельзя лучше соответствует описаниям захватывающих событий романа и в то же время доставляет наслаждение своей мелодичностью. Многие фрагменты романа основаны на чередовании пяти- и семисложных ритмических групп, что весьма характерно для стиля зрелого Бакина.

Задачей «Юмихаридзуки» служило воплощение принципа *кандзэн тё-аку* — «поощрения добродетели и наказания порока». Чтобы привлечь читателей, Бакин был вынужден включить в повествование любовные и прочие волнующие эпизоды, но это было не более чем приманкой. Главной целью произведения было назидание, дидактика. Автор ожидал, что, прочитав книгу до конца, читатель осознает аллегорический смысл всего описанного. Популярность «Юмихаридзуки», особенно среди самураев, как раз и была связана с этой высокой целью автора. Но если бы в книге отсутствовали занимательность и экзотика, моральные наставления вряд ли усваивались бы с такой легкостью.

«Книги для чтения» Бакина были адресованы прежде всего образованным читателям. Каждая книга выходила тиражом приблизительно в 300 экземпляров, причем более половины поступали непосредственно в библиотеки — книжные лавки, где читатели брали книги на время<sup>43</sup>. Поскольку издание произведений *ёмигон* не давало Бакину средств, достаточных для содержания семьи, ему пришлось сочинить множество низкопробных произведений. Но серьезные книги Бакина перевешивают всё. Они не только приносили ему удовлетворение как художнику, но и давали возможность выразить самурайские идеалы, которые все сильнее овладевали его воображением. Решив стать писателем, Бакин отказался от самурайской службы; вместо того чтобы жениться на женщине из дворянской семьи, он взял в жены владелицу небольшой лавки, торговавшую сандалиями. Вынужденное нарушение им самим самурайского кодекса вызвало у него страстное желание, чтобы его сын был истинным самураем. Впоследствии юноша умер от нервного и физического истощения, но ничто не могло заставить Бакина отказаться от мысли о восстановлении былого могущества его рода. В романе «Хаккэндэн» он очень четко формулирует самурайское мировоззрение.

Бакин приступил к опубликованию «Хаккэндэн» в 1814 г., когда ему было сорок семь лет. Он все еще находился под сильным влиянием китайской повествовательной литературы<sup>44</sup>, но в то же время обращался к произведениям японских авторов, чтобы воссоздать в своей книге достоверную картину Японии XV в. Его первоначальный замысел, по-видимому, не выходил за рамки создания рыцарского романа в духе предыдущих *ёмигон*, однако в ходе работы избранная им тема открывала перед ним всё новые

и новые возможности. Двадцать семь лет ушло у него на создание этого огромного произведения, насчитывающего сто шесть томов. В эти годы на Бакина обрушились всевозможные семейные неурядицы. Более того, начиная с 1831 г. его стало всерьез беспокоить зрение. В 1834 г. он совсем перестал видеть правым глазом, а левый доставлял ему непрерывные страдания. Но он продолжал упорно трудиться над рукописью, записывая текст все более крупными иероглифами. В 1840 г. он окончательно лишился зрения, а следовательно, и возможности писать. Но решимость завершить свой обширный труд не покидала его. Он обратился за помощью к невестке, и та согласилась писать под диктовку. Однако такая система работы была сопряжена с большими трудностями: диктуя свои замысловатые фразы, Бакин нередко вынужден был по ходу дела обучать невестку многим иероглифам. Эта работа доставила немало мучений обоим, но в конце концов осенью 1841 г. роман был завершен. Это самое длинное произведение в истории японской литературы и, возможно, самый объемистый из когда-либо написанных рыцарских романов.

«Хаккэндэн» в буквальном переводе означает «История восьми псов из Сатоми». Это странное название восходит к одному из эпизодов в начале книги. Военачальник Сатоми Ёсидзанэ, осажденный в собственном замке, в отчаянии заявляет, что отдаст свою дочь Фусэ-химэ тому, кто принесет ему голову врага. Его сторожевой пес Яцуфуса убегает и вскоре возвращается с головой противника. Ёсидзанэ удается одержать победу над вражеским войском, но он вовсе не намерен отдавать свою красавицу-дочь псу. Фусэ-химэ, однако, считает, что обещания следует выполнять, и, несмотря на все возражения, полна решимости стать спутницей жизни отважного Яцуфуса. Они поселяются в горной пещере. После года супружеской жизни Фусэ-химэ обнаружила, что ждет ребенка. Тем временем один из верных вассалов Ёсидзанэ, пытаясь избавить Фусэ-химэ от столь странной участи, пробирается к пещере и стреляет в Яцуфуса, но пуля попадает в Фусэ-химэ. Понимая, что рана смертельна, молодая женщина закалывается. Из раны поднимается белое облачко, обволакивающее хрустальные бусины четок Фусэ-химэ. Восемь бусин, на каждой из которых начертан иероглиф, обозначающий соответствующую конфуцианскую добродетель, поднимаются в небо. Впоследствии бусины обнаруживают в руках восьми младенцев, чьи имена начинаются иероглифом «ину» («пес»). Каждый из этих восьми «псов» — воплощение добродетели, начертанной на хрустальной бусине, с которой он родился. Восемь героев встречаются и разлучаются множество раз, но в конце концов они воссоединяются и совместными усилиями возвращают былую славу семье Сатоми. В конце романа восемь воинов-«псов» встречаются в пещере Яцуфуса, а затем внезапно исчезают.

Составить себе полное представление об этом невероятно длинном произведении на основе короткого пересказа попросту невозможно. Даже если попытаться подробно изложить хотя бы главные сюжетные линии, все равно не удастся воспроизвести богатство поэтического языка и бесконечное разнообразие событий, которые оживляют повествование и сообщают холодным конфуцианским догмам ту жизненность, которая завораживала многие поколения читателей. Снова и снова главные герои подвергаются испытаниям как со стороны злодеев, которые добиваются их гибели, так и со стороны искренне любящих их людей; такие испытания, хоть они и более приятны, отнюдь не менее опасны для человека, который всецело посвятил себя определенной цели. В одном из наиболее известных эпизодов романа герой Инудзука Сино отвергает красавицу Хамадзи, которая

так горячо его любит, что готова пожертвовать ради него даже собственной честью<sup>45</sup>. Сино вовсе не равнодушен к ее чарам, но конфуцианское воспитание не позволяет ему отступить от строгого кодекса самурайской чести. Здесь, как и повсюду в романе, долг одерживает верх над человеческими слабостями и хладнокровие главных героев возводится в ранг величайшего достоинства, способного вызвать лишь восхищение.

Несмотря на многословие этой огромной книги, она вызывает в нас уважение своей значительностью и той силой, с которой в ней воплотились особенности мировоззрения периода Токугава. Основным философским фоном в этом произведении, естественно, является конфуцианство, но при этом немалую роль в повествовании играют и распространенные буддийские представления той поры, и в первую очередь принцип наказания зла и вознаграждения добродетели. Самурайские идеалы, заметно потускневшие во времена Бакина, на страницах его книги предстали в своем первоизданном блеске, и они ни в коей мере не кажутся ничтожными.

Бакин продолжал работать до самой смерти, завершая *эмихон*, начатый им еще в 1828 г., — «Кинсэйсэцу бисёнэн року» («Красивые юноши нашего времени»). Он умер в 1848 г. в возрасте восьмидесяти одного года, так и не закончив работу над последними томами книги. В этом романе, повествующем о двух красивых юношах, один из которых добродетелен, а другой порочен, присутствуют сцены, отличающиеся таким неистовством и даже извращенностью, что некоторые критики сочли их чуждыми привычному стилю Бакина<sup>46</sup>. Большая реалистичность этого произведения может показаться современному читателю гораздо привлекательнее, чем невероятные происшествия и повороты в судьбах героев, которые усложняют сюжет «Юмихаридзуки» и «Хаккэндэн». Тем не менее это произведение еще очень далеко от современного романа и лишено того размаха, который делает «Хаккэндэн» одним из монументальнейших романов в японской литературе, а Бакина — одним из четырех или пяти величайших японских писателей.

### Гокан

Подобно тому как возросший спрос читателей на произведения с более глубокой трактовкой человеческих характеров, чем в книгах *сярэбон*, вызвал к жизни *ниндзёбон*, повести *кибёси* уступили место произведениям новой жанровой формы — *гокан*, т. е. «сброшюрованным выпускам». Название связано с типом издания книг этого жанра, содержавших по шесть небольших брошюр, каждая из которых насчитывала по пять двойных страниц; эти брошюры переплетали вместе и продавали единым комплектом. Внешне *гокан* очень похожи на *кибёси*. Подобно последним, в них вертикальные строчки текста искусно включены в общую композицию книжного листа, обрамляя фигурки людей и архитектурные элементы иллюстрации. Однако большой объем этих произведений не только повлиял на изменение формата, но и обусловил совершенно иную тематику. В отличие от юмористических *кибёси*, *гокан* были посвящены главным образом трагическим событиям, связанным с обычаем кровной мести. Еще в 1783 г. Нансэнсё Сوماхито (1749—1807) опубликовал иллюстрированную повесть *кибёси* на тему кровной мести, в которой не было и тени юмора. Эта книга осталась почти не замеченной читателем, но тому же автору гораздо лучше удалось другое произведение, также посвященное теме мести, — «Катакиути гидзё-но ханабуса» («Героическая женщина мстит врагу»), которое вышло в свет в 1795 г. с иллюстрациями прославленного Тоёкуни.

Некоторые писатели, противясь развитию *кибёси* в подобном направлении, пытались сохранить их прежний комический характер. В 1805 г. Сикитэй Самба выступил с критикой издателей, которые отдают предпочтение повестям о кровной мести, но вместе с тем он вынужден был признать, что сам всегда стремился угождать вкусам издателей. В 1806 г. Самба опубликовал повесть о кровной мести в двух частях; каждая часть состояла из пяти небольших томов. Эти книжицы были переплетены вместе и положили начало распространению нового типа изданий, именуемого *гокан*.

Читателей привлекал не только новый тип изданий, как таковой. Если прежде элементы оформления обложки сводились к небольшим цветным ярлыкам в левом верхнем углу, то теперь всю обложку заполняла иллюстрация, нередко цветная<sup>47</sup>. Иллюстрации к *гокан* имели существенное значение для спроса на эти книги, и авторы сочиняли текст с учетом того, чтобы его можно было по возможности лучше иллюстрировать. Известно, например, что Рютэй Танэхико испытал немалые трудности при написании второй главы своей версии «Повести о Гэндзи» в жанре *гокан*: в этой главе содержатся лишь рассуждения о достоинствах и недостатках женщин, которые не дают достаточного материала для иллюстратора. Как правило, Танэхико собственноручно делал наброски иллюстраций к каждой странице и давал множество подробных указаний оформителю своих книг, художнику Утагава Кунисада. Несмотря на дидактический характер в духе *ёмихон*, произведения *гокан* оставались, по существу, книжками-картинками.

В начале XIX в., стремясь удовлетворить массовый спрос читателей на произведения о кровной мести, почти все ведущие прозаики обратились к жанру *гокан*. Санто Кёдэн в надежде восстановить свое реноме после тяжелого удара, обрушившегося на него в 1791 г., взялся в 1807 г. за создание *гокан* с иллюстрациями Тоёкуни. За восемь лет (с 1807 г. и до смерти, постигшей его в 1816 г.) Кёдэн написал около девяноста произведений *гокан*, и все они были хорошо встречены читателями. Его младший брат, Санто Кёдзап, тоже писал книги *гокан* и создал приблизительно пятьдесят произведений в этом жанре, а в популярности он уступал лишь Рютэй Танэхико. Немало *гокан* создал также Бакин. И все-таки наиболее характерным образцом этого жанра служит одно-единственное произведение — «Нисэ Мурасаки инака Гэндзи» («Лже-Мурасаки и деревенский Гэндзи»), а самым прославленным писателем в этом жанре считается его автор Рютэй Танэхико.

Рютэй Танэхико (1783—1842) был самураем и всю свою жизнь провел в Эдо. Хотя он принадлежал к довольно знатной семье, карьера самурая мало интересовала его, и он посвятил себя театру. Танэхико не только был знатоком *Кабуки* и охотно принимал участие в любительских спектаклях; став писателем, он охотно использовал в своих произведениях сюжетные ходы и способы характеристики персонажей, присущие пьесам *Кабуки*.

Первой книгой Танэхико, по-видимому, был *ёмихон* под названием «Ава-но наруто», изданный в 1807 г. с иллюстрациями Хокусай; несмотря на то что эта книга была написана по мотивам знаменитой пьесы *Дзёрури*, она потерпела провал. Выступая с похвалой в адрес более позднего *ёмихон* Танэхико, Бакин писал: «Я никогда не предполагал, что автор обладает таким талантом, однако мы являемся очевидцами его феноменального творческого роста. Это его произведение настолько превосходит „Ава-но Наруто“, что можно подумать, будто оно написано другим человеком»<sup>48</sup>. Бакин тем не менее критикует даже это произведение за чрезмерные заимствования из *Кабуки*.

Вначале Танэхико стремился утвердиться на поприще создателя *ёмихон*, однако, сознавая явное превосходство Бакина в этом жанре, он решил попробовать силы в каком-либо другом направлении. Возможно, не последнюю роль в его решении посвятить себя жанру *гокан* сыграли более высокие гонорары, назначавшиеся авторам этих произведений. Тем не менее даже в 1822 г. он все еще не отказывался от мысли стать писателем в жанре *ёмихон*. В предисловии к одной из своих книг *гокан* он указывает, что первоначально она была задумана как *ёмихон*, но обстоятельства вынудили его отказаться от этого замысла. Итак, продолжает он, «отказавшись от чрезмерного многословия и отобрав лишь самое существенное, я превратил свой роман в одну из обычных книжек-картинок»<sup>49</sup>. Как саркастически заметил Бакин, Танэхико не хватало учености, чтобы создать аллегорическое произведение на высоко нравственную тему «вознаграждение добродетели и наказание порока»; его сильной стороной было умение добиться живописной красоты изображения, что как нельзя лучше соответствовало требованиям *гокан*.

Первое произведение Танэхико в жанре *гокан* появилось в 1811 г. Благоприятные отклики на эту книгу, по-видимому, способствовали специализации писателя именно в этой области беллетристики. После этого он стал создавать как минимум по два-три, а иногда даже по девять *гокан* ежегодно. Он пробовал силы и в некоторых других видах литературного творчества: в 1815 г. он опубликовал первую из своих *сёхон дзигатэ* — книг, содержащих краткое изложение пьес театра *Кабуки*. Вплоть до 1831 г. он издавал подобные книжечки, обильно иллюстрированные портретами знаменитых актеров. Сотрудничество с художником Кунисада, начавшееся как раз в это время, продолжалось до самой смерти Танэхико и в немалой степени способствовало успеху его произведений<sup>50</sup>. Создание *сёхон дзигатэ*, сочетавших изложение сюжетов пьес театра *Кабуки* с иллюстрациями, происходило параллельно с сочинением *гокан* и позволяло Танэхико проявить свои обширные познания в области театра.

Мысль о создании «Инака Гэндзи» впервые возникла у Танэхико в 1825 г. Непосредственным стимулом к этому, очевидно, послужил успех Бакина, издавшего в то время необычайно длинный *гокан*. Танэхико не мог тягаться с Бакином, когда речь шла об адаптации китайского материала, но он был хорошо начитан в японской литературе и располагал богатейшей коллекцией старинных книг и рукописей. Он прочитал «Повесть о Гэндзи» с помощью комментариев и к тому же посещал лекции Исикава Масамоти по классической литературе Хэйана. Позднее Бакин, недовольный ошеломляющим успехом «Инака Гэндзи», высказал сомнение относительно знакомства Танэхико с оригиналом<sup>51</sup>. Это предположение несправедливо, однако Бакин был прав, считая, что в версии «Повести о Гэндзи», созданной Танэхико, не было и в помине того проникновения в эстетическую и философскую суть этого романа, которое было свойственно концепции Мотоори Норинага. Танэхико обращался с оригиналом как драматург *Кабуки*, свободно переделывая классический материал сообразно собственным целям.

Выбрав в качестве модели «Повесть о Гэндзи», Танэхико должен был решить, к какой эпохе отнести действие своего *гокан* и в какой степени следовать оригиналу. Как-то Танэхико рассказал о сомнениях, обуревавших его на раннем этапе работы над произведением: «Когда я начал писать „Инака Гэндзи“, один мой знакомый, находившийся уже в почтенном возрасте, сказал мне: „Вам следует стремиться по возможности сохранить язык оригинала и не менять сюжета. В таком случае ваша книга по-

служит на пользу молодежи, которая не читала „Повести о Гэндзи“. Но другой, молодой знакомый сказал мне так: „Вы должны изменить сюжет. Внесите в свой роман приемы драматургии *Кабуки* и кукольного театра. Ведь вряд ли отыщется человек, который не читал бы „Гэндзи“»<sup>52</sup>.

Столкнувшись со столь противоречивыми мнениями, Танэхико перенес действие своего «Гэндзи» во времена правления сёгуна Ёсимаса, т. е. в конец XV столетия. Эта эпоха междоусобиц и смут была бесконечно далека от безмятежных времен «блистательного принца Гэндзи», но, поскольку Танэхико намеревался создать рыцарский роман, прославляющий самурайские идеалы, период Муромати лучше всего соответствовал его замыслу. Само собой разумеется, автор не стремился воссоздать атмосферу двора сёгуна Ёсимаса, точно так же как авторы «Тюсингура» ни на минуту не задумывались о том, чтобы использовать в своей пьесе подлинные факты эпохи правления первого сёгуна из дома Асикага.

Танэхико столкнулся с немалыми трудностями и при решении вопроса о том, насколько строго ему следует придерживаться сюжета «Повести о Гэндзи». Его рукопись испещрена поправками, свидетельствующими о его колебаниях в начальный период работы; он вычеркивал куски текста, добавлял новые и т. д. С большой неохотой он решился в конце концов опустить первый абзац своей книги, свидетельствующий об очевидном заимствовании у Мурасаки Сикибу<sup>53</sup>, но в знак признательности знаменитой писательнице он приписал авторство своего романа придворной даме по имени Офудзи. Этим объясняется первая часть названия романа «Лже-Мурасаки и деревенский Гэндзи»: Офудзи выступает двойником Мурасаки Сикибу. Что же касается «деревенского Гэндзи», то Танэхико в предисловии поясняет: «Несмотря на то что здесь описаны события, происходившие в столице, я назвал своего „Гэндзи“ „деревенским“ из-за его провинциального языка»<sup>54</sup>. На самом деле роман Танэхико написан классическим, а не разговорным языком, но он легко понятен и, следовательно, «деревенский». Главный герой романа, Мицуудзи, если и не может быть назван в точном смысле слова «деревенчиной», то, уж во всяком случае, оказывается на несколько голов ниже аристократа Гэндзи.

Танэхико довольно точно следует оригиналу, хотя порою, в результате необходимых для иллюстрированной книги упрощений, поступки некоторых действующих лиц описаны весьма схематично. В то же время для усиления драматического эффекта Танэхико ввел в повествование целый ряд новых персонажей и эпизодов, появление которых в «Повести о Гэндзи» было бы невозможно. В начале книги злодей по имени Дородзо совершает покушение на жизнь Ханакири, которая в романе Танэхико «аналог» Кирицубо — матери Гэндзи. По ошибке он убивает другую женщину, а сам случайно погибает от руки своей сестры Кикё. Подобное воплощение буддийского закона причины и следствия весьма характерно для пьес театра *Кабуки*: под покровом темноты жертвами покушений часто становятся другие люди. Поняв, что она убила собственного брата, Кикё пытается покончить с собой, но ее останавливают, и она становится монахиней. Позже она погибает от руки бандитов, жертвуя собой (в духе *Дзёрури*) ради спасения главного героя романа — Мицуудзи.

Мицуудзи — сын сёгуна Ёсимаса и его наложницы Ханакири, женщины не слишком высокого происхождения. У него нет ни малейшего желания стать сёгуном. Однако, узнав о том, что при весьма таинственных обстоятельствах исчезли три сокровища, необходимые наследнику сёгуна, он решает их разыскать. Пропавшие сокровища, как известно, были одним из традиционных сюжетных элементов в пьесах *Кабуки*, и Мицуудзи, подобно



Сукэроку, посещает «веселые кварталы» в надежде узнать там что-либо об утраченных ценностях. Любовные приключения главного героя описаны с традиционным знанием дела; немалую прелесть этим страницам придают великолепные иллюстрации Кунисада. Однако ощущается отталкивающая холодность и расчетливость в том, как Мицуудзи, желая преуспеть в своих поисках, использует своих возлюбленных. Если судить о его шеступках с точки зрения нравственных норм самурая, то Мицуудзи превосходит Гэндзи, поскольку его любовные похождения обусловлены не плотской страстью, а более высокими стремлениями, связанными с поисками пропавших реликвий. И все же нам трудно относиться с симпатией к этой «машине любви» или, если уж на то пошло, к женщинам из разных социальных слоев, которые борются за право прислуживать Мицуудзи. Создается впечатление, что Мицуудзи вообще не способен проявить великодушные или подлинную любовь, а окружающие его женщины начисто лишены той ярко выраженной индивидуальности, которая характерна для женских персонажей «Повести о Гэндзи».

Несмотря на недостатки, которые ясно видит в «Инака Гэндзи» современный читатель, роман пользовался огромным успехом у современников Танэхико. Трудно представить себе это сегодня, когда «Деревенский Гэндзи» почти полностью утратил свое очарование; его бесконечные сюжетные повороты скорее утомляют, нежели увлекают читателя. Изысканность манеры повествования — Танэхико не смел оскорбить чувств утонченных дам — тоже вызывает у нас лишь раздражение. Даже иллюстрации порой кажутся безжизненными. Но в течение многих лет японские читатели с нетерпением ожидали каждого нового выпуска книги, чтобы узнать, какие перемены в сюжете «Повести о Гэндзи» произойдут на сей раз.

Танэхико издал первую часть своего романа в 1829 г. Эта публикация послужила своего рода пробным шаром: ни автор, ни издатель не были достаточно уверены в успехе модернизированной версии «Гэндзи». По выходе в свет первая часть книги завоевала всеобщее признание, и в 1830 г. появились вторая и третья части. На протяжении ряда лет Танэхико публиковал по две части романа ежегодно, однако с 1833 г. он увеличил это количество до трех-четырех частей в год и не снижал темпов вплоть до 1842 г. К тому времени готовилась к печати тридцать восьмая часть его романа, составившего уже сто пятьдесят два выпуска.

Летом 1841 г. Танэхико заболел, и распространился слух, что он не сможет больше работать. Это известие вызвало такую тревогу даже среди обитательниц женских покоев дворца сёгуна, что было вознесено множество молитв об исцелении Танэхико. Одна из придворных дам совершила семидневное паломничество в храм и пожертвовала Будде экземпляр «Деревенского Гэндзи»<sup>55</sup>.

Танэхико выздоровел в том же году, и в 1842 г. тридцать восьмая часть его романа увидела свет. Он успел уже отдать рукопись тридцать девятой части иллюстратору и каллиграфу, когда его неожиданно вызвал чиновник кланового правительства и объявил, что ему, как самураю, не пристало писать подобные книжки. Эта весьма запоздалая реакция на произведение, которое начало издаваться двенадцатью годами ранее, а главное, было совершенно безупречно по своему содержанию, возможно, явилась скорее результатом реформ годов Тэмпо, нежели выпадом против данной книги, хотя кое-кто высказывал догадки, будто Танэхико воссоздал в своем произведении безнравственную атмосферу двора сёгуна Иэнари, отъявленного распутника<sup>56</sup>.

Нарекания по поводу «Деревенского Гэндзи» явились ужасным уда-

ром для осторожного Танэхико. Даже Бакин, уже долгое время настроенный к нему враждебно, был не на шутку нацуган. Выразив благодарность властям по поводу того, что его собственные книги никогда не подвергались запрету, он заявил о своем намерении впредь проявлять еще большую осмотрительность<sup>57</sup>. Танэхико совершенно оставил надежду увидеть тридцать девятую и сороковую части своего романа опубликованными (они так и не были напечатаны до 1928 г.) и обещал больше не писать в жанре *гэсаку*. Но худшее было впереди. Его снова вызвал чиновник кланового правительства и предъявил ему какие-то обвинения, суть которых нам неизвестна. Высказывались предположения, будто его обвиняли в том, что он написал порнографическую книгу. Это, естественно, могло нанести серьезнейший удар чести высокородного самурая. Вскоре после этого Танэхико умер. Некоторые исследователи считают, что он покончил жизнь самоубийством<sup>58</sup>.

Как только схлынула волна реформ Тэмпо, к «Инака Гэндзи» быстро вернулась былая популярность. Особенно зачитывались этими бесконечными томами молодые женщины. *Гокан* Танэхико стали известны даже за пределами Японии: книга «Укиёгата рокумай бёбу» (1821) в 1847 г. вышла в переводе на немецкий язык под названием «Sechs Wandschirme in Gestalten der vergänglichen Welt» («Шесть передвижных ширм в образах изменчивого мира»). Перевод был осуществлен австрийским ученым Августом Пфицмайером. Это был первый японский роман, переведенный на европейский язык.

*Гокан* сохраняли популярность даже в XX в. Они удовлетворяли спрос на популярную беллетристику, который позднее породил еще менее совершенные произведения. Эти томики с выразительными иллюстрациями и длинными завитками текста наглядно показывают состояние японской повествовательной литературы накануне волны просветительства периода Мэйдзи.

# 3

## ДРАМА

### КАБУКИ В XVIII СТОЛЕТИИ

В первой половине XVIII в. зависимость театра *Кабуки* от пьес *Дзёрури* была особенно очевидной. Никто из знаменитых драматургов той поры не стремился к сотрудничеству с театром живого актера, и у приверженцев кукольного театра не было оснований считать *Кабуки* серьезным соперником. Тем не менее в некоторых городах, особенно в Эдо, все еще существовали горячие поклонники искусства актеров *Кабуки*, и при первых же признаках ослабления популярности кукольного театра *Кабуки* вновь заявил о себе как о ведущей форме театрального искусства Японии. К концу XVIII в. лучшие драматурги страны перешли из театра *Дзёрури* в театр *Кабуки*. Подлинный триумф эдоского *Кабуки* наступил в 1796 г., когда в Эдо переехал ведущий драматург района Камигата — Намики Гохэй. С той поры и вплоть до конца XIX столетия эдоский (впоследствии токийский) театр *Кабуки* всецело определял развитие японской драматургии.

Театральное искусство *Кабуки* с самого начала было сосредоточено не столько на пьесах, сколько на актерской импровизации, и зрители, боготворя актеров, позволяли им обращаться с текстом, как заблагорассудится. В отличие от *Дзёрури*, музыкального жанра, ведущего свою родословную от сказа, *Кабуки* акцентировал внимание на движении актера — будь то танец или подчеркнутая жестикация.

В *Дзёрури* рассказчик был вправе интерпретировать отдельные эпизоды пьесы несколько иначе, нежели его предшественники, он мог опускать целые фрагменты, но не мог полностью отойти от текста, ибо это привело бы в замешательство музыкантов и кукловодов. Актеры *Кабуки*, напротив, свободно импровизировали, причем не только по собственной инициативе, но нередко и по просьбе зрителей. Тексты пьес *Дзёрури* печатались еще в XVIII в., когда это искусство находилось только на стадии формирования; во времена Тикамацу популярные пьесы театра марионеток выходили уже в виде весьма солидных изданий, предназначенных как для читателей, так и для непрофессиональных рассказчиков. Поскольку эти тексты отражали влияние традиции устного сказа, их украшали витиеватые поэтические обороты, приятные для слуха, хотя и трудные для понимания. Язык их, даже в наиболее «разговорных» частях, заметно стилизован, и зрители воспринимали эту поэтическую, но весьма искусственную речь как неотъемлемый элемент пьесы *Дзёрури*; впрочем, было бы крайне нелепо, если бы рассказчик с выразительностью и приподнятостью, подобающими высокой трагедии, декламировал текст, написанный повсе-

дневным языком. Театр *Кабуки*, наоборот, стремился воспроизводить современный разговорный язык, допуская лишь незначительную стилизацию. Пьесы, идущие на его сцене сегодня, — даже те, что восходят к годам Гэнроку, — гораздо легче понять, чем любой текст *Дзёрури*. Как и в кукольном театре, существенный элемент спектакля *Кабуки* — музыка, но здесь ее роль сводится, по существу, к сопровождению танцев или к песням, исполняемым иногда по ходу пьесы. Музыка не служит здесь неотъемлемым фоном драматического действия. Пьесы же *Дзёрури* нередко исполняются целиком в виде драматического сказа под музыку без участия марионеток (специально для тех зрителей, которые считают, что марионетки не нужны и даже мешают восприятию пьесы). Но никто никогда не выражал желания прослушать пьесу *Кабуки* без актеров.

Главенствующее положение актера в этом театре уже само по себе определяло подчиненное положение драматурга. В XVII в. ведущие актеры выступали одновременно и в качестве создателей пьес, стараясь написать для себя роли, в которых их талант смог бы раскрыться во всей полноте. Даже когда во времена Тикамацу функции актера и драматурга разделились, авторы по-прежнему считали себя обязанными угождать исполнителям. В связи с этим часто приводят эпизод из жизни первого знаменитого драматурга *Кабуки* — Цуути Дзихэй Второго (1679—1760), свидетельствующий о том, скольких трудов стоило ему написать пьесу, способную удовлетворить прославленного актера Дандзюро. Когда драматург впервые прочитал Дандзюро свою новую пьесу, тот остался недоволен ею. Дзихэй написал другую пьесу, но на этот раз она еще меньше понравилась актеру. Неумолимый Дзихэй написал следующую пьесу, но, как только он принялся ее читать, Дандзюро прервал его, сказав: «Человек, способный написать три разные пьесы, должен быть поистине великим драматургом!» — и принес автору извинения. В другой раз Дзихэй пришлось создать шесть разных вариантов пьесы, каждый из которых был безоговорочно отклонен актером. В седьмой раз он представил свой первый вариант, изменив лишь имена действующих лиц. На сей раз пьеса была принята<sup>1</sup>.

Дзихэй однажды так сформулировал свое творческое кредо: «Неумен тот автор, который приходит в негодование, когда его пьесу отвергают. Если он отложит ее на время, она не пропадет и не истлеет. Профессия драматурга предполагает уважение к актеру, в его задачу входит всем угождать. Ведь если актеры станут обращаться к каким-нибудь старинным книгам, им не понадобится драматург. Часто случается, что пьеса, которую много раз отвергали, завоевывает всеобщее признание, когда ее наконец ставят»<sup>2</sup>.

Творчество Дзихэй относится к XVIII в., когда даже эдоскому театру *Кабуки* необходимо было иметь полный текст пьесы (*дайхон*). Однако в XVII в. актеры пользовались самыми примитивными «либретто», в которых не было ничего, кроме общей сюжетной схемы. Наиболее старые из сохранившихся текстов, датированных приблизительно 1685 г., представляют собой краткое изложение пьес с иллюстрациями и редкими вкраплениями обрывков диалога, перемежающихся режиссерскими ремарками. Тексты пьес *Кабуки* не издавались полностью вплоть до периода Мэйдзи, что свидетельствует о том, как мало они ценились в качестве литературных произведений. Иллюстрированные «либретто» пьес *Кабуки*, которые издавались в XVII и XVIII вв., предназначались для читателей, желавших познакомиться с их содержанием, и в отличие от пьес *Дзёрури* не претендовали на то, чтобы считаться самостоятельными произведениями. Среди

этих «либретто» иногда встречаются довольно подробные. Они свидетельствуют о том, что пьесы *Кабуки* писались уже достаточно добросовестно. И все-таки, представленные в виде набросков, они по большей части производят впечатление чрезвычайно наивных, чтобы не сказать пеленых.

Типичным примером драматургии *Кабуки* годов Гэнроку служит четырехактная пьеса «Гэмпэй Наруками дэнки» (1689), созданная Итикава Дандзуро Первым (1660—1704). Автор следует традиции популярных ранее пьес, прославляющих четырех великих героев, которые одержали победу над демоном Сютэндодзи.

Пьеса начинается эпизодом, из которого явствует, что великому богу-дракону в соответствии с неким таинственным обетом принесена жертва. Оказывается, что эту жертву принес Минамото-но Ёритика, и герой Кинтоки тотчас же заявляет о своем намерении отомстить этому злодею, хотя из текста не ясно, в каких, собственно, злодеяниях его подозревают.

В начале второго акта действие перемещается в императорский дворец. Здесь произносят магические заклинания против бога грома, ибо все в ужасе от непрерывных громовых раскатов. Посылают за священником по имени Кайдзан, и тот сообщает, что гром, должно быть, насылает демон Сютэндодзи. Благодаря магическим действиям Кайдзана громовые раскаты постепенно стихают, и император в знак признательности нарекает священника именем Наруками Сёнин («Повелитель Грома»). В это время на сцену вытаскивают только что схваченного злодея Ёритика. Произносится смертный приговор, но Наруками просит сохранить этому человеку жизнь, открывая, что тот некогда был его учеником. Император отказывает ему в этой просьбе, и тогда Наруками гневно провозглашает: «Я отправлюсь в пещеру бога-дракона и запру его там. Страшная засуха поразит эту землю!»

Ко всеобщему ужасу, Наруками осуществляет свою угрозу. Через некоторое время к нему приходит красавица по имени Кумо-но Таэма (имя это означает «Просвет в Тучах»), соблазнительно приоткрыв белоснежные руки и ноги. Изумленный священник спрашивает, кто она такая. «Я вдова, — отвечает женщина. — Смерть разлучила меня с любимым мужем. Но вы удивительно похожи на него — на моего покойного мужа».

Оказавшись во власти ее чар, Наруками вступает с ней в супружеский союз. Красавице удается напоить его допьяна. Пока Наруками спит, она рассказывает зрителям, что на самом деле является женой Ватанабэ Цуна (одного из четырех героев) и пришла сюда по повелению императора, чтобы спасти страну от засухи. Затем она перерезает священные веревки, которыми опутан бог-дракон, и отправляется в обратный путь — в столицу. Пробудившись от сна и увидев, что произошло, святой муж негодует.

Третье действие открывается сценой, во время которой разъяренный Наруками выпивает немного воды и мгновенно превращается в лягушку. Вскоре появляется бывшая возлюбленная Наруками — госпожа Яэгаки. Лягушка объясняет ей, что заколдована чарами Кумо-но Таэма. Яэгаки разгневана: ее возлюбленный поддался чарам другой женщины, хотя на ней самой он не захотел жениться. Очутившись в столь затруднительном положении, святой муж кончает самоубийством, откусив себе язык. Предварительно он оставляет записку, из которой мы узнаём, что ему было крайне стыдно предстать перед Яэгаки в своем «животном» обличье.

Смерть Наруками встречают всеобщим ликованием, но его дух неоднократно появляется и насылает проклятия на своих врагов. Дух провозглашает, что его появление в виде бога грома было вызвано желанием принести спасение людям. С этими словами он исчезает.

В четвертом, последнем акте повествуется еще об одном демоне, который объясняет, что именно он вселился в Ёритика и заставил его совершать вероломные поступки. Пьеса кончается всеобщим весельем и танцами<sup>3</sup>.

Эта наивная смесь фантастики и примитивного реализма содержит элементы, восходящие ко множеству источников, включая пьесы театра *Но* и ранние пьесы *Дзёрури*. Центральный эпизод, например, в котором рассказывается о возвращении святого мужа, заточившего бога-дракона в пещеру, целиком взят из пьесы *Но* под названием «Иккаку сэннин», написанной Компару Дзэмпо; этот сюжет, в свою очередь, заимствован из индийской притчи. Этот эпизод «Гэмпэй Наруками дэнки» в значительно расширенном и улучшенном виде лег в основу самостоятельной пьесы под названием «Наруками» (1742), которая удостоилась чести войти в число «восемнадцати знаменитых пьес» *Кабуки*. В современной версии этой пьесы сохраняются сцены *арাগото* («неистовства»), на которых специализировался Дандзюро и которые присутствовали в первоначальном варианте пьесы, и все-таки главный интерес представляют эротические эпизоды, особенно сцена совращения святого. Пьеса «Наруками» снискала славу «одного из лучших произведений для театра *Кабуки*», хотя свою нынешнюю высокую репутацию она приобрела лишь в XX в.<sup>4</sup> Несмотря на очевидную примитивность, эта пьеса пользуется неизменной любовью зрителей, и это лишний раз убеждает нас в том, что *Кабуки*, будучи великодушным театральным зрелищем, редко оценивается с точки зрения чисто литературных достоинств.

Восемнадцать пьес, отобранных Дандзюро Седьмым в 1840 г., для большинства современных японцев символизируют сущность искусства *Кабуки*, хотя мало кто из них смог бы назвать более четырех или пяти пьес из восемнадцати. Список этих пьес дает представление об излюбленных сюжетах актеров династии Итикава, причем совершенно очевидно, что этот выбор был случайным. Восемнадцать считалось счастливым числом<sup>5</sup>; было известно, что одна из самых любимых пьес этой актерской семьи — «Кандзинтё», а остальной список составили весьма произвольно. Некоторые из этих восемнадцати пьес представляют собой скорее отдельные яркие фрагменты, которые не могут быть поставлены на сцене самостоятельно, другие же исполняются чрезвычайно редко.

Помимо «Наруками» особого упоминания заслуживают по крайней мере еще три пьесы, созданные в годы Гэнроку: «Кандзинтё» — пожалуй, самая прославленная из пьес *Кабуки*; «Сукэроку», пользующаяся неизменной любовью зрителей; «Сибараку» — примитивное, но сценически эффектное произведение.

Действие «Кандзинтё» почти целиком основано на сюжете пьесы *Но* «Застава Атака» и разворачивается на фоне слегка видоизмененной декорации, характерной для театра *Но*, — большой сосны, нарисованной на заднике сцены. Музыканты и певцы на протяжении всего спектакля находятся прямо на сцене, точно так же как хор и музыканты в театре *Но*. В остальном же представление «Кандзинтё» поразительно непохоже на «Заставу Атака» — главные образом потому, что в театре *Кабуки* важна индивидуальность каждого исполнителя. В пьесе *Но* личность актера, выступающего в роли Бэнкэя или Тогаси, не имеет значения: актер служит лишь

посредником для передачи поэтического текста и не должен привлекать к себе внимания. В «Кандзинтё» же акцент делается именно на игре актеров, а не на поэтическом тексте. Например, после того как Бэнкэю удается провести Ёсицунэ через заставу Атака (для этого он вынужден ударить Ёсицунэ, показывая тем самым, что тот всего лишь нерасторопный носильщик), им овладевает ужас при мысли, что он осмелился поднять руку на своего господина; Ёсицунэ, сидящий напротив Бэнкэя с другой стороны широкой сцены, простирает к нему руку в знак расположения и внимания, желая ободрить своего верного вассала; исполненный величайшей благодарности, Бэнкэй сгибается в низком поклоне... «Кандзинтё» — спектакль для актеров-«звезд», причем речь идет не только о роли Бэнкэя, но и о роли начальника заставы Тогаси, который, восхищаясь смелостью и находчивостью Бэнкэя, позволяет подозрительным путникам пройти через заставу, хотя и знает, что это может стоить ему жизни. Очень важна в этом спектакле роль Ёсицунэ, да и другие, даже самые незначительные роли дают актерам широкие возможности продемонстрировать комический талант. Больше других нам запоминается Бэнкэй, который всегда и везде оказывается хозяином положения, даже в своем заключительном триумфальном танце, исполняемом после того, как он выпивает целый бочонок сакэ.

Пьеса «Сукэроку» (в полном варианте — «Сукэроку юкари-но эдодзакура») была впервые поставлена в 1713 г. Дандзюро Вторым. Ее появлению предшествовало множество пьес о хвастуне и щеголе Сукэроку и куртизанке Агэмаки, да и впоследствии создавались все новые версии, пока в период Мэйдзи текст пьесы не получил окончательного оформления<sup>6</sup>. Решающий этап в разработке сюжета пьесы, легшего в основу ее современной версии, наступил в 1716 г., когда главный герой, Сукэроку, стал ассоциироваться с Сога Горо. Такая трактовка, принадлежащая драматургу Цуути Дзихэй Второму и соединившая в одном лице персонажи, принадлежащие к совершенно различным историческим эпохам (Сога Горо жил в XI в., а Сукэроку — в XVII в.), оставалась неизменной во всех последующих вариантах этого сюжета. Это позволяло исполнителям главной роли сочетать в одной пьесе два традиционных для *Кабуки* стиля игры — *арогото* (неистовство), стиль исторической драмы, и *вагото* (мягкость, лиризм), стиль пьес из современной жизни, связанных преимущественно с «веселыми кварталами».

В образе Сукэроку воплотился идеал эдоского мужчины: он вспыльчив, хвастлив, обожает женщинами и совершенно равнодушен к деньгам. Он может сидеть без гроша, но все-таки все куртизанки мечтают стать его возлюбленными. Однако, развлекаясь в «веселых кварталах», Сукэроку лишь ждет подходящего момента, чтобы поразить своего врага.

Пьеса открывается сценой, в которой Мицуэ, мать Сукэроку, разыскивает куртизанку Агэмаки. Когда женщины наконец встречаются, Мицуэ просит Агэмаки оставить Сукэроку, но не потому, что не одобряет связи сына с куртизанкой, а из-за опасений, как бы его постоянные ссоры в «веселом квартале» не помешали ему отомстить за смерть отца. Это первый намек на то, что Сукэроку не просто лихой прожигатель жизни, каким он кажется на первый взгляд. Однако Агэмаки выражает искреннюю привязанность к Сукэроку, и это убеждает Мицуэ, что сын ее в надежных руках.

У Агэмаки есть еще один поклонник — бородатый старик по имени Икю, которого она терпеть не может. Сравнивая Сукэроку и Икю, она говорит: «Один подобен снегу, другой — туши. По форме тушечница напо-

минает колодец, и в саду тоже есть колодец, но как они отличаются друг от друга по глубине! Вот такая же разница между любимым и обыкновенным гостем»<sup>7</sup>.

Вскоре после этого следует главная сцена с участием Сукэроку. Он сразу же провоцирует ссору с Икю, но, ко всеобщему удивлению, тот никак не реагирует на брошенные ему оскорбления. Затем Сукэроку ищет повод для драки с двумя приспешниками Икю, с вызывающим видом разглядывая их обнаженные мечи. В конце концов ему все-таки удается вывести Икю из терпения: сначала он ставит ему на голову свои гэта, а потом разрубает пополам подставку, на которую тот облокотился. Но и после этого Икю не обнажает меча.

На сцене появляется торговец сакэ, который до этого уже участвовал в одной из комических сцен. На этот раз он сообщает, что на самом деле он — Сукэнари, старший брат Сукэмунэ (таково настоящее имя Сукэроку). Он бранит брата за бесконечные ссоры, но Сукэроку объясняет ему, что ссоры ему вовсе не по душе, что он вынужден прибегать к этому средству, чтобы заставить своих противников обнажить мечи. Он ищет меч под названием Томокиримару, посредством которого, как ему открылось во сне, он должен отомстить убийце их отца. «К счастью, — говорит он, — мне пришел в голову этот замысел. В веселом квартале появляются самые разные люди. Затевая ссору, я заставляю их обнажать мечи и, обменявшись с ними несколькими ударами, стараюсь схватить меч и рассмотреть его»<sup>8</sup>. Сукэнари восхищен хитроумным замыслом брата и советует ему продолжать ссоры.

Сукэроку снова пытается спровоцировать Икю. Он забирается под скамейку, на которой тот расположился вместе с Агэмаки, и принимается выдергивать волоски на ногах Икю. Тот вопит от злости. Но, вместо того чтобы обнажить меч, он предлагает Сукэроку, чтобы тот вместе с Сукэнари (Икю якобы давно уже знает, кто они такие на самом деле) стал его союзником в борьбе против сёгуна Еритомо. Охваченный жаждой сражений, Икю обнажает меч, и Сукэроку видит, что это и есть меч Томокиримару. Он убивает Икю и хватает меч, но при этом наносит себе рану. Враги бросаются в погоню за ним, но Сукэроку удается спрятаться в бочке для дождевой воды. В заключительном эпизоде пьесы он убегает от своих преследователей по крышам домов, теперь уже готовый с помощью найденного меча совершить акт мести. Его последние слова таковы: «Ну, на сегодня достаточно!»

«Сибараку» («Повремените!») — наиболее часто исполняемая из «восемнадцати знаменитых пьес» *Кабуки*. По традиции она неизменно включается в программу *каомисэ*, т. е. в «представление участников труппы зрителям», которое происходит в начале каждого театрального сезона. Сюжет пьесы крайне примитивен, и ее постановочный эффект целиком зависит от исполнения. Главный герой (его имя менялось десятки раз в различных вариантах пьесы) выходит на сцену с невероятно длинным мечом и в плаще с непомерно длинными рукавами; лицо его разрисовано геометрическим рисунком.

Он появляется на сцене в тот самый момент, когда шайка негодяев готовится совершить злодеяние, и заявляет о своем присутствии возгласами «сибараку!». Способность актера дать почувствовать свою огромную силу шайке негодяев с помощью одного лишь этого властного возгласа весьма существенна для успеха спектакля. Используемый в настоящее время текст пьесы был составлен только в 1895 г., а до той поры полагалось ежегодно переписывать пьесу заново, оставляя лишь возгласы «сибараку!».



Пространный монолог (*цуранэ*) главного героя всегда составляли актеры из династии Дандзюро, которые были традиционными исполнителями этой роли. Монолог включал в себя намеки на последние городские новости, модные жаргонные словечки и прочие свидетельства «новизны», а в некоторых вариантах пьесы содержались даже целые отрывки на заумном языке. Пьеса не была рассчитана на литературный или драматический эффект в обычном смысле этого слова. По выражению Каватакэ Сигэтоси, «ценность „Сибараку“ состоит в поэтической прелести сказки, прелести, созданной благодаря неожиданным и эффектным драматическим ситуациям и чарующей музыке»<sup>9</sup>.

Помимо пьес «Наруками», «Сукэроку» и «Сибараку», явившихся драматургическим наследием годов Гэнроку, к середине XVIII в. в репертуар *Кабуки* вошли адаптации многих пьес театра *Дзёрури*, а также танцевальные пьесы, содержащие минимум диалога. Пьесы, первоначально написанные для театра *Дзёрури*, в настоящее время составляют добрую половину репертуара *Кабуки*. Однако следует помнить, что одна и та же пьеса может трактоваться по-разному в зависимости от того, кем она исполняется: куклами театра *Бунраку* или актерами *Кабуки*. Актеры всегда охотно перedelывали текст ради театральных эффектов. Даже такой шедевр, как «Тюсингура», неоднократно подвергался серьезной перedelке, хотя главные сюжетные линии оставались нетронутыми.

Значительные изменения в текст «Тюсингура» были внесены в 1766 г. Вот как это произошло. Известный актер Накамура Накадзо (1736—1790), оскорбивший в предыдущем сезоне штатного драматурга Канай Сансё (1731—1797), в наказание получил в пьесе «Тюсингура» маленькую роль злодея Садакуро<sup>10</sup>. По-видимому, глава труппы ожидал, что Накадзо вообще откажется от такой роли. Садакуро появляется на сцене лишь в пятом акте; он убивает старика Ёитибэя и забирает его деньги, но вскоре сам погибает от пули, предназначенной для дикого кабана. В предыдущих постановках Садакуро всегда выходил на сцену в соломенном плаще и шляпе, подобно охотнику или дровосеку. Завидев Ёитибэя, он подбегал к нему с самым дружелюбным видом, но затем принимался вымогать у старика деньги, которые тот только что получил. Ёитибэй сначала просил его не брать деньги, потом молил о пощаде, но безжалостный Садакуро убивал старика.

Накадзо превратил этот проходной эпизод в один из центральных в пьесе. Он выходил на сцену в изорванной одежде ронина, держа в руках потрепанный зонтик; такой облик производил гораздо большее впечатление, нежели облик обыкновенного охотника. Накадзо прибегнул также к поразительному приему, благодаря которому весь эпизод с его участием превратился в немую сцену, которую до сих пор повторяют актеры, выступающие в этой роли. Он прятался за стогом сена и наблюдал за Ёитибэем, пока тот пересчитывал деньги. Садакуро протягивал руку и безмолвно хватал кошелек. Затем он стремительно выскакивал из своего укрытия и пронзал старика мечом. Отбросив ногой его тело, он вкладывал меч в ножны, стряхивал с волос дождевые капли и выжимал воду из своего кимоно. После этого он развязывал кошелек и пересчитывал деньги; его губы выразительно шевелились, когда он произносил про себя: «Пятьдесят золотых рё!» Он поднимал с земли свой потрепанный зонтик, раскрывал его и с важным видом удалялся. Но тут он замечал дикого кабана. Вне себя от ужаса, он складывал зонтик и прыгал в стог сена. Как только кабан скрывался из виду, он высовывался из стога, и в этот миг его настигала пуля Кампэя<sup>11</sup>. Вот и вся роль Садакуро, но благодаря нововведениям Накадзо она оказалась в



Исполнитель главной роли в пьесе «Сябараку». Гравюра Сюнсё

одном ряду с наиболее значительными ролями пьесы. Она давала актеру великолепную возможность продемонстрировать свое мимическое искусство. Но с чисто литературной точки зрения эта роль перестала существовать в пьесе. Этот весьма характерный пример показывает, с какой легкостью текст пьесы театра *Дзёрури* приносился в жертву интересам ее воплощения на сцене *Кабуки*.

Танцевальные пьесы в еще меньшей степени относятся к области литературы, чем произведения, специально созданные для *Кабуки*. Одна из этих пьес — «Мусумэ Додзёдзи» (1753), написанная Фудзимото Тобуном (1716—1763), — пользовалась необычайной популярностью со дня премьеры, но отнюдь не за счет драматического текста, представляющего собой довольно примитивное переложение пьесы театра *Но* «Додзёдзи», а благодаря великолепным танцевальным номерам, сопровождающимся веселой музыкой *нагаута*. Пьеса начинается шуточными, почти полностью импровизированными репликами священников храма Додзёдзи. Так же как и в пьесе *Но*, появляется танцовщица; вскоре, очутившись внутри колокола, она превращается в демона. Но когда опускается занавес, этот демон, вместо того чтобы оказаться поверженным, победно поднимается на вершину колокола. В «Мусумэ Додзёдзи» зрителям нравятся прежде всего великолепные танцы в исполнении актеров *оннагата* \*. Эта пьеса служит характерным примером тех произведений *Кабуки*, которые доставляют зрителям радость независимо от диалогов или сюжета. Танцевальные фрагменты из других, даже более длинных и серьезных пьес нередко исполняются самостоятельно, и зрители неизменно получают удовольствие, даже если не знают, из какой пьесы взята данная сцена.

Лишь начиная со второй половины XVIII в. драматургия *Кабуки* вплотную сомкнулась с литературой. Утрата популярности *Дзёрури*, связанная с переживаемыми этим театром внутренними трудностями, способствовала расцвету *Кабуки*. Драматурги начали создавать для театра живого актера пьесы, которые с точки зрения сюжета и построения уже могли тягаться с драмами театра марионеток.

Первый замечательный драматург, с чьим именем связывается возрождение *Кабуки*, — Намики Сёдзо (1730—1773), сын владельца одного из чайных домиков в театральном квартале Осака. Еще ребенком Сёдзо начал посещать театры *Дзёрури* и *Кабуки*, а в 1748 г., когда ему исполнилось восемнадцать лет, он написал первую пьесу для *Кабуки*. Вскоре, однако, он всерьез увлекся кукольным театром и в 1750 г. поступил в ученики к прославленному Намики Сосукэ (Сэнрю). После смерти Сосукэ в 1751 г. Сёдзо вернулся в *Кабуки*, однако год ученичества не прошел для него даром. За это время он принял участие в написании нескольких *Дзёрури*, в том числе знаменитой пьесы «Итинотани футаба гунки» (1751). Влияние стилистики *Дзёрури* заметно и в последующих произведениях Сёдзо, написанных для *Кабуки*; в некоторых присутствует даже фигура рассказчика. Если в кукольном театре рассказчик был совершенно необходим, то в *Кабуки* его присутствие оттеняло лирический, повествовательный аспект пьесы, здесь он выступал в роли своеобразного хора, дающего поэтический комментарий к действию.

Сёдзо был еще и талантливым изобретателем. Именно ему принадлежит честь первого использования вращающейся сцены в 1758 г. и введения многих других новшеств, усиливших зрелищный эффект его пьес <sup>12</sup>.

Намики Сёдзо создал более ста драматических произведений. Многие

---

\* *Оннагата* — актеры, исполняющие женские роли в театре *Кабуки*.

из них были переложениями для *Кабуки* пьес театра *Дзёрури*. Внедряя в театр *Кабуки* художественные достижения драматургов *Дзёрури*, он тем самым придал искусству *Кабуки* нечто большее, выходящее за рамки демонстрации виртуозного мастерства актеров. Сёдзо писал главным образом *дзидаймоно* («исторические пьесы»), в которых центральным персонажем чаще всего был могущественный злодей, стремившийся захватить в свои руки управление страной. В свое время Намики Сёдзо пользовался широкой известностью; современные ему критики ставили его так же высоко, как Тикамацу Мондзаэмона<sup>13</sup>.

Одно из ранних, но весьма характерных для творчества Сёдзо в целом произведений — пьеса «Осанаго-но катакиуги» («Кривая месть детей», 1753). Как и во многих других пьесах *Кабуки*, здесь в одно целое сплетены несколько почти не связанных между собой сюжетных линий. Одна из них, решенная в традиции *оуэмоно*, представляет собой рассказ о судьбе Иёноскэ, молодого наследника дома Арита. Безумно влюбленный в куртизанку О-Хаси, он скрывается, присвоив деньги, полученные в качестве приданого от некоей знатной девушки, на которой он обещал жениться. Немаловажная роль в сюжете отводится (в характерной для подобных пьес манере) двум фамильным ценностям — мечу и курительнице, которые таинственно исчезли, но должны быть предъявлены сёгуну для освидетельствования. Злодей по имени Кандзо, тоже без памяти влюбленный в О-Хаси, назначает ей встречи каждую ночь под предлогом того, что ему необходимо узнать о местонахождении Иёноскэ, хотя женщина всячески противится его домогательствам.

В третьем акте О-Хаси случайно обнаруживает написанное Иёноскэ письмо, в котором тот превозносит преданность жены и дочери вассала своей семьи. Вне себя от ревности, она бросает письмо в колодезь; в тот же миг вода закипает (несомненно, подогретая силой ее страсти) и выносит на поверхность драгоценную реликвию семьи Арита — меч, который спрятал на дне колодца злодей Кандзо. Иёноскэ, переодетый простым работником, бросается к мечу и заявляет о своих правах на него. Поскольку ему уже удалось уличить Кандзо в краже другой фамильной реликвии — курительницы, все проблемы оказываются решенными, в том числе и личные: Иёноскэ женится на госпоже Каоё (чьи деньги он давно уже присвоил), а О-Хаси становится его официальной наложницей.

Пьеса могла бы с успехом закончиться на этом эпизоде, однако в ней еще три акта, в которых разработана побочная сюжетная линия, едва намеченная в предыдущих действиях. Примерный самурай Синдзаэмон и его жена О-Мати долгое время молились божеству Кимпира о ниспослании им потомства. Наконец их мольбы услышаны. У супругов рождаются двое детей, и все идет хорошо. Но вот Сихэй, вероломный вассал Синдзаэмона, влюбившись в О-Мати, ложно обвиняет своего господина в преступной связи с сестрой Сихэя. Синдзаэмон разгадывает злостные намерения Сихэя и выгоняет его из своего дома, но тот ночью проникает в дом и разбивает голову своему господину. О-Мати полна решимости отомстить за смерть мужа. Через пять лет после этого события О-Мати погибает, но ее детям удается узнать (к концу пьесы), где скрывается их враг Сихэй, и они готовятся совершить акт мести. В финальной сцене мальчик, вооруженный копьем, и девочка, держа в руках кинжал, вместе со своими многочисленными вассалами отправляются в путь, чтобы убить Сихэя<sup>14</sup>.

Эта пьеса, как и другие произведения Сёдзо, написана с превосходным знанием специфики *Кабуки*. Она читается с интересом благодаря занимательному сюжету, но в ней нет ничего похожего на развитие характере-

ров, нет и мало-мальски правдоподобных образов. Несмотря на реалистичность диалогов, написанных с широким использованием разговорного языка, поступки действующих лиц не мотивированы. В первом акте, например, двое людей решают покончить с собой только потому, что им не удалось найти похищенный меч, причем в пьесе не делается никакой попытки показать трагизм этой сцены. Они лишь произносят: «Прощайте, все!» (*идзурэ мо осараба*) — и без лишних церемоний берутся за кинжалы, чтобы совершить харакири. Им не дают покончить с собой, и один из них впоследствии благодарит судьбу за то, что ему не удалось сделать *мудабара*, т. е. ненужное харакири.

Совершенно непонятно, как Намики Сёдзо могли считать равным Тикамацу Мондзаэмону. Его пьесы действительно полны неожиданностей, но сама их виртуозность довольно скоро утомляет, а перегруженность эффектными трюками (*сюко*) лишает их внутренней глубины. Каждая отдельно взятая сцена может быть чрезвычайно серьезной и драматичной по характеру, однако в целом пьеса производит впечатление довольно легковесной и даже комической: выведенные в ней злодеи куда больше напоминают ведьм из европейских сказок, нежели настоящих злодеев. В образе Маронао в «Тюсингура» можно обнаружить одновременно и упрощенность и преувеличение, но при этом мы все-таки верим, что он способен на любое злодеяние. В пьесах же *Кабуки*, написанных Сёдзо и его современниками, отрицательные персонажи настолько примитивны и прямолинейны, что нередко рискуют превратиться в персонажи комические.

Наиболее длительный успех выпал на долю пьесы Намики Сёдзо под названием «Ядонаси Дансити сигурэ-но каракаса» («Бездомный Дансити и его китайский зонтик под дождем», 1767). В ней тоже рассказывается о похищенном мече и обычных перипетиях, связанных с его поисками. Однако особый интерес пьесе придает сцена, в которой Дансити, вынужденный стать торговцем рыбой в наказание за то, что потерял драгоценный меч, приходит к драматургу Хэйэмону с просьбой о финансовой помощи. Он слышит, как Хэйэмон с двумя актерами обсуждает новую пьесу. Особое впечатление на него производят такие слова: «Мужчина должен убить женщину, чтобы укрепить в себе чувство собственного достоинства». Этот совет драматурга наводит Дансити на мысль об убийстве своей возлюбленной; правда, через некоторое время он отказывается от этой мысли. Подобный эпизод, позволяющий зрителям «заглянуть за кулисы» и посмотреть, как пишутся пьесы театра *Кабуки*, в значительной степени предопределил успех данного произведения Сёдзо. Когда в 1790 г. постановка пьесы была возобновлена, драматург Хэйэмон был переименован в Намики Сёдзо, что придало этой роли еще большую эффектность<sup>15</sup>.

Искусство Сёдзо проявилось не только в создании сложных сюжетов и усовершенствовании театральной техники, но также и в сочинении заголовков и подзаголовков для собственных пьес. В то время было принято использовать для названия пьесы сочетания из пяти, семи или девяти иероглифов; одним из признаков искусства драматурга служило умение указать в заголовке сразу на несколько тем пьесы с помощью сложной игры слов, умещавшихся в эти пять, семь или девять иероглифов. Заголовки поздних пьес *Кабуки* способны повергнуть в отчаяние любого переводчика.

Слава Сёдзо была в ту пору настолько велика, что в 1785 г., к тринадцатой годовщине смерти драматурга, была издана его биография вместе с перечнем написанных им пьес. Он был единственным драматургом театра *Кабуки* в период Токугава, который удостоился подобной чести.

Самым известным из учеников Сёдзо был Намики Гохэй (1747—1808), сын привратника, служившего в одном из осакских театров. Он поступил в ученики к Сёдзо (и принял его фамилию), когда ему было около двадцати лет. В 1772 г. в возрасте двадцати пяти лет он стал уже главным драматургом театра *Кабуки*, сочиняя пьесы для одного из ведущих актеров того времени. К 1785 г. Намики Гохэй приобрел репутацию лучшего драматурга района Камигата. Ему принадлежит немало удачных пьес, которые в большинстве своем носят поразительно сложные названия.

Гохэй известен сегодня главным образом благодаря принятому им в 1796 г. решению переехать из Осака в Эдо. Это событие не только положило начало триумфу эдоского *Кабуки*, но и сыграло важную роль в обогащении эдоской драматургии за счет восприятия достижений осакского театра, и прежде всего принципов логического построения пьесы. В Эдо Гохэй приобрел не меньшую популярность, чем в Осака, а его ежегодное жалованье в размере трехсот золотых рё не имело прецедента в прошлом. Гохэй — автор такого нововведения, как включение в программу новогодних представлений двух пьес, одна из которых рассказывала о братьях Сога, а другая представляла собой *сэвамоно* с самостоятельным сюжетом. Таким образом, он отказался от традиционного сочетания «исторического» и «современного» в рамках одной пьесы (как это видно на примере «Сукэроку») и сделал их распределение более логичным. Традиция исполнения пьесы о братьях Сога в период новогоднего праздника, которая сложилась в эдоском театре еще в годы Гэнроку, была достаточно устойчивой, и Гохэй не мог ею пренебречь. Однако благодаря его усилиям нелепое сочетание в пределах одной пьесы событий XII и XVII столетий было в известной степени устранено.

Самая известная пьеса Намики Гохэй — «Годайрики кои-но фудзимэ» («Любовное послание с печатью пяти великих защитников», 1794) — была написана еще в Осака. В этой пьесе повествуется о примерном самурае Гэнгобэе, который занят поисками похищенного меча. Однажды он с другим самураем, которого зовут Сангобэй, приходит в осакский «веселый квартал»; последний принимается ухаживать за гейшей Кикино. Чтобы отказать ему, гейша уверяет, что якобы давно уже состоит в любовной связи с Гэнгобэем, и тому приходится подтвердить ее слова. Пришпешники разгневанного Сангобэя наносят Гэнгобэю публичное оскорбление в театре. Опозоренный Гэнгобэй вынужден оставить службу у своего господина. Они с Кикино живут в нищете, но Гэнгобэй все еще лелеет надежду отыскать меч. Он просит Кикино увидеться с Сангобэем, чтобы выведать, где спрятан меч. Перед уходом из дома она пишет на своем сямисэне иероглифы «годайрики» («пять великих защитников») в знак того, что ей необходима божественная помощь. Коварному Сангобэю удается заставить Кикино написать письмо Гэнгобэю о том, что она якобы разлюбила его. Как раз в тот момент, когда она пишет другое письмо возлюбленному, в котором говорит ему о своей преданности, Гэнгобэй врывается в ее комнату. Он уверен, что Кикино обманула его, и отрубает женщине голову и правую руку. Но тут он видит неоконченное письмо Кикино, из которого узнаёт о ее невиновности. Он убивает Сангобэя и находит украденный меч. Затем Гэнгобэй предлагает духу Кикино голову своего врага как искупление. Он собирается совершить хакари, но голова возлюбленной принакает к его руке и мешает ему покончить с собой. Любовь Кикино оказалась сильнее самой смерти<sup>16</sup>.

Мастерство, с которым написана эта пьеса, вызывает в памяти луч-

шие произведения Намики Сёдзо, однако Гохэй пошел дальше своего учителя в стремлении поразить аудиторию сценами фантастических происшествий и неистовых страстей. В одной из пьес Гохэй решил использовать на сцене двух живых лошадей, и это новшество потрясло зрителей. Однако на девятый день представления одна из лошадей оставила лужу на ханамити\* и ускакала со сцены, а за ней умчалась и вторая лошадь. Реакция зрителей была такова, что властям пришлось закрыть театр на три дня. В другой пьесе Гохэй устроил настоящий фейерверк, так напугавший женщин и детей, что они в ужасе бросились к выходу<sup>17</sup>.

Пьесы Намики Гохэй часто основывались на широко известных событиях, но были изрядно сдобрены вымыслом (драматург был неистощим на всевозможные выдумки — *сюко*), а зачастую он сознательно видоизменял сюжет, чтоб избежать гнева цензоров. Так, в основу пьесы «Кандзин каммон тэкудари-но хадзимари» («Происхождение хитрости корейцев и китайской письменности», 1789) легло реальное происшествие — убийство японским переводчиком одного из членов корейского посольства в 1762 г. Несмотря на столь многообещающее название, в тексте пьесы нет ни единого упоминания ни о корейцах, ни о китайской письменности, как нет в ней и намек на обстоятельство смерти корейского посланника. Местом действия здесь служит Нагасаки — единственный город, окруженный ореолом экзотики, а одним из главных отрицательных персонажей является японец, главарь «Китайской шайки» («Тодзин-гуми»), объединяющей портовых грузчиков.

Эта пьеса относится к категории *оиэмоно*. Юноша по имени Нагатоноскэ, глава клана Нагасаки, страстно влюблен в Найама, куртизанку из «веселого квартала» Маруяма. В день праздника храма Инари он отправляется в храм, чтобы положить перед божеством две драгоценные реликвии своего дома — прославленную флейту и семейный генеалогический список. Узнав, что его возлюбленную собираются выкупить из веселого дома главарь «Китайской шайки» Садакуро, он пытается собрать деньги, чтобы опередить соперника. Но все его усилия тщетны; более того, он лишается фамильных ценностей. В конце этой чрезвычайно длинной пьесы лишь одно из утраченных сокровищ возвращается к владельцу, и в отличие от традиционной концовки *оиэмоно* автор не сообщает нам, соединятся ли судьбы Нагатоноскэ и Найама; по существу, Нагатоноскэ вообще исчезает.

Несмотря на то что пьеса сохраняет форму *оиэмоно*, она разрушает канон этого жанра, поскольку в ней не соблюдены все его условности. Молодой глава знатного дома Нагатоноскэ не просто влюбчив и изнежен, подобно традиционным персонажам *оиэмоно* — юным красавцам, завсегдаям «кварталов любви»; он еще и глубоко порочен. Ни одно его слово, ни один его поступок не оправдывают его в наших глазах; весьма трудно понять, почему Найама сохраняет ему верность. Даже в момент, когда Нагатоноскэ в традиционной манере сообщает своему вассалу Дэнсити о том, что собирается совершить харакири, он по-прежнему не вызывает у нас сочувствия.

Дэнсити. Если я правильно понял, вы оставили намерение расправиться с «Китайской шайкой», несмотря на ваш недавний гнев?

Нагато. Мне страшно от одной лишь мысли о том, что Найама могла пасть так низко. Да не только она! Такао ведь тоже дала тебе отставку. Разве это не повергает

---

\* Х а н а м и т и (букв. «дорога цветов») — помост, идущий от сцены через зрительный зал театра *Кабуки*.

тебя в гнев, Дэнсити? Разве ты не понимаешь, что тебя унизили? Я не в силах больше сносить обиды! (*Он в ярости. Дэнсити пристально смотрит на него.*)

Дэнсити. Только потому, что вы так расстроены, у вас и смогли похитить фамильные ценности. И при этом вы способны помышлять лишь о Наяма!

Нагато. Пусть люди смеются надо мной, мне все равно! Я не могу мириться с тем, что другой мужчина сжимает Наюма в объятиях и делит с нею ложе. Прошу тебя, верни похищенные ценности и уничтожь «Китайскую шайку»<sup>18</sup>.

Не один Нагагонскэ низок и малодушен в этой пьесе. Гохэй глумится даже над принципом сыновнего благочестия. В конфликтах между отцами и детьми отцы ведут себя столь недостойно, что дети отрекаются от них<sup>19</sup>. Отец Такао, возлюбленной Дэнсити, вызывает особенное отвращение. Добродетельное поведение дочери не встречает его одобрения; напротив, он презирает ее, называя «дурочкой, которой недостает ума даже для того, чтобы быть жадной». Брат Такао настолько ненавидит отца, что уходит в монахи, но отец, не испытывая уважения даже к духовному сану, замышляет убить сына. В пьесе, пожалуй, не найдется ни одного маломальски достойного персонажа. Оказывается, что даже добродетельный Дэнсити обманул женщину, а шут Хэйроку в одной из наименее привлекательных сцен пьесы предается некрофилии<sup>20</sup>.

Совершенно ясно, что Гохэй использует традиционную форму *оизмоно*, чтобы разрушить ее. Он смеется буквально над каждой условностью этого жанра, рискуя даже обесценить собственный драматургический замысел. Но зрителям, по-видимому, нравилась манера Гохэй. Его пьесы, написанные в стиле осакой драматургии, завоевали такую популярность в Эдо, что вытеснили произведения даже таких признанных драматургов, как Сакурада Дзискэ (1754—1806), который в своем творчестве продолжал традиции эдоского театра. Гохэй оказал серьезное влияние на последующее поколение драматургов, в том числе и на ученика Дзискэ — Цуруя Намбоку, в чьем творчестве тенденции упадка, наметившиеся в пьесах Гохэй, получили свое логическое завершение.

## КАБУКИ В XIX СТОЛЕТИИ

На протяжении XVII и XVIII столетий на сцене *Кабуки* ставили красочные, занимательные пьесы, многие из которых основывались на примитивных либретто, подготовленных самими актерами. Авторство этих текстов не приписывалось какому-либо определенному лицу; наиболее интересные сцены кочевали из спектакля в спектакль до тех пор, пока окончательно не надоедали публике. В то же время даже самые удачные пьесы претерпевали серьезные изменения при возобновлении постановок — либо для того чтобы способствовать наиболее полному раскрытию таланта актеров, впервые выступавших в данной роли, либо для того чтобы убедить зрителей, которые всегда жаждали новых впечатлений, в том, что им действительно показывают новую пьесу. В конце XVIII в. такие авторы, как Намики Гохэй и Сакурада Дзискэ, пользовались огромной популярностью именно как драматурги, независимо от актеров, выступавших в их пьесах. Однако сами пьесы, хотя они великолепно соответствовали специфике театра *Кабуки*, были плохи с точки зрения литературы и сегодня уже не представляют интереса.

Лишь в XIX в., когда начался упадок многих других видов японской литературы, драматургия *Кабуки* впервые приобрела литературную значимость. Это произошло благодаря двум драматургам, которые наряду с Ти-



камацу составляют гордость театра *Кабуки*. Цуруя Намбоку Четвертому (1755—1829) и Каватакэ Мокуами (1816—1893)<sup>1</sup>. Намбоку можно назвать лучшим среди японских писателей первой четверти XIX в., а его пьесы способны соперничать с любыми драматическими произведениями, созданными в это время в других странах мира. Мокуами, чья карьера началась в 1835 г., был единственным из ведущих авторов периода Тёкугава, который продолжал творить после реставрации Мэйдзи, однако самые известные и репертуарные его пьесы были написаны в 50-х и 60-х годах XIX столетия.

Помимо Намбоку и Мокуами в период между 1800 и 1868 гг. творили множество других драматургов, и некоторые из них заслуживают упоминания. Но именно эти два писателя, обладавшие ярким и своеобразным дарованием, не только доминировали в театре *Кабуки*, но и сделали пьесы этого театра полноправным литературным жанром.

### *Цуруя Намбоку*

Намбоку родился в Эдо в семье красильщика. Мы почти ничего не знаем о его личной жизни — ни о том периоде, когда формировалось его дарование писателя, ни о годах, когда он уже был выдающимся японским драматургом. Однако предполагается, что еще юношей он почувствовал тягу к миру *Кабуки* и начал писать пьесы в возрасте двадцати лет. Впервые его имя появилось на театральных афишах в 1777 г., когда он был всего лишь помощником драматурга Сакурада Дзискэ. Женитьба на дочери известного актера Цуруя Намбоку Третьего в 1780 г., несомненно, сыграла определенную роль в его театральной карьере, однако его продвижение в течение следующих двадцати лет было медленным — вероятно, потому что в эти годы главенствующая роль в театре по-прежнему принадлежала драматургам старшего поколения.

Лишь в 1801 г. Намбоку достиг статуса «старшего драматурга» (*тагэ-сакуся*) труппы; прежде он был вынужден довольствоваться сочинением отдельных актов или сцен для пьес других авторов. Возможность проявить себя в новом качестве ведущего драматурга представилась Намбоку летом 1804 г., когда он создал свою первую самостоятельную пьесу, «Тэндзику Токубэй икоку банаси» («Токубэй, вернувшийся из Индии, или Рассказ о незнакомых странах»), специально для прославленного актера Оноэ Сёроку. Многие элементы сюжета пьесы, рассказывающей о том, как некий японец корейского происхождения потерпел кораблекрушение у берегов Индии и после многочисленных приключений вернулся на родину, восходят к более ранним пьесам *Кабуки*; но Намбоку и Сёроку ошеломили зрителей эффектными трюками с переодеванием. В одной из сцен Сёроку прыгал в чай с водой и при этом столь убедительно разбрызгивал воду, что его появление на ханамити через несколько минут в великолепном кимоно и замысловатом головном уборе казалось совершенно невероятным. Этот удачный прием произвел сенсацию, и зрительный зал, обычно пустой в летнее время, на сей раз был набит до отказа. Прошел даже слух, что быстрые переодевания Сёроку осуществлялись с помощью «христианской черной магии», и вскоре появилось сообщение, согласно которому за расследование этого дела взялись власти. Однако не исключено, что слухи о «христианской магии» и о расследовании пустил сам Намбоку, чтобы привлечь всеобщее внимание к своей пьесе<sup>2</sup>.

Во всяком случае, репутация Намбоку утвердилась, и после смерти Сакурада Дзискэ в 1806 г. и Намики Гохэй в 1808 г. он был признан выда-

ющимся драматургом *Кабуки*. В 1811 г. он принял имя «Цуруя Намбоку Четвертый». В то время ему было пятьдесят шесть лет, но карьера его еще только начиналась. За период с 1804 г., когда была написана пьеса «Токубэй, вернувшийся из Индии», и до своей смерти в 1829 г. Намбоку создал более ста «полнометражных» пьес; представление такой пьесы занимало по крайней мере семь-восемь часов. Правда, написание отдельных актов он поручал своим помощникам — главным образом Сакурада Дзиска (1766—1829), а сюжеты для пьес нередко черпал из произведений предшественников. И все же в каждой пьесе Намбоку чувствуется его собственный, неповторимый почерк.

Намбоку творил в эпоху, сочетавшую в себе одновременно блеск и упадок. Иллюстрированные книги той поры выполнены чрезвычайно искусно, но тематика их подчас настолько гротескна, что заставляет нас задуматься над изощренностью воображения художников. Точно так же и пьесы Намбоку полны ужасающе мрачных сцен. Излюбленным объектом изображения драматурга служил жестокий мир вымогателей и убийц; в его произведениях нередко появляются и духи жертв, которые преследуют тех, кто заколол или отравил их. Юмор — как правило, довольно примитивный — оживляет пьесы Намбоку, немалая роль отводится в них и эротическим мотивам, однако в целом преобладает мрачная атмосфера. Намбоку высмеивает условности старых жанров, давая каждому привычному элементу неожиданный и зловещий поворот. Он писал в тесном сотрудничестве с актерами, «подгоняя» роли таким образом, чтобы выявить выигрышные стороны таланта каждого из них. Наиболее красноречивым примером этого сотрудничества служит пьеса «О-Сомэ Хисамацу укина-но ёмиури» («Известия о любовной связи О-Сомэ и Хисамацу», 1813), в которой для одного актера было написано семь разных ролей! Огромный успех этой пьесы, несмотря на совершенно безжалостную трактовку истории любви О-Сомэ и Хисамацу, показывает, что Намбоку был готов на все, лишь бы завоевать успех у зрителей, привыкших к сенсациям.

Один из критиков, высказываясь в 1816 г. о падении нравов, писал: «Семьдесят или восемьдесят лет тому назад любовная игра между мужчиной и женщиной выражалась на сцене намеком — при помощи обмена взглядами, а когда мужчина брал женщину за руку, та непременно закрывала лицо рукавом от смущения. Ни о чем другом не могло быть и речи. И все же говорят, что старых людей возмущало столь неприличное, по их мнению, выставление чувств напоказ. Женщины, присутствовавшие в театре, тоже отличались величайшей застенчивостью; даже известная сцена из „Тюсингура“, в которой Юраноскэ обнимает О-Кару, помогаю ей спуститься по лестнице, вгоняла их в краску. Нынче же сцены плотской любви беззастенчиво разыгрываются в театре, и зрительницы смотрят не краснея, не испытывая ни малейшей неловкости. Это в высшей степени безнравственно»<sup>3</sup>.

Рядом с пьесами Намбоку меркнут даже самые смелые эротические эпизоды в произведениях его предшественников. Наиболее оригинальная и изощренная из написанных Намбоку пьес эротического характера — «Сакурахимэ адзума бунсё» («Госпожа Сакура, или Документы с востока», 1817). Замысел этой пьесы — точнее, центральный ее персонаж — возник под влиянием события, происшедшего десятью годами раньше. Куртизанка одного из эдоских домов свиданий заявила, что доводится дочерью некому аристократу из Киото, и довольно успешно играла эту роль, рассказывая в одеянии придворной дамы и сочиняя стихи, которые она преподносила своим клиентам. Расследование показало, что «знатная дама» на са-

мом деле самозванка. Эта история приобрела широкую известность и прямо-таки просилась на сцену, однако Намбоку счел нужным выждать десять лет, прежде чем взяться за создание своей пьесы, памятуя о том, что цензурой строжайше запрещалось обращаться к нашумевшим современным происшествиям<sup>4</sup>.

Первой задачей Намбоку было создание *сэкай*, т. е. «мира» своей драмы. Имена главных персонажей, священника Сэйгэна и госпожи Сакура, он заимствовал из длинной серии пьес, созданных еще в 70-х годах XVII в.<sup>5</sup> Заимствования касаются только имен героев, но ни в коем случае не сюжета. Использование персонажей какого-либо раннего произведения было в то время широко распространено и называлось *какикаэ* (буквально — «переписывание»). Прием *какикаэ* связан с еще более давней традицией отождествления персонажей пьесы с каким-либо историческим лицом, например с Сога Дзюро. Использование этого приема в пьесе Намбоку не только создавало удобную лазейку, чтобы обойти цензуру, но и помогало заинтриговать публику, стремившуюся узнать о новых приключениях известных персонажей<sup>6</sup>.

Второй задачей драматурга было выигрышное использование дарования актеров, занятых в пьесе. Чтобы как можно шире использовать многогранный талант блистательного Дандзюро Седьмого, Намбоку написал для него не только роль священника Сэйгэна, которого погубила преступная страсть, но и роль жестокого и в то же время обаятельного Гонскэ, одного из новых персонажей пьесы. Исполнение этих двух ролей не требовало эффектных трюков и мгновенных переодеваний, зато Дандзюро удалось виртуозно сыграть два противоположных характера. Роль госпожи Сакура, в которой выступил Иваи Хансиро Пятый, сама по себе предполагала использование широкого диапазона средств выражения: актер должен был донести до зрителя и образ застенчивой дочери вельможи, и образ прожженной продажной женщины. Роли были написаны для виртуозных исполнителей, однако пьеса Намбоку представляла собой нечто большее, чем средство для раскрытия актерского дарования. «Госпожа Сакура» — в подлинном смысле слова великолепная драма.

Как и во многих других своих пьесах, в «Госпоже Сакура» Намбоку придерживается — по крайней мере внешне — жанра пьес *оизмоно* с их привычным сюжетом о похищенном наследстве, которое знатный род должен разыскивать, дабы не погибнуть. Ни сам автор, ни зрители не могли воспринимать эту банальную тему всерьез, однако драматург прибегнул к ней как к безобидной и, возможно, даже забавной условности, напоминающей «любовную интригу», присущую многим пьесам XX в. Подлинной темой драмы Намбоку служит история падения госпожи Сакура.

Пьеса открывается коротким прологом. Священник Дзюкю и молодой служитель храма по имени Сирагику готовятся совершить двойное самоубийство, бросившись со скалы в море. Дзюкю вспоминает, что он постригся в монахи, после того как его младший брат стал преступником. Он и Сирагику полюбили друг друга в храме, но, страшась осуждения людей, решили умереть вместе. В залог верности друг другу в будущей жизни каждый из них берет себе половинку ларчика для благовоний, на которой начертано имя другого. Сирагику бросается в море. Дзюкю медлит, головокружительная высота пугает его. В конце концов он прыгает со скалы, но, зацепившись за сосну, остается в живых; вскоре его спасают.

Первое действие повествует о событиях, которые разворачиваются семнадцать лет спустя. Дзюкю, теперь носящий имя Сэйгэн, становится советником сёгуна по вопросам религии и настоятелем большого храма в Ка-

макура. Появляются другие персонажи, связанные с темой утраты драгоценного свитка. Среди них юноша по имени Мацувака, который не может унаследовать земли отца без этой фамильной реликвии. Отец его был убит неизвестными людьми, похитившими свиток, однако власти пока еще пребывают в убеждении, будто он умер от болезни. Злодей по имени Ирума Акугоро, подозреваемый в этом убийстве, был одно время помолвлен с госпожой Сакура, сестрой Мацувака. Однако он отказался от нее, узнав, что у девушки физический недостаток: она не может разжать ладонь левой руки.

До сей поры действие развивается по сюжету, знакомому по бесчисленному множеству подобных пьес. Нас ничуть не удивляет сцена, когда госпожа Сакура заявляет о своем намерении стать монахиней, с тем чтобы искупить грехи, из-за которых она родилась калекой. Сэйгэн выражает сожаление по поводу ее решения и велит всем молиться за нее. И тут совершается чудо: ладонь госпожи Сакура разжимается, и из нее выпадает разбитая крышка ларчика для благовоний. Сэйгэн сразу же узнаёт осколок ларчика и понимает, что девушка — перевоплощение Сирагику. Но даже после этого чуда госпожа Сакура не меняет своего решения постричься в монахини. Когда соответствующие приготовления подходят к концу, появляется Гонскэ, приспешник Ирума Акугоро, и передает ей послание своего господина, в котором тот просит о возобновлении помолвки, ибо теперь у Сакура нет физических недостатков. Она гневно отвергает это предложение. Пытаясь разрядить обстановку, Гонскэ рассказывает какую-то забавную историю и при этом обнажает руки, чтобы сделать свой рассказ более выразительным. Госпожа Сакура не может отвести зачарованного взгляда от его татуировки, изображающей колокольчик и цветы сакуры.

Сакура. Что это за татуировка на вашей руке?

Гонскэ (*услышав ее вопрос*). О, простите меня... (*Закрывает руки одеждой. Сакура пристально смотрит ему в лицо.*)

Сакура. Значит, то были вы? (*Ее жест выражает изумление. Невольно она бросает четки.*)<sup>7</sup>

Сакура прогоняет служанку, ссылаясь на то, что ей необходимо совершить очищение, поскольку она осквернилась мирской беседой. Гонскэ тоже собирается удалиться, но она подходит к нему и, приподняв левый рукав кимоно, показывает ему татуировку, в точности такую же, как у него. Мы узнаём, что прошлой весной Гонскэ ворвался ночью в дом Сакура, чтобы совершить кражу, и насильно овладел девушкой. Но вместо того чтобы воспылать ненавистью к насильнику, она страстно полюбила его. В ее рассказе о событиях той ночи звучат поэтические нотки.

Сакура. Стоял март, и было еще очень прохладно. Поздно ночью к моему изголовью неслышно пробрался незнакомец. Лицо его было скрыто капюшоном. Я затрепетала от страха.

Гонскэ. Я сжал вас в объятиях, не спрашивая, желаете вы того или нет... На рассвете я услышал крик петуха и потихоньку выскользнул из вашего дома...

Сакура. Я не слыхала крика петуха. Я пыталась вас остановить. Случайно при свете зари я заметила у вас на руке татуировку — колокольчик в венчике из цветов сакуры. Не видела я вашего лица, не знала я, что вы за человек, но с той поры, как мы расстались...<sup>8</sup>

Далее Сакура рассказывает, что после ночи, проведенной с Гонскэ, она родила ребенка, о котором никто не знает, кроме ее служанки Нагаура. Отчаявшись когда-либо вновь встретиться с любовником, она решила стать монахиней. Но теперь Сакура передумала. Она просит Гонскэ взять ее в

жены, тот соглашается, замечая: «Мы с тобой и впрямь отменная парочка!» В режиссерских ремарках к этой сцене мы читаем: «Госпожа Сакура и Гонскэ принимаются ласкать друг друга». Они удаляются в спальные покои и предусмотрительно опускают шторы, но их выдают стоны блаженства, вырывающиеся из уст Сакура. Потом Гонскэ исчезает, а окружающие обвиняют Сэйгэна в преступной любви к госпоже Сакура. Она этого не отрицает. Сэйгэн же, по-прежнему считая себя повинным в смерти Сирагику и будучи уверен в том, что Сакура — его перевоплощение, признаёт себя виновным.

Этот эпизод завершает первое действие. Оно построено великолепно, в нем удивительно сочетается реалистичность характеров и диалогов с условностью и даже неправдоподобием самого действия. Трудно представить себе более удачно написанный акт пьесы *Кабуки*<sup>9</sup>. Перед нами три ярко очерченных и необычных характера — госпожа Сакура, Сэйгэн и Гонскэ, и каждый из этих персонажей приковывает к себе внимание. Диалоги, написанные с использованием как разговорного, так и условного языка драмы, почти не поддаются адекватному переводу, в оригинале же они сообщают сюжету удивительную стремительность и динамизм. Редкие поэтические вкрапления, являющиеся скорее пародией на старинные драмы, нежели способом передачи возвышенных эмоций, приносят стилистическое разнообразие. Читая этот акт после любой пьесы Намики Гохэй или Сакурада Дзискэ, чувствуешь, как из мира ходульных ситуаций переносишься в живой мир драмы.

Действие второго акта разворачивается на фоне скурых декораций, изображающих жалкую хижину бродяг, в которой находят приют госпожа Сакура и Сэйгэн. Сюда приносят ребенка Сакура, и все остальные удаляются. Но перед уходом один из бродяг настойчиво советует Сакура и Сэйгэну стать мужем и женой. Сакура, по-видимому, смущена и удивлена, Сэйгэн же приходит в ужас. Сакура понимает, что Сэйгэна не так-то просто совратить, и поэтому умоляет его помочь «несчастной женщине». В конце концов он соглашается, памятуя о ее мистической связи с Сирагику. Сэйгэн преступает законы веры, но не потому, что его охватывает непреодолимое влечение к этой женщине, на манер ранних пьес *Кабуки*, а из-за неотступного чувства вины. Он разрывает четки и бросает бусины на землю в знак отказа от духовного сана. В конце второго акта госпожу Сакура похищает злодей Акугоро. Сэйгэн пытается ее защитить, но злодей сбрасывает его в реку. Когда насквозь промокший Сэйгэн выходит на берег, Сакура уже нет поблизости. Тщетно он призывает ее. Вдруг его осеняет мысль, что все это подстроено ею самою, что она бежала с Акугоро по собственной воле. В испуге он кричит: «Не уйдешь! Только из-за тебя я сошел со стези благочестия!» Он готов броситься в погоню за Сакура, но в этот миг слышится плач ребенка.

Сэйгэн. Да ведь это ребенок госпожи Сакура. Кто мог оставить его здесь? Если я не присмотрю за младенцем, его наверняка съедят дикие звери. (*Берет ребенка на руки.*) Я знаю, отец ребенка — мой враг. Но покада ребенок будет со мной, у меня есть предлог выяснить, куда скрылась госпожа Сакура. (*В это время раздаются первые удары колокола. Вздрогнув, он отступает. Испуганный его движением, младенец начинает плакать. Прижав к себе ребенка, Сэйгэн всматривается вдаль. Раздаются удары колокушек, знаменующие конец второго акта.*) Госпожа Сакура, ай!<sup>10</sup>

Из этого отрывка, свидетельствующего об отчаянии Сэйгэна, мы понимаем, что он против воли влюбился в Сакура. Эффект мелодраматичен, но чрезвычайно впечатляет.

Третий акт написан с большим мастерством, но уводит нас от главной сюжетной линии, вовлекая в действие персонажей, которые затем больше не появляются. По всей стране на столбах вывешены надписи с указанием примет госпожи Сакура и ее брата Мацувака; их ждет наказание за то, что они ввели в заблуждение правительство, утаив подлинные причины смерти отца и пропажу ценного свитка. Два верных вассала их семьи приносят в жертву своих детей и выдают их властям вместо Сакура и ее брата. Эта сцена разыгрывается в полном соответствии с традиционными сценами «подмены». Однако главный интерес здесь представляет не этот чрезвычайно искусственный театральный прием, а образ робкой, покорной девушки, которую приносят в жертву ради спасения Сакура.

Четвертый акт непродолжителен, но отличается четкой композиционной организацией. Сакура и Сэйгэн в темноте с разных сторон подходят к берегу реки. Они не видят и не слышат друг друга, но их стихотворные монологи сливаются воедино. Младенец начинает плакать. Сакура, вспомнив о своем собственном ребенке, понимает, что младенец голоден, и хочет покормить его грудью, но не решается. Сакура и Сэйгэн обмениваются мимолетными взглядами, однако не узнают друг друга в темноте и расходятся в разные стороны.

Действие пятого акта происходит в заброшенном храме, где живут Нагаура — старая служанка Сакура и Дзангэцу — бывший монах храма, настоятелем которого некогда был Сэйгэн. Сварливая и уродливая Нагаура бережно хранит свои старые наряды на случай, если они с Дзангэцу пожениятся по всем правилам, хотя тот все время требует, чтобы она их продала. В этом же храме за ширмой лежит больной Сэйгэн. Раздающийся время от времени плач ребенка Сакура подчеркивает мрачную атмосферу сцены. Сэйгэн пробуждается от туманных сновидений, в которых ему явилась Сакура, и достает из котомки ларчик для благовоний — роковое напоминание о прошлом. Увидев это, Дзангэцу решает, что в котомке спрятаны деньги. Вместе с Нагаура он намеревается отравить Сэйгэна. Дзангэцу говорит: «Если не подействует яд, есть множество других способов отделаться от него. Он дряхл и немощен. Если мы его не прикончим, он все равно скоро испустит дух. Для него самого лучше отправиться на тот свет, чем валяться здесь день за днем, лишая нас последних средств»<sup>11</sup>. Нагаура варит ядовитое зелье из голубых ящериц и подает его Сэйгэну. Но тот отказывается принять «лекарство», объясняя это тем, что не желает исцелиться.

Нагаура. Я понимаю вас, но, после того как я с таким трудом приготовила это лекарство...

Дзангэцу. Прошу вас, хотя бы один глоточек!

Сэйгэн. Нет, никакое лекарство мне не поможет. Я же сказал вам, что не стану его принимать.

Дзангэцу. Так вы отказываетесь выпить лекарство? *(Сэйгэн кивает. Дзангэцу хватает чашку и подносит ее к губам Сэйгэна.)* Выпейте, Сэйгэн, а не то...<sup>12</sup>

Он пытается силой заставить Сэйгэна выпить яд, при этом несколько капель попадают на лицо священника, и у него на щеке появляется ужасное пунцовое пятно. Отбросив чашку, Дзангэцу принимается душить Сэйгэна, пока тот не затихает. Затем Дзангэцу и Нагаура бросаются к котомке Сэйгэна, но вместо денег находят в ней ларчик для благовоний и, естественно, приходят в ярость: «И это награда за все наши труды?» Теперь им нужно избавиться от трупа. Нагаура идет за могильщиком, который оказывается не кем иным, как Гонскэ.

Тем временем к храму подходит Сакура в сопровождении живущего

поблизости человека, который подобрал ее на дороге. Вместе с Дзангэцу они решают продать ее в дом терпимости, и она этому не противится. Приходит Гонскэ и, увидев Сакура, заявляет, что она его жена. Та с радостью это подтверждает: «Да, это правда. Я твоя жена, а жена есть жена. А ты мой драгоценный муж, мой суженый и на этом и на том свете»<sup>13</sup>. Гонскэ выхватывает нож и прогоняет Дзангэцу и Нагаура. Когда они остаются наедине, Сакура бросается в объятия Гонскэ и умоляет никогда больше не покидать ее.

Гонскэ. Не тревожьтесь, госпожа. Зачем мне вас покидать? Я знаю, так часто случалось в прежние времена — мужчины всегда бросали своих возлюбленных. Но в те времена мужчину не считали достойным любви, если это не был белолицый юноша, носивший пурпурный плащ, два меча и маленькую шапку. В наши же дни невероятным успехом у женщин пользуются могильщики. Времена переменялись, не так ли?<sup>14</sup>

Гонскэ велит Сакура причесаться и надеть нарядное кимоно Нагаура, а сам отлучается. Сакура перед зеркалом расчесывает волосы, и в это время из-за ширмы выходит Сэйгэн: оказывается, он остался в живых. Он сурово корит Сакура и наконец заявляет о своем намерении убить и ее и себя. Между ними начинается борьба; Сэйгэн случайно падает на свой нож и умирает от раны. Тем временем возвращается Гонскэ — он решил отправить Сакура в дом терпимости.

Из шестого, последнего действия мы узнаём, что Сакура, получившая в «веселом квартале» благодаря своей татуировке прозвище «Ветренный Колокольчик», не пользуется успехом у посетителей, поскольку всякий раз, когда она остается наедине с мужчиной, у ее изголовья появляется призрак. Она возвращается к Гонскэ и находит в его доме ребенка, которого тот «усыновил», для того чтобы с его помощью заниматься вымогательством. Гонскэ знает, что он отец ребенка, но Сакура не подозревает, что это ее собственное дитя. Она равнодушна к нему и открыто говорит, что вообще не любит детей. Как только Гонскэ уходит, сразу же появляется дух Сэйгэна (мгновенное переодевание — ведь обе роли исполнил один и тот же актер). Сакура обращается к призраку как к старому знакомому: «Это снова ты, дух? Послушай-ка меня, дух Сэйгэна!» Она упрекает его в том, что он все время вмешивается в ее жизнь, и заявляет, что привыкла к нему и больше его не боится. Призрак молча указывает на ребенка, и Сакура наконец понимает, что это ее дитя. Она узнает также, что Гонскэ — беспутный младший брат Сэйгэна. Она замахивается на призрак мечом, и тот исчезает.

Возвращается Гонскэ. Он настолько пьян, что выбалтывает Сакура все свои тайны: ведь это он убил ее отца и похитил фамильную реликвию. Сакура наливает ему еще вина и, когда Гонскэ наконец впадает в забытие, обыскивает его и находит свиток. Теперь, когда она узнала, что Гонскэ — убийца ее отца, любовь Сакура превращается в ненависть. Она не может пощадить даже их ребенка. Сакура укутывает младенца плащом и, закрыв глаза, закалывает его. Потом она убивает Гонскэ. Наконец, Сакура обрывает волосы в знак того, что уходит в монастырь. Занавес опускается под крики врывающейся в дом толпы: «Убийство!» Из заключительного эпизода пьесы мы узнаём, что свиток перешел к законным владельцам, а поступок Сакура встретил всеобщее одобрение.

«Госпожа Сакура» — не самая знаменитая из пьес Намбоку. Как правило, ее даже не включают в число четыре-пяти признанных шедевров Намбоку. Однако как литературное произведение она представляется мне лучшим творением Намбоку. Образ Сакура поражает своей новизной. В от-

личие от утонченных знатных девушек в большинстве пьес *Кабуки* она испытывает страсть к вору, который ее обесчестил, готова стать любовницей священника, когда это представляется ей целесообразным, и не противится тому, чтобы ее продали в дом терпимости. Она даже глумится над духом Сэйгэна, хотя в *Кабуки* духи и призраки, как правило, священны и неприкосновенны. Как бы жестоко ни поступал Гонскэ, это не мешает ей любить его. В то же время жертвы, на которые ради нее идет Сэйгэн, оставляют ее равнодушной. И все-таки притом, что Сакура отнюдь не добродетельна, ее образ ни в коей мере не укладывается в рамки привычного амплу злодейки; ее порочность даже придает ей очарование. Точно так же и Гонскэ, все поступки которого определяются жадной денег и плотской любви, не является обычным злодеем на сцене (подобно Акугоро). Этот страшный человек не лишен притягательной силы. Что касается Сэйгэна, то он приносит себя в жертву госпоже Сакура, поскольку считает это своим долгом по отношению к любимому существу в предыдущем воплощении. Однако все его поступки, продиктованные благими порывами, неуклонно ведут его к гибели. Все главные персонажи пьесы вплоть до Дзангэцу и Нагаура переживают нравственное падение. Мы воспринимаем это как должное, и поэтому концовка пьесы, свидетельствующая о том, что могущество рода Сакура восстановлено благодаря возвращению фамильной ценности, кажется весьма искусственной. Убийство госпожой Сакура ее возлюбленного Гонскэ не производит на нас впечатления героического поступка, оно кажется нам последним звеном в последовательной цепи жестокостей, которыми изобилует пьеса. Пьеса поражает своей художественной цельностью, что само по себе чрезвычайно редко в театре *Кабуки*. Остается лишь удивляться тому, что «Госпожа Сакура» не получила достойного признания как один из шедевров Намбоку. Возможно, она проигрывает в сравнении с еще более сенсационными пьесами этого драматурга, однако ни в одном из прочих его произведений ему не удалось преодолеть литературные достоинства «Госпожи Сакура».

Более известная пьеса Цуруя Намбоку, «О-Сомэ и Хисамацу», выглядит весьма эффектно на сцене, чему способствует использование всевозможных трюков, однако как произведение литературы она страдает удручающей искусственностью. Наиболее впечатляющие эпизоды пьесы связаны не с любовной парой О-Сомэ и Хисамацу, а с супругами-вымогателями О-Року и Кихэем.

В начале первого акта приказчик одной закладной лавки избивает разносчика овощей за то, что тот отказался продать ему пучок пряных трав. Добросердечный хозяин лавки вмешивается в ссору и дарит зеленщику новый плащ взамен порванного в драке, а также дает ему мазь от ушибов. Зеленщик приносит этот плащ швее О-Року и просит перешить его. О-Року вместе с мужем внимательно выслушивают его рассказ.

В следующем акте О-Року отправляется в закладную лавку и сообщает хозяину, что ее брат вернулся домой с плащом, который, по его словам, ему здесь подарили. Она якобы опасается, что брат украл этот плащ, и просит подтвердить его слова. Хозяин заверяет женщину в том, что плащ в действительности был ему подарен, и О-Року делает вид, будто теперь сомнения ее рассеялись. Через некоторое время к закладной лавке подносят паланкин. Из паланкина вываливается мертвец. О-Року заявляет, что это ее брат: он от природы был хилым и в результате побоев, полученных от приказчика, внезапно умер. На самом же деле это было тело совсем другого человека, которого одели в изорванный плащ и загримировали под зеленщика. Появляется Кихэй и вопрошает хозяина лавки: «Что же, по-



вашему, теперь делать?» Испугавшись возможного скандала, хозяин в качестве выкупа предлагает все бóльшую и бóльшую сумму денег. Кихэй же каждый раз язвительно спрашивает, не слишком ли дешево ценится человеческая жизнь. Сцена написана мастерски; особенно хорош эпизод, в котором Кихэй, выражая притворное смирение, на самом деле издевается над хозяином лавки, говоря: «Конечно, жизнь простого человека, вроде моего брата, стóит не так уж дорого...» В конце эпизода, однако, «покойник» оживает, и сцена превращается в фарс.

«Кокоро-но надзо токэта ироито» («Цветные нити, разгадавшие тайны сердца», 1810) — еще одна пьеса, написанная в традиции *оимони* и повествующая об утраченном наследстве владетельного дома Акаги. Особую жизненную достоверность ей придает образ гейши О-Ито — пожалуй, самый привлекательный из когда-либо созданных Намбоку. Она отважна, великодушна и готова на всё ради любимого; одним словом, О-Ито — идеал эдоской гейши.

В самом начале пьесы происходит забавная сцена, в которой участвуют О-Ито и ее пестуемый брат Куробэй. Его только что поймали с какими-то украденными вещами, но он заверяет сестру, что давно уже собирался исправиться и начать новую жизнь. Он обещает «выкупить» ее, даже если для этого потребуется тридцать лет.

О - И т о. Значит, ты считаешь, что я смогу еще тридцать лет оставаться гейшей? Куробэй. Нет, ты неправильно меня поняла. Но все-таки тебе будет на что надеяться. По правде говоря...

О - И т о. Тебе опять нужны деньги, не так ли? <sup>15</sup>

Поскольку О-Ито не выражает готовности немедленно выдать ему нужную сумму, Куробэй грозитя покончить с собой, окунув голову в бочку с дождевой водой.

О - И т о. Ну вот, снова-здорово!

Куробэй. А если мне не удастся расстаться с жизнью таким способом, я вспою себе живот. Или еще лучше — задушусь полотенцем! (*Вытаскивает полотенце и обвязывает его вокруг шеи.*)

О - И т о. Ну ладно, довольно. Стоит тебе заговорить со мной этаким образом, и я знаю, что ты не уйдешь с пустыми руками. Вот, возьми. (*Вытаскивает из прически серебряные заколки и отдает их брату.*) <sup>16</sup>

Еще сильнее О-Ито привязана к своему возлюбленному Сасити; ради него она готова пожертвовать жизнью. Однако, стремясь помочь ему отыскать пропавшее наследство, она делает вид, будто разлюбила его. Она становится любовницей негодяя, похитившего ценности. Решив, что О-Ито на самом деле разлюбила его, Сасити в гневе убивает ее, но из оставленной ею записки узнаёт правду и понимает истинную цену ее жертвы. Эту ситуацию Намбоку беззастенчиво позаимствовал из пьесы Намики Гохэй «Годайрики».

Вторая сюжетная линия связана с гейшей О-Фуса, которая служит в том же заведении, что и О-Ито. Мать заставляет О-Фуса выйти замуж за нелюбимого человека. В день свадьбы молодая женщина принимает яд, и все думают, что она умерла, хотя на самом деле она лишь погрузилась в глубокий сон. О-Фуса хоронят в свадебном наряде. Ее «Ромео» приходит к ней на могилу, движимый отнюдь не любовью. Дело в том, что он узнал о положенной в гроб сотне золотых рё, а у него крайняя нужда в деньгах. Когда он открывает гроб, О-Фуса возвращается к жизни. В конце пьесы, как можно было догадаться с самого начала, отыскивается и похищенное наследство (о котором зритель уже, впрочем, успел позабыть).

Шедевром Намбоку считается пьеса «Токайдо Ёцуя кайдан» («Приви-

дения в Ёцуя на тракте Токайдо», 1825). Многие критики склонны рассматривать все предыдущие пьесы Намбоку лишь как прелюдию к этому произведению<sup>17</sup>, а некоторые из них даже считают, что «Токайдо Ёцуя кайдан» вообще превосходит все пьесы *Кабуки*<sup>18</sup>. Это единственное произведение Намбоку, которое не только до сих пор идет на сцене *Кабуки*, но и нередко берется за основу для современных театральных постановок и экранизаций. О-Ива (одно из главных действующих лиц пьесы) стала прототипом невероятно уродливой женщины, что, впрочем, не помешало ей сделаться святой, которую после обожествления нарекли О-Ива-даймё-дзин. «Привидения в Ёцуя», бесспорно, принадлежат к классике театра *Кабуки*.

«Миром» (*сэкай*) этой пьесы служит «Тюсингура»; ее персонажи — вассалы (как преданные, так и вероломные) Энъя Хангана или же друзья и враги Ко-но Моронао. Некоторые события пьесы Намбоку вплотную подогнаны к соответствующим сюжетным узлам «Тюсингура», поскольку первоначально «Привидения в Ёцуя» включались в одну программу с этой старинной пьесой. Представление шло в течение двух дней. В первый день актеры исполняли половину «Тюсингура» и первые три акта «Привидений в Ёцуя», а во второй день разыгрывали остальные части обеих пьес, оставляя финал «Тюсингура» напоследок. В «Тюсингура» изображалась жизнь Японии XVIII в., хотя действие пьесы было перенесено в XIV в., а «Привидения в Ёцуя» целиком и полностью принадлежат своему времени. При этом Намбоку не делает ни малейшей попытки сплавить выразительные средства и этические нормы своей эпохи с аналогичными элементами «Тюсингура».

В пьесе «Привидения в Ёцуя» — две самостоятельные сюжетные линии. Первая и наиболее важная связана с О-Ива и ее мужем Иэмоном, большим любителем женщин. Вторая повествует о сводной сестре О-Ива — О-Содэ и негодяе Наоскэ, который пытается добиться ее расположения.

Пьеса начинается эпизодом, в котором Иэмон просит отца О-Ива дать согласие на их брак, сообщая при этом, что они уже давно живут вместе и что О-Ива ждет от него ребенка. Старик отвечает резким отказом, так как ему известно, что Иэмон нарушил долг верности по отношению к своему сюзерену Энъя Хангану. В порыве гнева Иэмон убивает отца О-Ива.

В следующей сцене Наоскэ, влюбленный в О-Содэ, убивает человека, которого он по ошибке принимает за ее жениха. Иэмону и Наоскэ удается изобразить дело так, будто они не имеют никакого отношения к этим преступлениям, они даже заявляют о своем намерении отомстить убийцам. О-Ива и О-Содэ, которым не к кому больше обратиться за помощью, решают положиться на своих «мужей».

У О-Ива рождается ребенок. Дитя не только не радует Иэмона, но, напротив, раздражает его своим плачем; к тому же Иэмон недоволен, что О-Ива выглядит неопрятно. Он с удовольствием принимает приглашение посетить дом соседа, вассала Моронао по имени Кихэй, чья внучка О-Умэ влюблена в Иэмона. Пользуясь тем, что брак Иэмона и О-Ива не скреплен законом, старик Кихэй уговаривает его жениться на О-Умэ, и тот после некоторых колебаний дает свое согласие. Пытаясь искоренить последнюю привязанность Иэмона к О-Ива, Кихэй под видом целительного снадобья посылает ей яд, который должен чудовищно обезобразить ее. О-Ива принимает яд и превращается в ведьму. Вернувшись домой, Иэмон приходит в ужас от страшной перемены в облике жены и, решив от нее избавиться, заявляет, будто застал ее с любовником. Вскоре после этого при случайном стечении обстоятельств О-Ива погибает. Затем Иэмон убивает своего слугу

Кохэя, которого уличил в краже какого-то ценного лекарства, привязывает его труп с одной стороны доски, а тело О-Ива — с другой и сбрасывает доску в реку.

О-Умэ приходит вместе с отцом к Иэмону. Он соглашается взять де-вушку в жены. Молодые делят брачное ложе. Но когда О-Умэ приподнимает голову с изголовья и нежно глядит на любимого, перед ним возникает обезображенное лицо О-Ива. Он выхватывает меч и сносит ей голову. Когда отрубленная голова падает на пол, он видит, что обезглавил О-Умэ. Иэмон бросается к Кихэю, чтобы рассказать о случившемся, но встречает не старика, а убитого слугу Кохэя. Он сносит голову привидению и видит, что обезглавил Кихэя. На этом заканчивается второй акт. Хотя в литературном отношении этот акт представляется менее удачным, чем лучшие сцены «Госпожи Сакура», он чрезвычайно эффектен на сцене. Как бы часто он ни ставился, зрители смотрят его с неизменным интересом.

«Привидения в Ёцуя» избобилуют сценами кошмарных превращений. Возможно, наиболее страшным является эпизод, когда мать О-Умэ и ее служанка, стоя на берегу, видят плывущую по реке доску, которая переворачивается на волнах таким образом, что поочередно показываются трупы О-Ива и Кохэя. Мстительный дух О-Ива появляется в виде крыс (она родилась в год Крысы), которые набрасываются на двух старух и загрызают их до смерти.

Тем временем О-Содэ дает согласие выйти замуж за Наоскэ, считая его единственным человеком, способным отомстить за смерть отца и сестры. Но как раз в это время возвращается ее прежний жених. Она понимает, что Наоскэ убил другого человека, приняв его за своего соперника. Вконец запутавшись, О-Содэ кончает жизнь самоубийством, но перед смертью показывает обоим мужчинам свидетельство о рождении. К величайшему своему ужасу, Наоскэ узнаёт, что О-Содэ — его сестра, что он, таким образом, находился с ней в кровосмесительной связи. Он тоже вынужден покончить с собой.

Пятое действие открывается сценой, представляющей, пожалуй, наибольший интерес с точки зрения художественного решения. Иэмон, приглашенный в дом некоего крестьянина, влюбляется в его дочь, которая удивительно похожа на О-Ива в ее лучшие дни. Но когда в конце концов он заключает ее в объятия, она оборачивается отвратительным призраком, и мы вдруг понимаем, что то был лишь сон Иэмона. В финальных эпизодах пьесы мстительный дух О-Ива неотступно преследует Иэмона. Деревенские жители пытаются изгнать этот зловеющий призрак, но он намного сильнее их. Иэмона окружают полчища крыс; в этот момент появляется жених О-Содэ, и между им и Иэмоном начинается поединок. Этой неубедительной сценой и завершается пьеса. Очевидно, Намбоку, намереваясь закончить представление последним актом «Тюсингура», умышленно отказался от законченного финала собственной драмы.

Пьеса «Привидения в Ёцуя» удивительно сценична даже сегодня, когда актеры уже не стремятся к эффекту мгновенных переодеваний и когда довольно крупные эпизоды, как правило, опускаются. Безобразное пятно, расплзающееся по щеке Сэйгэна в «Госпоже Сакура», ничто в сравнении с ужасающими переменами в облике О-Ива (каждый актер, исполняющий эту роль, стремится превзойти тут своих предшественников; вообще, актеры стараются основательно напугать зрителей). Не удивительно, что пьесу обычно ставят в летнее время, чтобы по коже изнемогающих от жары зрителей прошел мороз! Но как произведение литературы эта пьеса не заслуживает высокой оценки. В отличие от ярких и выпуклых образов

«Госпожи Сакура» персонажам «Привидений в Ёцуя» недостает глубины и сложности. До принятия яда образ О-Ива не представляет ровно никакого интереса; приняв яд, она превращается в отвратительное чудовище, а не в изуродованную женщину. Да и все остальные роли могли бы с равным успехом исполняться марионетками. Если пьеса «Привидения в Ёцуя» и заслуживает названия лучшего произведения Намбоку, то основанием для этого может служить лишь ее сценическая эффектность. Пьеса чрезвычайно удачна с точки зрения разнообразия сцен и ситуаций. Ни один зритель при всем желании не сможет задремать на этом спектакле. И все же «Привидения в Ёцуя» свидетельствуют не столько о зрелом мастерстве выдающегося драматурга, сколько о сноровке хорошего ремесленника, демонстрирующего свою профессиональную ловкость.

### *Кабуки после Намбоку*

Двадцать пять лет, прошедшие после смерти Намбоку, были «неурожайными» для театра *Кабуки*. За это время создано мало интересных новых пьес, да и самое существование театра оказалось под угрозой в связи с программой крутых реформ, выдвинутой в 1841 г. Мидзуно Тадакуни, главным советником сёгуна. В идеале эти реформы преследовали весьма возвышенную цель: способствовать оздоровлению нравов и морали путем поощрения бережливости и простоты и запрещения чрезмерной расточительности и роскоши. Театральным труппам было приказано переехать из центра Эдо на окраины, дабы уменьшить популярность *Кабуки* и сократить число зрителей. Правительство напомнило актерам об их низком социальном положении и запретило им вступать в контакт с остальными гражданами. Отныне им предписывалось жить в специально отведенных местах, воздерживаться от какой бы то ни было роскоши и не выезжать на гастроли. Один из ревностных приспешников Мидзуно предложил в 1843 г. вовсе закрыть театры<sup>19</sup>.

К счастью для *Кабуки*, другие приближенные Мидзуно выступили против этого предложения. Указывая на длительную историю этого театра (аргумент всегда достаточно веский в обществе, ориентированном на традиции прошлого), они сумели внушить правительству мысль о «пользе» сохранения театра. Каватакэ Сигэтоси истолковывает расплывчатое словечко «польза» в том смысле, что театрам, по мнению властей, надлежало служить «отдушиной» в обществе<sup>20</sup>. Но при этом театральным труппам вменялось в обязанность ставить только такие пьесы, в которых четко проводился бы проверенный временем принцип «поощрения добродетели и наказания порока». Театр *Кабуки* получил передышку, но потери его были велики: поскольку правительство настаивало на сведении всего репертуара к нравоучительным пьесам, любимые пьесы зрителей, начиная с драм Намбоку, не могли больше ставиться на его сцене.

Мидзуно был смещен в 1843 г., но не по причине непопулярных в народе гонений на *Кабуки*, а из-за серьезных просчетов в экономической политике<sup>21</sup>. Период террора, известный под названием реформ годов Тэмпо, был непродолжительным, но весьма жестоким. Прославленный актер Дандзюро Седьмой (в то время известный под именем Эбидзо) в 1842 г. был обвинен в роскошном образе жизни, арестован и выслан из Эдо; лишь в 1849 г. власти простили его и разрешили ему вернуться в столицу. Знаменитый осакский актер Накамура Томидзюро был сослан в 1843 г. и умер в 1847 г., так и не дождавшись помилования<sup>22</sup>.

Возрождение *Кабуки* было медленным. Это объяснялось не только не-

уверенностью в дальнейшем направлении политики правительства, но и тем обстоятельством, что новая плеяда драматургов еще не успела появиться. Первым представителем новой плеяды был Сэгава Дзёко Третий (1806—1881), прославившийся главным образом двумя произведениями: «Хигасияма Сакура дзоси» (1851) и «Ева насакаэ укино-но ёкогуси» (1853).

Первая из этих пьес, имеющая и другое название («Сакура Сого» — по имени главного действующего лица), сочетает в себе элементы «Деревенского Гэндзи» Рютэй Танэхико и факты из жизни псевдоисторического персонажа Сакура Сого, крестьянского предводителя, выступившего против непосильного бремени налогов. Тема крестьянского бунта, несомненно, находила живой отклик в сердцах зрителей: в то время подобные восстания вспыхивали особенно часто.

Шедевром Сэгава Дзёко, однако, принято считать вторую из указанных пьес, ныне широко известную под названием «Кирарэ Ёса» («Изрубленный Ёса») — по имени главного персонажа или же «Гэнъядана» — по названию самой знаменитой сцены<sup>23</sup>. В пьесе рассказывается трагическая история двух влюбленных, которых разлучила шайка разбойников. Кульминацией пьесы служит сцена, в которой главный герой много лет спустя приходит к содержанке некоего богатого кушца и вымогает у нее деньги, не подозревая, что эта женщина — его прежняя возлюбленная. Популярность драмы у многих поколений зрителей объясняется в гораздо большей степени реализмом диалогов в сочетании с богатыми возможностями, которые пьеса предоставляет виртуозным исполнителям, нежели сюжетом и обрисовкой персонажей.

### *Каватакэ Мокуами*

Мокуами — последний выдающийся драматург эдоского *Кабуки*. По мнению многих критиков, он поднял драматургию *Кабуки* на вершину художественного мастерства. Цубоути Сёё, великолепный знаток театра, знаменитый литератор периода Мэйдзи, писал о Мокуами: «Он был поистине величайшим оптовым поставщиком для эдоского театра, этой Западной Римской Империи художественной литературы периода Токугава. По своему значению его творчество можно приравнять к нескольким векам в развитии японской литературы»<sup>24</sup>. Пьесы Мокуами до сих пор часто идут на сцене *Кабуки*, хотя мир, столь достоверно запечатленный в его произведениях, сейчас кажется большинству японцев безвозвратно ушедшим в прошлое. Его пьесы, в которых он стремился запечатлеть современную ему действительность, сегодня воспринимаются лишь как отголоски очень далекой, но милой сердцам японцев старины.

Мокуами родился в 1816 г. в самом центре Эдо. Наследственным занятием его семьи была оптовая торговля рыбой. Однако его отец, перепробовав множество других занятий, в конце концов обзавелся закладной лавкой. Мальчик получил самое скромное образование, необходимое для того, чтобы помогать отцу, однако в одном отношении он проявил себя не по годам развитым. В возрасте тринадцати-четырнадцати лет он был изгнан из дома своим высокопоставленным отцом, обнаружившим, что его сынок уже развлекается с гейшами. В течение нескольких лет Мокуами бродяжничал. Без сомнения, он получал поддержку от родителей, несмотря на то что был вынужден покинуть отчий дом. В шестнадцать лет он поступил на работу в книжную лавку-библиотеку в качестве рассыльного и, должно быть, воспользовался возможностью читать книги, которые разносил читателям.

Жизнь среди низших слоев общества снабдила его бесценным материалом для будущих пьес.

Известно, что Мокуами пробовал изучать искусство национального танца, но на этом поприще он, по-видимому, не проявил особых способностей. Занятия эти имели для него неожиданное последствие: учитель ввел Мокуами за кулисы театра, и он поступил в ученики к драматургу Цуруя Намбоку Пятому. Имя Мокуами впервые появилось на театральных афишах в 1835 г. Однако вскоре, из-за смерти сразу нескольких родственников, ему пришлось на некоторое время всецело посвятить себя делам семьи. В 1841 г. он вернулся в театр и до самой своей смерти в 1893 г. не оставял работы драматурга. За свою долгую творческую жизнь Мокуами создал триста шестьдесят пьес, в том числе сто тридцать *сэвамоно*, девяносто *дзидаймоно* и сто сорок танцевальных пьес. Несмотря на то что Мокуами не был автором своих пьес от начала до конца и большую часть работы поручал ученикам, общий замысел и ответственность за результат принадлежали только ему.

Мокуами стал ведущим драматургом театра Каварасаки в 1843 г. — тогда же, когда в ходе реформ Тэмпо труппа получила приказ переехать из центра города на окраину. В то время он звался Каватакэ Синсити. Это имя он носил до 1880 г., когда официально отошел от дел и принял имя Мокуами.

Первый успех пришел к нему в 1854 г., через год после прибытия в Японию эскадры коммодора Перри. Тогда он создал пьесу, обычно именуемую «Синобу-но Сода», специально для великого актера Итикава Кодандзи (1812—1866). Мокуами пришлось трижды переделывать свою пьесу, прежде чем она наконец понравилась Кодандзи — актеру, обладавшему весьма скромными внешними и голосовыми данными и прекрасно знавшему как сильные, так и слабые свои стороны<sup>25</sup>. Мокуами включил в пьесу много сцен с убийствами (такие сцены очень удавались Кодандзи) и, стремясь сделать приятное актеру, чье детство прошло в районе Камигата, использовал мелодии, обычно сопровождавшие спектакли кукольного театра, что явилось новым элементом в пьесе, написанной для *Кабуки*. Пьеса «Синобу-но Сода» прошла с огромным успехом. Кодандзи, убедившись в недоюжинном таланте начинающего драматурга, привлек его к творческому содружеству, которое продолжалось до самой смерти актера в 1866 г.

Сцены, которым Мокуами придавал особое значение в этой пьесе, отразили специфические особенности его стиля. Музыкальный аккомпанемент и поэтические вставки, основанные на традиционном чередовании пяти- и семисложных строф, существенно отличали пьесы Мокуами от произведений Намбоку и других его предшественников.

Для Итикава Кодандзи драматург сочинял преимущественно *сэвамоно*: «Нэдзуми кодзо» («Мальчик-крыса», 1857), «Идзаёи Сэйсин» («Любовь Идзаёи и Сэйсин», 1859), «Саннин Китиса» («Три человека по имени Китиса», 1860). Он писал пьесы и для других актеров; к их числу принадлежит известная пьеса «Бэнтэн кодзо» (1862). Почти все эти произведения рассказывают о жизни людей из низших слоев общества, их героями чаще всего служат воры, вымогатели и мошенники. Эти антисоциальные элементы изображены автором без тени сентиментальности (они ни в коей мере не японские двойники Робин Гуда, грабящие богатых, дабы помочь беднякам), однако их «подвиги» очень нравились зрителям, которым было гораздо легче отождествить себя с этими заурядными фигурами социального дна, нежели с великими героями или злодеями прошлого. Воровская

жизнь могла казаться даже весьма привлекательной некоторым горожанам, страдавшим от нужды и бессильным изменить свою судьбу<sup>26</sup>.

Мокуами прославился также любовными сценами, которые своей откровенностью превосходят даже эротические эпизоды в драмах Намбоку. Возможно, это свидетельствует не столько о различиях в темпераменте драматургов, сколько о возросшем спросе на подобные сцены со стороны зрителей, принадлежавших более поздней и еще более упадочнической эпохе. Но сцены насилия и чувственной любви смягчены у Мокуами поэтичностью языка. Эпизоды, которые могли бы произвести неприятное впечатление в натуралистическом исполнении, приобретают художественный оттенок благодаря условности жестов и ритмической организации диалогов. Например, сцена из «Саннин Китиса», в которой три главных героя, поклявшись в вечной братской верности, испивают кровь друг у друга, представлена в столь условной манере, что неприятная «кровавая» ситуация не вызывает отвращения у зрителей. Более того, один из фрагментов пьесы обладал такой поэтической прелестью, что люди повторяли его, идя по улицам<sup>27</sup>.

Пьесы Мокуами, как правило, не отличаются стройной композицией. Иногда они сочетают в себе две не связанные между собой сюжетные линии, одна из которых написана в традиции *дзидаймоно* и посвящена поискам похищенного меча или курительницы, а другая представляет собой *сэвамоно* и повествует о жизни эдосцев того времени. Эти сюжетные линии перекрещиваются лишь в редких случаях. Порой пьесы Мокуами огорчают нас тем, что в них нарочито акцентируется сценическая специфика *Кабуки*. После какого-либо совершенно непонятного совпадения или удара судьбы персонажи заявляли, что так бывает разве что на сцене *Кабуки*. Нередко по ходу пьесы актеры сообщали зрителям свои подлинные имена или же подбирали на сцене клочок бумаги, который оказывался объявлением об идущем в данный момент спектакле.

Но еще более поразительным свойством пьес Мокуами, чем стилизация и условность, была способность автора точно подметить особенности жизни выходцев из низших слоев общества. В его пьесах заложены прекрасные сценические возможности даже в тех случаях, когда диалоги не отличаются большой выразительностью. Временами, главным образом в поэтических фрагментах, стиль Мокуами достигает высокого литературного уровня, но в замысел автора это могло и не входить.

У Мокуами не было каких-либо четких художественных принципов и ясно выраженного социального подхода, которые он стремился бы воплотить в своих пьесах; не ставил он перед собой и задачи критики или осмеяния пороков общества<sup>28</sup>. Трудно обнаружить сколько-нибудь заметные сдвиги в его творчестве от начала его карьеры и до конца периода Токугава. Некоторые исследователи прямо утверждают, что между его ранними произведениями и пьесами 80-х годов, по существу, нет никакой разницы<sup>29</sup>. Верный преемник традиций эдоского театра, он включал в свои пьесы все, что отвечало запросам зрителей — конечно, если это не было чревато для него осложнениями с цензурой.

В 1866 г. был издан правительственный указ, запрещающий чересчур убедительно показывать на сцене воров и продажных женщин, ибо, по мнению властей, это наносило ущерб нравственности зрителей и шло вразрез с принципом поощрения добродетели и наказания порока. Новая волна гонений на театр повергла Кодандзи в такое негодование, что его болезнь резко обострилась и вскоре актер скончался. Что же касается Мокуами, то его этот указ не особенно огорчил. Сразу после опубликования указа он

обратился к Кодандзи с предложением попытаться создать что-нибудь новое в жанре исторической драмы, раз уж писать на современные темы стало опасно<sup>30</sup>. За Мокуами установилось прозвище «осторожного моралиста, покорного политике властей»<sup>31</sup>.

Тем не менее пьесы его до сих пор не сходят со сцены, и их успех вполне заслужен. Историю последнего периода в развитии театра времени Токугава вполне уместно завершить рассказом о творчестве Мокуами — человека, который в точности следовал конфуцианским принципам, как их понимали представители низших слоев общества, хотя, по существу, он нередко приукрашивал порок и подтрунивал над добродетелью. В его пьесах ощущается атмосфера всеобщего разложения в обществе того времени, заката династии. Через год после кончины Кодандзи наступила реставрация Мэйдзи, которой было суждено радикально изменить обстановку.



# 4

## ПОЭЗИЯ ВАКА

### ВАКА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ПЕРИОДА ТОКУГАВА

*Вака* периода Токугава можно подразделить на два вида: стихи авторов, стремившихся к воссозданию искренности, величия или изысканности прошлого, и стихи авторов, стремившихся только к передаче собственных переживаний на собственном языке. Довольно четкое хронологическое деление между двумя указанными видами поэзии обозначилось вскоре после смерти Камо-но Мабути в 1769 г. Это вовсе не означает, что большинство поэтов после 1769 г. отвернулись от прошлого. Даже самые «революционные» из новых поэтов черпали вдохновение, а зачастую и лексическое богатство из какой-либо особо почитаемой антологии, будь то «Манъёсю», «Юкинсю» или «Синкокинсю». Более того, ни одна крупная школа, ни одна поэтическая традиция никогда полностью не прекращали существования. В Киото придворные поэты продолжали сочинять шаблонные стихи в стиле Нидзё, закрывая глаза на критику и на перемены в мире поэзии, по-прежнему убежденные в важности тайной науки стихосложения. Ученики Камо-но Мабути, все еще занимавшие главенствующее положение в Эдо, писали стихи, подделываясь под стиль «Манъёсю» и превознося простоту и мужественность. Пристрастие Мотоори Норинага к антологии «Синкокинсю» нашло отражение в творчестве его учеников.

Тем не менее самые интересные *вака*, созданные после 1769 г., принадлежат не апологетам поэзии прошлого, а тем, кто выступал за новое в поэзии.

Литературные манифесты новых поэтов иногда поразительны. Острота суждений, воинственный пыл, направленный против мертвого груза прошлого, настоятельность их призывов к обновлению и оживлению поэзии — все это привлекает нас, но, обратившись к их поэтическому творчеству, мы испытываем разочарование. Мы ожидаем стихов, отразивших муки и радости их творца, его глубокую тревогу за судьбу мира, в котором он живет, или по крайней мере надеемся увидеть своеобразный творческий почерк, отличающий автора от прочих поэтов *вака*. Однако на первый взгляд стихи совершенно неотличимы от произведений отвергнутого прошлого. Даже если чувства или язык в стихотворении удивляют нас непривычной приземленностью темы или новизной, то само стихотворение все равно остается достаточно тривиальным. Конечно, *вака* о мыши — необычное отступление от привычного круга изящных сюжетов, но вряд ли в этом стихотворении можно усмотреть какие-либо другие достоинства. Сайгё пи-

сал о цветах сакуры, полагая, что их нежные, недолговечные лепестки способны передать все превращения мира и глубочайшие человеческие переживания. Но у поэтов периода Токугава, славивших стихи и о цветах сакуры, и о мышах, редко проскальзывали нотки, свидетельствующие об интенсивной внутренней жизни. Едва уловимое впечатление свежести, легкий намек на гнев или разочарование — вот и вся их авторская индивидуальность.

Возможно, отчасти виной тому суровая цензура. Поэт, возмущавшийся реформами Тэмпо 40-х годов XIX в., едва ли осмелился бы опубликовать стихотворение, критикующее политику правительства. Правда, в поэзии звучала преданность императору, и таким образом исключалась безоговорочная верность сёгуну. Но за редким исключением поэты *вака* предпочитали не вмешиваться в политические и общественные дела — кто из страха перед цензором, а кто просто из безразличия.

Устойчивость старой поэтической традиции действовала гораздо сильнее, чем цензура или любой иной внешний фактор. Даже поэты, которые утверждали, что пишут на современный лад, продолжали пользоваться мертвым языком. В наше время священник Рёкан известен своей бесхитростностью и искренностью, особенно заметными в его стихах о детях и полевых цветах; между тем он употреблял идиоматику, сознательно заимствованную из «Манъёсю», не пренебрегая самыми избитыми *макура-котоба* и архаизмами, — словом, писал в манере, которая не пристала поэту, возлюбившему простоту.

Классический язык сохранял известные преимущества даже для такого современного поэта, как Исикава Такубоку. Этот язык допускает большую гибкость выразительных средств, а непосредственная связь с материалом классической поэзии дает, кроме того, возможность расширить значение какого-либо лексического оборота за счет ассоциативных нюансов. Нет ничего удивительного в том, что поэты *вака* XIX в. не торопились отказываться от столь эффективного средства. В то же время трудно представить себе, чтобы кто-либо из их современников в Англии или Америке, заявив о намерении изобразить себя и свою эпоху, избрал бы для этого язык Чосера. Даже если бы такой поэт досконально изучил лексику и синтаксис Чосера и мог бы без особых усилий писать в его стиле, все равно это была бы скорее «ловкость рук», чем отражение душевных порывов.

Рёкан был, пожалуй, лучшим среди склонных к архаизмам поэтов начала XIX в. Прочие настаивали на строгом следовании «Кюкинсю», не допуская ни слова, ни мысли менее чем тысячелетней давности. Татибана Акэми\* в сатирическом эссе осмеивал старинную поэзию: «Ранней весной пишут о нежных лучах утреннего солнца и туманной дымке; в конце года говорят о „волнах года, что катятся к берегу“ и об ожидании весны. Для цветов есть „благостыня дождя“, а для снега — „печаль, когда его затаптывают“. Весь поэтический язык стал ограничиваться подобными оборотами. Все до единого поэты в позапрошлом году, так же как и в нынешнем, лишь перебирали все те же старые образы. Какая тоска!»<sup>1</sup>.

Возможно, поэты продолжали писать в одном и том же ключе об аромате цветов сливы и о багрянце осенней листвы не только из-за консерватизма поэтической традиции, пусть более жесткой, чем любая европейская,

---

\* См. раздел «Татибана Акэми» в этой главе.

но и из-за того, что множество элементов в жизни японца оставались, по существу, нетронутыми на протяжении веков. В наши дни, когда не часто удается уловить аромат цветов среди запахов дыма и выхлопных газов, было бы странно, если бы городской поэт без иронии написал об аромате цветов сливы. Но в 1800 г., как и тысячу лет назад, поэт мог даже в городе наслаждаться благоуханием цветов сливы, возвещающих приход весны. Этот аромат к тому же напоминал ему, тоже в силу традиции, о друзьях молодости. Если поэтические условности запрещали поэтам в 1800 г. воспевать то, что составляло главные радости жизни, — женщин, вино, вкусную еду, а также успех или иные формы признания их трудов, — то эти же условности побуждали их описывать в тех же самых словах, что и предшественники, радости второстепенные: картины и музыку сменяющихся времен года, горькие, но дорогие сердцу воспоминания о былой любви, путешествия по местам, пробуждающим поэтические ассоциации... Темы оставались почти без изменений долгие годы, и поэты искренне верили, что, даже если они будут избегать прямого подражания, все равно их стихи неизбежно должны уподобиться шедеврам прошлого, по мере того как сами поэты достигали творческой зрелости. Поэты были убеждены, что единственно важными предметами изображения в поэзии являются вечные истины, что, как бы новы и независимы ни были приемы описания, в принципе сами они — такие же люди, какими были поэты тысячелетней давности.

Современный читатель обычно предпочитает стихи этого периода, которые наиболее свободны от традиционных условностей. С приятным удивлением и даже с каким-то облегчением читаешь у Татибана Акэми описание вкусного рыбного блюда за обедом; Окума Котомити в своих стихах гордится внуком. Подобные темы немислимы в придворной поэзии. И все же независимо от предмета изображения, если *вака* не содержит намека на нечто большее, чем в ней фактически сказано, т. е. если стихотворение сводится всего лишь к приятному описанию из тридцати одного слога, такое стихотворение будет жить недолго. «Новые» поэты периода Токугава отвергали изысканность звучания, утверждая, что поэзия должна преследовать иные цели, нежели перепевы хорошо известных старых стихов. В противоположность придворной лирике их собственные стихи зачастую так просты и незамысловаты, что вообще непохожи на *вака*. Возможно, все это объясняет, почему Рёкан так держался за старый язык или почему совсем иной по характеру поэт Одзава Роан, несмотря на апологию «обыкновенной речи», был не в силах отойти от поэтического языка «Юкинсю». Основным требованием, предъявляемым к подлинным *вака* в период Токугава, по-прежнему оставалась наполненность чувством: при отсутствии чувства, каким бы образом оно ни было передано, никакие красоты языка или, наоборот, никакое резкое искажение стиля не могли превратить тридцать один слог в нечто большее, чем искусная поэтическая поделка.

Конечно, все поэты той поры, независимо от школы, признавали хотя бы на словах истинность сказанного в предисловии к «Юкинсю» о том, что *вака* произрастают из сердца человека. Никто не защищал бесстрастную объективность или неискренность, но на деле поэты вкладывали в свои произведения очень мало сердца. Стихи, принадлежащие перу даже самых бездарных аристократов, обнаруживают профессионализм, безусловно достойный похвалы; однако в поисках глубокого чувства, которое и является отличительной чертой *вака*, мы должны обратиться лишь к неортодоксальным поэтам.

Все лучшее в поэзии *вака* второй половины периода Токугава воплощено в различном по содержанию и стилю творчестве пяти поэтов: Одзава Роана, Кагава Кагэки, священника Рёкана, Окума Котомити и Татибана Акэми.

### Одзава Роан (1723—1801)

Роан, родившийся в Осака, был младшим сыном бедного самурая. В юности ему пришлось переменить несколько должностей в Киото, прежде чем он был принят на службу (когда ему было уже за тридцать) в одну весьма знатную семью. Примерно в 1753 г. Роан поступил учеником к Рэйдзэй Тамэмура (1712—1774), наиболее популярному придворному поэту (*додзё*), и постепенно начал завоевывать признание. Возможно, это возбуждало зависть других учеников Тамэмура. Во всяком случае, Роан был исключен из школы приблизительно в 1773 г., вероятно по обвинению в нарушении ее принципов<sup>2</sup>. С этого времени он стал гораздо более независим как в своих взглядах на поэзию, так и в собственном творчестве. Он уже почти десять лет зарабатывал на жизнь поэзией, с тех пор как в 1765 г. по неизвестным причинам был отстранен от несения самурайской службы. Живя в Киото тихо и скромно, почти отшельником, Роан постепенно привлекал все больше учеников. В 1788 г., когда ему было шестьдесят пять лет, в Киото случился большой пожар, и Роан был вынужден искать пристанища в храме в пустынном районе Удзумаса, где он и остался до 1792 г. Именно в это время Роан создал свои самые проникновенные *вака*. Вот одна из них:

Удзумаса но  
фукаки хаяси о  
хибикикуру  
кадзэ но то сугоки  
аки но югурэ<sup>3</sup>

В Удзумаса,  
в далеком урочище горном,  
слышен посвист  
и вой налетевшего вихря.  
Спускается вечер осенний...

Профессор Хисамацу отмечает: «Внешне это стихотворение описательно, но за такой описательностью чувствуется покой поздней осени. Это один из шедевров Роана. В лучших его работах, как правило, говорится о периоде поздней осени — ранней зимы»<sup>4</sup>. Роан написал немало *вака*, кончающихся словами *аки но югурэ* («вечер осенний» или «сумерки осени»), которые представляют собой заключительную строку многих знаменитых стихотворений «Синкокинсю». Только специалист, изучающий развитие японской поэзии, поймет, что цитированное стихотворение принадлежит человеку, сознательно восстававшему против старых традиций, и что написано оно в конце XVIII в. Очевидно, манера поэтического самовыражения, которую привил Роану Рэйдзэй Тамэмура, вошла в его плоть и кровь. Современное оно или нет, стихотворение прекрасно передает атмосферу осени в отдаленном храме, где жил Роан. Даже если оно было в равной степени подсказано и Сайгё, и непосредственными переживаниями самого поэта, все равно в нем чувствуется напряженность, редкая для работ Роана.

Более типичен такой пример:

яма тооку  
танабику кумо ни  
уцуру хи мо  
яя усуку нару  
аки но югурэ<sup>5</sup>

Вот и солнце  
за облачной дальней грядой  
над горами  
как будто слегка потускнело —  
спускается вечер осенний...

Палитра стихотворения довольно бледна: в нем содержится намек на одиночество в осенний вечер, но он выражен не столь резко, как в предыдущем стихотворении. Тем не менее этот относительно слабый образчик поэзии Роана вполне отвечает его требованию простоты и ясности. Язык прозрачен, и поэтическая экспрессия не претендует здесь ни на что, кроме искренности. Именно таковы были характерные особенности его *гадаготоуга* («стихов о заурядных вещах»); это название Роан позаимствовал из предисловия к «Кокинсю» и использовал для обозначения своих поэтических склонностей и симпатий: «В *уга*, я считаю, поэт должен говорить понятными читателю языком, простыми словами, обо всем, что приходит ему в голову»<sup>6</sup>. Это изречение из «Асикаби», книги об искусстве поэзии, написанной поэтом в 1790 г., когда он жил в Удзумаса, — кредо самого Роана.

Возможно, памятуя о своем печальном опыте в качестве ученика поэта *додзё*, Роан решительно обрушился на тайные традиции. Рассуждая о выработанных придворными поэтами «тайных традициях, устных традициях и семейных традициях», он писал: «Они полагают, что знание подобных традиций дает мастерство и эрудицию; они твердят, что человек, этих традиций не знающий, всегда останется незрелым и неумелым поэтом, что он не сможет писать поэтично, не зная самых азов искусства. Но посмотрите, какие заумные стихи пишут люди, усвоившие все тайные и устные традиции! Подумайте также о том, насколько сузилась сфера поэтического искусства, насколько лучше была поэзия в древности, до появления каких бы то ни было традиций! Сейчас дошли до того, что уже не подозревают о том, что главное в поэзии — смысл»<sup>7</sup>. Роан отрицал необходимость не только поэтических традиций, но и наставников поэзии в целом: «Когда воспаришь мысль над землей и небесами, когда проникнешь мыслью и в горчичное зерно — постигнешь суть всех вещей и облечешь свои думы в стихи; так рождается поэзия. Больше тут не о чем и говорить... Мы видим, что нет ничего выше человеческого сердца. У других не научишься писать стихи; не научишься и подражая образцам. Стало быть, нет ни правил, ни учителей»<sup>8</sup>.

Несмотря на объявленное во всеуслышание отрицание ценности прошлого, Роан был подвержен весьма сильному влиянию предшественников, главным образом поэтов «Кокинсю». Он насмехался над Мабути и его учениками, которые использовали архаичный язык «Манъёсю» для передачи своих вполне современных, зачастую сугубо мирских помыслов, но сам неуклонно придерживался ортодоксальных поэтических принципов, установленных Ки-но Цураюки. Объектом его нападков служили не сами по себе древние стихи и поэтические каноны, а комментаторы и толкователи, стоявшие между «Кокинсю» и современными поэтами: «В древности не было книг, поучающих, как писать стихи. Начало положило предисловие к „Кокинсю“. Хотя уже невозможно сосчитать все работы многих поколений наставников поэзии, основанные на этом предисловии, некоторые еще продолжают сочинять подобные труды... Вместо того чтобы штудировать все их писания, гораздо важнее постараться понять само предисловие к „Кокинсю“»<sup>9</sup>.

Поэзия прошлого оказывалась полезной даже человеку, который стремился выразить лишь то, что у него на сердце. Роан формулировал этот тезис при помощи категории общего и частного в приложении к сфере чувства. Он дал название *додзё* («одинаковые чувства») тем переживаниям, которые определенные события или ощущения пробуждают в человеческих сердцах независимо от места и времени: горечь неразделенной

любви, восхищение красотой цветов и так далее. Такие переживания он противопоставлял *синдзэ* («новым чувствам») — тем эмоциям, которые возникают у отдельного человека в связи с конкретным моментом. Эмоции эти сугубо индивидуальны и, таким образом, новы. Но суммой всех новых, никогда ранее не испытанных ощущений является тем не менее океан общечеловеческих чувств. Вот что пишет сам Роан: «Попытаюсь еще раз описать разницу между *додзэ* и *синдзэ*. С тех пор как небо отделилось от земли, море никогда не переполняется, хотя в него впадают сотни рек. Закон этот нерушим во веки веков. День и ночь без отдыха бьет вода в ключе, питающем реку. Вода меняется вместе с Небом, Землей и Природой и никогда не остается одной и той же водой. Подобно воде, которая, видим мы, струится из источников, чувства человеческие неизменно освежаются, соприкасаясь с новыми вещами»<sup>10</sup>.

Поэт должен глубоко прочувствовать каждое стихотворение и облечь его в собственные слова. Если ему удастся в полной мере донести свои переживания до читателя, стихотворение получилось, если нет — не получилось. Для того чтобы стихи его становились лучше, поэт должен практиковаться. Он должен черпать вдохновение из моря общечеловеческого опыта и эмоций; совершенный образец для подражания — «Кюкинсю». В этом случае поэт получит возможность выражать свои мысли свободно, своеобразно и в то же время ясно, ибо питать его дарование будут общечеловеческие поэтические впечатления. «Когда я говорю, что следует интереснее излагать свои мысли, это ни в коем случае не противоречит моей теории о том, что в поэзии нужно стремиться писать о чувствах, которые никто не описывал прежде»<sup>11</sup>.

Итак, поэт пишет не о тех предметах и явлениях, которыми принято восхищаться, но о том, что он видит и чувствует в данный момент. Однако, хотя его ощущения отличаются от ощущений любого поэта прошлого (поскольку времена изменились), они все же сохраняют вполне определенные общечеловеческие качества. Понимание того, как авторам «Кюкинсю» удавалось столь точно передать свои ощущения, помогает поэту современному подняться от частного к всеобщему, универсальному.

Поэзия самого Роана не слишком успешно воплощает его идеалы, но порой стихотворение действительно обнаруживает плодотворное сочетание частного и общего:

Луна над разрушенным храмом	
прака кути	Куски черепицы,
тобари ябурэтэ	разорванные занавески...
ми хотокэ но	А статуя Будды
микагэ арава ни	стоит посреди, открыта
цуки дзо сасиру <sup>12</sup>	касанию лунного света.

Стихотворение это подсказано Роану скорее жизнью в разрушенном храме, нежели каким-либо формально навязанным каноническим объектом изображения, но в нем содержатся ассоциации если не с «Кюкинсю», то со средневековой поэзией.

Вот еще более характерный пример:

Луна над деревней	
сато но ину но	К лунному небу
коэ но мицуки но	дружно летят завыванья
сора ни сумитэ	псов деревенских.
хито ва сидзумару	Дремлют спокойно крестьяне
Удзи но ямакагэ <sup>13</sup>	там, у подножия Удзи...

Роан оставил в рукописях около 15 000 стихотворений. Некоторые из них были опубликованы учениками в антологии «Рокудзё эйсо» в 1811 г. и в дополнительном сборнике из трехсот пятидесяти стихов, увидевшем свет в 1849 г., почти через пятьдесят лет после смерти Роана. Рай Санъё\* прославил Роана как эпохального поэта *вака*<sup>14</sup>, но, видимо, его значение сводится прежде всего к тому, что он был пионером в такой сфере поэзии, в которой сам лишь изредка мог творить успешно. У Роана было много учеников и знакомых, и имя его часто фигурировало в конце периода Токугава как имя зачинателя поэтических реформ.

### Кагава Кагэки (1768—1843)

Личностью, наиболее примечательной в поэтических кругах Киото в начале XIX в. и оказавшей сильнейшее влияние на развитие поэзии вплоть до конца века, был Кагава Кагэки. Он родился в Тоттори, в семье бедного самурая, и очень рано начал занятия поэзией. В возрасте четырнадцати лет он уже составил комментарий к «Хякунин иссю» и был признан виртуозом. Когда ему исполнилось двадцать пять, Кагэки отправился в столицу, чтобы продолжить обучение. Он стал учеником поэта школы Нидзё, Кагава Кагэмото, на которого произвел столь благоприятное впечатление, что тот усыновил его. В 1804 г. Кагэки порвал отношения с Кагэмото, но оставил себе фамилию Кагава. Поэзия его была признана и высоко оценена даже поэтами *додзё*, обычно настроенными недоброжелательно к выходцам из провинции, тем более к новаторам, вводящим свой стиль. Кагэки утверждал, что сам он преклоняется перед двумя поэтами: из древних — перед Ки-но Цураюки, а из современных — перед Одзава Роаном<sup>15</sup>. Влияние Роана на поэзию Кагэки было решающим в формировании его индивидуального стиля.

Кагэки встретился с Роаном в 1796 г., когда ему было двадцать семь лет, а Роану — семьдесят три. Несмотря на большую разницу в возрасте и уровне мастерства, способный молодой человек произвел глубокое впечатление на Роана. Хотя официально Кагэки так и не стал его учеником, Роан часто давал ему советы, а при случае и сурово критиковал некоторые стихотворения<sup>16</sup>. Своей любовью к «Кокинсю» и пристрастием к простому, доступному языку (в противоположность архаизмам школы Мабути) Кагэки, без сомнения, во многом обязан Роану. Дружба их закончилась со смертью Роана в 1801 г. По этому поводу Кагэки сложил стихотворение:

ситасики ва	Из близких
наки га амата ни	уже многие ушли.
наринурэдо	Пусть так,
оси то ва кими о	но о тебе печалюсь
омоикэру ка на <sup>17</sup>	я больше, чем о прочих.

Стихотворение, собственно говоря, плохое. Даже поклонникам Кагэки трудно его защищать, а такие пристрастные критики, как современный поэт Сайто Мокити, объявили это стихотворение выражением пустоты чувства в приглаженной форме<sup>18</sup>.

Однако стихотворение, вероятно, говорит скорее о неудачном выборе изобразительных средств, чем об отсутствии чувства: при помощи имевшихся в его арсенале технических средств Кагэки оказался не в состоянии передать свое горе по поводу смерти любимого учителя, хотя у него уже

\* О Рай Санъё см. в главе «Поэзия и проза на китайском языке» в этой книге.

был солидный навык в сложении обычных сезонных стихов. Даже в поздние годы жизни Кагэки не часто решался затрагивать в поэзии столь тяжкие переживания. Подобно поэтам «Кокинсю», он предпочитал намек открытому выражению чувства.

Дружба Кагэки с Роаном, возможно, послужила причиной его разрыва с Кагэмото и наверняка была предлогом для яростных нападок со стороны эдоских последователей Камо-но Мабути — прежде всего Като Тикагэ и Мурата Харуми. Последние выступили в 1803 г. с резкой критикой Кагэки, озаглавленной «Фудэ-но сага» («Пороки кисти»). Раздраженные растущей популярностью Кагэки и его пропагандой простого, современного поэтического языка в манере Роана, критики назвали его чудищем (тэнгу) и христианином; это были весьма оскорбительные клички<sup>19</sup>. Однако в результате подобных выпадов Кагэки только укреплялся в своей вере, что доказывают в равной мере его стихи и литературно-критическое произведение «Сингаку икэн» («Различные взгляды на новое учение», 1811), сохранившее порицание «Нииманаби» («Нового учения») Мабути.

Наиболее продуктивным периодом деятельности Кагэки были четырнадцать лет, с 1804 по 1818 г., когда он уже утвердился в роли крупнейшего поэта Киото. Именно в тот период написано большинство стихов его наиболее интересного сборника «Кэйэн исси» (1828). Конец самой плодотворной поры жизни Кагэки отмечен его путешествием в Эдо с целью распространить свой поэтический стиль. Эта попытка кончилась полным провалом, и никогда более он не осмеливался проникнуть во вражескую цитадель. Ученики Мабути не оставили в покое Кагэки, и не исключена возможность, что они даже пытались его убить<sup>20</sup>. Кагэки подвергался также нападкам со стороны придворных поэтов Киото, которые в 1811 г. добивались его официального отстранения от преподавания поэзии. Их интриги не удалась и только способствовали укреплению престижа Кагэки в столице. Слава его росла даже в придворных кругах, и в 1841 г. в знак признания его заслуг в деле возрождения поэзии *вака* он был удостоен младшего пятого придворного ранга и почетного звания правителя земли Хито<sup>21</sup>.

Перечитывая его поэзию сегодня, трудно понять, почему Кагэки стал ключевым объектом споров. Конечно, существование любой успешно конкурирующей школы было экономической угрозой для образовавшихся ранее школ, будь то поэты *додзэ* в Киото или поэты стиля «Мангёсю» в Эдо. То, что Кагава Кагэки был чрезвычайно умным и образованным человеком, также возбуждало недоброжелательство. Однако главное противоречие тут заложено глубже: своими критическими работами Кагэки доказал, что он обладает таким чувством современности, которое куда ценнее порицания ошибок прошлого, содержащегося в работах Роана. Поэзия Кагэки редко отвечает его собственным идеалам, но она также редко бывает просто плоха. «Кэйэн исси» славится обилием прекрасных стихов<sup>22</sup>. В период Мэйдзи под влиянием критики Масаока Сики и других литераторов поэзия Кагэки была дискредитирована, однако его рассуждения о поэтике, наиболее передовые для периода Токугава<sup>23</sup>, на удивление близки современным. Откровенно высказывая свои мысли, Кагэки при жизни нажил много врагов, зато его более традиционное поэтическое мастерство привлекло к нему огромное количество учеников. Согласно проведенным подсчетам, число его учеников достигало десяти тысяч, а представленная этими учениками школа Кэйэн (по названию основного сборника стихов Кагэки) была ведущей в поэзии *вака* позднего периода Токугава. В 1848 г. Кагэки был обожествлен, а в 1907 г. император Мэйдзи повысил его при-



дворный ранг до старшего пятого; вероятно, это единственный случай в истории *вака*, когда человек был удостоен подобных почестей только за свои достижения в поэзии<sup>24</sup>. Стоит ли удивляться, что поэты и критики периода Мэйдзи во главе с Масаока Сики прилагали все усилия к тому, чтобы лишить Кагэки славы!

Когда мы читаем критические работы Кагэки сегодня, освободившись от предрассудков периода Мэйдзи, то невольно поражаемся живости и остроте его суждений. К сожалению, терминология в его работах была недостаточно точной, и порой бывает трудно определить, насколько современно то или иное его высказывание. Самое знаменитое изречение Кагэки о принципах поэзии звучит так: «*Вака* — нечто спетое, а не измышленное». Эти его слова понимали в том смысле, что чисто литературные достоинства *вака* важнее содержащихся в них мыслей<sup>25</sup>. Но обычно слово *сирабэ* («тон», «мелодия») использовалось не для обозначения литературного качества, а для передачи некой характерной тональности. Кагэки писал, что одни и те же слова могут приобретать различное значение в зависимости от преобладающего тона стихотворения. Он настаивал на том, чтобы тон всегда точно соответствовал изображаемому объекту, «чтобы кукушка была как кукушка, соловей — как соловей, Фудзи — как Фудзи, горка в саду — как горка в саду, человек — как человек, собака — как собака»<sup>26</sup>.

В «Кагаку тэйо», собрании литературно-критических суждений Кагэки, изданных его учеником Утияма Маюми (1786—1852) и опубликованных в 1850 г., мы находим наиболее убедительные высказывания о необходимости *сирабэ*. «Он поучал нас: „Стихотворение не измышляется, но поется [*сирабуру*]. Можно написать стихотворение, в котором вообще будет отсутствовать содержание; но никто не станет утверждать, что идея, порождение разума, без литературной формы уже является стихотворением“. Пока есть *сирабэ*, есть стихотворение, если же нет *сирабэ*, нет стихотворения. Короче, *сирабэ* — признак, определяющий стихотворение»<sup>27</sup>. Приведенные рассуждения Кагэки входят в раздел его работы, посвященный *сюко* — искусству воздействия на читателя. Он противопоставляет естественную, спонтанную реакцию, которую ассоциирует с *сирабэ*, искусственной, связанной с *сюко*: «Лучше всего оставить поиски *сюко* и описывать ваши подлинные ощущения. Более того, употребление *какэжотоба*, как правило, снижает тональность стихотворения и уменьшает ее роль, ослабляя тем самым эмоциональное воздействие»<sup>28</sup>.

Здесь явно слышится осуждение искусственного стиля последователей «Синкокинсю», но Кагэки выказывал не меньшее презрение и к последователям Мабути, которые пользовались архаичным языком «Манъёсю», считая, что язык этот создан для поэзии: «Обыденные слова былых времен сейчас почитаются за изысканный старинный язык. Так и обыденные слова наших дней будут изысканным старинным языком для грядущих поколений. Нужно учить древние слова, но не нужно вставлять их в собственные стихи. Естественно использовать в поэзии обычные слова, но нет нужды их изучать. С недавних пор, однако, появилось нечто, названное „стиль „Манъёсю““. Это самозабвенные упражнения в пользовании языком, большинству людей недоступным. Поэзия „Манъёсю“, *сэммё* и *норито* была вполне доступна для современников, потому что написана была на обыденном языке того времени. То же самое можно будет сказать тысячу лет спустя о стихах, которые слагаем мы... Недостойно считать изысканным только древний язык и отказываться от употребления простых слов лишь потому, что их находят вульгарными; это все равно что

ненавидеть самого себя. Как бы вы ни ненавидели себя, вы не можете от себя избавиться; пусть вы презираете простой язык, вам от него никуда не уйти. Ведь стихи пишут, живя среди обыденных явлений действительности. Если вы покинете мир, чтобы жить в горных высях или в тесных долинах, дабы изучать тайны даосизма и буддизма и не допускать в раздумьях ни одной грубой мысли; если вы, следуя заветам Будды, полностью удалитесь от мира,— какие же стихи вы тогда напишете?»<sup>29</sup>

«Изысканность и грубость определяются лишь *сирабэ*, а не словами. Даже ответа не заслуживает тот, кто презирает обыденный язык и считает только древний язык изысканным... Суть поэзии — в описании собственных чувств поэта. Если вы теряете ощущение момента, то погрешите против истины; если же вы думаете, что, позволив духу перенестись в заоблачную даль и украсив поэтический язык словесными узорами, сумеете добиться изысканности, то вы глубоко заблуждаетесь»<sup>30</sup>.

Конечно, Кагэки не верил в безыскусственное выражение чувств. Один особенно любопытный раздел «Кагаку тэйо» — раздел о «Реальном окружении» — заслуживает того, чтобы быть процитированным полностью: «Если вы почувствовали печаль или радость, увидев или услышав что-либо, а затем записали свое первое переживание по вдохновению, еще находясь перед лицом того, что пробудило в вас чувство, итогом явится стихотворение. Если же вы обратитесь ко вторичному принципу [размышлению], стихотворение ваше превратится в плод разума, лишенный чувства. Но если поэт описывает „реальное окружение“, должен ли он говорить лишь о том, что он видит и слышит, ничего не меняя? Если бы он просто описывал свои впечатления от явлений, это было бы все равно что попросить нескольких свидетелей описать соловья, поющего на цветущей ветви сливы, что нависла над изгородью. Все они наверняка скажут лишь одно: „Соловей поет на сливовом дереве возле изгороди“. Но разве этого достаточно? Кто-то, услышав песнь соловья, будет очарован красотой его голоса; другие подумают о приходе друга, даже если никто не обещал их навестить; поэт, быть может, поразит мысль о быстротечности жизни; странник подумает о далеком отчем доме, что постепенно приходит в запустение и упадок... Каждый попытается выразить свои чувства по-разному. Ведь если так непохожи друг на друга лица людей, почему должны быть одинаковыми их переживания? Оттого-то мой учитель и говорил: „Трудно беседовать с поэтами, которые при виде луны и цветов пишут только о луне и цветах“. Тем не менее множество поэтов полагают, что писать о „реальном окружении“ — значит описывать вещи и чувства как они есть, высказывать первое, что просится на язык. Это серьезное заблуждение. Подразумевается лишь, что, слагая стихотворение, нужно отражать реальные чувства, не искажая и не приукрашивая их»<sup>31</sup>.

Другими словами, поэт, описывающий свои впечатления, должен быть искренен, но он должен также применять в стихах изобразительные средства, подсказанные практикой, привносить в свое творчество жизненную мудрость, которая облагораживает повседневный опыт. Он должен писать о том, что его окружает, а не о знаменитых пейзажах, которых он и не видывал. Он должен пользоваться собственным языком, вместо того чтобы пытаться достигнуть изысканности за счет употребления старинных или особых «поэтических» слов. Одно время Кагэки вообще отрицал существование какого-либо особого языка *вака*. Его критика *сюко*, бича поздней поэзии *вака*, скучных *какэгоба*, бессмысленных *макура-когоба* и всех прочих традиционных средств, якобы придающих стихам изысканность, воспринимается как долгожданное проявление здравого смысла. Однако соб-

ственная его поэзия не оправдала ожиданий, которые можно было на нее возложить, учитывая предельно ясные высказывания Кагэки. Его преклонение перед «Кокинсю», к сожалению, влекло за собой преклонение перед довольно искусственным стилистическим строем этой антологии, в том числе перед языком, который, хотя и был намного доступнее языка «Манъёсю», все же оставался далек от современного разговорного языка. Вчитываясь в поэзию Кагэки, мы снова и снова улавливаем какое-то свежее, живое дуновение, но оно всегда заключено в изящный ларчик идеалов «Кокинсю» и никогда не ошеломляет своей новизной. Желание Кагэки представить поэзию сосудом чувств (или литературных достоинств), а не мыслей, напомнило некоторым литературоведам<sup>32</sup> слова современного поэта Ито Сатио: «*Ута* — это восклицание, а не рассказ». Тем не менее поэзия Кагэки очень редко обладает силой или неожиданностью восклицания.

Кагэки часто высказывал восхищение «Кокинсю», но лучше всего, пожалуй, оно сформулировано в следующих словах: «Ничто не сравнится с „Кокинсю“. *Ута* в „Кокинсю“ воистину подобны живым цветам. *Ута* же в „Синкокинсю“ подобны цветам, что виднеются сквозь листву на переплетающихся ветвях. „Соансю“ и прочие собрания в том же роде подобны искусственным цветам». («Соансю» — сборник, принадлежащий кисти Тонъя, — пользовалась особой популярностью у поэтов школы Нидзё.) Сайто Мокити так определил сущность поэзии Кагэки: «Он был в конечном счете почитателем „Кокинсю“, и кумиром его был Цураюки. Собственная его поэзия, соответственно, редко выходила за пределы этой сферы, но психологический склад Кагэки был таким утонченным, что красоты природы повергали его в трепет. Здесь-то и проявлялись оригинальность и свежесть...»<sup>33</sup>. Несколько примеров помогут нам понять общую тональность и тематику поэзии Кагэки:

#### Холодная луна

тэру цуки но	Чудится мне,
кагэ но тирикуру	будто сиянье луны
кокоти ситэ	лется с небес...
ёру юку содэ ни	Ночью ложится снег
тамару юки ка на <sup>34</sup>	путнику на рукава.

Случайное ощущение поэта, будто снежинки, мерцающие в лунном свете, — это искорки лунного света, упавшие к нему на рукава, и поэтично и правдоподобно; в то же время оно ассоциируется со множеством стихотворений «Кокинсю», где говорится о том, как трудно различить снег и лунный свет (или горы и облака). Даже Сайто Мокити неохотно признавал красоту этого стихотворения, его естественность и свежесть, но отказывался принимать его как всплеск чистого, непосредственного вдохновения. Он усматривал в стихотворении Кагэки природу, пропущенную сквозь поэтический фильтр «Кокинсю», и считал это недостатком, присущим многим другим произведениям того же автора:

#### Слушаю песнь соловья на дороге у заставы

футатаби ва	Едва ли снова
коэдзи то омоу	мне побывать доведется
Митиноку но	здесь, в Митиноку...
Ивадэ но сэки ни	Вот у заставы Ивадэ
угуису но наку <sup>35</sup>	трель соловья прозвучала.

В этих строках явственно слышатся отзвуки стихотворения Сайгё, посвященного Сая-но Накаяма, но оно передает ускользающую прелесть чудесного мгновения, которое никогда не повторится.

### Осенний вечер на мосту

акикадзэ но	Осенним вечером
самуки юубэ ни	холодный ветер веял...
Цу но кунни но	Я по мосту Саиэ,
Саиэ но хаши о	что в дальних землях Цу,
ватарикэру кана <sup>36</sup>	поток переходил.

Говорят, это стихотворение произвело такое сильное впечатление на императора Кокаку, что он, умирая, приказал пожаловать Кагэки придворный ранг. Хотя главная прелесть стихотворения кроется в ассоциациях, связанных с топонимом Саиэ, в котором слышатся *хиэ* (холод) и *саби* (одиночество), его, безусловно, можно причислить к шедеврам Кагэки.

имо то идэтэ	Дождик весенний...
вакана цуминиси	Вспомнилось мне, как бродили
Окадзаки но	вместе с любимой
какинэ коисики	среди садов Окадзаки,
харусамэ дзо фуру <sup>37</sup>	первую зелень срываю...

Стихотворение посвящено жене Кагэки, умершей в 1820 г. С грустью вспоминает он былые времена, когда они жили вместе в Окадзаки, одном из кварталов Киото. Язык очень прост, а упоминание о весеннем дожде придает всему стихотворению своеобразную ностальгическую красоту.

Почти каждое стихотворение в «Кэйэн исси» отмечено такими же достоинствами, что и приведенные выше: прекрасный, отточенный язык, передающий действительно трогательные, волнующие картины. Изящно оформленные, эти стихотворения глубоко искренни, хотя истина, которую они выявляют, отражает лишь малую часть переживаний поэта. Его язык достаточно прост, но все же вряд ли то был повседневный разговорный язык его времени. Язык Кагэки отличается скорее изысканностью, чем непосредственностью. Несмотря на многочисленные заявления Кагэки о том, что поэзия должна передавать личный опыт художника, его стихотворение о соловье на дороге близ заставы, по сути, не столько импульсивный возглас восхищения, сколько сознательное продолжение давней поэтической традиции. Революция в японской поэзии, совершившаяся около 1895 г., началась прежде всего с ниспровержения авторитета Кагэки: до такой степени его поэзия казалась оплотом *вака* периода Токугава! Нападки со стороны Масаока Сики и его последователей увенчались успехом, так что вся школа Кагэки оказалась дискредитированной. Однако значение творчества Кагэки, в особенности его критических работ, безусловно, заслуживает высокой оценки.

### Рёкан (1758—1831)

О священнике Рёкане в наши дни вспоминают с нежностью — скорее как о добряке, любившем играть с детьми, чем как о поэте. Иногда о нем отзываются как о простом, даже необразованном деревенском священнике. На самом же деле Рёкан родился в семье богатых землевладельцев в провинции Этиго. Его отец, достаточно известный поэт жанра *хайкай*, предпочитавший увлечение литературой ведению семейных дел, покончил жизнь самоубийством в 1795 г. — возможно, из-за того, что его участие в движении за реставрацию императорской власти стало возбуждать подозрения властей. Подобные семейные обстоятельства позволяют предположить, что Рёкан был куда более сложной фигурой, чем принято считать.

Рёкан получил блестящее образование у крупнейшего ученого-конфуцианца своей провинции. Он настолько хорошо овладел китайским язы-

ком, что писал *канси* \* с замечательным мастерством<sup>38</sup>. В 1779 г. в возрасте двадцати одного года он принял постриг, вступив в буддийскую секту Сото-дзэн. Мы не располагаем достаточными сведениями о жизни Рёкана, но можно сказать, что особенно плодотворный период в его литературной деятельности начался в 1804 г., с переездом в небольшой храм на горе Кугамияма, что к северо-западу от равнины Этиго. Там он оставался до 1816 г., изучая «Манъёсю» и поэзию Хань Шаня, что оказало впоследствии решающее влияние на стиль его *вака* и *канси*. В 1826 г. Рёкан поселился в имении богатого земледельца, где повстречал молодую монахиню по имени Тэйсин, дочь самурая из клана Нагаока, которой было в ту пору двадцать восемь лет. Тэйсин служила у Рёкана до самой его смерти, а позже выпустила «Хатису-но цую» («Роса на лотосе»), сборник из ста десяти стихотворений Рёкана, к которым она добавила несколько своих.

Хотя Рёкан фактически не общался ни с придворными поэтами в Киото, ни с последователями Мабути в Эдо, его стиль и язык несут сильнейший отпечаток влияния «Манъёсю». Вероятно, ведущие поэты «Манъёсю» — Хитомаро, Акахито и другие, творчество которых стало предметом специальных исследований Мабути и его школы, занимали Рёкана в меньшей степени, нежели представленные в седьмой, десятой, одиннадцатой и двенадцатой книгах поэты не столь крупного масштаба<sup>39</sup>. Один из немногих дошедших до нас рассказов о жизни Рёкана, имеющий чисто литературное содержание, написан в форме обмена вопросами и ответами между Рёканом и его учеником.

«Я спросил, какую книгу мне следует читать, дабы изучить искусство поэзии. Учитель ответил: „Ты должен изучать „Манъё“. Я сказал: „Я ничего не понимаю в „Манъё“. Учитель ответил: „Того, что понимаешь, уже достаточно“. Он добавил еще: „Кокин“ также весьма ценная книга, а вот поэзия после „Кокин“ не заслуживает изучения“»<sup>40</sup>.

Пристрастие Рёкана к «Манъёсю» не исключало возможности сочинения отдельных стихов в манере «Кокинсю». Но стихотворения Рёкана насыщены архаизмами, в том числе *макура-котоба* (например, *асибики но* применительно к горам и т. п.). Вызывает недоумение, почему Рёкан использовал подобные языковые средства в поэзии, предназначенной для передачи личных переживаний. Безусловно, дело не в том, что он хотел выглядеть профессиональным поэтом. Тот же ученик отмечает: «Учитель не любил надписи каллиграфов, стихи поэтов и сложение стихов на заданные темы». И все же стихи Рёкана никак нельзя считать спонтанными излияниями скромного священника. Они являются плодом серьезного самостоятельного изучения «Манъёсю». Иногда Рёкану удавалось употреблять старинные слова естественным, в контексте собственной фразы, но почему же он все-таки прибегал к поэтическим приемам тысячелетней давности? Возможно, он ощущал потребность опереться в своих стихах на корни японской поэтической традиции; может быть, он даже приписывал *макура-котоба* некие магические свойства. Два нижеследующих стихотворения, как и десятки других, принадлежащих перу Рёкана, начинаются словами *асибики но* (буквально «с распростертым подножьем»); это *макура-котоба* служит эпитетом в применении к горам.

асибики но	Вечером лунным
коно ямадзато но	в этом селенье меж гор
юудзукүё	непроходимых
хонока ни миру ва	смутно белеют во мгле
умэ но хана ка мо <sup>41</sup>	ветви цветущие слив.

\* О *канси* см. в главе «Поэзия и проза на китайском языке» в этой книге.

В этой *вака* присутствует не только *макура-котоба*, но и архаичное клишированное выражение *юдзукүё* («вечером лунным») и восклицание *ка мо* в конце стихотворения, пришедшее из «Манъёсю». Вот аналогичная *вака*:

асибяки но	Вечером лунным,
катаяма кагэ но	скрытые тенями гор
юдзукүё	непроходимых,
хонока ни миюру	смутно белея во мгле,
яманаси но хана <sup>42</sup>	горные группы цветут.

Рёкана обычно превозносят за искренность и глубину чувства, однако чувство в подобных стихах не слишком глубоко, а навязанные архаизмами ассоциации, хотя их и высоко оценивают японские исследователи, почти недоступны для иностранца. Это особенно заметно на примере следующего стихотворения, считающегося шедевром Рёкана:

мурагимо но	Дух просветлен,
кокуро таноси мо	и радостью полнится сердце —
хару но хи ни	не налюбуюсь
тори но мурагари	на стайку резвящихся пташек
асобу о мирэ ба <sup>43</sup>	в лучах весеннего солнца...

Сомнение вызывает уже первая строка, *макура-котоба* к слову *кокуро* («дух» или «сердце»), означающее буквально «внутренние органы». Еще более разочаровывает содержание *вака*, в которой, в общем, сказано всего-навсего следующее: «Я с радостью смотрю на резвящихся птиц». Само чувство вполне правдиво, хотя вряд ли стихотворение запомнится читателю. Но вот что пишет об этой *вака* современный поэт Сайто Мокити: «Можно назвать это произведение вершиной поэзии Рёкана. Безусловно, необходимо здесь и *макура-котоба* — слово *мурагимо*; если бы автор попытался заменить его словом, несущим смысловую нагрузку, стихотворение было бы перегружено. Когда поэт говорит о „стайке резвящихся пташек“, он тем самым при помощи скупых изобразительных средств рисует зримую картину, а звучание слов „в лучах весеннего солнца“ свидетельствует о поистине незаурядном таланте... Вчитавшись в стихотворение глубже, мы ощутим и ритм, и элегическую напевность, столь характерные для классической буддийской поэзии и гимнов (*васаи*). Нет ничего предосудительного в том, что *вака* Рёкана перекликается с некоторыми стихами из „Рёдзин хисё“\*; Рёкан в то время, вероятно, не был знаком с „Рёдзин хисё“, так что никакой осознанной связи здесь быть не может. Стихотворение можно скорее рассматривать как всплеск чувств, переполнивших душу Рёкана-священника. Я уверен, что когда-нибудь поэзия Рёкана будет по достоинству оценена как в Европе, так и в Китае. Потому я и позволил себе так подробно остановиться на этом небольшом стихотворении» <sup>44</sup>.

Западный критик может только в почтительном молчании выслушать подобные рассуждения. Несмотря на бесчисленные уверения в противном, значительная часть японской поэзии все же вполне поддается адекватному переводу. Однако здесь перед нами случай, когда перевод совершенно не способен передать то, что чувствует японец, прочитав данное стихотворение.

Западному читателю ближе те произведения Рёкана, которые рассказывают что-нибудь о самом поэте. В качестве автопортрета он оставил такое стихотворение:

\* «Рёдзин хисё» — сборник стихов конца XII в.

ё но нака ни мадзирану то ни ва аранэдомо хитори асоби дзо варэ ва масарэкэру <sup>45</sup>	Не то чтобы я отрешился от жизни мирской, а все-таки, право, намного приятнее мне в тиши отдыхать одному.
---	---

Следующая *вака* была написана на горе Коя (здесь она названа Такано, что соответствует иному прочтению иероглифов), куда Рёкан отправился помолиться за упокой души отца:

ки но куни но Такано но оку но фурудэра ни суги но сидзуку о кики акасицуцу <sup>46</sup>	В провинции Ки на горной вершине Такано я в храме старинном всю ночь слушал порохи капель, скользивших в ветвях криптомерий.
---	--

Одно из стихотворений Рёкана носит название «Давно лежу на одре болезни»:

удзумиби ни аси сасикубэтэ фусэрадэмо коёи но самуса хара ни тоорину <sup>47</sup>	Хотел обогреть озябшие ноги жаровней, но только прилег — и словно мороз этой ночи по внутренностям разлился...
--	--

Рёкан широко известен своей любовью к фиалкам, танцам на празднике Бон и маленьким детям. Любил он также играть в мячик на шнурке. Есть даже стихотворение, которое почти целиком состоит из счета от одного до десяти при игре в мяч. Все это прелестно, однако поэзия Рёкана принадлежит скорее одной Японии, нежели всему миру.

#### *Окума Котомити (1798—1868)*

В Японии сочинение стихов по традиции являлось занятием людей, принадлежащих к сообществу поэтов. Секреты мастерства передавались непосредственно от учителя к ученикам, а последние имели возможность часто встречаться друг с другом и с поэтами других школ. Такое положение существовало прежде всего при императорском дворе, бывшем в течение многих столетий средоточием искусства стихосложения; однако в период Муромати, когда появились новые культурные центры в провинциях при дворах местных властителей, поэты, естественно, разделились на группы. Поскольку словарь и тематика их поэзии определялись какой-либо классической антологией, чаще всего «Кокинсю», произведения «периферийных» поэтов редко обнаруживали подлинную индивидуальность или ощутимый местный колорит. Но в конце периода Токугава, по мере того как для поэтов все настоятельнее становилась необходимость выражать собственные чувства на собственном языке, появилась тенденция к созданию весьма интересной поэзии *вака* уже не в Киото или Эдо, а в отдаленных районах страны. Рёкан, например, почти никогда не покидал родную провинцию Этиго и совершенно не имел контактов со знаменитыми поэтами-современниками — даже с теми, кто в равной мере восхищался «Манъёсю». Мало кто знал его стихи, они получили известность только в XX в.

Окума Котомити — пожалуй, самый прекрасный поэт позднего периода Токугава — был родом с острова Кюсю, из города Фукуока. Хотя позже он провел десять лет в Осака, пора расцвета его творческой деятельности приходится на то время, что он прожил на Кюсю, никак не будучи связан с основными поэтическими обществами. Взгляды Окума на поэзию, безусловно, сформировались под влиянием работ Кагава Кагэки, но в них за-

метно и явное стремление к самовыражению, характерное для всех хороших поэтов той поры, независимо от того, где они жили. Некоторые произведения Окума шаблонны и почти не отличаются от стихотворных поделок придворных поэтов за минувшее тысячелетие, но наряду с ними он слагал стихи, поражающие свежестью и оригинальностью и завоевавшие ему почетное место в истории *вака*.

Котомити, отдаленный потомок придворного аристократа, сосланного некогда на остров Кюсю, родился в Фукуока в 1798 г. Члены его семьи на протяжении многих поколений славились своей ученостью. Отец Котомити, несмотря на купеческое звание, обладал литературным вкусом и писал неплохие *вака*. В юности Котомити изучал *вака* и каллиграфию, а также некоторое время знакомился с китайской поэзией под руководством знаменитого ученого Хиросэ Тансо (1782—1856). С самого начала Котомити полностью посвятил себя поэзии, не заботясь даже о близких. Его жена умерла в 1843 г. совсем молодой; вероятно, она не выдержала безразличия мужа к условиям жизни и всяческому комфорту. Но ничто не могло отвлекать Котомити от изучения *вака*. Когда ему уже было под пятьдесят, он приобрел определенную популярность в родных местах, и к нему начали стекаться ученики.

Первый внук Котомити родился в 1849 г., в пору наивысшей творческой активности поэта, когда он слагал по меньшей мере сто *вака* в день. От внука он был без ума, как и от всех прочих «маленьких» созданий. Он писал стихи о муравьях, улитках, птичках, крабах, комарах и множестве других маленьких живых существ и растений.

В 1857 г. в возрасте пятидесяти девяти лет Котомити переехал в Осака, где познакомился с ведущими мастерами *вака* и обзавелся учениками. По всей видимости, это путешествие было вызвано желанием Котомити добиться известности в масштабах страны, а также надеждой на то, что в Осака удастся опубликовать сборник стихов. В 1863 г. была издана составленная самим Котомити антология его избранных стихов «Сокэйсю» («Тропинка меж трав»). Антология осталась фактически незамеченной и была прочно забыта до 1898 г. Исследователь японской литературы Сасаки Нобуцуна случайно обнаружил ее в одном из токийских букинистических магазинов и заново представил читателям.

Откликнувшись на настойчивые просьбы своих учеников на острове Кюсю, Котомити в 1867 г. вернулся в Фукуока, где и умер в следующем году.

То, что Котомити не удалось привлечь внимание широкой публики при жизни, несомненно, было результатом тех качеств его поэзии, которыми ныне мы восхищаемся более всего: неприятие условностей, свобода от ограничений, навязанных школой, готовность описывать самые «непоэтичные» вещи в жанре, который в отличие от *хайкай* всегда ассоциировался с утонченной красотой. Его мысли о поэзии изложены в основном в эссе «Хиторигого» («Беседы в одиночестве»), написанном около 1844 г. Несмотря на слабость композиции и отсутствие связи между отдельными пассажами, эссе изобилует совершенно необычными суждениями. Начинается оно с нападок на традиционную условную поэзию, которую Котомити называет «марионеточной» (*дэку ута*): «Существует поэзия, которую я называю „марионеточной“. Подобные стихотворения, лишенные души, относятся к прошлому как по форме, так и по содержанию. Даже если человек напишет тысячу или десять тысяч такого рода стихотворений, это все равно что черпать воду решетом. Лишь очень немногие из стихов, написанных в наши дни, „не протекают“. Сколько же лет пройдет, пока марионетки об-



ретут душу? Я внимательно изучил стихи, сложенные в нашей стране; большинство из них кончают свои дни как ненужные куклы».

Приведенное высказывание соотносится со следующим, в котором проводится разграничение между «марионеточной поэзией» и стихами, под сказанными живыми, непосредственными впечатлениями: «Мои учителя — мастера прошлого, но они и я — не одно и то же. Я — человек годов Тэмпо, а не минувших веков. Если бы я взялся без разбору подражать мастерам прошлого, то должен был бы забыть, что во мне есть кое-что от „хати“ и от „бэй“<sup>48</sup>. Внешне такие стихи могли бы быть достойными и министра, они были бы весьма импозантными, но все равно выглядели бы как мещане во дворянстве. То было бы чистое подражание, подобно спектаклю *Кабуки*.

Как-то раз я сказал одному поэту: „Подражать, имитировать легко. Даже актер *Кабуки* может вообразить, что он Сугавара-но Митидзанэ. Но если человек действительно хочет походить на Сугавара-но Митидзанэ, должен ли он вести себя, как актер? А если поэт хочет писать стихи точно так же, как поэты древности, разве он должен стремиться только к техническому совершенству? Если человек хочет стать лучше, начинать он должен с собственного сердца. Если он хочет слагать собственные стихи, которые будут произрастать из семян сердца, то ему, конечно, придется использовать обычные мысли и слова, но это еще не значит, что ему удастся выработать свою собственную поэтическую манеру. Постепенно, шаг за шагом будет он приближаться к поэтам прошлого. Я считаю, что поэт ближе к старым мастерам, если он на них совершенно непохож; чем больше он старается им подражать, тем дальше он от них отходит“<sup>49</sup>.

Упоминание о человеческом сердце как об источнике поэзии, конечно же, содержит намек на предисловие к «Кюкинсю», которое вместе с работами Кагэки было отправной точкой для Котомити. Его настоятельные утверждения о принадлежности к годам Тэмпо (1830—1843) уже были предвосхищены замечанием Кагэки: «Поэт годов Бунка должен писать в стиле Бунка»<sup>50</sup>. Иногда Котомити и сам цитировал Кагэки, особенно те места, в которых критиковалась чересчур умозрительная поэзия.

Поэзия Котомити не всегда соответствует его собственным предписаниям, однако тут ему удалось добиться больших успехов, чем Кагэки. Перечитывая его стихи, мы вновь и вновь удивляемся современности их звучания. Конечно, их никоим образом нельзя считать свободными от условного поэтического канона, но Кагэки никогда не решился бы писать о таких мелких, незначительных явлениях, которые привлекали внимание Котомити. Его поэзия легка и жизнерадостна. Очень немногие стихотворения написаны на абстрактные, умозрительные сюжеты, почти ни в одном из них не чувствуется озабоченности кризисными явлениями эпохи. Котомити объявил себя человеком годов Тэмпо, но круг его интересов ограничивался тем маленьким отрезком жизни, который он мог наблюдать в своем доме и в саду, не затрагивая политические и прочие потрясения того времени.

Поэзия Котомити привлекает нас прежде всего своей индивидуальностью. Его отказ от классических идеалов в пользу индивидуальных средств выражения, возможно, явился результатом знакомства с творчеством китайского поэта Юань Мэя, чей очерк о поэзии «Суй-Юань ши хуа» пользовался известностью в то время среди таких почитателей китайской литературы, как Хиросэ Тансо. Однако, как мы уже убедились, стремление к индивидуальности было характерно для всех выдающихся поэтов эпохи.

Порой эта индивидуальность приобретает черты самопародии:

### Жалобы на жизнь

ва га ми косо	Я тягот мирских
пани то мо омованэ	давно уже сам не страшусь —
мэ кодомо но	напомнят о них
уси тё набэ ни	лишь слезы жены и детей
уки ково ё ка на <sup>51</sup>	над миской пустою в обед..

Вероятно, приведенное стихотворение было написано в тот период, когда Котомити перестал заботиться о семье, безраздельно отдавшись поэзии. Следующая *вака*, тоже насмешка над самим собой, более комична:

### Старость

нанигото мо	Что бы там еще
кикоэ хигамэтэ	ни пришлось услышать мне,
ои но ми но	знаю лишь одно:
кото тасика нару	хоть состарился уже,
омовану мо наси <sup>52</sup>	так себя и не познал.

К числу лучших стихотворений Котомити относятся его *вака* о детях:

### Перелетные гуси

каэру кари	Перелетные
каэритэ хару мо	улетели гуси вдаль,
сабисики ни	и весна грустна.
варава но хироу	Лишь гусиное перо
ода но коборэ ханэ <sup>53</sup>	в поле мальчик подобрал.

котаэ суру	До чего ж смешно
коэ омосироми	слышать голос свой в ответ!
ямабико о	И опять кричит,
кагири мо наси ни	и опять кричит малыш,
ёбу варава кана <sup>54</sup>	эхо слушая в горах.

Бедность Котомити тоже нашла отражение во многих его стихах. О бедности поэт говорит без горечи, но и не становясь в позу художника «не от мира сего», который живет как аскет.

### Убираю сад возле дома бедняка

мадзусикутэ	Много лет я жил
тоси фуру кадо ва	в этом доме бедняком.
вадза мо наси	Никаких забот!
харанси нива о	Садик, прибранный уже,
мата хараицуцу <sup>55</sup>	подметаю вновь.

### Картины

ё но нака ни	В мире у меня
ва га моно наси но	ничего нет своего,
ми нарёдомо	кроме этих вот
э ни учуситэ дзо	гор высоких и морей,
мотару уми яма <sup>56</sup>	что в картину перенес...

Помимо сложения стихов Котомити знал и другое удовольствие — вино, о чем свидетельствуют многочисленные строки *вака*. В то же время полное отсутствие мотивов любовной лирики говорит о том, что тяжелый характер поэта не слишком импонировал женщинам. Во всяком случае, женскому обществу он, по-видимому, предпочитал одиночество или компанию детей:

Любуюсь луной в одиночестве

цудои ситэ  
моно савагасику  
мэдамаси я  
хитоцу но цуки ва  
хитори косо мимэ<sup>57</sup>

Ну к чему это —  
любоваться луной  
шумною гурьбой?  
В небе лишь одна луна,  
так любуйся ею сам!

Приводимое ниже философское стихотворение (такого рода *вака* — редкость для творчества Котомити) позволяет предположить, что, несмотря на денежные затруднения и безразличие публики, Котомити все же считал себя счастливым:

В думах о будущей жизни

сина такаки  
кото мо нэгавадзу  
мата но ё ва  
мата вага ми ни дзо  
наритэ кинамаси<sup>58</sup>

Мне не нужны  
ни чины, ни высокие званья —  
здесь, на земле,  
я б возродиться хотел  
тем же, кем был до сих пор.

В поэзии Котомити есть и ум, и юмор, и доброта, и очарование, но слишком мало порыва. Из-за этого недостатка приходится отнести Окума Котомити скорее к категории любопытных второразрядных поэтов, чем подлинных мастеров. Стихи его несли в себе свежие веяния, но в них же проявилась вся ограниченность *вака* периода Токугава.

Татибана Акэми (1812—1868)

Последним крупным поэтом *вака* периода Токугава был Татибана Акэми. Акэми, старший сын богатого торговца бумагой, родился в Фукуи в 1812 г. Считалось, что семья ведет происхождение от Татибана-но Морозэ, и Акэми, его потомок в тридцать девятом колене, также принял фамилию Татибана.

В детстве жизнь Акэми сложилась неудачно. Родители его умерли рано, и он в молодости поступил на службу в местный храм секты Нитирэн, намереваясь стать священником. Впоследствии Акэми отказался от этого намерения, но поэтическое воспитание, полученное в храме, помогло ему избрать жизненный путь.

В 1833 г. Акэми переехал в Киото и несколько месяцев занимался с одним из учеников Рай Сангё; возможно, как раз в тот период в нем и сформировалась горячая преданность императорскому дому. Затем он вернулся в Фукуи и некоторое время посвятил своему наследственному занятию — торговле, но в сердце его не остывало желание стать поэтом и ученым. В 1844 г. Акэми поступил в ученики к жившему по соседству Танака Охидэ, в прошлом обучавшемуся у Мотоори Норинага. Изучение *кокугаку* способствовало развитию как патриотических чувств Акэми, так и его поэтических склонностей. В 1846 г. после рождения старшего сына Акэми передал дела сводному брату и удалился от мира, чтобы полностью посвятить себя сложению стихов и изучению «Мангёсю». Жил он в бедности, но такая жизнь позволила ему создать самые прекрасные его стихи, описывающие маленькие радости жизни нищего поэта.

Первый заслуживающий упоминания стихотворный цикл Акэми был создан в 1860 г. В то время друг поэта, правительственный чиновник Томита Ияхико (1811—1877), с которым они когда-то вместе учились у Танака Охидэ, был направлен сёгуном в провинцию Хидэ для руководства

работами на недавно открытых серебряных рудниках. Посетив Томига как-то весной, Акэми сложил одиннадцать *вака*. Сюжет этого цикла — серебряные рудники, — разумеется, стоял вне ортодоксальной поэтической традиции «Кокинсю». Впрочем, известное влияние на Акэми могло оказать стихотворение из «Манъёсю», воспевающее открытие золотоносной жилы в Муцу. Стихи Акэми представляют собой любопытное сочетание четкого реалистического описания и намеренно архаичного поэтического языка. Одному стихотворению, например, предпосланы слова «Хито амата аритэ, коно вадза моно си ору токоро мимэгури арикитэ», что, несмотря на цветистый стиль, означает всего-навсего: «Там было очень много народу, и я обошел разработки».

Вот это стихотворение:

хи но хикари итарапу яма но хора но ути ни хи томоси иритэ канэ хориидасу <sup>59</sup>	В пещеру меж гор, куда не проникнуть лучу, спустились они, огни фонарей засветив, — пошли добывать серебро.
---	---

Следующее стихотворение цикла еще более характерно:

махадака но оноко мурэйтэ араканэ но марогари кудаку цути утифуригэ <sup>60</sup>	Обнаженные, люди сгрудились у глыб. Молотом взмахнув, вырубает и дробят самородки серебра.
---	--

В 1861 г. Акэми совершил паломничество к святыням Исэ и воспользовался случаем, чтобы почтить могилу Мотоори Норинага. Посетил он также и Киото, где с благоговением поклонился императорскому дворцу и познакомился со многими поэтами. Его патриотические убеждения запечатлены в нескольких стихотворениях. Приведем две *вака* из цикла «Радости одиночества»:

таносими ва ками но микуни но тами то ситэ ками но оситэ о фукаку омоу токи	Радостно мне, что божественной нашей страны подданный, я размышляю сейчас о предначертаньях богов.
таносими ва эмиси ёрокобу ё но нака ни микуни васурэну хито о миру токи <sup>61</sup>	Радостно мне встретить во дни, когда все варваров чтут, мужа, что верен богам нашей священной страны.

Постепенно поэзия Акэми завоевала популярность в родном краю, и в 1865 г. даймё провинции Этидзэн посетил поэта в его уединенном приюте. Двумя годами позже он назначил Акэми денежное содержание. Акэми с глубокой радостью узнал о реставрации императорской власти в 1867 г., но он умер уже на следующий год, за месяц до того как было официально принято название «период Мэйдзи».

Основной поэтический сборник Акэми, «Синобуя касю», был издан его сыном в 1878 г. Однако подлинное признание пришло к нему лишь благодаря усилиям Масаока Сики, который противопоставлял достоинства резкой, мужественной поэтической манеры Акэми утонченному стилю Кагава Кагэти. Во многом творчество Акэми напоминает поэзию Котомити, хотя никаких контактов между поэтами не было. Оба они предпочитали писать скорее о незначительных явлениях повседневной жизни, чем на

общепринятые «поэтические» темы; оба добровольно обрекли себя на жизнь в нужде; оба были мало известны за пределами своей провинции. Однако поэзии Акэми свойственна приземленность, совершенно чуждая Котомити. Так, первый сборник Акэми назывался не «Тропинка меж трав», а «Пеленки» («Муцукигуса»); можно привести еще немало примеров подобного грубоватого юмора. К тому же Акэми в отличие от Котомити, по всей видимости, был неравнодушен к женщинам и не стеснялся говорить об этом в стихах:

Снег во дворе веселого дома

мива но юки таварэмарогасу отомэдомо соно тэ ва тарэ ни нукумэсасурап <sup>62</sup>	Девушки в саду лепят весело снежки... Интересно, кто будет нынче согревать ручки их озябшие...
---	--

С подругой люблюсь снегом

имо то варэ нэгао нарабэтэ осидори но укииру икэ но юки о миру кана <sup>63</sup>	Мы с подругой на постели рядышком... Смотрим, как на пруд, где утки парой плавают, хлопьями ложится снег...
---	---

В отличие от Котомити, Акэми зачастую обращает внимание не на «прелестные мелочи» природы, а с присущим ему чувством юмора пишет о претенциозной, вульгарной и условной поэзии:

ицувари но такуми о ну на макото да ни сугурэба ута ва ясукаран моно <sup>64</sup>	Чувства ложные не высказывай в стихах. Только истина твоему стиху придаст подлинную красоту.
--	--

Шуточное

ва га ута во ёрокоби намида кобосуран они но наку коэ суру ёру но мадо <sup>65</sup>	Слышу за окном завыванья демонов. Ночью нынешней им от счастья слезы лить, слушая мои стихи.
--	--

Этот косвенный намек на предисловие к «Кокинсю», в котором утверждается, что поэзия может тронуть сердца даже богов и демонов, звучит и в ряде других стихов:

хито кусаки хито ни кикасуру ута нарадзу они но ё фукэтэ коба цугэ мо сэн <sup>66</sup>	Нет, стихи мои не для тех, в ком чую я человечий дух. Только демонам ночным буду я стихи читать.
---	--

тадабито но мими ни ваирадзи амэ цути но кокоро о таэ ни морасу ва га ута <sup>67</sup>	Нет, людским ушам не слышать моих стихов. Тайну сохранив, передать я должен в них душу Неба и Земли.
---	--

Прочие циклы *вака* выдержаны в нарочито патриотическом тоне. Особенно примечателен один цикл под названием «От чистого сердца вознося благодарность нашей стране». Вот первое стихотворение цикла:



Причесывание. Гравюра Сукэнобу

масурао га  
 микадо оmoi но  
 мамэгокоро  
 мэ о ти ни сомэтэ  
 якиба мисумасу<sup>68</sup>

Воин преданный,  
 что монарху своему  
 верен в помыслах,—  
 меч он обнажить готов,  
 кровью налиты глаза.

Старинное слово *масурао* («воин преданный») свидетельствует о влиянии «Манъёсю». Акэми, хотя он и не поддерживал непосредственных контактов со школой Мабути, был патриотом и исповедовал Синто; поэтому он должен был обратиться к «Манъёсю». Тем не менее его стихи не были парализованы влиянием древнего памятника. Это влияние сказывалось скорее в общем духовном настрое, чем в лексической сфере.

Лучшие произведения Акэми, несомненно, собраны в его цикле «Радости одиночества». *Вака* — не слишком удобная поэтическая форма для воплощения патриотических идей, и праведное негодование Акэми, выраженное во многих стихах, выглядит довольно странным и неуклюжим. Зато в описаниях каждодневной жизни Акэми добивается простоты и искренности, которые куда ближе к идеалам «Манъёсю», чем некоторые его откровенно архаизированные стихи.

Заслуживает внимания еще один поэт позднего периода Токугава — такой же искренний патриот и поклонник «Манъёсю», как Акэми. Это Хирага Мотоёси (1799—1865), самурай из Окаяма, посвятивший жизнь изучению «Манъёсю» и *кокугаку*. Поэзия его изобилует архаизмами, в том числе *макура-котоба*, и зачастую содержащиеся в ней смутные ассоциации совершенно непонятны. (Сайто Мокити признавал, что не может читать стихи Мотоёси без комментариев<sup>69</sup>.) Впервые его поэзию открыл Масаока Сики, которого восхищала приверженность Мотоёси к «Манъёсю» во времена, когда все прочие поэты в Окаяма находились под влиянием Кагэки. Некоторые стихотворения Мотоёси сохраняют привлекательность по сей день:

киётаки о  
 ва га ми ни курэба  
 асибики но  
 яма но ки гото ни  
 сэми дзо наку нару<sup>70</sup>

Молча люблюсь  
 на водопады в горах  
 непроходимых,  
 где на деревьях густых  
 всюду цикады поют.

Однако для творческой манеры Мотоёси более типичны стихотворения воинственного, патриотического характера. Одному из них предпослано следующее замечание: «Первый день первого месяца седьмого года Каэй (1854). В этот весенний день мои дочурки, услышав о том, что появились варвары из Америки, сильно взволновались».

эмисира о  
 утиаирагэтэ  
 катидоки но  
 коэ агэсомэн  
 хару ва киникэри<sup>71</sup>

Услыхав о том,  
 что разбиты варвары,  
 кличем радостным  
 мы победу возвестим —  
 так пришла в наш край весна.

Приведенное стихотворение, отражающее неприязнь Мотоёси к американцам, весьма характерно для его патриотических порывов. Оно доказывает, что формально было возможно даже такого рода чувства изливать в *вака*, и все же здесь очень ясно видно несоответствие формы содержанию. После долгих лет суровых поэтических ограничений *вака* наконец-то

наполнилась современным содержанием, но зато утратила все остальное. В конце периода Токугава традиционные особенности *вака* — мелодика, ассоциативность, способность создавать определенное настроение — были принесены в жертву искренности чувства. Словарь такого поэта, как Мотоёси, оставался архаичным, но то была последняя дань традиционной поэзии.

Бряд ли стоит всерьез задумываться над тем, что могло бы произойти с *вака*, если бы не дало о себе знать влияние Запада. Возможно, новая волна увлечения «Кокинсю» вернула бы поэзии *вака* ее традиционные функции. Но логичнее предположить, что недовольство ограничениями классической формы прошлого уничтожило бы последние остатки красоты и славы *вака*.

## КОМИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

С тех пор как были предприняты первые попытки сочинения нанизанных строф *рэнга* в творческом содружестве, поэзия превратилась в сферу приложения коллективных усилий. *Ута-авасэ*, поэтические турниры эпохи Хэйан, также требовали участия нескольких авторов, однако на подобных состязаниях поэты руководствовались духом острого соперничества, а не плодотворного сотрудничества. Сочинение же *рэнга*, напротив, напоминало *кэмари* — национальную японскую разновидность футбола. В этой игре все участники стремятся сообща как можно дольше удерживать мяч в воздухе, а не забить его в ворота, продемонстрировав собственную сноровку и быстроту. При сложении цепочки нанизанных строф Соги и его друзья испытывали такое же удовольствие, как при ведении утонченной беседы; темы постепенно менялись в зависимости от особенностей характера и поэтической восприимчивости партнеров.

Мы знаем, что со времени зарождения *рэнга* внутри жанра существовала шуточная его разновидность, которую считали излишним даже заносить на бумагу. С расцветом *хайкай-но рэнга*, комической поэзии нанизанных строф, презираемая ранее разновидность *рэнга* вышла на передний план, но, как это часто случалось в истории японской литературы, на смену народному искусству вскоре пришло искусство высокопрофессиональное, и ведущее положение в *хайкай* занял Басё со своей школой (точно так же спектакли *саругаку* уступили место театру *Но*, а кукольные представления раннего периода Токугава — пьесам Тикамацу). Комическая поэзия снова оказалась на задворках литературного мира.

И все же совместное сложение легких, развлекательных стихов в часы отдыха не исчезло бесследно. Хотя до нас дошло крайне мало произведений такого рода, мы знаем, что зажиточные горожане, располагавшие досугом, частенько слагали большое количество импровизированных *рэнга*. Характерно, что новый вид комической поэзии, зародившийся как некая форма протеста против обременительных канонов, вскоре породил и собственные многочисленные правила, и собственных менторов. Можно подумать, что никакое увеселение не в состоянии было удовлетворить японцев, пока оно не обростало точными указаниями и солидной родословной.

Со временем все жанры и виды серьезной поэзии получили определенные шуточные соответствия. Мастера *вака*, даже поэты *додзё*, сочиняли *кёка* («сумасбродные *вака*»); поэты *хайкай* писали всякую всячину, которую стали именовать *дзаппай* («смешанные *хайкай*»); поэты *канси*



слагали *кёси* («сумасбродные стихи на китайском языке»). Иногда подобные упражнения оправдывались необходимостью набить руку в каком-либо поэтическом жанре, но обычно участники престижных и трудных состязаний обменивались шуточными стишками просто для отдыха, ничуть не заботясь об их художественном совершенстве. Выдвигались только два обязательных условия: стихи нужно было сочинить в обществе других поэтов и они должны были быть комическими (на любом уровне — от примитивной остроты до изощренной литературной пародии).

### *Кёка*

По мере того как в различных разновидностях комических стихов возникали свои ограничения, стандарты и даже тщательно разработанные своды правил, лишавшие поэзию прелести непосредственной импровизации, наметилась тенденция к утверждению многовековой родословной той или иной разновидности. Зачатки *кёка*, например, находили в «Манъёсю», а прототипы *хайкай* — в «Кокинсю» и в творчестве многих выдающихся поэтов периода Камакура. Священник Дзякурэн, если верить источнику, относящемуся к периоду до 1239 г.<sup>1</sup>, был непревзойденным мастером *кёка*. Есть и другие свидетельства тому, что в период Хэйан комические стихи слагали экспромтом для увеселения гостей<sup>2</sup>. Самая древняя из дошедших до нас антологий *кёка* — «Хякусю кёка» («Шуточные стихи о ста сортах вина») — была составлена в XIV в. Предполагается, что автор книги — священник Гёгэцубо (1265—1328), внук Тэйка и сын Абуцу-ни, однако подобная атрибуция весьма сомнительна<sup>3</sup>. Стихотворения распределены согласно традиции по четырем временам года и различным темам. Virtuозность исполнения бросается в глаза, но юмор (во всяком случае, по современным меркам) почти не ощущается. Из ранних сборников *кёка* следует также упомянуть «Мотисакэ утаавасэ» («Поэтическое состязание на тему о рисовых колобках и сакэ»), приписываемый премьер-министру Нидзэ Ёсимото (1320—1388). Эта небольшая книжка включает десять пар шуточных стихов о рисовых колобках и сакэ с авторскими комментариями. Можно представить себе, что обремененный государственными делами премьер-министр в редкие часы досуга с удовольствием сочинял веселые *кёка*. Междоусобные войны косвенно повлияли также на создание «Ину цукубасю» и ряда других юмористических сборников. Измученные тревогами и опасностями, люди искали забвения в нарочито легкомысленных стихах.

Зарождение жанра *хайкай* указало путь всем, кто стремился передать в поэзии забавные впечатления повседневной жизни. С другой стороны, *кёка* были развлечением для поэтов высших слоев общества. Сборник «Эй хякусю кёка» (1589?), составленный дзэнским священником Ютёро, дает ясное представление о вымученном юморе *кёка* того времени, о смысле которых можно догадаться, только зная пародируемое стихотворение<sup>4</sup>.

Хосокава Юсай и его ученик Мацунага Тэйтоку также отдали дань шуточной поэзии. Хотя Тэйтоку едва ли гордился своим умением писать *кёка*, считая, что заниматься подобными пустяками — ниже достоинства истинного поэта, он все же опубликовал в 1636 г. сто *кёка* под заглавием «Тэйтоку кёка хякусю». Стихи эти отнюдь не блещут остроумием и построены главным образом на замысловатой игре слов и на шуточном обыгрывании классических стихов. Следующее стихотворение о мальве (*аои*) типично для стиля Тэйтоку:

фукабука то  
аои но уэ ни  
оку пую я  
миясундокоро но  
намида нуруан<sup>5</sup>

Ах, эта роса,  
что покрыла так густо  
мальвы лепестки,—  
конечно же, то слезы  
красавицы Рокудзё.

Речь здесь идет о вражде между одной из возлюбленных принца Гэндзи, Рокудзё (ее другое имя — Миясундокоро), и его женой Аои (это имя означает «мальва»). Разумеется, без знания «Повести о Гэндзи» стихотворение останется совершенно непонятным. Тэйтоку же исходил из предположения, что любой образованный человек сразу же восстановит в памяти эпизод, когда экипаж Аои сталкивается с экипажем Рокудзё. Тем не менее и с расшифрованным подтекстом стихотворение едва ли вызовет у читателя улыбку.

Некоторые из учеников Тэйтоку увлекались сочинением *кёка* в большей степени, чем сам учитель, и достигли больших успехов. Среди них можно выделить Исикава Митоку (1587—1666), самого талантливого из мастеров *кёка* начального периода. Название его сборника «Гокин вага сю» («Собрание моих стихов», 1648—1652) пародирует «Кокин вака сю», а предисловие почти слово в слово следует предисловию Ки-но Цураюки и в то же время искажает до неузнаваемости смысл оригинала. Другой ученик Тэйтоку, Накараи Бокуё (1607—1678), был по профессии врачом и одно время служил при дворе сёгуна в Эдо. Он способствовал распространению *кёка* среди знатных самураев. Сборник его стихов «Бокуё кёка сю» (1682) был опубликован уже посмертно с иллюстрациями Хисикава Моронобу и выдержал впоследствии множество изданий<sup>6</sup>. Но в наши дни он читается с трудом, так как юмор сводится к сложным каламбурам и чересчур утонченной игре слов.

Первые значительные антологии *кёка* были составлены и изданы учеником ученика Тэйтоку, буддийским священником Сэйхакудо Гёфу. Назывались они так: «Кокин икёку сю» («Собрание старых и новых варварских песен», 1666), «Госэн икёку сю» («Следующее собрание варварских песен», 1672) и «Гингё ика сю» («Собрание серебряных листьев и варварских песен», 1678). В первый сборник входили *кёка* разных веков, но остальные два включали только современные *кёка* — преимущественно близкие по стилю самому составителю. Выход этих трех антологий знаменовал становление *кёка* как независимого и популярного поэтического жанра<sup>7</sup>.

Первый профессиональный поэт *кёка*, Нагата Тэйрю (1654—1734), также «внучатый ученик» Тэйтоку, был сыном богатого осацкого кондитера и приходился старшим братом драматургу Ки-но Кайону. С семнадцати лет Тэйрю начал понемногу публиковать свои *кёка*, постепенно завоевывая признание в поэтическом мире. В 1700 г. его кондитерская стала официальным поставщиком императорского двора в Киото<sup>8</sup>, и Тэйрю, естественно, пользовался возможностью обмениваться *кёка* с придворными вельможами.

Славу снискало ему одно удачное стихотворение. Как-то раз торговец китайской тушью из Нара преподнес двору необычайно большую палочку туши, и Тэйрю сложил по этому поводу такие строки:

цуки нарадэ  
кумо но уэ мадэ  
суминобору  
корэ ва ика нуру  
юэн нуруан<sup>9</sup>

Хоть и не месяц,  
а до заоблачных высей,  
гляньте, достала!  
Вот уж диковинка, право,—  
как столько туши набралось?

Вся соль стихотворения в каламбуре, основанном на схожем звучании слов *суми* («жить» и «тушь») и *юэн* («причина» и «копать»). Остроумный экспромт привел в такое восхищение придворных и самого императора, что Тэйрю было пожаловано имя Юэнсай (от *юэн* — «копать»). Вскоре Тэйрю оставил перешедшее ему по наследству ремесло, чтобы посвятить все силы и способности поэзии, а также преподаванию искусства *кёка*.

Тэйрю однажды дал любопытное определение *кёка*: слагая *кёка*, чувствуешь себя как в расшитом золотом наряде, подвязанном грубой веревкой<sup>10</sup>. Это означает, что изначальным материалом для *кёка* служит изысканная поэзия прошлого (богато украшенный наряд), но повернуть ее нужно совсем по-иному, перевязав грубой веревкой просторечия или неприглаженного образа.

Вот типичный для Тэйрю пример *кёка*, в котором вышучивается изысканная поэтика традиционных *вака*:

тирэта косо	Сакуры цветы
итодо сакура ва	оттого и хвалим мы,
мэдэтакэрэ	что осыплются.
сарэдомо сарэдомо	Верно, так-то оно так,
соо дзя кэрэдомо <sup>11</sup>	правильно, а все ж таки...

Публикация сборника Тэйрю «Иэдзуто» («Памятные подарки», 1729) окончательно закрепила за *кёка* репутацию признанного поэтического жанра.

Основанный Тэйрю стиль Камигата просуществовал до 20-х годов XX в. стараниями поэтов *кёка*, которые бережно лелеяли увядшие прелести излюбленной формы. Группки поэтов, известные под названием *рэн*, часто собирались, чтобы обменяться новыми *кёка*, и периодически издавали коллективные антологии с иллюстрациями прославленных художников. Некоторые группы *рэн* впервые ввели в обиход обмен *суримоно* — новогодними поздравлениями-гравюрами, способствуя тем самым развитию небольшого, но очень привлекательного ответвления школы гравюр *укиё-э*. Около 1760 г. центр сложения *кёка* переместился в Эдо, и с тех пор стиль Камигата утратил свою ведущую роль.

Между эдоскими *кёка* и более ранними разновидностями этого жанра не существует прямой связи. Эдоские *кёка* развивались как совершенно независимое направление. Основателем этого направления был ученый школы *кокугаку* по имени Утияма Гатэй (1723—1788), пользовавшийся в те времена большой известностью поэт *вака*, который питал слабость к сочинению юмористических стихов. Ему удалось объединить вокруг себя группу молодых литераторов, определившую стиль эдоской школы *кёка*. Большинство участников группы принадлежали к самурайскому сословию, причем наряду с рядовыми самураями шуточной поэзией увлекались и даймё. Несколько образованных горожан также получили доступ в это избранное общество. Дворянское происхождение большинства членов школы наложило отпечаток на характер их творчества. Для эдоских *кёка* характерна барская небрежность, столь непохожая на профессионализм Тэйрю. Чувство юмора в таких стихах никогда не доминирует над сознанием долга и правилами благопристойности. Правительственные цензоры, естественно, всегда настороженно относились к «аморальным» произведениям, но даже если стихи были совершенно безобидными, сочинительство могло быть запрещено самураю — например, потому что *кёка* является слишком низкопробным жанром, несовместимым с достоинством дворянина. Без активного участия падких на любую забаву эдоских горожан *кёка*, вероятно,

так и остались бы чем-то вроде салонной литературной игры, лишенной подлинного остроумия и полёта воображения.

Самым талантливым из учеников Гатэй был, несомненно, Ота Нампо (1749—1823), известный также под именами Ёмо-но Акара и Сёкусандзин. Нампо, отпрыск захиревшего самурайского рода, вырос в нищете, и лишь незаурядные способности юноши привлекли к нему внимание Гатэй. Китайскому языку и искусству сложения *канси* Нампо обучался под руководством крупного ученого Мацудзаки Канкай (1725—1775) и, таким образом, подобно всем образованным людям своей эпохи, великолепно знал классическую и современную китайскую литературу. Свой первый печатный труд Нампо опубликовал в 1766 г., когда ему едва исполнилось семнадцать лет; это было исследование словаря поэтов периода Мин<sup>12</sup>. Хотя Нампо, безусловно, глубоко уважал Канкай и китайскую ученость в целом, его неудержимо тянуло ко всему комическому. В 1767 г. он опубликовал «Нэбокэ сэнсэй бунсю» («Записки учителя-лежебоки») с предисловием Хирага Гэннай, друга своей юности. Сборник был написан на классическом китайском языке, но, несмотря на это, с необычайной живостью воспроизводил бурную жизнь Эдо, увиденную глазами двадцатилетнего юноши. Сатирические замечания автора по поводу бедности самураев, теоретически считавшихся привилегированным сословием, снискали книге громадную популярность и породили повальное увлечение шуточными стихами на китайском языке. В итоге Нампо завоевал звание ведущего мастера *кёси* наряду с киотоским поэтом Хатанака Домяку.

При всех своих познаниях в китайском языке и китайской литературе Нампо всерьез занимался сложением *кёка*. Впервые его *кёка* увидели свет в антологии «Мэйва дзюгобан кёка-авасэ» («Пятнадцать пар знаменитых кёка годов Мэйва», 1770), изданной Утияма Гатэй и поэтом *вака* Хагивара Соко. Среди прочих участников сборника следует упомянуть Карагоро-мо Киссю (1749—1789), бывшего одно время крупнейшим мастером в жанре *кёка*, и Хэдзюцу Тосаку (1726—1789), образованного торговца табачными изделиями, близкого друга Нампо.

Вскоре поэты *кёка* перенесли место своих собраний из дома Гатэй в дом Киссю, и встречи их заметно участились. Отвергая стиль Тэйрю и его учеников, Киссю отдавал предпочтение утонченному и изысканному юмору ранних авторов *кёка*, в частности Хосокава Юсай и Исида Митоку. Состязания в сложении *кёка* начались в доме Киссю с 1769 г. Вначале число участников было невелико, но ряды их постепенно росли. В 1772 г. к группе присоединился видный поэт *кёка* Акэра Канко (1740—1800). Канко и Нампо писали *кёка*, в которых юмор был более доступен, чем в стихах Киссю, и потому не только сравнивались с Киссю в известности, но и превзошли его. Каждый из трех поэтов вел свой кружок, *рэн*, в который входили как самураи, так и горожане (*тёнин*).

В тот период *кёка* уже пользовались большей популярностью, чем любой другой жанр комической поэзии, но сборников «сумасбродных песен» выходило на удивление мало. Знатоки и ценители все еще считали, что *кёка* сочиняют для забавы, и мало заботились о сохранении своих произведений для потомства<sup>13</sup>. Тем не менее около 1780 г. Киссю все же решил подготовить к печати антологию, призванную открыть славную страницу в истории развития *кёка*.

В течение большей части десятилетия с 1780 по 1790 г. политическая власть в стране была сосредоточена в руках Танума Окицугу. Его правление, характеризовавшееся всеобщей коррупцией и разболтанностью чиновников, все же способствовало подъему в литературном мире. Некоторые ис-

следователи предполагают, что поэты, стремясь уйти от погрязшего в пороках общества, находили единственный выход своей бессильной ярости в сложении шуточных стихов. Не исключено, что так оно и было. В любом случае режим Танума в гораздо большей степени благоприятствовал процветанию изящных искусств, чем суровые годы правления его преемника Мацудайра Саданобу. Возможно, поэты *кёка* не так уж презирали свою эпоху, полной мерой черпая в жизни удовольствия. Их увлечение мелочами повседневной жизни, столь же всепоглощающее, как и у авторов *кибёси* и *сярэбон*, является, по всей вероятности, результатом или нежелания или неумения серьезно взглянуть на мир. Как бы безжалостна ни была цензура, она бессильна помешать поэту описывать радости и горести пусть не общества, но индивидуума; и все-таки в *кёка* очень редко прорывается нечто личное, тот голос, который позволяет выявить подлинное чувство под покровом показного остроумия.

Создается впечатление, что поэтам *кёка* не хватало собственных тем; именно поэтому они порой злоупотребляли пародиями. В особенности это относится к Киссю, который пародировал множество знаменитых *вака*, и в том числе пятистишие Сайгё:

кокоро наки  
ми ни мо аварэ ва  
сирарэкэри  
сиги тацу сава но  
аки но югурэ

И самый бездушный  
печальному очарованью  
не чужд в этот вечер —  
бекас пролетел над болотом.  
Сгущается сумрак осенний...

Пародия Киссю звучала так:

саи мо наки  
дзэн ни аварэ ва  
сирарэкэри  
сигияки насу но  
аки но югурэ<sup>14</sup>

Столу без закуски  
печальное очарованье  
придаст баклажанчик,  
поджаренный вместо бекаса.  
Сгущается сумрак осенний...

Свой сборник «Кёка вакана сю» Киссю опубликовал в январе 1783 г. Помимо его собственного предисловия сборник предваряло предисловие его учителя Гатэй. В него вошло также несколько произведений Нампо и Канко, но в очень малом количестве, несоразмерном с масштабом дарования этих поэтов. В том же месяце была издана антология «Мандзай кёка сю», составленная Нампо. В отличие от произвольной по композиции книги Киссю «Мандзай кёка сю» представляла собой пародию на антологию «Сэндзай вака сю» и была умело разделена на части, в точности воспроизводившие структуру прототипа. Среди авторов «Мандзай кёка сю» были и «старые мастера» *кёка*, начиная с Гёгэцубо и Ютёро, и современные поэты (причем последних — более двухсот имен). При сравнении обеих антологий *кёка* триумф Нампо был настолько очевиден, что Киссю на некоторое время вообще погрузился в молчание, и обещанное продолжение «Кёка вакана сю» так никогда и не увидело свет<sup>15</sup>.

После грандиозного успеха «Мандзай кёка сю» в Эдо началось повальное увлечение *кёка*. Сочинители *кибёси*, художники *укиё-э*, актеры *Кабуки*, гейши — словом, все, кто так или иначе был причастен к искусству, — занялись сложением *кёка*. В Эдо процветали многочисленные *рэн*, объединявшие самураев или коренных горожан. Вышло огромное количество антологий *кёка*, снабженных иллюстрациями крупнейших художников. Ота Нампо стал литературной знаменитостью. В 1783 г., собираясь отметить шестидесятилетний юбилей своей матери, Нампо расослал приглашения на праздничный ужин, оговорив при этом, что каждый должен принести еду с собой<sup>16</sup>. Однако более ста восьмидесяти поэтов все же явились

с подарками в виде *кёка* или юмористических рассказов. Читатели охотно покупали «Мандзай кёка сю», что побудило издателей немедленно начать подготовку продолжения этой антологии — «Току вака го мандзай сю». Книга увидела свет в 1785 г. В том же году Акэра Канко опубликовал свой сборник «Юкон бака сю». Литературные вкусы Канко и Нампо во многом совпадали, но первый обладал более реалистичным, «приземленным» чувством юмора. Издание вышеуказанных антологий эдоских *кёка* знаменовало закат школы Камигата.

Успех стихов в стиле Нампо — Канко озадачил основоположников этого стиля. Они увидели, что поэты, не обладавшие достаточной подготовкой для сочинения *вака* (что Киссю считал необходимым), следуют по их стопам и пишут вместо комических *вака* бездарные вирши. Как раз в это время, в 1786 г., Танума Окицугу был вынужден отказаться от власти, что косвенно повлияло на внезапное и бесповоротное решение Нампо оставить сочинение *кёка*. Один из покровителей Нампо, высокопоставленный чиновник, в прошлом ставленник Танума, был казнен за злоупотребления, допущенные при старом режиме. Нампо, который всегда жил довольно весело, узнав об этом, испугался, что его сочтут причастным к открывшимся преступлениям, и решил бросить сочинение *кёка* — занятие, неподобающее самураю. Нампо принял это решение в 1787 г., и, хотя впоследствии он еще пописывал *кёка* под псевдонимом Сёкусандзин, он уже никогда более не пытался войти в контакт с ведущими поэтами *кёка* или создать собственный кружок.

Вместо этого он сдал государственные экзамены по классическим сочинениям конфуцианцев, получив высшую оценку, за что и был пожалован довольно важной правительственной должностью.

Выход самураев из обществ любителей *кёка* явился результатом жесткой политики Мацудаёра Саданобу. Самураю вменялось в обязанность быть искушенным не только в военных науках, но и в литературе (прежде всего в конфуцианских учениях). Сочетание *бумбу* («литература и оружие») прозвучало в названиях нескольких сатирических *кибёси*, прежде чем их авторы осознали, насколько серьезен был новый курс, избранный правительством. Ота Нампо счел нужным официально опровергнуть приписываемое ему авторство одной сатирической *кёка*, которая ходила по рукам:

ё но нака ни	В жизни не слышал
каходо урусаки	звуков надоедливей!
моно ва наси	Даже по ночам
бумбу то иутэ	«бум-бу», «бум-бу» гул стоит,
ёру мо нэрарэдзу <sup>17</sup>	спать спокойно не дает.

В данном случае едкая насмешка на *бумбу* выражала недовольство властями, проводящими пропаганду принципа «литература и оружие»: по созвучию автор уподобляет слово *бумбу* назойливому жужжанию комаров, которое мешает спать ночью. Сам Нампо не пострадал оттого, что его имя связывали с этим анонимным стихотворением, но два сочинителя *кибёси* оказались не столь удачливыми: одному было навеки запрещено заниматься литературным трудом, а другой покончил с собой.

Вследствие предпринятых Саданобу реформ главенствующее положение в мире *кёка* снова заняли консерваторы под водительством Карагоромо Киссю. Даже Канко, старый приятель Нампо, запуганный всем происходящим, начал рассуждать о *кёка* как о несколько облегченной разновидности серьезных *вака*. Он внушал своим ученикам, что искусство *кёка* заключается в умении «описывать простые, обыкновенные чувства современ-

менным языком, используя обычную форму *вака*»<sup>18</sup>. Наиболее ревностным приверженцем этой концепции стал эдоский купец Сикацубэ-но Магао (1753—1829). Его изящные *кёка* пользовались необычайным успехом у жителей провинции, незнакомых с городской жизнью и потому отчаявшихся сравняться в остроумии с Нампо или Канко. Популярность Магао была так велика, что он даже оставил торговлю и, превратившись в профессионального мастера *кёка*, брал по одному рё серебра за каждую сотню отредактированных стихотворений<sup>19</sup>. В преклонные годы Магао появлялся на состязаниях *кёка* в костюме придворного, подчеркивая тем самым свой авторитет и утонченность собственной поэзии<sup>20</sup>.

Против тепличного поэтического стиля Магао выступил Исикава Масамоти (1753—1830), просвещенный владелец постоянного двора, занимавшийся изучением *кокугаку* и опубликовавший солидный труд «Гагэн сюран» («Словарь изящной словесности»). Масамоти писал и беллетристику под псевдонимом Рокудзюэн. Один из его рассказов, «Хида-но такуми моногатари», был опубликован в 1912 г. на английском языке в переводе Ф. В. Дикинса («The Story of a Hida Craftsman»). В 1791 г. Масамоти был выслан из Эдо по обвинению в нарушении законов о сдаче жилья и, таким образом, переждал суровую пору реформ в деревенской тиши. Под именем Ядоя-но Мэсимори («Прислужник из корчмы») он напечатал немало *кёка* в антологиях Нампо, проявив себя верным учеником. В 1805 г., вернувшись в Эдо после изгнания, он попытался возродить стиль *кёка* Нампо — Канко, бросив вызов Магао. Его *кёка* не уступают лучшим стихам Нампо. Однако разлад между Ядоя-но Мэсимори и Магадо так затянулся, что привел в конечном счете к полной дискредитации *кёка*. После смерти Магао в 1829 г. и Мэсимори в 1830 г. жанр *кёка* фактически утратил все свои позиции в литературе.

*Кёка* были призваны удовлетворять запросы прежде всего самураев и зажиточных кушцов, желавших блеснуть эрудицией и отточенной техникой стиха, пародируя классику. Для них не было лучшего развлечения, чем, взяв изысканную *вака*, придать ей плебейское звучание при помощи умелого манипулирования языковыми средствами. Для того чтобы обеспечить своим юмористическим опусам широкую аудиторию, поэты *кёка* чаще всего пародировали *танка* из знаменитой антологии «Хякунин иссю».

Вот, например, пародия Нампо на *вака* Сюндзэй. Она построена на игре слов *наку* — «кричать» (о птицах) и *наку нару* — «прекращать существование», «исчезать»:

юу сарэба  
нобэ но акикадзе  
ми ни симитэ  
удзура наку нари  
Фукакуса но сато

Вечер настает.  
Там, в полях, осенний вихрь  
студен и жесток.  
Кличут перепелки  
близ селенья Фукакуса...

хитоцу тори  
фугацу торитэ ва  
яитэ куи  
удзура наку нару  
Фукакуса но сато<sup>21</sup>

Изловил одну,  
а за ней еще одну,  
изжарил и съел —  
вот и нету перепелок  
близ селенья Фукакуса.

Другое пятистишие пародирует широко известный источник, предисловие к «Кокинсю»: недаром на него яростно ополчились Хирата Ацутанэ и прочие ревнители Синто:

утаёми ва  
хэта косо ёкэрэ  
амэ пути но  
угокидаситэ  
тамару моно ка ва <sup>22</sup>

Право, поэту  
лучше б писать похуже —  
ведь если небо  
с землю всколыхнутя,  
с нами-то что же будет?!

Способность поэта заставить небеса и землю всколыхнуться, о чем говорится в предисловии к «Кокинсю», в *кёка*, принадлежащей кисти Ядоя-но Мэсимори, трактуется как потенциальная угроза благополучию рода человеческого!

Иные *кёка* забавны и сами по себе, вне всякой связи с классическими *вака*:

ё но нака ва  
иро то сакэ то  
катаки нари  
доодзо катаки ни  
мэгуриантаи <sup>23</sup>

Говорят, у нас  
в этом мире два врага —  
вино да любовь.  
Только и мечтаю я  
ближе тех врагов узнать!

ицу митэ мо  
сатэ о вакаи то  
кутигуги ни  
хомэсоясаруру  
тоси дзо куясики <sup>24</sup>

Проклятый возраст!  
Теперь кого ни встретишь,  
только и слышно:  
«А вы не изменились,  
все так же молодежь!»

Иногда *кёка* приобретают особую эффективность за счет использования в псевдоизысканном контексте эдоского уличного говора или жаргонных выражений из лексикона обитательниц веселых домов и актеров *Кабуки* <sup>25</sup>.

Часто предлогом для написания *кёка* служило просто желание блеснуть удачным каламбуром — например, в следующем стихотворении Каратороми Киссю:

идзурэ макэ  
идзурэ кацу о то  
хототогису  
томо ни хацунэ но  
такоо кикююру <sup>26</sup>

Так что же выше —  
нота ли в песне кукушки  
или те цены,  
что за бонит назначают  
в рыбном ряду на базаре?

К сожалению, в переводе игра слов теряется. Между тем в оригинале умело подчеркивается созвучие *кацу о* («выигравший») — *кацуо* («бонит») и *хацунэ* («первая нота» в песне кукушки) — *хацунэ* («первая цена» за бонит на рынке).

Порой можно встретить образцы вовсе наивного юмора. Таково, в частности, стихотворение поэта по имени Каботя Гэннари, что в переводе означает «объевшийся тыквой». Его *кёка*, озаглавленной «Палиндром», предпослано такое объяснение: «Как-то раз один человек пустил ветры, а стоявший рядом с ним так расхохотался, что виновник вынужден был написать на эту тему палиндром». Вся *кёка* состоит из 31 слога *хэ* (означающего «портить воздух»); слоги расположены согласно ритмической схеме традиционной *вака* <sup>27</sup>.

*Кёка*, в общем, всегда были второстепенным поэтическим жанром, но, учитывая крайнюю скудость юмора в японской литературе, мы должны быть благодарны тем нескольким одаренным поэтам, которые сумели подняться до высот подлинной комической поэзии.



Как мы уже знаем, первого успеха Ота Нампо добился в возрасте семнадцати лет после публикации небольшого сборника *кёси*, комических стихов на китайском языке. В дальнейшем он писал и *кёси*, и серьезные стихи на китайском языке, даже после того как страх сурового наказания заставил его оставить *кёка*. Сочинительство на китайском языке считалось занятием, достойным самурая, и одно время Нампо не только писал сам, но и обучал юных самураев правилам сложения стихов на китайском языке<sup>28</sup>. Его *кёси* очень напоминают китайские стихи: они разбиты на строки с соответствующим числом иероглифов, а по объему включают иногда десятки строк. Тем не менее для китайца большинство этих *кёси* были бы непонятными, ибо они обретают смысл, только если читать иероглифы в произношении, которое дается написанными рядом знаками *кана*. Одно длинное стихотворение начинается так:

Громыханье барабана с башни раздается,  
А снизу — маленькая дверца, «мышинная норка».  
Разве ты уразумеешь все величье Эдо,  
Если так и не помотришь славные театры?  
Не забудь же: Итимура, Морита, Накамура,  
Что на улицах Фукия, Сакаи, Кобяки.  
Там играют, в трех театрах, лучшие актеры.<sup>29</sup>

Нампо намеренно использует здесь много имен и названий некитайского происхождения, следуя при этом основным правилам китайской про-содии. В результате достигается комический эффект. Подобные стихи ка-зались японскому читателю такими же забавными, каким показался бы нам латинский перевод «Винни-пуха». Привыкнув воспринимать китай-ский (или латынь) как благородный классический язык, пригодный для передачи «высоких» мыслей и чувств, человек, естественно, не может удержаться от смеха, когда на языке древних звучат тривиальные фразы.

Жанр *кёси* привлек еще больше сторонников после выхода в 1770 г. «Амэури дохэй дэн», второго авторского сборника Нампо с иллюстрациями Судзуки Харунобу и предисловием Хирага Гэннай<sup>30</sup>. Самым способным соперником Нампо был киотоский поэт Хатанака Таномо (1752—1801), писавший под псевдонимом Домяку Сэнсэй. Оба поэта нередко обменива-лись *кёси*, и в 1790 г. их стихотворный диалог завершился изданием совме-стного сборника «Нитайка фуга» («Изящные стансы двух мастеров»). До-мяку был не только лучшим среди поэтов *кёси*, но и выдающимся масте-ром сатирической прозы<sup>31</sup>. Его творчество щедро представлено во всех антологиях *кёси* наряду с произведениями Нампо. По самой сути своей *кёси* могли быть лишь развлечением для узкого круга образованных лю-дей; оттого и роль их в истории литературы периода Токугава незначи-тельна.

### Сэнрю

*Сэнрю* правильно было бы назвать комической разновидностью *хай-кай*, хотя подобное определение, пожалуй, озадачит читателя. В самом деле, ведь с легкой руки Ямадзаки Сокана *хайкай* получили право на су-ществование как сугубо комический жанр, и даже после Басё, превратив-шего поэзию *хайкай* в средство выражения глубинных переживаний и тон-чайших движений души, его ученик Кикаку продолжал использовать *хай-*

*кай* в их первоначальном предназначении. Другой ученик Басё, Кагами Сико, после смерти учителя способствовал укреплению популярности школы Басё, трактуя знаменитый принцип *каруми* («легкость»), выдвинутый великим мастером в последние годы жизни, как «простой», «обыденный». Упрощенное понимание *каруми*, которого придерживался Сико, имело уже мало общего с эстетикой Басё, но зато оно было явно направлено на достижение юмористического эффекта<sup>32</sup>.

Ученики Кикаку еще дальше отошли от заветов Басё и открыто отдавали предпочтение легковесным поэтическим остротам, построенным на игре слов, в духе школ Тэйтоку и Данрин. Первым по значению среди этих поэтов середины XVIII в. был Мацуки Тантан (1674—1761). Своей литературной славой Тантан обязан двум обстоятельствам: во-первых, он требовал, чтобы семнадцатисложное *хокку* превратилось из зачина (в цепочке нанизанных строф) в совершенно независимое, самостоятельное стихотворение; во-вторых, он весьма высоко котируется в качестве поэтического арбитра (*тэндзя*). Самостоятельную роль *хокку* негласно признавал и сам Басё, чьи лучшие стихи никак не связаны с другими «звеньями». Тем не менее потенциально любое его трехстишие могло служить и начальным *хокку* в цепочке. Недаром Басё отдал столько времени и сил сочинению нанизанных строф совместно с другими поэтами. Второстепенные поэты *хайкай* уже давно увлекались *маэкудзукэ* — «дополняющими стихами». В задачу поэта входило дополнить сложенное партнером стихотворение (*маэку*) другим стихотворением, *цукэку*, — длинным (17 слогов) или коротким (14 слогов). Был еще вариант под названием *касадзукэ*, в котором к *маэку* из пяти слогов добавлялось *цукэку* из двенадцати.

Согласно некоторым сведениям, *маэкудзукэ* впервые зародились около 1660 г.; точно известно, что уже в 80-х годах XVII в. новая поэтическая игра превратилась в излюбленное времяпрепровождение обитателей района Камигата, откуда вскоре перекочевала в Эдо, став к началу XVIII в. самой популярной поэтической формой<sup>33</sup>. Старейшая из дошедших до нас антологий *маэкудзукэ*, «Сакуя коно хана», вышла в 1692 г. В книге приводятся как *маэку*, так и *цукэку*; по содержанию она мало отличается от сходных сборников *хайкай*. Однако в антологии 1701 г. акцент явно на новизне и неожиданности дополняющих стихов, а *маэку* в ней намеренно упрощены, чтобы не отвлекать внимания авторов от главного, т. е. от *цукэку*. Тантан поднял значение *цукэку* на недостижимую высоту. Отныне достоинства *цукэку* определялись не тем, насколько эффектно дополняющее стихотворение венчало предыдущие строки; оно рассматривалось как совершенно независимое произведение.

Следующий этап знаменовался появлением сборников в полной мере обособившихся *цукэку*. Самый ранний относится к 1702 г.<sup>34</sup>, но для нас более важна антология в пятнадцати томах «Мутамагава», первый том которой вышел в 1750 г. Кэй Кицу (1695—1762), составитель этой антологии, отметил в предисловии, что книга была напечатана по настоятельной просьбе издателя, и добавил: «Возможно, нам следовало привести и те *маэку*, к которым даются *цукэку*, но мы их опускаем во избежание ненужной траты сил»<sup>35</sup>. О популярности «Мутамагава» свидетельствует выход в свет всех пятнадцати выпусков еще до смерти составителя в 1761 г. «Янагидару», первая антология *сэнрю*, была опубликована в 1765 г., и тесная ее связь с «Мутамагава» совершенно очевидна, хотя более ранняя антология была выдержана, согласно утверждению Кицу, в традициях *хайкай*, а более поздняя открывалась словами о самоценности каждого отдельного стихотворения и независимости его от *маэку*.

Выделить различия между комическими *хайкай* и *сэнрю* довольно трудно, но в целом можно сказать, что *хайкай* более непосредственно соотносится с природой, а *сэнрю* — с человеком. Такое разграничение тематики влечет за собой, в частности, обязательное использование сезонных слов (*киго*) в *хайкай*, но отнюдь не в *сэнрю*. В лучших образцах *хайкай* мы видим стремление автора запечатлеть в семнадцати слогах вечное и сиюминутное; *сэнрю* же ограничивается единственным метким замечанием. Необходимость «отсекающих слов» (*кирэджи*) в *хайкай* была вызвана прежде всего потребностью в разделении двух временных элементов стиха; *сэнрю* же не нуждались в «отсекающих словах», так как в стихотворении присутствовал только один элемент — сиюминутное. Язык *сэнрю*, как правило, близок к просторечному, порой даже вульгарен; язык *хайкай*, за редкими исключениями, строго регламентирован лексиконом людей утонченных. Те части речи, которые, согласно поэтике *хайкай*, не могли стоять в конце стихотворения, нередко использовались для этой цели в *сэнрю*, как если бы целью автора было создание лишь остроумного экспромта, а не отточенного произведения искусства.

Еще одно различие между *хайкай* и *сэнрю* состоит в том, что последние почти всегда анонимны. Знаменитые антологии *сэнрю* обычно становились известны не по именам авторов, а по именам составителей и редакторов. Мацуки Гантан, например, прославился не столько сложением стихов, сколько умением оценивать по достоинству *сэнрю* других поэтов. То же можно сказать и о Момэне (ум. в 1788 г.), составителе «Янагидару» — первого собрания *сэнрю*, вышедшего в 1765 г. По тем же причинам сам термин *сэнрю* (который, впрочем, не слишком широко использовался до периода Мэйдзи) был производным от имени Караи Сэнрю (1718—1790), на протяжении тридцати лет бывшего ведущим поэтическим арбитром в Эдо.

Сэнрю классифицировал поступавшие к нему стихи по очкам и лучшие включал в серию сборников под общим названием «Янагидару», которых к 1791 г. набралось двадцать четыре тома. Установлено, что Сэнрю за свою жизнь отредактировал более 2 300 000 стихотворений!<sup>36</sup>

Однако не следует преувеличивать разницу между *хайкай* и *сэнрю*. Многие из произведений, вошедших в «Мутамагава», были в том же виде или с незначительными изменениями опубликованы и в «Янагидару». Долгие годы *сэнрю* считались вульгарной, низменной разновидностью *хайкай*. Их презрительно называли *дзаппай*, т. е. мешаниной из *хайкай*. Поэзия *хайкай* сама занимала довольно скромное место в сравнении с *вака* или классическими *рэнга*, но *дзаппай* рассматривались как самые низкопробные сочинения<sup>37</sup>. В 1843 г. один из апологетов *сэнрю* заявил: «Многие с презрением относятся к *дзаппай* как к низкопробным стихам, не уразумев истинных задач этого жанра. Ведь *дзаппай*, по сути, не отличаются от *хайкай*; они как бы *хайкай* от *хайкай*»<sup>38</sup>.

То презрение, с которым мастера *хайкай* относились к жанру, явно производному от их собственного, частично объясняется слишком уж бесхитростным и незамысловатым характером *дзаппай*, а частично анонимным, «коммунальным» методом сочинения *сэнрю*. Один влиятельный критик писал: «Невозможно осуждать манеру отдельных авторов *дзаппай*, ибо она является плодом сотрудничества поэта и редактора»<sup>39</sup>. В XIX в. некоторые поэты *сэнрю* начали подписываться под своими сочинениями, но *сэнрю* все еще продолжали считаться скорее коллективным развлечением, чем настоящей поэзией. *Цукэку*, добавленное автором к *маэку* партнера, обычно претерпевало под рукой редактора серьезные изменения, пе-

ред тем как появиться в печати; вот почему такое значение придавалось имени редактора.

Отличительная особенность *сэнрю* — острота наблюдения, умение авторов тонко подметить колоритную сценку или черту характера. Не претендуя на глубокую идею, стихотворение *сэнрю* фокусирует внимание на единственной существенной детали, которая помогает домыслить остальное:

комэ пуки ни токоро о кикэба аса о фуки <sup>40</sup>	О дороге спросишь крестьянина, что рушит рис,— он пот сперва утрет.
---	---

Здесь мы видим простейшую разновидность *сэнрю*, которая вызывает невольную улыбку упоминанием элементарного, но столь «человеческого» жеста. Однако *сэнрю* порой поднимается над уровнем простого наблюдения и превращается в психологическую зарисовку:

офукуро ва одосу доогу я тоои куни <sup>41</sup>	Мать расщедрилась, как пригрозил уехать на службу в глухомань.
--	--

Слово *офукуро* в значении «мама» и в наши дни еще используется молодыми людьми в беседах с приятелями. Итак, это стихотворение — о молодом бездельнике, который хвастает перед друзьями, как ловко он заставил мать добавить ему денег на карманные расходы, пригрозив, что иначе уедет служить чиновником в какую-нибудь далекую провинцию. Конечно, трехстишие предельно лаконично, но каждое слово служит как бы ключом к знакомой читателю ситуации.

Эффект многих *сэнрю* зависит от осведомленности читателя по части новостей городской жизни тех лет, особенно из жизни Эдо, этого храма искусств. Иногда в стихотворении звучит наивная гордость за родной город:

гобаммэ ва онадзи саку дэ мо Эдо умарэ <sup>42</sup>	Одних рук творенье, но пятая из статуй родилась в Эдо.
--	--

Это трехстишие абсолютно ничего не говорит человеку, незнакомому с историей шести статуй будды Амида, изваянных, по преданию, священником Гёги: одна, пятая по счету, была установлена в Эдо, остальные в других местах. Считалось, что эта статуя, «дитя Эдо», превосходит все остальные, хотя внешне все шесть выглядели совершенно одинаково.

Чтобы разгадать смысл любого, взятого наугад стихотворения *сэнрю*, читатель должен знать, например, о таких вещах, как: наказание, которому подвергался посетитель «веселого квартала» за нарушение правил; обычай молиться в некоем храме Ёсивара об удачной женитьбе; обычай звонить в колокольчик, когда совершали приношения семейному божеству из первого урожая фруктов и овощей; одежда, в которой полагалось хоронить людей; отличительные признаки различных театральных кукол и т. д.<sup>43</sup> В наши дни такими сведениями мало кто располагает, но в ту пору сюжеты *сэнрю* были близки и понятны читателям (так же как нам понятно, чем карается вождение машины в нетрезвом виде и что такое Санта Клаус).

Чтобы постигнуть иные *сэнрю*, необходимо обладать более «возвышенными» познаниями:

арудзи но эн хитоё хэраситэ содзоку су <sup>44</sup>	Брак с хозяйской дочкой на целую жизнь сократит связь перевоплощений.
--	---

Читатель должен был иметь представление о том, что узы между родителями и детьми сохраняются в течение одной жизни, между женой и мужем — в течение двух жизней, а между господином и слугой — в течение трех жизней. Таким образом, брак между слугой и дочерью хозяина сократит отношения между любящими до двух жизней. Конечно, после столь прозаичного разъяснения юмор стиха покажется тяжеловатым, но тем, кто принимал за должное учение о перевоплощении после смерти, *сэнрю* должно было казаться весьма занятным.

Вот еще одно *сэнрю*, в котором уже есть связь с литературой прошлого:

Киёмори но ися ва хадака дэ мяку о тори <sup>45</sup>	Врач Киёмори голым приблизился к ложу, чтоб пульс послушать.
---	--

Имеется в виду известный эпизод из «Сказания о доме Тайра»: перед смертью у больного Киёмори была такая высокая температура, что, когда его хотели немного охладить водой, вода тут же превращалась в пар. Соответственно *сэнрю* предполагает, что и врач должен был раздеться донага, чтобы приблизиться к пышущему жаром больному.

Иногда *сэнрю* пародирует какое-нибудь популярное *хайкай*:

ниурия но хасира ва ума ни куварэкэри <sup>46</sup>	Подпорку плетня возле корчмы придорожной лошадь обгрызла.
---	---

В данном случае пародируется знаменитое трехстишие Басё:

митинобэ но мукугэ ва ума ни куварэкэри	На самом виду, у дороги Цветы мокугэ расцвели. И что же? — Мой конь общипал их!
---	---

(Пер. В. Марковой)

*Сэнрю* переносит место действия в корчму, куда владелец лошади зашел выпить. Тем временем привязанная снаружи лошадь обгрызает подпорку плетня.

Чаще всего *сэнрю* высмеивают различные человеческие слабости. В таких стихах явственно ощущается ирония, порой сарказм, но сатирические ноты почти не слышны. Даже когда речь идет о взяточнике-чиновнике, мы не найдем в *сэнрю* решительного осуждения этого порока:

якунин но ко ва нигинги о ёку обоэ <sup>47</sup>	Чиновника сынок преотлично научился ручкой делать «цап»...
--	--

Даже когда автор намеренно вводит сатирический элемент, стихотворение все-таки грешит сентиментальностью:

куни но хаха умарэта фуми о дакиаруки <sup>48</sup>	Бабке в деревню письмо о рождении внука пришло — качает младенца...
---	---

Замысел понятен: старая женщина, живущая в деревне, узнаёт из письма, что в городе родился внук. В волнении она сжимает письмо в руках и ходит по комнате, покачивая его, словно младенца. Чтобы вложить в семнадцать слогов такое количество информации, автор должен был прибегнуть к большим сокращениям. *Умарэта фуми* буквально переводится «рожденное письмо», но означает, конечно, *умарэта то уу фуми* — «письмо, в котором говорится о рождении» (ребенка).

Бывает, что *сэнрю* воспроизводит уже не сентиментальную, а подлинно трагическую сцену:

ти мораи ни  
содэ ни цуппару  
кацуобуси<sup>49</sup>

Просит молока,  
а рукав его топорщит  
вяленький бонит.

Вероятно, жена этого человека умерла вскоре после рождения ребенка, и он отправился к соседям просить молока для младенца, положив в рукав кимоно вяленькую рыбу, которую хочет предложить взамен. Или, как полагают некоторые комментаторы, бонит взят для другой цели: посасывая его, ребенок успокаивается и перестает кричать, пока отец ищет для него молоко.

В то же время *сэнрю* могли быть и весьма непристойными по содержанию, хотя самые скабрёзные обычно в антологии не включались. Следующее стихотворение намекает на продажных женщин квартала Маруяма в Нагасаки, куда частенько заходили голландцы:

Маруяма дэ  
какато но наи мо  
марэ ни уми<sup>50</sup>

А в Маруяма  
бывает, что родятся  
без пяток детки!

В народе многие верили, что голландские купцы из Нагасаки носят бапки с каблуками в отличие от японцев, потому что у них нет пяток<sup>51</sup>. В стихотворении подразумевается, что после посещений голландцев обительницы Маруяма иногда производят на свет младенцев, у которых, как и у их отцов, нет пяток.

*Сэнрю* ничуть не меньше других литературных жанров подвергались надзору администрации в период реформ Кансэй. Издатели сборников *сэнрю*, опасаясь преследований цензуры, а то и конфискации тиража, заранее отметали любое стихотворение, которое могло вызвать нарекания из-за своей аморальности или по каким-либо иным причинам<sup>52</sup>. Самые откровенные *сэнрю*, описывающие насилие, противоестественные любовные связи, повадки уличных женщин, порнографические картинки и т. п., были впервые объединены в 1776 г. в отдельную антологию под названием «Суэцумухана» (от слова *суэбан* — «последний по счету», «низкопробный»; так называли скабрёзные *сэнрю*, а затем это слово связали с именем одной из героинь «Повести о Гэндзи», краснонозой Суэцумухана). Аналогичные сборники выходили затем в 1783, 1791 и 1803 гг., но реформы Кансэй положили конец публикациям такого рода. В период реформ жанр *сэнрю* утратил жизненные силы, хотя новые антологии «Янагидару» все еще продолжали систематически печататься вплоть до 1838 г., когда потомок великого Сэнрю в пятом поколении выпустил в свет сто шестьдесят седьмой выпуск серии. К тому времени все *сэнрю* уже были авторскими и оригинальность жанра была утрачена.

В обесцвеченном, измененном до неузнаваемости виде *сэнрю* дожили до наших дней. В 1948 г. в литературном мире объявился отпрыск Сэнрю в четырнадцатом колене. До сих пор находится немало энтузиастов, готовых субсидировать издание специальных журналов *сэнрю*. Однако вся специфика жанра обусловлена прежде всего местом и временем его наивысшего подъема. *Сэнрю* были порождением городской культуры Эдо конца XVIII в., а тем юмористическим стихам, что выходят сегодня, недостает неповторимого очарования ранней поэзии «Янагидару». Легкомысленную эпоху правления Танума, подарившую литературе *кибёси* и *сарэбон*, *кёка*, *кёси* и *сэнрю*, можно было бы назвать японским рококо. Современные же подражания *сэнрю* выглядят либо слишком поверхностными, либо просто бездарными. Но не следует переоценивать значение комической поэзии в период Токугава; каким бы остроумием она ни блистала, она неизменно оставалась лишь второстепенным жанром.

# 5

## ПОЭЗИЯ И ПРОЗА НА КИТАЙСКОМ ЯЗЫКЕ

В период Муромати центрами китайской учености, как религиозной, так и светской, были буддийские монастыри. Подобно занятиям латынью в Европе в ту же эпоху, изучение китайского языка предполагало не только чтение канонических текстов, но также сочинение китайских стихов и прозы. Бывали случаи, когда монахи создавали произведения, обладавшие литературными достоинствами, но обычно их сочинения носили характер упражнений в грамматике и метрике чужого, трудного языка.

В результате принятия конфуцианства в качестве государственного учения культурное значение буддизма в период Токугава быстро сошло на нет. Но буддийские храмы все еще процветали в финансовом отношении. Стремясь искоренить христианство, правительство требовало от каждого японца, чтобы он поддерживал непосредственную связь с каким-либо буддийским храмом; однако храмы эти перестали быть центрами науки, хотя некоторые буддийские священнослужители все еще поддерживали традицию китайской учености.

Расцвету конфуцианства в Японии, особенно неоконфуцианства, связанного с личностью великого ученого Чжу Си (1130—1200), способствовали в первую очередь труды Фудзивара Сэйка (1516—1619), потомка великого Тэйка в двенадцатом колене. Еще в детстве он прославился как чудо-ребенок. Он принял духовный сан в Киото в храме Сёкоудзи, одном из «Пяти храмов»\*, и стал там ведущим наставником дзэнского созерцания. Казалось, он будет успешно продвигаться по иерархической лестнице буддийских духовных званий, но двадцати восьми лет от роду он покинул храм Сёкоудзи, так как конфуцианские труды, которые он изучал, интересовали его больше, чем буддизм. В монастырях секты Дзэн издавна практиковалось изучение классической конфуцианской литературы, но к тому времени лишь весьма немногие из монахов по-настоящему интересовались проблемами философии. Китайские тексты штудировали главным образом в чисто литературных целях, чтобы научиться писать стихи и прозу на китайском языке<sup>1</sup>.

Такое положение дел не удовлетворяло Сэйка, его все более увлекали доктрины конфуцианства. В 1593 г. он поехал на остров Кюсю, чтобы встретиться там с китайским посланником. Эта поездка позволила ему за-

---

\* «Пять храмов» в Киото были центрами дзэнского вероучения.

вязать личное знакомство с сёгуном Токугава Иэясу, в результате чего он получил предложение прочитать в том же году цикл лекций в Эдо на тему о «Чжэнь-гуань Чжэн-яо», классическом конфуцианском тексте, трактующем вопросы управления государством<sup>2</sup>.

Уверенный в том, что никто в Японии не способен дать ему настоящее знание конфуцианства, Сэйка решил отправиться в Китай. В 1596 г. он выехал из Киото и сумел добраться южнее острова Кюсю, но дальнейшему путешествию помешало кораблекрушение. В период ожидания другого судна он случайно набрел на тексты Четырехкнижия, размеченные дзэнским монахом Бунси Гэнсё (1555—1620); последний расставил пунктуацию для чтения их по-японски. Эти книги произвели на Сэйка огромное впечатление. Он пришел к выводу, что ему незачем ехать за тридевять земель, в Китай, за знаниями, которые можно получить и в Японии.

Вернувшись в Киото, он всецело отдался изучению конфуцианства в интерпретации Чжу Си, раз и навсегда проникнувшись убеждением, что «мудрому не нужен учитель», что ему вполне достаточно вчитаться в Шестикнижие<sup>3</sup>. В 1598 г. Сэйка познакомился с корейским чиновником Кан Ханом, взятым в плен в Корею и содержавшимся в одном из небольших городов к югу от Киото. Феодал Акамацу Хиромити поручил Кану сделать хорошую копию конфуцианского Четырехкнижия. Когда работа была закончена, Акамацу попросил Сэйка в 1599 г. сделать разметку текста, чтобы его можно было читать по-японски. Это, казалось бы, скромное поручение стало поистине важной вехой, обозначившей отказ от средневековой эзотерической традиции устной передачи знаний только от учителя к ученику и переход к новому методу занятий<sup>4</sup>.

Непосредственными учениками Сэйка были Хаяси Радзан и Мацунага Сэкиго (1591—1657), сын Мацунага Тэйтоку. Вообще, почти все виднейшие ученые-конфуцианцы XVII столетия были его учениками в третьем или четвертом поколении. Положение Сэйка как основателя неоконфуцианства в Японии не подлежит сомнению. Его усилия были направлены главным образом на толкование канонического конфуцианства в интерпретации Чжу Си, хотя он не отвергал взглядов Ван Ян-мина и других ученых.

Все эти философские проблемы не связаны прямо и непосредственно с историей японской литературы; тем не менее Сэйка, подобно другим ученым-конфуцианцам, считал необходимым изложить свой взгляд также и на назначение литературы. Он полагал, что литература должна служить орудием для изучения «пути»; литература не более чем слой меда на краю чаши, назначение которого — облегчить пациенту прием горького лекарства<sup>5</sup>. Эта типично конфуцианская точка зрения отрицает ценность литературы как выражения чувств человека. В Китае подобное понимание функций литературы глубоко укоренилось, хотя противоположная точка зрения, согласно которой литература — продукт вдохновения, тоже насчитывала долгую историю. Так, например, Юань Хун-дао (1568—1610), поэт периода Мин, чьи литературно-критические труды оказали особенно сильное влияние на сочинение китайских стихов в Японии, провозглашал в самых категорических выражениях, что вдохновение (*синлин*) и прямое выражение поэтом своих эмоций имеют первостепенное значение<sup>6</sup>.

В Японии в определенные эпохи буддисты тоже настаивали именно на дидактике как единственной ценности литературы, считая литературу средством (*хообэн*) для достижения «озарения»; однако на деле число литературных произведений, созданных специально во имя подобных целей, весь-



ма незначительно. Разумеется, иногда случалось, что даже в назидательных целях создавались прекрасные стихи, но в целом художественная ценность стихов, написанных японскими учеными-конфуцианцами, крайне велика<sup>7</sup>.

Репутация Сэйка как поэта невысока. Никто особенно не похвалил бы многочисленные стихи, которые он исправно писал, как и полагалось солидному ученому-конфуцианцу. Но стандартные формы выражения в китайской поэзии таковы, что трудно создать что-то совсем уж неприемлемое, если пишущий придерживается традиционных тем и образов. Плохое стихотворение *вака* всегда откровенно плохо; его негодность очевидна и не требует объяснений. Но *канси* (стихотворение на китайском языке) среднего качества часто звучит, по крайней мере в переводе, более привлекательно, чем шедевр *вака*. Вот типичное стихотворение *дзэку* (четверостишие), написанное Сэйка:

#### Путешествие в Ваканоура

Вместе с друзьями отправился к замку у моря,  
Где отражен небосвод в бликах играющих волн.  
Рыба трепещет, из сети рванувшись упруго.  
Солнце заходит вдали. Лодочник песню поет.<sup>8</sup>

В этом стихотворении, бесспорно, почти не чувствуется — вернее сказать, вовсе отсутствует — индивидуальное начало. Кроме довольно стандартного описания приятной поездки на лоно природы, здесь нет почти никакого содержания. Тем не менее стихотворение выглядит в переводе лучше, чем большинство *вака* гениального поэта Сайгё. Возможно, все дело в том, что система китайской образности ближе, созвучнее европейской, чем гораздо более лаконичные японские поэтические формы. Возможно, что в переводе исчезают стандартные образы и скованность языка, и стихотворение Сэйка становится даже лучше, чем в подлиннике. Но как бы ни оценивать эти стихи, они, несомненно, звучат достойно, как и приличествует стихам благородного и ученого автора. Сэйка и его многочисленные последователи считали создание таких «безликих» стихов гораздо более почтенным занятием, чем проявление в стихах своих чувств в соответствии с канонами «Кюкинсю». В стихотворении, описывающем поездку в Ваканоура, Сэйка ни словом не упоминает о конфуцианстве; тем не менее совершенно очевидно, что тихие радости жизни ученого, изображенные в этих стихах, не имеют ничего общего с бурными эмоциями, которые перечислены в предисловии к «Кюкинсю» как достойный повод для создания поэзии.

Большинство *канси*, написанных в период Токугава, представляли собой четырехстишия или восьмистишия. Поэты воздерживались от попыток создания *гу ши* («стихов в старой форме»); возможно, это объясняется трудностью обращения к более длинным формам китайских стихов, но, может быть, сказалось также и отсутствие подходящих по содержанию тем. У японских поэтов не было потребности облегчить душу изливанием могучих эмоций; обычно они вполне удовлетворялись описанием прогулки на лоне природы, или горного селения среди осенних листьев, или смутной печали, вызванной звучанием храмового колокола в сумерках. Подобная тематика в значительной степени сходна с тематикой *вака*, тем самым косвенно подтверждая, как сильно проявлялся традиционный японский вкус даже у конфуцианских ученых. Лишь крайне редко решались они затронуть более сложные темы, где рисковали потерпеть провал. Как бы то ни было, некоторые из них настолько увлеклись поэзией, что пренебрегли занятиями философией. Эти люди стали не только лучшими из конфуциан-

ских поэтов, но и прототипами *бундзин* — «благородных литераторов», оказавших огромное влияние на японскую поэзию и живопись в XVIII в.

Исикава Дзёдзан (1583—1672) был, по-видимому, первым «профессионалом» в области создания *канси*<sup>9</sup>. В молодости он отличился на службе в войске Токугава Иэясу, а в тридцать два года постригся в монахи в храме Мёсиндзи, в Киото. В дальнейшем он учился у Сэйка и служил у одного даймё. В конце концов в возрасте пятидесяти восьми лет он построил себе дом у подножия горы Хиэй, где и поселился, назвав этот дом «Сисэндо» («Павильон бессмертных поэтов»).

Дом был украшен изображениями тридцати шести «бессмертных» китайской поэзии, начиная с поэтов ранней ханьской и кончая поэтами южной сунской династий. Как можно судить по письму, адресованному Хаяси Радзану, Дзёдзан вел в «Сисэндо» очень спокойную жизнь: «Иногда я собираю цветы в саду, и они становятся спутниками моего сердца. Иногда прислушиваюсь к первому крику диких гусей и приветствую их как моих гостей. Иногда я открываю сплетенную из ветвей калитку и выметаю пыльные листья или иду в старый сад и сажаю там хризантемы. Иногда взбираюсь на восточный холм и пою, любясь луной, или придвигаю стул к обращённому на север окну и читаю книги или декламирую стихи. Других занятий у меня нет»<sup>10</sup>.

Как поэт Дзёдзан больше, чем просто дилетант. Его стихи изобилуют весьма самоуверенными и, прямо скажем, излишними похвалами самому себе, воспевающими уход от мирской суеты и борьбы.

#### Размышления

Ради жизни безгрешной отринул я прах городов.  
Сколько лет, как хвала и хула от меня далеки.  
Тридцать весен ночами с лампадой сидел я без сна,  
Вняв соблазну раздумий — не алых придворных одежд.<sup>11</sup>

В свое время стихи Дзёдзана имели грандиозный успех. В предисловии к одному его стихотворному сборнику помещено высказывание какого-то корейского ученого, сказавшего, что Дзёдзан — это «японский Ли Бо и Ду Фу»<sup>12</sup>. Это явно завышенная оценка, но зато она указывает, что Дзёдзан отдавал предпочтение среднетанским поэтам, а не поэтам конца периода Тан, вдохновлявшим большинство других создателей *канси* тех лет.

Дзёдзан находился, кроме того, под влиянием взглядов Юань Хун-дао, осуждавшего подражание, а порой даже прямое заимствование из старой поэзии, столь распространенное в те времена, и требовавшего, чтобы любое влияние поэзии прошлого полностью растворилось в стихах современного поэта<sup>13</sup>. Знакомство Дзёдзана с творчеством этого поэта, жившего почти в одно время с ним, снимает обвинение, высказанное однажды Огю Сорай, утверждавшего, что поэты *канси* всегда на двести лет отставали от китайцев<sup>14</sup>. Однако в отличие от романтических стихов Юань Хун-дао и его собратьев, завоевавших популярность даже среди простых людей, стихи Дзёдзана так и остались всего лишь развлечением отшельника. Перечитывая эти стихи в наши дни, убеждаешься в том, что они приятны, но ни в коей мере не впечатляют.

Другим поэтом XVII в., обладавшим некоторым литературным талантом, был Гэнсэй (1623—1668), один из высших священнослужителей секты Нитирэн. Он был близким другом Чэнь Юань-юня (1587—1671) — эмигранта, бежавшего в 1638 г. в Японию, спасаясь от треволнений и смут, связанных с падением династии Мин. Они подружились; с 1659 по 1662 г.

они совместно сочиняли стихи и читали произведения выдающихся поэтов конца периода Мин, в особенности Юань Хун-дао<sup>15</sup>.

В собственных сочинениях Гэнсэй сильно ощущается морализирующее начало. Он пытался сочетать буддийскую и конфуцианскую мысль, придав ей изящные формы традиционной китайской поэзии. Его стихи были так популярны еще при жизни, что, как говорится, способствовали росту цен на бумагу — особенно после того как в 1656 г. было написано следующее стихотворение:

#### Мой новый дом

О новом доме моем пока не знает никто.  
Один я забрел сюда, блуждая весной в горах.  
Посуду хотел помыть — вода в ключе горяча.  
Стал сутры читать, гляжу — а вечер еще далек.  
Лишь дымка да облака приходят в гости ко мне.  
Колышутся у дверей побеги душистых трав.  
С сосною рядом бамбук нашел приют среди скал.  
По склонам, в тени лесов, медлительно тает снег.<sup>16</sup>

Многие ученые-китаисты следующего поколения писали китайские стихи весьма искусно. Лучшими поэтами могут, пожалуй, считаться Араи Хакусэки (1657—1727) и Гион Нанкай (1677—1751): оба они были учениками Киносита Дзюньана (1621—1698). Сборник стихов Хакусэки включает предисловие и послесловие, написанные корейцами, восхваляющими его талант. Эта книга попала через острова Рюкю в Китай, где конфуцианский ученый Чэн Жэнь-юэ пришел от нее в такое восхищение, что снял копию и сам написал предисловие; когда один из экземпляров книги с этим предисловием попал в руки Хакусэки в Японии, он, естественно, был очень рад<sup>17</sup>. Из всех китайских поэтов Хакусэки больше всех восхищался творчеством Ду Фу, но в его собственных стихах редко звучат глубокие темы, характерные для Ду Фу.

#### На посещение могилы учителя Дзюньана в зимний день

В полдень морозный спускаюсь по склону холма.  
Болью в душе отдаются надгробные строки.  
Вижу, учитель, над вашей могилой теперь  
Лишь облака чередой белоснежной проходят.<sup>18</sup>

В этом стихотворении косвенно выражены чувства Хакусэки при посещении могилы Киносита Дзюньана у подножия холма. Он вспоминает нестерпимое горе, охватившее его, когда он слагал надгробное слово. Но сейчас, стоя у могилы, он видит, что она всеми покинута — теперь ее посещают только плывущие в небе бесстрастные облака. Как и подобает конфуцианскому ученому, Хакусэки не выражает открыто свои эмоции, но все же стихотворение носит более личный характер, чем большинство *канси* той поры.

Гион Нанкай был талантливее, чем Хакусэки, что признавал и последний. Он был также прекрасным художником и считается одним из основателей живописи *бундзин*. В молодости Нанкай вел довольно бурную жизнь. В 1692 г., шестнадцатилетним юношей, он произвел фурор, сочинив в одну ночь целую сотню *канси*<sup>19</sup>. И все же, когда он получил должность как ученый-конфуцианец, он очень быстро лишился службы. Причиной увольнения явилась его распущенность. Нанкай приобрел известность как своим пристрастием к сакэ, так и своими литературными выступлениями, когда бывал во хмелю. Он писал легко; ему особенно удавались *рэнку* — китай-

ский эквивалент поэзии *ранга*. Современники объявили его гением, и он был удостоен в 1711 г. чести выступить вместе с одним членом корейской миссии в поэтическом конкурсе; в этом же году его восстановили в должности ученого-конфуцианца.

Стихи Нанкай очень напоминают произведения Ли Бо, что отчасти объяснимо, учитывая его пристрастие к вину. Его язык заметно сложнее языка большинства его современников — возможно, в силу его убеждения, что стихотворение должно сочетать в себе изящный язык и мысль.

В своем руководстве по сочинению стихов на китайском языке, «Сигаку хоэн» («Открытие источников поэзии»), опубликованном в 1765 г., Нанкай утверждал, что поэзия должна быть «голосом»; в отличие от других видов литературы она не проповедует нравственные истины и не призвана поучать человека, хотя при звуках этого «голоса» в душе человека, естественно, возникает сочувственное понимание, в результате чего дурные помыслы исчезнут, а на их месте расцветут добродетельные стремления. «Конфуцианцы периода Сун, не понимая этого, толковали поэзию с позиций разума, что является огромной ошибкой»<sup>20</sup>, — писал Нанкай. «Поэзия не орудие объяснения принципов или опровержения истин. Это песня, передающая чувства человека. Когда люди слышат стихи, они растроганы и в результате каким-то образом приобщаются к добру. Таково удивительное, таинственное свойство поэзии, органически ей присущее»<sup>21</sup>.

Нанкай отмечал в поэзии следующие три признака: поэтическую возвышенность, ритм (в том числе внутренний ритм) и вдохновение. Он не признавал никаких форм простого, неприукрашенного изложения. Так, он прослеживает выражение одной мысли от самой простой, банальной фразы: «Мне хотелось бы, чтобы вы меня навестили» — к высказыванию на поэтическом уровне, достойному одобрения, т. е. непрямому, изящному, остроумному. По его мнению, простые выражения вульгарны, иногда же вульгарные мысли просто-напросто одеты в приукрашенные языковые формы, скрывающие их скудость. Только превосходное сочетание высокого языка и высоких мыслей достойно называться поэзией<sup>22</sup>.

Нанкай считается одним из самых выдающихся поэтов *канси*, однако он превосходит других не столько в поэтическом творчестве, как таковом, сколько в своих взглядах на поэзию. Вот его стихотворение, рисующее храм в Ваканоура, неподалеку от мест, описанных в стихотворении Сэйка:

В просторах ночных под ветром прибрежный тростник вздыхает.  
В сиянье луны осенней кружит над землею фея.  
Певучие струны лютни маят гусей перелетных.  
Мерцает призрачно иней в холодном морском тумане.<sup>23</sup>

Стихотворение Нанкай изящнее стихотворения Сэйка, но в то же время нам, пожалуй, не сразу удастся понять, почему Нанкай считали мастером, а стихи Сэйка были объявлены несовершенными. Нанкай отвергает прямой рассказ о собственных переживаниях; это придает его стихотворению некую изысканную остраненность, но оно не очень трогает читателя. Отсутствие личного в тональности стихотворения не означает, разумеется, что Нанкай оставался равнодушным к пейзажу, который он описывает, но он против того, чтобы писать о чувствах, навеянных осенним пейзажем. Такой подход к поэзии в равной мере относится ко многим прекрасным стихам, как китайским, так и японским, и его не обязательно считать недостатком, но в спокойном восприятии прелестного пейзажа, выраженном высокопоэтическим языком, по-видимому, отсутствует индивидуальное звучание «голоса».

Поэзия Нанкай кажется столь мягко-успокоительной, что невольно возникает вопрос: в чем же заключалась его цель как художника? Он утверждал, что идеалом для него служит высокая поэзия периода Тан: «В стихах о природе, созданных в эпоху танской династии, присутствует особого рода мысль, совершенно независимая от того пейзажа или тех обстоятельств, которые в них описаны. Мысль эту нельзя передать в словах, ее можно уловить только умом и духом. В этом и кроется причина того, что поэты последующих веков не смогли превзойти танских поэтов»<sup>24</sup>.

Нанкай стремился изобразить природу изящным языком и в то же время пробудить в читателях искренние, хотя и трудно определяемые словами эмоции. К такому же идеалу стремились художники *бундзин* и поэты *хайкай*, хотя все это было совершенно чуждо многим наиболее выдающимся китайским поэтам, писавшим языком прямым и могучим.

Настойчивое требование изящества привело Нанкай к тому, что он решительно отрицал поэзию Бо Цзюй-и, избравшего, по мнению Нанкай, «вульгарные» темы и писавшего простым языком. Нанкай пишет: «Люди восхваляют Бо Цзюй-и, называя его великим поэтом, но это ошибка. Когда знакомиться со стихами множества поэтов, творивших на протяжении трехсотлетнего периода Тан, убеждаешься, что Бо занимает одно из последних мест в их ряду»<sup>25</sup>. В особенности рассердила его легенда о том, что Бо Цзюй-и, отвергая сложности изящного языка, писал так просто, что даже неграмотная старуха могла понять его стихи. Нанкай видел в этом самое вопиющее доказательство того, что искусство поэзии, доведенное до совершенства в середине периода Тан, было затем испорчено поэтами последующих поколений<sup>26</sup>.

Свой идеал поэзии Нанкай выразил также в несколько иной форме с помощью слова *эйся* («отражение»); в качестве примера этого «отражения» (эффекта, вызывавшего наибольшее восхищение Нанкай) он приводил цветы, отраженные в зеркале, или отраженную в воде луну — зримые, но в то же время недостижимые для непосредственного соприкосновения<sup>27</sup>. Спокойная красота, которой он добился в своих стихах, обладает известным очарованием, его мастерское владение китайским языком действительно заслуживает тех похвал, которые ему расточали, но для тех, кто ищет в стихах индивидуальный голос поэта, творения Нанкай напоминают многие рисунки *бундзин* — прелестные, но остранинно-далекие.

Творчество Гэнсэй и Дзэйдзана типично для раннего периода Токугава (1596—1687), а стихи Хакусэки и Нанкай представляют период с 1687 по 1770 г. В течение всего этого времени созданием *канси* занимались в первую очередь ученые-конфуцианцы. Последователи ортодоксальной школы Чжу Си писали в иной манере, чем поэты школы Огю Сорай, но и для тех и для других создание стихов было не более чем умением, свидетельством образованности, приличествующей благородному человеку. Однако последний, третий период (1770—1868) отмечен не только огромным ростом числа поэтов *канси*, но и превращением лучших представителей этого жанра в поэтов-профессионалов, зарабатывавших на жизнь литературным трудом, а не философскими штудиями.

В течение третьего периода, ознаменовавшего вершину *канси* периода Токугава, появилось много теоретических работ о китайской поэтике. Возросший интерес к *канси* отразился также в создании объединений поэтов *канси*, во многом напоминавших ассоциации поэтов *хайкай* и *кёка*. Во главе каждой группы стоял какой-нибудь известный поэт; рядовые члены в большинстве случаев были любителями<sup>28</sup>. Поначалу имела место удивительная свобода в составе подобных обществ. Каждый волен был вступить

одновременно в несколько обществ, и при этом не было и следа фракционности — истинное чудо для Японии! В поэтические содружества вступали с единственной целью приобщиться к радостям творчества и удостоиться критической оценки остальных членов поэтического содружества. Однако к концу XVIII столетия, как и следовало ожидать, постепенно наметились расхождения, произошло разделение на школы, яростно враждовавшие между собой.

Рост всеобщего интереса к *канси* способствовал появлению поэтов, обладавших более совершенным мастерством. Не связанные более темами и предметами, которые удобно было описывать китайской метрикой, заполняя строчки *дзэку* подходящими к случаю словами, поэты *канси* могли теперь писать о своих собственных переживаниях, даже если это было «непоэтично», используя более пространные, более разнообразные формы. Самые смелые иногда заходили слишком далеко, по крайней мере с точки зрения своих современников. Эмура Хоккай (1713—1788), составитель нескольких значительных сборников *канси*, называл «преступниками» поэтов, посвящавших стихи продажным женщинам или сочинявших стихи в доме свиданий, используя образы, намекавшие на аморальное поведение. Нам, живущим в менее строгие времена, чем времена Хоккай, такие «преступные» стихи кажутся гораздо привлекательнее, чем бесконечные описания самого Хоккай, рисующие сумерки, ступающиеся над морем, или одинокого ворона на засохшей ветке ивы<sup>29</sup>. Два стихотворения Минагава Киэна (1734—1807), чьи стихи были известны своим «духом», а не философским звучанием, дают представление об этих новых, «преступных» мотивах:

#### Прощание

В Эдо окончился ливень... У переправы южной  
Мы коней привязали и поднялись в корчму.  
Там, захмелев, позабыл я в Осака путь обратный,  
И ты указал со смехом на речку в высях небес...

Любуюсь отдаленным дождем с веранды,  
выходящей на берег Камо

Чарка в руке, любуюсь простором небес с веранды.  
Прохладу дождя впитали шторы из камыша.  
Вот уж просветы в тучах сумерки заполняют  
На десять ри над рекою сиянье струит закат.<sup>30</sup>

Такие стихи не лишены глубокого чувства, присутствующего в стихах Гион Нанкай, но они больше импонируют нам, ибо в них чувствуется аромат действительно пережитого. И выражения в них более непринужденные, хотя поэт считал тем не менее необходимым называть город Эдо «Бурё» («Ву-лин») \*, подражая одному стихотворению Ли Бо. Очевидно, вопрос о поэзии как средстве пропаганды конфуцианства теперь уже вообще больше не возникал. Поэты конца периода Токугава утверждали более реалистическую поэзию вместо избитых, хотя и высокопарных образов поэзии прошлого, и обращались за вдохновением прежде всего к поэтам периода Сун<sup>31</sup>. Лидер этого движения Ямамото Хокудзан (1752—1812) решительно осуждал минскую поэзию, считая ее не более чем плагиатом танской поэзии; прошлое внушало ему столь сильные сомнения, что он утверждал даже, будто знаменитое «Тосисэн» («Собрание танских стихов») всего лишь фальсификация.

\* Иероглифы названия «Ву-лин», прочитанные по-японски, звучат «Бурё».

Главным качеством поэзии, утверждал Хокудзан, должны быть свежесть и вдохновение, а не совершенство техники стиха или «духовный резонанс», как то часто провозглашали. Несмотря на резко отрицательное отношение к поэзии периода Мин, взгляды Хокудзана, безусловно, несут на себе печать критических сочинений Юань Хун-дао<sup>32</sup>; тем не менее он наметил путь к созданию такого типа *канси*, которые были бы столь же японскими по духу, как стихи японских поэтов, и столь же верными духу автора, как любой другой вид поэзии. Заимствования, часто носящие характер прямого плагиата, искусственные архаизмы, стереотипные выражения, жесткое подчинение традиционной метрике и стилистике, которые требовались от создателей *канси*, сковывали поэтический дух поэтов раннего периода Токугава; однако *канси* более поздних лет отмечены явной свежестью — например, нижеследующее стихотворение, написанное Рикунё (1734—1801), монахом секты Тэндай:

#### Морозное утро

Утром проснулся — а иней сошел с изголовья.  
Яркое солнце сквозь сёдзи слегка пригревает.  
Лежа в постели, смотрю, как озябшие мухи  
Ползают там, за окном, падают, снова взлетают.<sup>33</sup>

Это описание зимнего утра говорит о подлинных наблюдениях; мы не сомневаемся, что Рикунё действительно видел мух сквозь прозрачные бумажные окна, видел, как они слабо перебирали лапками, падали и снова взлетали. Даже если он заимствовал тему у какого-либо китайского поэта, весь этот образ принадлежал только ему. Здесь не было стереотипного изображения стандартной сцены.

Это стихотворение в простонародном духе напоминает нам *хайкай*; иногда такое сходство становится поистине поразительным:

Вьюнок, что рос у колодца, я пересадил подальше,  
Но лозы ползли упрямо опять на старое место.  
И вот гляжу — захлестнули колодезную веревку.  
Что делать! Теперь к соседям хожу с утра за водой.<sup>34</sup>

Это *канси* кажется всего лишь переводом (в несколько более просторном виде) знаменитого *хайкай* поэтессы Кага-но Тиёдзё:

Асагао ни	За ночь вьюнок обвился
цурубэ торарэтэ	Вкруг бадьи моего колодца.
мораи-мидзу	У соседа воды возьму!
	(Пер. В. Марковой)

Рикунё не ссылается на стихотворение Тиёдзё, но вряд ли можно считать такое сходство простым совпадением; оно показывает, какими японскими, по содержанию и духу, были его *канси* и как близки они поэзии *хайкай*.

Новый стиль *канси* достиг большого совершенства в творчестве Кан Садзана (1747—1827)<sup>35</sup>. В отличие от большинства поэтов *канси* более раннего периода Садзан был не самураем, а происходил из богатой крестьянской семьи. Большую часть жизни он провел в родных местах — в городке Каннабэ в провинции Бинго, однако часто бывал в Киото и Осака, где изучал конфуцианских классиков и медицину. Школа, которую он впоследствии основал в городке Каннабэ, приобрела широкую известность и привлекала учеников даже издалека. Поэзию Садзана считали продолжением традиций Рикунё, но он не был его учеником. Они впервые встретились в 1794 г., когда Садзан уже вполне сформировался как поэт<sup>36</sup>. Тем не

менее влияние Рикунё явно прослеживается во всем его творчестве, и в первом сборнике стихов Садзана вместо предисловия помещены два письма, полученные от Рикунё. Оба поэта преклонялись перед поэзией периода Сун, она вдохновляла их на создание поэтических сцен повседневной жизни. В нижеследующем стихотворении Садзан прекрасно воспроизводит жаркий летний вечер в родной деревне:

Вот уже двадцать с лишним дней наше селенье обходит дождь.  
На перекатах начала пересыхать и мелеть река.  
В полдень стрекочет что есть сил в храмовой роще рой цикад.  
Форель в тени домов продает мальчик, пришедший с окрестных гор.<sup>37</sup>

Штрихи, составляющие эту картину, очень выразительны: сонный поселок в жаркий день; звон цикад; мальчик, продающий форель, переходит от дома к дому, стараясь при этом держаться в тени карнизов крыши...

Стихотворение, посвященное зимней поре, рисует это же селение с не меньшей живостью:

Над домом моим в селенье лесном из звезд холодных блестящий нимб.  
Случайное облачко зацепив, к нему вершиной примерз кипарис.  
В соседнем дворе суета и шум, да вот непоятно — из-за чего?  
Ах, это охотники принесли оленя, подстреленного в горах!<sup>38</sup>

Поэзия Садзана ошеломляла большинство современников, она казалась им необычной и даже противоестественной. Хиросэ Тансо (1792—1856), впоследствии знаменитый ученый и поэт *канси*, писал: «Впервые я услышал о человеке по имени Кан Садзан, когда мне было четырнадцать лет. Я обожал сунский стиль в поэзии, и вот мне случилось познакомиться с его четверостишиями (по семь иероглифов в строке), в том числе и с таким: „Кроны сосен объемля, огромная всходит луна“. В то время эти стихи действительно показались мне нарушением канона, почти ересью. Впоследствии, уехав в провинцию Тикудзэн (на острове Кюсю), я время от времени слышал его имя, но и там тоже все только насмеялись над ним и критиковали его стихи. Тем не менее дзэнский мастер Донъэй сказал мне, что Садзан — великий поэт, и тогда я впервые понял, что его поэзию ни в коем случае не следует отвергать. Когда мне исполнилось двадцать шесть лет, я решил послать Садзану через одного друга несколько моих стихотворений, чтобы он их исправил»<sup>39</sup>.

Вот стихотворение, которое так поразило юного Тансо:

В южном зале светильник зажечь не спешу.  
Льется в сумраке ночи безумолчный стрекот цикад.  
Вместе с гостем любуюсь: над горной грядой,  
Кроны сосен объемля, огромная всходит луна...<sup>40</sup>

Образ полной луны, обнимающей сосны по мере того как она всходит на небосклоне, должен был быть непривычным для большинства читателей того времени. Однако, когда Тансо лучше узнал поэзию Садзана, он был настолько взволнован, что написал: «Истоки стиля Садзана — в поэзии Рикунё. Поэмы Рикунё богаты описаниями, но не передают каких-либо чувств и излишне насыщены. Если поначалу они способны доставить наслаждение, то спустя некоторое время перестают нравиться. А в поэзии Садзана всё пополам — и чувства и описания; он соблюдает равновесие между тонким и плотным. Вот по этой-то причине, как я понял, его поэзия не перестает нравиться даже через много лет после первого знакомства с его стихами»<sup>41</sup>. Возможно, мастерство Садзана состоит в том, что он нашел счастливое сочетание необычного и привычного. Может быть, именно это позволило ему превзойти Рикунё, хотя ему отчасти и не хватало взволнованности Рикунё.



Стихи Садзана часто прекрасно рисуют сцены, связанные с городком Каннабэ, в особенности сцены, которые он подметил возле своей школы:

Ленивый мальчик-слуга еще не подмел у ворот.  
Снег грушевых лепестков вечерним ветром согрет.  
Две бабочки взапуски кружатся в танце хмельном.  
То в южном зале они, то в северный полетят...<sup>42</sup>

В некоторых стихах он пишет о своих поездках в Ёсино, Эдо, Осака или Киото. Нет сомнения, что все эти стихотворения отражают непосредственные переживания поэта. Конкретность и острота деталей контрастируют с традиционными описаниями прославленных пейзажей, обычно заимствованными у какого-нибудь китайского поэта, с чем мы встречаемся в стихах *канси* более ранних поэтов периода Токугава. Разумеется, Садзан тоже часто обращается к китайской поэзии, но его *канси* по своим темам и даже по технике также близки к поэзии *хайкай* — может быть, в силу его дружбы с Бусоном. Одно его стихотворение *дзэку* со строчками по пять иероглифов особенно близко к знаменитому стихотворению *хайкай*:

Ветер яростный тронул цветущую сливу —  
Лепестки опадают прямо в кресло поэта.  
Но гляди-ка — цветок возвратился на ветку.  
Присмотрелся получше — да ведь бабочка это!<sup>43</sup>

Идея стихотворения совпадает с *хайкай* Аракида Моритакаэ:

Ракка эда ни	Облетевший цветок
каэру то мирэба	вернулся обратно на ветку;
котё кана	гляжу — да ведь бабочка это!

Но иногда Садзан использовал *канси* в целях совершенно чуждых как поэзии *хайкай*, так и *вака*, например в нижеследующем ироническом описании, рисуя социальную обстановку:

История, услышанная на дороге Биттю

Люди в деревне словно с ума посходили.  
Только и слышно: «Чиновник с ревизией прибыл!»  
Дня не проходит, как снова у старосты в доме  
Ломится кухня от самой изысканной снеди.<sup>44</sup>

В стихотворении говорится о страхе, охватившем крестьян: они боятся, что чиновник, проверив состояние полей, увеличит налоги. Каждый день они приносят подношения к дому старосты, где остановился чиновник. Сходные критические настроения встречаются в некоторых стихотворениях «Мангёсю», но в более поздних поэтических сборниках — никогда; в этом заключалась одна из причин, в силу которой поэты XIX в., оппозиционно настроенные к обществу, часто предпочитали форму *канси*. Другие поэты косвенно критиковали современный им общественный строй, описывая великих исторических деятелей, противопоставляя их деяния бесплодности современных руководителей государства. Садзан тоже иногда обращался к подобным темам, но его лучшие произведения написаны, пожалуй, в спокойной тональности сунской поэзии:

Читаю зимней ночью

Снег на горную хижину лег. Сгустились тени дерев.  
Смокли дальние колокола. Ночь безмятежно тиха.  
Книги неторопливо собрав, в раздумье долго сижу.  
В лампе сияя нить фитиля — дум на тысячи лет.<sup>45</sup>

Итикава Кансай (1749—1820) как поэт *канси* пользовался в Эдо почти такой же высокой репутацией, как Садзан — в районе Камигата. Первоначальное обучение он получил в школе «Сёхэйко», учебном заведении,

где конфуцианское учение преподавали члены семейства Хаяси, но после реорганизации этой школы в 1790 г., в результате реформ годов Кансэй, он ушел оттуда и в течение двадцати последующих лет зарабатывал на жизнь как учитель в клане Тояма, часто навещаясь в Эдо. Во время пребывания в Эдо он занимался главным образом тем, что руководил поэтическим сообществом «Кокося», которое сам же и основал. Кансай и некоторые другие члены этого кружка в целом отдавали предпочтение сунским поэтам, стремились пользоваться безыскусственным языком. Их темы близки к традиционным, стандартным темам китайской поэзии. В отличие от поэзии Садзана в их творчестве очень мало индивидуального.

В начале XIX столетия жили и творили многие особенно даровитые поэты *канси*. Самым выдающимся, бесспорно, был Рай Сантё (1780—1832), сын старшего из трех знаменитых братьев Рай (все трое — отличные поэты *канси*). Его отец, Рай Сюнсуй (1746—1816), двадцати лет вступил в «Контонся», содружество поэтов *канси* в Осака, и создал множество стихов, удивительно свежих и прямодушных; но он больше известен как особо рьяный последователь конфуцианства школы Чжу Си. Рай Сантё не интересовался конфуцианством, зато стал самым выдающимся создателем поэзии и прозы на китайском языке в период Токугава<sup>46</sup>, а может быть, и во всей истории литературы в Японии. Исключительный талант Сантё в создании произведений на китайском языке, несомненно, обусловлен традицией, унаследованной от отца и братьев отца. Он начал изучать китайский язык шести лет и делал большие успехи. Когда ему исполнилось семнадцать, его дядя, Рай Кёхэй (1756—1834), взял его с собой в Эдо, где он стал обучаться в «Юсима Сэйдо», центре конфуцианской науки. Его способности снискали ему славу юного феномена, но в то же время, насколько можно судить, он страдал от приступов депрессии, в конце концов приводивших к сумасбродным поступкам.

В 1800 г., когда Сантё исполнилось двадцать лет, он внезапно, без разрешения властей клана, уехал из Хиросимы в Киото, где с головой окунулся в разгульную жизнь. Его вернули в Хиросиму и наказали тремя годами домашнего ареста. К счастью, даймё, признавая литературный талант Сантё, разрешил ему читать и писать, и Сантё использовал это время для изучения истории. После освобождения от домашнего заключения он все же был официально лишен права наследовать дом и провел несколько лет в одиноких занятиях наукой. В 1807 г. был завершен первый набросок его «Нихон гайси», «неофициальной» истории Японии, написанной на китайском языке<sup>47</sup>. Блестящее владение китайским языком привлекло внимание Кан Садзана, который пригласил Сантё в 1809 г. стать «главным учеником» (*токо*) в его школе в Каннабэ. Сантё провел полтора года, изучая китайскую поэзию под руководством Садзана, уроки которого оказали решающее влияние на Сантё. В годы, которые Сантё провел в Каннабэ, вышел в свет главный из сборников китайских стихов Садзана — «Коё сэкиё сонся-си» («Стихи, написанные на закате солнца в хижине среди пожелтевшей листвы»). Садзан доверил Сантё проверку оттисков.

В 1811 г. Сантё, движимый патриотическим стремлением послужить своим творчеством родине, уехал в Киото. Изучение японской истории сделало его роялистом — сторонником императора и противником сёгуната, хотя в те времена открытая декларация подобных убеждений была сопряжена с большой опасностью. В Киото он посещал собрания поэтов *канси*, но, как это явствует из его письма к одному из братьев отца, он был разочарован низким художественным уровнем их стихов. В поисках развлечения он встречается с гейшами; Кан Садзан имел достаточно оснований уп-

рекать его за рассеянный образ жизни. Но уже в этот ранний период Санъё начал писать стихи на исторические темы, которым суждено было принести ему славу.

Весной 1818 г. Санъё отправился в путешествие по острову Кюсю, которое продолжалось целый год. Всюду он посещал ученых, оставляя на память стихи — свидетельства его растущего мастерства. Так, например, его стихотворение о голландском корабле, увиденном в Нагасаки, имеет важное значение не только из-за необычного сюжета, но также и потому, что Санъё удалось блестяще воссоздать форму длинного стихотворения, требующую свободного владения охватывающей структурой, а это всегда было камнем преткновения для японских поэтов<sup>48</sup>. Стихотворение примечательно также свободной трактовкой темы, не подсказанной привычными образами, и тем интересом, который автор питает к проблеме моральных категорий, что особенно заметно в конце стихотворения<sup>49</sup>. Подобная тематика была, безусловно, совершенно недоступна и чересчур сложна для *хайкай* или *вака*; развитие мысли требовало соответствующей, более гибкой формы. Как мы могли убедиться, некоторые *канси* так «японизировались», что выглядят почти как простое дополнение к национальным японским поэтическим формам, но содержание поэзии Рай Санъё прекрасно гармонирует с различными стилями *канси*, которые он использовал.

Даже самые короткие стихи, созданные во время этого путешествия, раскрывают новаторство Санъё. Два стихотворения описывают иностранцев, которых ему довелось повстречать в южных районах Кюсю, — потомков корейских ремесленников, взятых в плен свыше двухсот лет назад, и купцов с островов Рюкю:

Встретил в пути корейцев, потомков пленников давних,  
Что ремеслом гончарным кормят свою деревню.  
Радостно, право, думать, что из японской глины  
Лепят они поныне в форме корейской посуды.

На ярмарке повстречал я приезжих торговцев с Юга.  
Они пополам с китайским на варварском говорили,  
Но знали отлично цены имперским кистям и туши,  
Потому что бывали дважды в самом Пекине.<sup>50</sup>

На острове Кюсю Санъё встретил также Хиросэ Тансо, который впоследствии и критиковал его, и восхищался им: «Санъё высокомерен, он уверен в своем таланте. Он честолюбив, и у него плохие манеры. В молодости он бежал из своего клана, потому что считал его недостаточно великим для себя. Когда он приехал на Кюсю, ему было около сорока лет; повсюду люди относились к нему враждебно, не было места, откуда бы его не изгнали. Думается, что даже в Киото он подвергался суровой критике. Тем не менее его одаренность поистине не имеет себе равных. В Китае есть литераторы такого типа; люди принимают их талант как должное, и никто их ни в чем не подозревает. Но в нашей стране обычаи не столь утонченные, и, когда люди видят человека, читающего книги, они почитают своим долгом осуждать его. Вот почему такой человек, как Санъё, не может найти себе места в обществе. Это существо безобразно!»<sup>51</sup>.

Санъё стал первым ученым в Киото, который зарабатывал себе на жизнь не как конфуцианский ученый, а как писатель на китайском языке. После возвращения в Киото в 1819 г. для него начался период исключительно плодотворной литературной деятельности в сфере поэзии и прозы; он продавал свои труды и жил на эти доходы<sup>52</sup>. Популярны были не только его *канси*, но и проза. Она выгодно отличалась от окостеневшего стиля

конфуцианцев, читать ее было истинным наслаждением, благодаря чему сочинения Сантё завоевали огромную популярность читателей. На протяжении всего XIX века «Нихон гайси» была самой популярной историей Японии благодаря своему живому стилю и волнующей, необычной трактовке материала, несмотря на то что книга написана на классическом китайском языке.

Поэзия Сантё тоже теснейшим образом связана с историей Японии. Возможно, самым знаменитым его произведением стали «Нихон Гафу» — шестьдесят шесть стихотворений в стиле *юэфу*, старинной китайской поэтической формы. Они рисуют историю Японии с древних времен до XVI в.<sup>53</sup> Не все шестьдесят шесть стихотворений в равной мере удались, но лучшие из них написаны с удивительной силой.

#### Монголы идут

Вихрь над морем Цукуси мраком окутал небо.  
Что за орды сокрыли гладь морскую от взора?  
Это идут монголы! С севера надвигаясь,  
На восток и на запад, ненасытные, врутся.  
Запугали, злодеи, вдову из семейства Чжао,  
А теперь, укрепившись, Стране Мужей угрожают.<sup>54</sup>  
Словно в котле вскипает ярость Сагами Таро.<sup>55</sup>  
Воины, стражи моря, в бой как один готовы.  
Это идут монголы! Мы не ведаем страха!  
Лишь с Востока приказов, что гор превыше, страшимся.<sup>56</sup>  
Так вперед! Без пощады перережем проклятых,  
Дружно мачты повалим, на корабли взобравшись,  
В плен возьмем полководцев, грянем мы клич победный.  
Но горе нам! Вихрь с Востока относит в море армаду —  
Не даст он мечам японским омыться в крови шакалов.<sup>57</sup>

Сантё искусно нашел форму стихотворения: ломаные строчки по шесть иероглифов («Это идут монголы! Мы не ведаем страха!») нагнетают напряженность, а две длинные строчки в конце (по девять иероглифов) завершают стихотворение весомым финалом. Вывод, хотя и типичный для патриотической мысли Сантё, в высшей степени необычен: японские воины негодующе упрекают прославленный *камикадзэ* («божественный ветер»), потому что он разметал флот монголов, лишив японцев возможности самим уничтожить врагов; обычно о «божественном ветре» принято было говорить с благодарностью. Предельно националистические чувства, присутствующие во всех 66 стихотворениях этого цикла, характерны для *канси*, созданных многими патриотами в конце периода Токугава.

Янагава Сэйган (1789—1858), соперник Сантё в Эдо, в конце своего жизненного пути писал *канси*, еще более наполненные националистическими чувствами, но в молодости ему были чужды серьезные темы такого рода. В 1807 г. Сэйган приехал из своей родной провинции Мино в Эдо, чтобы учиться в китайской школе Ямамото Хокудзана, но он влез в такие огромные долги в публичных домах, что избежал тюрьмы только благодаря тому, что обрил волосы и стал буддийским монахом. Но, как явствует из одного стихотворения, написанного много лет спустя, он так и не смог отказаться от старых привычек:

Как скелет исхудал я, бездомный голодный монах.  
По дорогам отмерил я посохом тысячи ри.  
Ну а то, что духами, румянами, пудрой пропах,—  
Знайте, это к певичкам я снова пробрался тайком.<sup>58</sup>

Сэйган — возможно, в одеянии монаха «комусо» — в плетеной шляпе в виде корзинки, закрывающей голову и лицо, — снова испытывает непре-

одолимую тягу к «веселым кварталам» и, даже собирая подаяние, все еще ощущает аромат помады и пудры.

После краткого пребывания на родине, в Мино, Сэйган в 1810 г. возвратился в Эдо, на этот раз сумев утвердиться там как поэт. Но даже и после этого он нигде не жил постоянно. Он продолжал странствовать, никогда не задерживаясь подолгу на одном месте. Многие его стихи посвящены этим странствиям, он изливает в них свою тоску по родным местам.

В 1819 г., узнав, что Касиваги Дзётэй (1763—1819), эдоский поэт *канси*, которым он особенно восхищался, умер во время странствий в городе Киото, Сэйган поспешил туда в надежде найти какие-либо стихи, оставшиеся после Дзётэй. Он успел на похороны и написал трогательное стихотворение о том, что увидел:

За пределом столицы, как море, бушует весна...  
Певчих птиц ты любил да цветы, а чинов не желал.  
Но напрасно гордится возвышенным сердцем поэт —  
В ветхом рубище, нищим, кто в силах по свету бродить?  
Травы блекнут. В тумане твой дух к небесам воспарил.  
Дождь над горною кручей. Как зябко в могиле костям!  
Помню, скоро увяла под ветром глицинии ветвь,  
Оплетавшая гроб, что был тоньше древесной коры.<sup>59</sup>

Именно тогда Сэйган впервые встретился с Санъё, и они стали друзьями. В следующем, 1820 г. Сэйган женился на женщине намного моложе себя, которая впоследствии до известной степени прославилась как поэтесса *канси* под именем Янагава Коран. Брак оказался на редкость счастливым. В отличие от большинства японских поэтов Сэйган всюду появлялся вместе с женой.

В 1822 г. Сэйган с женой совершили путешествие на остров Кюсю — возможно, по совету Санъё. Так же как Санъё, Сэйган создал в результате этой поездки много превосходных стихов. В отличие от Санъё, Сэйган не объездил весь остров, однако прожил на Кюсю целых четыре года. Самые интересные стихотворения были написаны в Нагасаки. Сэйган изобразил в стихах местные рестораны и публичные дома, где он пил «вино варваров» (голландские и китайские спиртные напитки). Иногда он дает описания экзотических кораблей и строений:

#### Нагасаки

Горные пики полукольцом пронзают простор небес.  
Тучи над морем, деревья меж скал — в мареве голубом.  
Сгрудились тесно, один к одному, в жилых кварталах дома.  
Храмы по склонам окрестных гор сбегают чередой.  
Вот на закате прогудел в голландской фактории гонг.  
Вьются под ветром вечерним флажки на китайских судах.  
Уж двести лет благоденствуем мы, нашествий не страшась.  
Варвары только заходят в порт, чтобы уйти назад.<sup>60</sup>

На обратном пути Сэйган остановился в Каннабэ, чтобы показать Кан Садзану стихи, сочиненные им на Кюсю.

В течение последующих пяти лет (Сэйган обосновался в Эдо лишь в 1832 г.) поэт продолжал странствовать, иногда ненадолго задерживаясь в Мино, в Киото или в Хиконэ. О смерти Рай Санъё он услышал на пути в Эдо, в 1832 г. Взволнованный, он написал следующее стихотворение:

В столице под вечер дождь моросил и ветер осенний был студён.  
Я перед отъездом сложил строку, чтоб пару составить твоим стихам.  
На желтых цветах от лампы блик — все, все унеслось, как вчерашний сон...  
Уже на Востоке услышал я, что друга не стало,— и мир померк.

Премудрость истории никогда никто не постигнет так, как ты.  
Твой стих обнажен до самой кости. Душа несравненная в нем живет.  
А ныне от дел земных отошел... О Янь Хуэй, кисть ему отдай!  
Деяний бессмертных летопись пусть ныне в мире ином ведет.<sup>61</sup>

В конце жизни Сэйган, живший в Эдо, стал все больше интересоваться положением дел в государстве — возможно, под влиянием Сакума Сёдзана, который учился у него сложению *канси*. Его недоверие к сёгуну раскрывается в следующем стихотворении:

Были предки твои грозны во дни величья.  
Небу вызов послав, по земле пронеслись вихрем.  
Ты же сил не нашел выдворить чужеземцев —  
Что проку в званье твоём «Варваров Усмиритель»!<sup>62</sup>

Эта гневная филиппика позволяет предположить, что внезапное решение Сэйгана покинуть Эдо в 1845 г. было продиктовано нежеланием оставаться близко к резиденции сёгуна. На некоторое время он вернулся в Мино, но в 1846 г. переехал в Киото (быть может, для того чтобы быть ближе к императору) и провел там остаток жизни. В стихах последних лет часто звучат патриотические мотивы. Сэйган прославился своей преданностью императору почти в той же мере, что и своей поэзией. Он общался с лидерами движения роялистов — Ёсида Сёином, буддийским священником Гэссё и Рай Микисабуро (младшим сыном Санъё). Сэйган умер в 1858 г., за год до приказа сёгуната о поголовном аресте роялистов. Остряки того времени уверяли, что Сэйган был мастером в обращении с *си* (это слово могло означать и «стихи» и «смерть») <sup>63</sup>.

Поэты-роялисты конца периода Токугава являют собой яркий контраст с конфуцианскими поэтами XVII столетия, спокойно созерцавшими тихую красоту весеннего дня. Мотивы гневной актуальности в их *канси* чем-то напоминают мощь танской поэзии, звучавшей в разгар национальных бедствий. Тем не менее в отличие от шедевров Ду Фу их стихи представляют интерес почти исключительно в силу своего содержания, а не благодаря совершенству и красоте формы, независимо от того, осуждают ли они «отвратительное варварское зловоние» людей с Запада (европейцев), восхваляют ли достижения западной науки или оплакивают, подобно Рай Микисабуро, злую судьбу, обрекшую автора на смерть в темнице <sup>64</sup>. Их язык — все еще классический китайский язык, и подражание китайской поэзии все еще дает себя знать, но главное в том, что поэты не сумели воплотить свои личные переживания и опыт в стихах, способных пережить ту критическую эпоху, которая их вдохновляла.

*Канси* периода Токугава возникли как свидетельство литературной образованности благородного и ученого мужа, а закончились хором негодующих выкриков. Они служили своим особым целям, придавая словам поэта силу давней и великой традиции, столь непохожей на более интимную, индикаторную поэзию *вака* или *хайкай*. На короткое время — и этим *канси* в первую очередь обязаны появлению стихов Рай Санъё — они сделались ведущей поэтической формой в Японии. Эта форма считалась настолько своей и ни в коем случае не чуждой, что даже наиболее фанатичные роялисты обычно писали на китайском языке, чтобы придать своим сочинениям достойное выражение. *Канси* как форма серьезной поэзии продолжали жить еще и в XX в. — до тех пор пока японцы не отвернулись от китайского наследия в пользу Запада. Как это ни парадоксально, японцы решили отбросить узы, связавшие их с традиционной китайской культурой еще на заре их истории, именно тогда, когда они научились наконец писать на китайском, как на своем родном языке.

# ПРИМЕЧАНИЯ И БИБЛИОГРАФИЯ

## ВВЕДЕНИЕ

### *Примечания*

<sup>1</sup> История подвижного шрифта излагается в кн.: T. F. Carter. *The Invention of Printing in China* (гл. XXIII).

<sup>2</sup> R. Lane. *The Beginnings of the Modern Japanese Novel*, с. 648.

<sup>3</sup> Хамада Кэйскэ. В кн.: Итико Тэйдзи и Нома Косин. *Отоги-дзоси, кана-дзоси*, с. 282.

<sup>4</sup> Хамада, с. 282.

<sup>5</sup> Lane, с. 648.

<sup>6</sup> Хамада, с. 283.

<sup>7</sup> Хамада, с. 284. См. также: Окуно Такахиро и Ивасава Ёсихико. *Синтё коки*, с. 476—478; Мацуда Осаму. *Нихон кинсэй бунгаку-но сэйрицу*, с. 28—41.

### *Библиография*

*К этому разделу:*

Итико Тэйдзи и Нома Косин. *Отоги-дзоси, кана-дзоси*. В серии: *Нихон котэн кансё кодза*. Токио, 1963.

Мацуда Осаму. *Нихон кинсэй бунгаку-но сэйрицу*. Токио, 1963.

Окуно Такахиро и Ивасава Ёсихико. *Синтё коки*.— В серии: *Кадокава бунко*. Токио, 1969.

Carter T. F. *The Invention of Printing in China*. N. Y., 1931.

Lane R. *The Beginnings of the Modern Japanese Novel*.— «*Harvard Journal of Asiatic Studies*», 1957, XX, 3—4.

*К теме «Литература периода Токугава»:*

Sansom G. A *History of Japan, 1615—1867*. Stanford, 1963.

Sansom G. *Japan. A Short Cultural History*. L., 1946.

Tsunoda Ryusaku, de Bary W. T., Keene D. *Sources of Japanese Tradition*. N. Y., 1958.

Varley H. P. *Japanese Culture*. N. Y., 1973.

## ЛИТЕРАТУРА 1600—1770 гг.

### 1

#### ПОЭЗИЯ ХАЙКАЙ

#### ВОЗНИКНОВЕНИЕ ХАЙКАЙ-НО РЭНГА (ШУТОЧНЫХ «НАНИЗАННЫХ СТРОФ»)

### *Примечания*

<sup>1</sup> Сначала первая часть (*маэку*) состояла из трех строк (пять, семь и пять слогов), а вторая часть (*цукуэку*) — из двух строк (семь и семь слогов), так что в сочетании получалась *танка*. Однако в самых репрезентативных антологиях большин-

ство произведений скомпоновано в обратном порядке, т. е. трехстишие следует за двустишием. Возможно, такой порядок был призван подчеркнуть значение *цукэку*.

<sup>2</sup> Есикава Итиро. Ямадзак Сокан дэн, с. 2—3.

<sup>3</sup> Кимура Мёго приводит фотокопию текста с приложением комментариев и других исследовательских материалов (Бибуриа, 43, с. 1—111).

<sup>4</sup> Судзуки Тодзо. Ину цукубасю, с. 270.

<sup>5</sup> Судзуки Тодзо. Ину цукуба-но рэнга, с. 399.

<sup>6</sup> Судзуки Ину цукубасю, с. 133.

<sup>7</sup> Там же, с. 250 (цит. по: Мацунага Тэйтоку. Ёдогава).

<sup>8</sup> Об авторах см.: Фукуи Кюдзо. Ину цукубасю, с. 449—456.

<sup>9</sup> Судзуки Ину цукубасю, с. 11.

<sup>10</sup> Судзуки Ину цукуба-но рэнга, с. 410—411.

<sup>11</sup> Судзуки Ину цукуба-но рэнга, с. 35.

<sup>12</sup> Там же, с. 76.

<sup>13</sup> Фукуи, с. 33.

<sup>14</sup> Судзуки Ину цукубасю, с. 34.

<sup>15</sup> Судзуки Ину цукуба-но рэнга, с. 416.

### Библиография

Есикава Итиро. Ямадзак Сокан дэн. Нара, 1955.

Оками Масао, Хаясия Тацусабуро. Бунгаку-но гэкокудэ.— В серии: Нихон бунгаку-но рэкиси. Токио, 1967.

Судзуки Тодзо. Ину цукуба-но рэнга (в указ. соч. Оками и Хаясия).

Судзуки Тодзо. Ину цукубасю.— В серии: Кадогава бунко. Токио, 1965.

Фукуи Кюдзо. Ину цукубасю: кэнкю то сёхон. Токио, 1948.

### МАЦУНАГА ТЭЙТОКУ

#### Примечания

<sup>1</sup> Слово *хайкай*, начертанное различными иероглифами, употреблялось со времен «Кокинсю» для обозначения комической поэзии. Здесь оно трактуется как *хайкай-но рэнга*, или комические нанизанные строфы. Подробнее об этом жанре см.: Н. S. H i b b e t t. The Japanese Comic Linked-Verse Tradition.

<sup>2</sup> Одака Тосио (ред.). Тайонки (далее — ТОК), с. 93.

<sup>3</sup> Эта доктрина утверждала, что для последователей буддизма секты Нитирэн предосудительно поддерживать отношения с неверующими. См.: R u s a k u T s u n o d a e t a l. Sources of Japanese Tradition, с. 222.

<sup>4</sup> ТОК, с. 41.

<sup>5</sup> ТОК, с. 44.

<sup>6</sup> Одака Тосио. Мацунага Тэйтоку-но кэнкю (далее — МТК), с. 65. Большое количество материалов для данной главы взято из этого исследования и из его продолжения: Одака Тосио. Дзокухэн.

<sup>7</sup> «Тэйтоку о-но ки».— В кн.: Дзоку гунсю руйдзю, вып. 959.

<sup>8</sup> ТОК, с. 43.

<sup>9</sup> МТК, с. 81.

<sup>10</sup> МТК, с. 108—109.

<sup>11</sup> Хори Исао. Хаяси Радзан, с. 50—51.

<sup>12</sup> Дзокухэн, с. 36.

<sup>13</sup> Первым комментарием к «Цурэдзургуса» был «Дзюмоин сё», принадлежащий врачу Хата Соха (1550?—1607) и опубликованный в 1604 г. За ним последовал в 1621 г. комментарий Хаяси Радзана «Цурэдзургуса нодзуги». Труд Радзана был опубликован до выхода в свет работы Тэйтоку, но комментарий Тэйтоку в действительности был составлен ранее. См.: Сигэмицу Нобухиро. Цурэдзургуса кэнкюси.

<sup>14</sup> ТОК, с. 60.

<sup>15</sup> Текст перепздан в серии «Найхё сосё» и проанализирован в кн.: Окада Марэо. Тэйтоку бунсю-но дзидай ни цуйтэ.

<sup>16</sup> Абэ Кимико и Асо Исодзи. Кинсэй хайку хайбун сю, с. 36.

<sup>17</sup> Там же, с. 37.

<sup>18</sup> Там же. Стихотворение Комати, на которое дается ссылка, см. в: «Кокинсю», № 113.

<sup>19</sup> Там же.

<sup>20</sup> Дзокухэн, с. 140.



- <sup>21</sup> Дзокухэн, с. 144.  
<sup>22</sup> Тэймон хайкай сю, I, с. 102. См. также: МТК, с. 253. Эти *вака*, хотя они и были впервые опубликованы в 1643 г., написаны, очевидно, в 1635 г.  
<sup>23</sup> Дзокухэн, с. 171.  
<sup>24</sup> Hibbett, с. 86.  
<sup>25</sup> МТК, с. 255. Замечание было сделано поэтом жанра *вака* и прозаиком Карасумару Мицухиро (1579—1638).

### Библиография

Данная глава является сокращенным изложением очерка «Мацунага Тэйтоку и начало поэзии хайкай» в кн.: D. Keene. Landscapes and Portraits. Для получения полной библиографической информации следует обратиться к этой работе.

Абэ Кимико и Асо Исодзи. Кинсэй хайку хайбун сю.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1964.

Одака Тосио. Мацунага Тэйтоку-но кэнкю. Токио, 1953.

Одака Тосио. Мацунага Тэйтоку-но кэнкю, дзокухэн. Токио, 1956.

Одака Тосио (ред.). Тайонки, оритаку сибано ки.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1964.

Окада Марзо. Тэйтоку бунсю-но дзидай ни цуйтэ.— «Гэймон», XXI, июнь 1930 г.

Сигэмацу Нобухиро. Цурэдзурэгуса кэнкюсю.— «Кокуго то кокубунгаку», VI, июнь 1929 г.

Тэймон хайкай сю.— В серии: Нихон хайсэ тайкэй. Токио, 1928.

Тэйтоку о-но ки.— В серии: Дзоку гунсэ руйдзю. Вып. 959. Токио, 1929.

Хори Исао. Хаяси Радзан.— В серии: Дзимбуцу сосэ. Токио, 1964.

Hibbett H. S. The Japanese Comic Linked-Verse Tradition.— «Harvard Journal of Asiatic Studies», XXIII, 1960—1961.

Keene D. Landscapes and Portraits. Tokyo and Palo Alto, 1971.

### ХАЙКАЙ ШКОЛЫ ДАНРИН

#### Примечания

<sup>1</sup> Морикава Акира и Симаи Киёси. Хайкай дзинко-но какудай.— В кн.: Имото Ноити и Нисияма Мацуноскэ. Нингэн кайган, с. 114.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Эбара Тайдзо. Хайку хэсяку. I, с. 28.

<sup>4</sup> Там же, с. 27.

<sup>5</sup> Там же. Комментарий Басё приводится в «Ои-но кобуми». См.: Сигиура Сэитиро и др. Басё бунсю, с. 60.

<sup>6</sup> Асо Исодзи. Хайсюми-но хаттацу, с. 157.

<sup>7</sup> Эбара. Хайку хэсяку, с. 28.

<sup>8</sup> Там же, с. 25—26.

<sup>9</sup> Там же, с. 36.

<sup>10</sup> Там же, с. 24—25.

<sup>11</sup> Эбара Тайдзо. Хайкай си-но кэнкю, с. 187.

<sup>12</sup> Эбара. Хайку хэсяку. I, с. 33.

<sup>13</sup> Эта *вака* Сайгё включена под № 126 в «Синкокинсю».

<sup>14</sup> Сайо инси со то нару дэё.— Цит. по: Эбара. Хайкай си-но кэнкю, с. 194.

<sup>15</sup> Там же, с. 197.

<sup>16</sup> Там же, с. 209.

<sup>17</sup> Эбара. Хайку хэсяку, с. 44.

<sup>18</sup> Цит. по: Эбара. Хайкай си-но кэнкю, с. 269.

<sup>19</sup> Морикава и Симаи, с. 124.

<sup>20</sup> Дзиммо Кадзую. Сайкаку-но нингэн танкю.— Цит. по: Имото и Нисияма, с. 266.

<sup>21</sup> Эбара. Хайкай си-но кэнкю, с. 210.

<sup>22</sup> См. там же, с. 33—132. Автор приводит подробное описание полемики.

<sup>23</sup> Цит. по: Эбара. Хайкай си-но кэнкю, с. 64—65.

<sup>24</sup> Там же, с. 214.

<sup>25</sup> Там же, с. 220.

<sup>26</sup> Там же, с. 221.

- 27 Там же.  
 28 Там же, с. 221—222.  
 29 Мори́кава и Симаи, с. 126. О «стиле Моритакэ» см. также с. 121—122.  
 30 Асо, с. 164.  
 31 Там же, с. 175.  
 32 Там же, с. 176.  
 33 Там же, с. 182.  
 34 Там же.  
 35 Это стихотворение включено в «Кюкинсю» под № 770.  
 36 Эбара. Хайкай си-но кэнкю, с. 232.  
 37 Эбара. Хайку хёсяку, с. 42.  
 38 Цит. по: Эбара. Хайкай си-но кэнкю, с. 171.

### Библиография

- Асо Исодзэ. Хайсюми-но хаттацу. Токио, 1943.  
 Дзимбо Кадзюя. Сайкаку-но нингэн тайкю (в кн.: Имото).  
 Имото Ноэти и Нисияма Мацуносукэ. Нингэн кайган. VII.— В серии: Нихон бунгаку-но рэкиси. Токио, 1967.  
 Мори́кава Акира, Симаи Кёси. Хайкай дзинко-но какудай (в кн.: Имото).  
 Нома Косин. Соин.— В кн.: Идзэти Тэцуо и др. Хайкай дайджитэн. Токио. 1957.  
 Эбара Тайдзо. Хайкай си-но кэнкю. Киото, 1948.  
 Эбара Тайдзо. Хайкай хёсяку.— В серии: Кадокава бунко. Токио, 1952.

### ПРЕДШЕСТВЕННИКИ БАСЁ

#### Примечания

- <sup>1</sup> Абэ Кимико и Асо Исодзэ. Кинсэй хайку хайбун сю (далее — КХХС), с. 64.  
<sup>2</sup> КХХС, с. 63.  
<sup>3</sup> Там же.  
<sup>4</sup> См.: Эбара Тайдзо. Хайку хёсяку (далее — ХХ). I, с. 59.  
<sup>5</sup> КХХС, с. 64.  
<sup>6</sup> ХХ. I, с. 60.  
<sup>7</sup> КХХС, с. 71.  
<sup>8</sup> ХХ. I, с. 72.  
<sup>9</sup> КХХС, с. 72.  
<sup>10</sup> ХХ. I, с. 71.  
<sup>11</sup> ХХ. I, с. 75.  
<sup>12</sup> Мацуо Ясуаки. Кинсэй хайдзин, с. 53.  
<sup>13</sup> Мацуо, с. 55.  
<sup>14</sup> КХХС, с. 67.  
<sup>15</sup> Там же.  
<sup>16</sup> КХХС, с. 68.  
<sup>17</sup> КХХС, с. 71.  
<sup>18</sup> КХХС, с. 69.  
<sup>19</sup> ХХ. с. 67.  
<sup>20</sup> КХХС, с. 63.  
<sup>21</sup> ХХ, с. 63.  
<sup>22</sup> КХХС, с. 68.  
<sup>23</sup> Там же.  
<sup>24</sup> См.: Канэко Такэо. Кинсэй хайбун, с. 10.  
<sup>25</sup> Асо Исодзэ. Хайсюми-но хаттацу, с. 189—190.  
<sup>26</sup> Цит. по: Мацуо, с. 48.  
<sup>27</sup> Асо, с. 191.  
<sup>28</sup> КХХС, с. 76.  
<sup>29</sup> Асо, с. 317—318.  
<sup>30</sup> Цит. по: Асо, с. 317.  
<sup>31</sup> КХХС, с. 77.  
<sup>32</sup> Там же.  
<sup>33</sup> Там же.  
<sup>34</sup> КХХС, с. 76.

- <sup>35</sup> КХХС, с. 77.  
<sup>36</sup> КХХС, с. 78.  
<sup>37</sup> Там же.  
<sup>38</sup> XX, с. 85.  
<sup>39</sup> КХХС, с. 79.

### Библиография

Абэ Кимио и Асо Исодзи. Кинсэй хайку хайбун сю.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1964.  
 Асо Исодзи. Хайсюми-но хаттацу. Токио, 1943.  
 Канэко Такэо. Кинсэй хайбун.— В серии: Гакуто бунко. Токио, [б. г.].  
 Мацуо Ясуаки. Кинсэй хайдзин. Токио, 1962.  
 Эбара Тайдзо. Хайку хэсяку.— В серии: Кадокава бунко. В 2-х т. Токио, 1952.

МАЦУО БАСЁ (1644—1694)

### Примечания

<sup>1</sup> Типичным образом исследования такого рода является книга Сида Гисю «Оку-но хосомити Басё, Бусон». На с. 31—36 автор обсуждает вопрос об исторической достоверности образа Хотокэ Годзаэмона, упомянутого в «Оку-но хосомити», а на с. 77—79 объектом не менее скрупулезного анализа служит кунец Тэйдзи из Мино, также упомянутый однажды в дневнике Басё.

<sup>2</sup> См. также: Асо Исодзи. Нихон бунгаку-но сотэн. V, с. 137—139.

<sup>3</sup> См., в частности: Окамура Кэндзо. Басё то Дзютэй-ни.

<sup>4</sup> Имото Нойти. Басё-но сэкай, с. 8.

<sup>5</sup> Там же, с. 66.

<sup>6</sup> Стихотворение из «Юкинсю» звучит так: «Весна наступила еще до окончания старого года: как же называть один и тот же год — „прошлым“ или „нынешним“?» Стихотворение под № 645 в той же антологии гласит: «Не знаю, ты ли пришел ко мне или я к тебе? Не пойму, в грезах или в действительности, во сне или наяву это было!» (Перевод этих стихов на английский язык см. в кн.: Н. McCullough. The Tales of Ise, с. 48.)

<sup>7</sup> Я везде называю поэта «Басё», хотя в ту пору он был известен под именем Собо.

<sup>8</sup> Имя «Тосэй», вероятно, родилось по аналогии с именем Ли Бо, которое записывается иероглифами «слива белая». Иероглифы Тосэй означают «персик зеленый».

<sup>9</sup> Необычное слово *когигодзурэ* объясняется в справочнике Ино Тэцудзи (Ино Тэцудзи. Басё дзнтэн, с. 393) как вариант слова *коги таги дзурэ*, употреблявшегося для обозначения себя и своих единомышленников в уничижительной форме.

<sup>10</sup> Имото, с. 22.

<sup>11</sup> Эти слова принадлежат Суганоя Такамаса (см. его сборник Хонобонотатэ).  
 Цит. по: Имото, с. 98.

<sup>12</sup> См.: Эбара Тайдзо и Ямадзакки Киёси. Басё хайбун сю, с. 25—27.

<sup>13</sup> См.: В. Watson. The Complete Works of Chuang Tzu, с. 30.

<sup>14</sup> Весьма содержательные сведения о том, какую роль сыграло для Басё стихотворение Кан Вэна, можно найти у Акабанэ Манабу (Акабанэ Манабу. Нодзараси кико то гоко фугэцу сю.— «Рэнга хайкай кэнкю», № 9, с. 29—40).

<sup>15</sup> См.: Watson, с. 93.

<sup>16</sup> См.: Кувабара Такэо. Дайни гэйдзюцу рон, с. 83. Полный перевод «Нодзараси кико» содержится в моей статье «Basho's Journey of 1684».

<sup>17</sup> В первоначальных версиях стихотворения еще более отчетливо прослеживается связь с Ду Му. См.: Имото, с. 268.

<sup>18</sup> В японской легенде Урасима Таро получает шкатулку, напоминающую ящик Пандоры; открыв ее, он внезапно превращается в старца.

<sup>19</sup> Этот перевод на английский язык (точно воспроизведенный по-русски.— *Ред.*) принадлежит Б. Чемберлену.

<sup>20</sup> Из Нагоя были поэты Окада Ясуи (1658—1743), Цубои Тококу (которому было в то время около двадцати семи лет), Ямамото Какэй (1648—1716) и Като Дзюго (1654—1717). Подробнее см.: Имото, с. 125—128.

<sup>21</sup> Цит. по: Абэ Масами. Басё дэнки, косэцу, с. 114.

<sup>22</sup> См.: Тэруока Ясутака. Кинсэй хайку, с. 73.

<sup>23</sup> См.: Асо, с. 152.

<sup>24</sup> Там же, с. 151—153.

- <sup>25</sup> Ямамото Кэнкити. Басё. I, с. 148—152.  
<sup>26</sup> Абэ, с. 303—304.  
<sup>27</sup> См. перевод этого отрывка в моей статье «Basho's Journey to Sarashina», с. 66.  
<sup>28</sup> Асо, с. 165.  
<sup>29</sup> Абэ, с. 436—437.  
<sup>30</sup> См. кн.: Ryusaku Tsunoda et al. Sources of Japanese Tradition, с. 458—459.  
<sup>31</sup> См.: Яёси Канъити и др. Нодзараси кико, Касима модэ, с. 19—24.  
<sup>32</sup> Там же, с. 13—14.  
<sup>33</sup> Перевод на английский язык см. в кн.: D. Keene. Anthology of Japanese Literature.  
<sup>34</sup> Перевод «Гэндзюан-но фу» (более раннего варианта «Гэндзюан-но ки») на английский язык включен в кн.: D. Keene. Anthology...  
<sup>35</sup> См.: Имото, с. 209.  
<sup>36</sup> Маэда Тосихару. Басё мэйку сэйсяку, с. 104.  
<sup>37</sup> Такое толкование основывается на исследовании: Маэда, с. 101—108.

### Библиография

- Абэ Масами. Басё дэнки косэцу. Токио, 1959.  
 Акабанэ Манабу. Нодзараси кико то гоко фугэцу сю.— «Рэнга хайкай кэнкю». 1954, № 9, ноябрь.  
 Андо Цугуо. Басё. Токио, 1971.  
 Андо Цугуо. Басё ситибусю хёсяку. Токио, 1973.  
 Асо Исодзи (ред.). Нихон бунгаку-но сотэн. V. Токио, 1969.  
 Иино Тэцудзи (ред.). Басё дзитэн. Токио, 1959.  
 Имото Ноити (ред.). Басё-но сэкай. Токио, 1968.  
 Комия Тоётака и др. Кохон Басё дзэнсю. В 10-ти т. Токио, 1962—1969.  
 Кувабара Такэо. Дайни гайдзюцу рон. В серии: Симин бунко. Токио, 1952.  
 Маэда Тосихару. Басё мэйку сэйсяку. Токио, 1963.  
 Окамура Кэндзо. Басё то дзютэй-ни. Осака, 1956.  
 Отани Токудзо и Накамура Сюндзё. Басё кюсю.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1957.  
 Сидо Гисю. Оку-но хосомити, Басё, Бусон. Токио, 1946.  
 Сугиура Сёитиро, Миямото Сабуро и Огино Киёси. Басё бунсю.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1959.  
 Тэруока Ясутака. Кинсэй хайку. Токио, 1956.  
 Эбара Тайдзо и Ямадзакки Киёси. Басё хайбун сю.— В серии: Кадокава бунко. Токио, 1958.  
 Ямамото Кэнкити. Басё. В 2-х т. Токио, 1955.  
 Яёси Канъити и др. Нодзараси кико, Касима модэ. Токио, 1967.  
 Henderson H. G. An Introduction to Haiku. N. Y., 1958.  
 Keene D. Basho's Journey to Sarashina. «Transactions of the Asiatic Society of Japan». 3rd series, 1957, № 5.  
 Keene D. Basho's Journey of 1684.— «Asia Major». 1959, № 7, December.  
 Ueda M. Matsuo Basho. N. Y., 1970.  
 Watson B. The Complete Works of Chuang Tzu. N. Y., 1968.

### УЧЕНИКИ БАСЁ

#### Примечания

- <sup>1</sup> Это имя часто читается «Эномото». Я придерживался варианта, предложенного Имаидзуми Дзюньити, автором новейшего исследования о Кикаку («Гэнроку хайдзин Такарай Кикаку»).
- <sup>2</sup> Цит. по: Ямадзакки Киёси. Басё то Мондзин, с. 5.
- <sup>3</sup> Там же, с. 4.
- <sup>4</sup> Екодзава Сабуро (ред.). Хайкай мондо, с. 43.
- <sup>5</sup> Канда Хидэо. Кикаку.— В кн.: Имото Ноити. Басё о мэгуру хитобито, с. 120.
- <sup>6</sup> Екодзава, с. 91.
- <sup>7</sup> Там же, с. 35.
- <sup>8</sup> Там же, с. 43.

- <sup>9</sup> Абэ Кимико и Асо Исодзэ. Кинсэй хайку хайбун сю, с. 88.
- <sup>10</sup> Там же, с. 89.
- <sup>11</sup> Эбара Тайдзо. Сёмон-но хитобито, с. 14.
- <sup>12</sup> См.: Кидо Сайдзо и Имото Ноити. Рэнгарон сю, хайрон сю, с. 472.
- <sup>13</sup> См.: Эбара, с. 15. Имаидзуми посвящает целую главу «простоте» (*собокуса*) стихов Кикаку (указ. соч., с. 32—58). Хотя такая работа и полезна в качестве противовеса той лавине критики, которая обрушилась на Кикаку за чрезмерную усложненность стиля, при чтении его произведений доминирует отнюдь не ощущение простоты. Детальный разбор некоторых стихотворений Кикаку, проведенный самим Имаидзуми (с. 9—21), показывает, сколько ловушек подстерегает в них современного читателя, хотя, возможно, для современников поэта задача была значительно проще.
- <sup>14</sup> См. предисловие Абэ Кимико к кн.: Имаидзуми. Гэнроку хайдзин.
- <sup>15</sup> Тэруока Ясутака и Кавасима Цую. Бусон сю, Исса сю, с. 274.
- <sup>16</sup> Согласно Найто Мэйсэцу; цит. по: Самукава Сокоцу и Хаяси Вакаки (ред.). Кикаку кэнсю; с. 24.
- <sup>17</sup> В интерпретации Ямадзаки Гакудо (см. там же).
- <sup>18</sup> Ивамото Сисэки. Гогэнсю дзэнкай, с. 6.
- <sup>19</sup> Там же.
- <sup>20</sup> См.: Абэ и Асо, с. 87.
- <sup>21</sup> Канда, с. 111.
- <sup>22</sup> Кидо и Имото, с. 313.
- <sup>23</sup> Сугиура Сэптиро. Хайдзин Кёрай хэдэн.— В кн.: Мукаи Кёрай, с. 4.
- <sup>24</sup> Абэ и Асо, с. 317.
- <sup>25</sup> Там же, с. 87.
- <sup>26</sup> Там же, с. 96.
- <sup>27</sup> Эбара Тайдзо. Хайку хёсяку, с. 256.
- <sup>28</sup> Абэ и Асо, с. 98.
- <sup>29</sup> Ёкодзава, с. 190.
- <sup>30</sup> Там же, с. 173. Имото Ноити (в кн.: Комия Тоётакэ и Ёкодзава Сабуро. Басё кодза. III, с. 231) считает, что к этому рассказу следует относиться весьма критически.
- <sup>31</sup> См. текст Имото Ноити (в кн.: Кидо и Имото, с. 279—287).
- <sup>32</sup> См.: D. Keene. *Anthology of Japanese Literature*, с. 377—383; в этой антологии приведен более пространный отрывок из «Кёрайсё».
- <sup>33</sup> См.: Андо Цугуо. Басё, с. 7—10; там есть подробное описание.
- <sup>34</sup> Сугиура, с. 65.
- <sup>35</sup> См.: Окамото Акира. Кёрайсё сёсяку, с. 253—256.
- <sup>36</sup> Ёкодзава, с. 37.
- <sup>37</sup> Там же, с. 83.
- <sup>38</sup> См.: Огата Цугому. Кёрику.— В кн.: Имото. Басё о мэгуру, с. 144.
- <sup>39</sup> Абэ и Асо, с. 128.
- <sup>40</sup> См.: Кидо и Имото, с. 377.
- <sup>41</sup> Огата, с. 149.
- <sup>42</sup> Полный перевод на английский язык см. в кн.: Ryusaku Tsunoda et al. *Sources of Japanese Tradition*, с. 458.
- <sup>43</sup> Кидо и Имото, с. 349.
- <sup>44</sup> Ёкодзава, с. 297.
- <sup>45</sup> Там же, с. 202.
- <sup>46</sup> Огата, с. 158.
- <sup>47</sup> Цит. по: Ямадзаки, с. 262.
- <sup>48</sup> Эбара. Хайку хёсяку. II, с. 15.
- <sup>49</sup> Кидо и Имото, с. 315—316.
- <sup>50</sup> См.: J. R. Hightower. *The Wen Hsüan and Genre Theory*.— «Harvard Journal of Asian Studies». 1957, XX, с. 512—533.
- <sup>51</sup> Кёрай язвительно отозвался о рифмованной прозе на японском языке; в остальном же трудно отделить друг от друга всевозможные формы — *фу*, *дзи* и пр.
- <sup>52</sup> Переводы *хайкай* учеников Басё см. в кн.: H. G. Henderson. *An Introduction to Haiku*, с. 49—67.
- <sup>53</sup> См.: Цунода, с. 450—458.
- <sup>54</sup> См.: Ямадзаки, с. 318—343.

### Библиография

Абэ Кимико и Асо Исодзэ. Кинсэй хайку хайбун сю.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1964.  
Андо Цугуо. Басё. Токио, 1965.

Ёкодзава Сабуро (ред.). Хайкай мондо.— В серии: Иванами бунко. Токио, 1954.

Ивамото Сисэки. Гогэнсю дзэнкай. Токио, 1929.

Имайдзуми Дзюньити. Гэнроку хайдзин Такараи Кикаку. Токио, 1969.

Имото Нюити. Басё-о мэгуру хитобито. Токио, 1953.

Итихаси Таку. Басё-но мондзин. Киото, 1947.

Кидо Сайдзо и Имото Нюити. Рэнгарон сю. Хайрон сю.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкай. Токио, 1961.

Комия Ясутака и Ёкодзава Сабуро. Басё кодза (в 9-ти т.). Токио, 1948.

Окамото Акпра. Кёрайсё сёсяку. Токио, 1970.

Самукава Сокоцу и Хаяси Вакаки. Кикаку кэнкю. Токио, 1927.

Сугиура Сёитиро (ред.). Мукай Кёрай. Нагасаки, 1954.

Тэруока Ясутака и Кавасима Цую. Бусон сю. Исса сю.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкай. Токио, 1959.

Эбара Тайдзо. Сёмон-но хитобито. Киото, 1946.

Эбара Тайдзо. Хайку хёсяку (в 2-х т.). Токио, 1947.

Ямадзакки Кийёси. Басё то мондзин. Осака, 1947.

## 2

### ПРОЗА

#### КАНА-ДЗОСИ

#### Примечания

<sup>1</sup> Впервые *кана-дзоси* как термин, определяющий литературу, созданную между 1600 и 1682 г., появился в одной из работ, опубликованных в 1897 г. См.: Хасэгава Цуёси. Кана-дзоси, с. 26.

<sup>2</sup> Классификация различных видов *кана-дзоси* представлена в кн.: Нода Хисао. Кинсэй сёсэцуси ронко, с. 84—85.

<sup>3</sup> См.: Итико Тэйдзи и Нома Косин. Отоги-дзюси, кана-дзоси, с. 186—190. Профессор Нома считает, что прототипом Ураминоскэ послужил Мапудайра Тикацугу, даймё провинции Вакаса, который в 1606 г. был обвинен в любовной связи с одной из придворных дам и умер в заточении в собственном доме в 1612 г.

<sup>4</sup> Текст «Ураминоскэ» содержится в кн.: Маэда Кингоро и Морита Такэси. Кана-дзоси-сю, с. 51—88.

<sup>5</sup> Маэда и Морита, с. 54—55.

<sup>6</sup> Нода Хисао. Кана-дзоси-сю. I, с. 80.

<sup>7</sup> Это имя приводится в кн.: Нода. Кана-дзоси-сю; в других изданиях главный герой именуется Саэмон.

<sup>8</sup> Нода. Кана-дзоси-сю, с. 212.

<sup>9</sup> Там же, с. 79.

<sup>10</sup> Полный перевод «Сутры богача» на английский язык выполнен Дж. У. Сарджендом и приводится в кн.: G. W. Sargent (trans.). The Japanese Family Storehouse, с. 239—244. См. также: Мунэмаса Исоо. Сайкаку-но кэнкю, с. 303.

<sup>11</sup> Киси Токудзо. Кана-дзоси-ни окэру мэйсёки юранки.— В кн.: Итико и Нома, с. 289.

<sup>12</sup> Частичный перевод представлен Э. Патзаром в: «Monumenta Nipponica». XVI, с. 160—195.

<sup>13</sup> Таково мнение Маэда и Морита (см. с. 15 их книги). Некоторые исследователи, приписывая создание этого произведения тому же автору, называют его Томияма Доя. См.: Киси Токудзо. Сэйкаку-но нака-но кана-дзоси, с. 88.

<sup>14</sup> Намек на «Цурэдзурэгуса», раздел 7 (см.: D. Keene. Essays in Idleness, с. 8): «Чем дольше живет человек, тем больше унижений ему приходится выносить».

<sup>15</sup> Маэда и Морита, с. 44—45.

<sup>16</sup> См.: Судзуки Тодзо. Сэйсуйсё. II, с. 226—244.

<sup>17</sup> Судзуки. I, с. 47.

<sup>18</sup> Судзуки. II, с. 90.

<sup>19</sup> Маэда и Морита, с. 173; Итико и Нома, с. 157—158. Для сравнения с первоисточником см.: H. C. McCullough. Tales of Ise, с. 78.

<sup>20</sup> О том, как восстание в Симабара, последнее выступление христиан в Японии, отразилось в литературе, рассказывается в кн.: Оисо Ёсио. Симабара-но ран-но кана-дзоси-э-но ханно.

<sup>21</sup> Окуно Такахио и Ивасава Ёсихико. Синтё коки, с. 22.

<sup>22</sup> Наиболее интереснейший анализ творчества Асай Рёи содержится в кн.: Мацуура Осаму. Нихон кинсэй бунгаку-но сэйрицу, с. 139—155.

<sup>23</sup> Киси Кана-дзоси-ни окэру мэйсёки юранки, с. 90.

<sup>24</sup> Хамада Кэйскэ. Кана-дзоси-но сакуся то докуся, с. 287.

<sup>25</sup> Маэда и Морита, с. 244.

<sup>26</sup> Там же, с. 257—258.

<sup>27</sup> Там же, с. 261.

<sup>28</sup> Цит. в кн.: Мацууда, с. 129.

<sup>29</sup> Маэда и Морита, с. 277—278.

<sup>30</sup> Там же, с. 354.

<sup>31</sup> Мацууда, с. 152.

<sup>32</sup> См.: Д. Кеене. The Japanese Discovery of Europe, с. 98—99.

<sup>33</sup> Мацууда, с. 154.

<sup>34</sup> Там же, с. 113.

<sup>35</sup> О переводе этой басни на японский язык упоминается в кн.: Маэда и Морита, с. 427.

<sup>36</sup> Там же, с. 258—259.

<sup>37</sup> Мацууда, с. 124. Корейский источник рассматривается в кн.: Р. Н. Лее. Korean Literature: Topics and Themes, с. 67—68. К китайскому произведению обращались и более поздние авторы, например Уэда Акивари.

<sup>38</sup> См.: Хамада, с. 288.

<sup>39</sup> См.: Д. Кеене. Landscapes and Portraits, с. 245. Текст оригинала приводится в кн.: Нома Косин (ред.). Сикидо окагами, с. 140—141.

### Библиография

Имото Ноити и Нисияма Мацуноскэ. Нингэн кайган.— В серии: Нихон бунгаку-но рэкиси. Токио, 1967.

Итико Тэйдзи и Нома Косин. Отоги-дзоси, кана-дзоси.— В серии: Нихон котэн кансё кодза. XVI. Токио, 1958.

Киси Токудзо. Кана-дзоси-ни окэру мэйсёки юранки.— В кн.: Итико и Нома.

Киси Токудзо. Сэйкацу-но нака-но кана-дзоси.— В кн.: Имото и Нисияма.

Кодза Нихон бунгаку. VII. Токио, 1969.

Мацууда Осаму. Нихон кинсэй бунгаку-но сэйрицу. Токио, 1963.

Маэда Кингоро и Морита Такэси. Кана-дзоси-сю.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1965.

Мунэмаса Исоо. Сайкаку-но кэнкю. Токио, 1969.

Нода Хисао (ред.). Кана-дзоси-сю. Токио, 1960.

Нода Хисао. Кинсэй сёсэцу ронко. Токио, 1961.

Нома Косин (ред.). Сикидо Окагами. Киото, 1961.

Оисо Ёсио. Симабара-но ран-но кана-дзоси-э-но ханно.— «Юкуго то коку-бунгаку», 1955, декабрь.

Окуно Такахио и Ивасава Ёсихико. Синтё коки.— В серии: Кадокава бунко. Токио, 1969.

Судзуки Тодзо (ред.). Сэйсуйсё.— В серии: Кадокава бунко. Токио, 1964.

Хамада Кэйскэ. Кана-дзоси-но сакуся то докуся.— В кн.: Итико Тэйдзи и Нома Косин. Отоги-дзоси, кана-дзоси.

Хасэгава Цуёси. Кана-дзоси.— В серии: Кодза Нихон бунгаку. VII.

Кеене D. (trans.). Essays in Idleness. N. Y., 1967.

Кеене D. The Japanese Discovery of Europe. Stanford, 1969.

Кеене D. Landscapes and Portraits. Tokyo, 1971.

Lane R. The Beginnings of the Modern Japanese Novel.— «Harvard Journal of Asiatic Studies». 1957, XX, 3—4.

Lee P. H. Korean Literature: Topics and Themes. Tucson, 1965.

McCullough H. C. (trans.). Tales of Ise. Stanford, 1968.

Putzgar E. (trans.). Chikusai Monogatari.— «Monumenta Nipponica». XVI, 1960—1961.

Sargent G. W. (trans.). The Japanese Family Storehouse. Cambridge, 1959.

## Примечания

- <sup>1</sup> Эбара Тайдзо. Эдо бунгэй ронко, с. 25.
- <sup>2</sup> Нома Косин. Сайкаку то Сайкаку иго, с. 4.
- <sup>3</sup> Эбара, с. 47.
- <sup>4</sup> Асо Исодзи, Итасака Гэн и Цуцуми Сэйдзи. Сайкаку-сю, с. 75—77.
- <sup>5</sup> Там же, с. 126.
- <sup>6</sup> Нома, с. 9.
- <sup>7</sup> Асо, Итасака и Цуцуми, с. 41.
- <sup>8</sup> Нома, с. 10.
- <sup>9</sup> Асо Исодзи. Ихара Сайкаку-сю, с. 3.
- <sup>10</sup> Детальный анализ стиля этого произведения дается в кн.: Накамура Юкихико. Кинсэй сакка кэнкю, с. 7—46.
- <sup>11</sup> Н. Ниббетт. The Floating World in Japanese Fiction, с. 3.
- <sup>12</sup> О бесчинствах Цунаёси см.: Нома, с. 13—14.
- <sup>13</sup> Накамура, с. 63.
- <sup>14</sup> Нома Косин. Сайкаку нэмпу косё, с. 4.
- <sup>15</sup> Нома. Сайкаку, с. 18.
- <sup>16</sup> Нома. Сайкаку нэмпу, с. 148.
- <sup>17</sup> Нома. Сайкаку, с. 21.
- <sup>18</sup> Кисси Токудзо. Сайкаку сэкоку ханаси, с. 79.
- <sup>19</sup> Нома. Сайкаку, с. 22.
- <sup>20</sup> См.: Хигути Эситиё (ред.). Кэссаку дзёрури-сю. I (комментированное издание «Календаря»).
- <sup>21</sup> Нома. Сайкаку, с. 24.
- <sup>22</sup> Там же, с. 25.
- <sup>23</sup> W. T. de Vary (trans.). Five Women Who Loved Love, с. 156.
- <sup>24</sup> Там же, с. 142—143.
- <sup>25</sup> Нома. Сайкаку, с. 25.
- <sup>26</sup> De Vary, с. 150.
- <sup>27</sup> Там же, с. 185.
- <sup>28</sup> Мацуда Осаму. Нихон Кинсэй бунгаку-но сэйрицу, с. 114—115.
- <sup>29</sup> De Vary, с. 109—112.
- <sup>30</sup> Там же, с. 113.
- <sup>31</sup> Там же, с. 77.
- <sup>32</sup> Там же, с. 103.
- <sup>33</sup> Там же, с. 79.
- <sup>34</sup> Там же, с. 82.
- <sup>35</sup> Там же, с. 69.
- <sup>36</sup> I. Morris (trans.). The Life of an Amorous Woman, с. 194.
- <sup>37</sup> Там же, с. 203.
- <sup>38</sup> Там же, с. 208.
- <sup>39</sup> Там же, с. 150—151.
- <sup>40</sup> Там же, с. 157—158.
- <sup>41</sup> Ниббетт, с. 186.
- <sup>42</sup> Нома. Сайкаку нэмпу косё, с. 175—176.
- <sup>43</sup> Фудзимура Цукуру. Сайкаку дзэнсю, с. I, с. 39.
- <sup>44</sup> Нома. Сайкаку то Сайкаку иго, с. 29.
- <sup>45</sup> Фудзимура. I, с. 101—112.
- <sup>46</sup> Одзак Кобэ и Ватанабэ Отова. Сайкаку дзэнсю. I, с. 555—556.
- <sup>47</sup> Там же, с. 561.
- <sup>48</sup> Там же, с. 561—562.
- <sup>49</sup> Там же, с. 565.
- <sup>50</sup> Нома. Сайкаку то Сайкаку иго, с. 34—35.
- <sup>51</sup> Одзак и Ватанабэ, с. 611—614.
- <sup>52</sup> Там же, с. 583—589.
- <sup>53</sup> Фудзимура. XIII, с. 18—33.
- <sup>54</sup> Фудзимура. XII, с. 1.
- <sup>55</sup> Минамото Рёэн. Гирито ниндзё, с. 27.
- <sup>56</sup> Там же, с. 49.
- <sup>57</sup> Там же, с. 77—78.
- <sup>58</sup> Фудзимура. XII, с. 42
- <sup>59</sup> Там же, с. 49.



- 60 Там же, с. 34.  
 61 Там же, с. 243.  
 62 Там же, с. 243—255.  
 63 Там же, с. 187—188.  
 64 G. W. Sargent (trans). The Japanese Family Storehouse, с. 47—48.  
 65 Там же, с. 241—243.  
 66 Там же, с. 36.  
 67 Там же, с. 72.  
 68 Там же, с. 120.  
 69 Там же, с. 38.  
 70 Там же, с. 13.  
 71 Там же, с. 101.  
 72 Там же, с. 13.  
 73 Там же, с. 146.  
 74 Нома Сайкаку то Сайкаку иго, с. 39.  
 75 Тэруока Ясутака, Сайкаку хёрон то кэнкю. II, с. 48.  
 76 Фудзимура. XI, с. 3—14.  
 77 Тэруока. II, с. 7.  
 78 Часть этих рассказов в переводе Мунэмаса Исоо и Томаса М. Кондо вошла в «Рюоку дайгаку ронсо».  
 79 Нома Косин. Сайкаку-сю, с. 285.  
 80 Там же, с. 271.  
 81 Там же, с. 263.  
 82 Там же, с. 291.  
 83 Takatsuka Manasori and D. C. Stubbs (trans). This Scheming World, с. 42.  
 84 Sargent, с. 84.  
 85 Нома Сайкаку-сю, с. 230—235.  
 86 Там же, с. 306.  
 87 Накамуро, с. 45—76.  
 88 Мунэмаса Исоо. Сайкаку-но кэнкю, с. 167.  
 89 Нома Сайкаку то Сайкаку иго, с. 40.  
 90 Профессор Нома считает, что книга «Укиё эйга итидай отоко», опубликованная в первом месяце 1963 г. в основе своей — сочинение Сайкаку, но другие ученые отрицают это. См.: Нома Сайкаку нэмпу косё, с. 292.  
 91 Нома Сайкаку-сю, с. 347.  
 92 Там же, с. 326.  
 93 Там же, с. 331—332.  
 94 Там же, с. 330—332.  
 95 Там же, с. 325—330.  
 96 Там же, с. 402.  
 97 Hibbett, с. 44.

### Библиография

- Асо Исодзи. Ихара Сайкаку сю.— В серии: Нихон котэн бунгаку дзэнсю. XXII. Токио, 1966.  
 Асо Исодзи, Итасака Гэн и Цуцуми Сэйдзи. Сайкаку сю.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1959.  
 Мацуда Осаму. Нихон кинсэй бунгаку-но сэйрицу. Токио, 1963.  
 Минамото Рёэн. Гири то ниндзё. Токио, 1969.  
 Минэмаса Исоо. Сайкаку-но кэнкю. Токио, 1969.  
 Накамуро Юкихико. Кинсэй сакка кэнкю. Токио, 1961.  
 Накамуро Юкихико. Кинсэй сёсэцу си-но кэнкю. Токио, 1961.  
 Нома Косин. Сайкаку нэмпу косё. Токио, 1953.  
 Нома Косин. Сайкаку то Сайкаку иго.— В серии: Иванами кодза нихон бунгаку. X. Токио, 1959.  
 Нома Косин. Сайкаку сю. II.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1960.  
 Одзаки Коё и Ватанабэ Отова. Сайкаку дзэнсю. I.— В серии: Тэйкоку бунко. Токио, 1894.  
 Тэруока Ясутака. Сайкаку хёрон то кэнкю. В 2-х т. Токио, 1953.  
 Фудзимура Цукуру. Сайкаку дзэнсю. В 13-ти т. Токио, 1947—1961.  
 Хигути Ёситиё (ред.). Кассаку дзёрури сю. I.— В серии: Хёсяку Эдо бунгаку. Токио, 1935.  
 Эбара Тайдзо. Эдо бунгэй ронко. Токио, 1937.

Эбара Тайдзо, Тэруока Ясутака и Нома Косин (ред.). Тэйхон Сайкаку дзэнсю. Токио, 1949—1976.

- De Bary W. T. (trans.). Five Women Who Loved Love. Rutland, 1956.  
Hibbett H. The Floating World in Japanese Fiction. N. Y., 1959.  
Leutner R. (trans.). Saikaku's Parting Gift.— «Monumenta Nipponica». XXX, 4, 1975.  
Munemasa Isoo, Thomas Mamoru Kondo (trans.). Japanese Trials under the Shade of a Cherry Tree.— «Ryukoku daigaku ronso», № 386.  
Morris I. (trans.). The Life of an Amorous Woman. N. Y., 1963.  
Sargent G. W. (trans.). The Japanese Family Storehouse. Cambridge, 1959.  
Takatsuka Masanori, Stubbs D. C. (trans.). This Scheming World. Rutland, 1965.

## УКИЁ-ДЗОСИ

### Примечания

- <sup>1</sup> Эти годы указаны в кн.: Хасэгава Цуёси. Укиё-дзоси-но кэнкю, с. 59, 81.  
<sup>2</sup> Фудзии Отоо. Укиё-дзоси мэйсаку-сю, с. 122. В то время *укиё-дзоси* были известны главным образом под названием *косёку-бон*.  
<sup>3</sup> Нома Косин. Укиё-дзоси-сю, с. 271.  
<sup>4</sup> Фудзии, с. 327—328.  
<sup>5</sup> Сравнение текстов Дансуй и отрывков из произведений Сайкаку, которые он брал за образец, приводится в кн.: Мунэмаса Исоо. Сайкаку-но кэнкю, с. 294—301.  
<sup>6</sup> Профессор Нома подразделяет период существования *укиё-дзоси* на четыре этапа: 1683—1703 гг., 1704—1711 гг., 1712—1735 гг. и 1765—1783 гг. (см.: Нома. Укиё-дзоси-сю, с. 4—12).  
<sup>7</sup> Нома, с. 40.  
<sup>8</sup> См.: Тэруока Ясутака. Кинсэй бунгаку-но тэмбо, с. 50.  
<sup>9</sup> Фудзии, с. 323—324.  
<sup>10</sup> Фудзии, с. 325.  
<sup>11</sup> Фудзии, с. 345.  
<sup>12</sup> Текст петиции приводится в кн.: Фудзии, с. 71—73.  
<sup>13</sup> Наиболее подробные сведения о Мияко-но Нисики содержатся в двух статьях профессора Нома: Мияко-но Нисики гокутю гокугай.— «Кокуго кокубун». XVII, 8, 10.  
<sup>14</sup> См.: Нома, с. 7—8.  
<sup>15</sup> Текст приводится в кн.: Фудзии, с. 490—494.  
<sup>16</sup> Эту повесть заимствовал Кисэки. О версии Кисэки см.: H. Hibbett. The Floating World in Japanese Fiction, с. 140.  
<sup>17</sup> Нома, с. 9.  
<sup>18</sup> Хасэгава, с. 100—109. Здесь приводится 131 случай прямых заимствований из Сайкаку.  
<sup>19</sup> Нома, с. 22—23.  
<sup>20</sup> Нома, с. 26.  
<sup>21</sup> См.: Hibbett, с. 59 и сл.  
<sup>22</sup> В «Сэкэн мусуко катаги» (V, 2) почти дословно пересказывается повесть Ясёку Дзибуна.  
<sup>23</sup> Hibbett, с. 130—144.  
<sup>24</sup> Текст приводится в кн.: Фудзии, с. 102—103.  
<sup>25</sup> Фудзии, с. 112—113.  
<sup>26</sup> Фудзии, с. 109.  
<sup>27</sup> Накамура Юкихико. Кинсэй сакка кэнкю, с. 77—130.  
<sup>28</sup> Накамура, с. 85—86.

### Библиография

- Мунэмаса Исоо. Сайкаку-но кэнкю. Токио, 1969.  
Накамура Юкихико. Кинсэй сакка кэнкю. Токио, 1961.  
Накамура Юкихико. Кинсэй сёсэцуси-но кэнкю. Токио, 1961.  
Нома Косин. Мияко-но Нисики гокутю гокугай.— «Кокуго кокубун». XVII, 8, 10, 1948—1949.  
Нома Косин. Укиё-дзоси-сю.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1966.

Тэруока Ясутака. Кинсэй бунгаку-но тэмбо. Токио, 1953.  
Фудзии Отоо. Укиё-дзоси мэйсаку-сю.— В серии: Хёсяку Эдо бунгаку сосё.  
Токио, 1937.  
Хасэгава Цуёси. Укиё-дзоси-но кэнкю. Токио, 1969.  
Цукамото Тэцудзо (ред.). Хатимондзия ся госю.— В серии: Юходо бунко.  
Токио, 1927.

Hibbett H. The Floating World in Japanese Fiction. N. Y., 1959.

### 3

## ДРАМА

### ПЕРВЫЕ ШАГИ КАБУКИ И ДЗЁРУИ

#### Примечания

- <sup>1</sup> См.: Гундзи Масакацу. Кабуки но хассо, с. 157—158.
- <sup>2</sup> Мацуда Осаму. Нихон кинсэй бунгаку-но сэйрицу, с. 7.
- <sup>3</sup> Гундзи. Каварамоно то гэино, с. 110.
- <sup>4</sup> См.: С. J. Dupn. The Early Japanese Puppet Drama, с. 53.
- <sup>5</sup> Огасавара Ясуко и Гундзи Масакацу. Идзумо-но Окуни то кабуку хитобито, с. 134—135.
- <sup>6</sup> Там же, с. 135.
- <sup>7</sup> Гундзи. Кабуки-но хассо, с. 7.
- <sup>8</sup> Тоита Ясудзи и Гундзи Масакацу. Кабуки, с. 11.
- <sup>9</sup> См.: Муроки Ятаро. Нагоя Сандабуро ни кансүру нисан-но мондайтэн ни цуйтэ.  
<sup>10</sup> Гундзи. Кабуки, с. 26.  
<sup>11</sup> Там же, с. 30.  
<sup>12</sup> Там же, с. 32.  
<sup>13</sup> Там же.  
<sup>14</sup> Dupn, с. 7.  
<sup>15</sup> См. краткое содержание в кн.: Dupn, с. 31—34.  
<sup>16</sup> См.: D. Keene. Bunraku, с. 32.  
<sup>17</sup> Dupn, с. 36, 39.  
<sup>18</sup> *Сэккё* буквально означает «разъяснение сутр». По-видимому, драмы *сэккё* возникли в качестве сценического воплощения священных текстов с целью наставить зрителей на путь истинный в приятной и легкой для понимания манере. *Сэккё-буси* («мелодии *сэккё*»), как правило, пели под аккомпанемент гонгов и сасара — особых бамбуковых музыкальных инструментов. Однако впоследствии и в *сэккё-буси* стали использовать сямисэн, и в период своего расцвета, в середине XVI в., они мало чем отличались от *Дзёрури*. В наши дни искусство *сэккё-буси* сохранилось в весьма обесцвеченном виде на острове Садо.  
<sup>19</sup> Иллюстрация представлена в кн.: Keene, с. 136.  
<sup>20</sup> Переведена на английский язык Данном под названием «The Riven Breast» в двух вариантах. См. указ. соч., с. 112—134. Либретто дано в кн.: Keene, с. 45—47.  
<sup>21</sup> Dupn, с. 112.  
<sup>22</sup> См. переводы в кн.: Dupn, с. 135—148.  
<sup>23</sup> Сува Харуо. Гэнроку Кабуки-но кэнкю, с. 226.  
<sup>24</sup> См. раздел «Кана-дзоси» в данной книге.  
<sup>25</sup> Гундзи. Кабуки, с. 34. См. также: Masakatsu Gunji. Kabuki, с. 22.  
<sup>26</sup> Гундзи. Кабуки, с. 36.  
<sup>27</sup> Сува. Кабуки-но тэнкай, с. 166.  
<sup>28</sup> С. J. Dupn and Bunzo Torigoe (trans.). The Actors' Analects, с. 118.  
<sup>29</sup> Екояма Сигэру. Каганодзё даммоно сю, с. 31.  
<sup>30</sup> Екояма, с. 38; Dupn, с. 101.

#### Библиография

Гундзи Масакацу. Кабуки.— В серии: Нихон бунгаку си. Токио, 1958.  
Гундзи Масакацу. Кабуки но хассо. Токио, 1959.  
Екояма Сигэру. Каганодзё даммоно сю. Токио, 1958.  
Мацуда Осаму. Нихон кинсэй бунгаку-но сэйрицу. Токио, 1963.

Муроки Ятаро. Нагоя Сандзабуро ни кансуру нисан-но мондайтэн ни цуйтэ.— «Кокуго то кокубунгаку». 1955, ноябрь.  
 Огасавара Ясуко и Гундзи Масакацу. Идзумо-но Окуни то кабуку хитобито.— В серии: Нихон бунгаку-но рэкиси. VII. Токио, 1967.  
 Сува Харуо. Гэпроку Кабуки-но кэнкю. Токио, 1967.  
 Сува Харуо. Кабуки-но тэнкай.— В серии: Кодза Нихон бунгаку. VII. Токио, 1969.  
 Топта Ясудзи и Гундзи Масакацу. Кабуки: соно рэкиси то ёсики. Токио, 1965.

Dunn C. J. The Early Japanese Puppet Drama. L., 1966.  
 Dunn C. J. and Bunzo Torigoe. The Actors' Analects. N. Y., 1969.  
 Sunji Masakatsu. Kabuki. Tokyo and Palo Alto, 1969.  
 Keene D. Bunraku, the Puppet Theatre of Japan. Tokyo and Palo Alto, 1965.

#### ТИКАМАЦУ МОНДЗАЭМОН (1653—1725)

##### Примечания

- <sup>1</sup> Мори Сю. Гири то насакаэ-но сакуся Тикамацу, с. 296.
- <sup>2</sup> Там же, с. 297.
- <sup>3</sup> См.: Такано Тацуюки. Кинсэй энгэки-но кэнкю, с. 40.
- <sup>4</sup> Краткое содержание пьесы дается в кн.: Кеене. Major Plays of Chikamatsu, с. 12—14.
- <sup>5</sup> Мори Сю. Дзёрури то Тикамацу, с. 134.
- <sup>6</sup> См.: Мори Гири, с. 298.
- <sup>7</sup> См.: Гундзи Масакацу. Кабуки-но хассо, с. 165—185.
- <sup>8</sup> Цит. по: Хара Митио. Сонэдзакки синдзю-но иги, с. 65.
- <sup>9</sup> Там же, с. 68—69.
- <sup>10</sup> Кеене. Major Plays..., с. 51.
- <sup>11</sup> Цит. по: Ёкояма Тадаси. Дзёрури аяцури сибай-но кэнкю, с. 230.
- <sup>12</sup> Там же, с. 231.
- <sup>13</sup> Кеене. Major Plays..., с. 52.
- <sup>14</sup> Хара, с. 74.
- <sup>15</sup> Кеене. Major Plays..., с. 410.
- <sup>16</sup> Минамото Рёэн. Гири то ниндзё, с. 151.
- <sup>17</sup> Там же, с. 59.
- <sup>18</sup> Кеене. Major Plays..., с. 410.
- <sup>19</sup> Подробнее о достоинствах пьесы см.: Кеене. The Battles of Coxinga, с. 2—9.
- <sup>20</sup> Кеене. Major Plays..., с. 209.
- <sup>21</sup> Там же, с. 269.
- <sup>22</sup> Сравнение пяти актов пьесы с пятью категориями пьес *Но*, включавшимися в программу одного представления, см. в кн.: Кеене. The Battles of Coxinga, с. 87—89.
- <sup>23</sup> Кеене. Major Plays..., с. 119.
- <sup>24</sup> Кеене. Anthology of Japanese Literature, с. 386.
- <sup>25</sup> Там же, с. 388.
- <sup>26</sup> Там же.
- <sup>27</sup> Кеене. Major Plays..., с. 119.
- <sup>28</sup> О нюансах творческого стиля Тикамацу и трудностях понимания текста см.: Кеене. Major Plays..., с. 27—29.
- <sup>29</sup> Там же, с. 26.
- <sup>30</sup> Он первый дал трагическую трактовку таких популярных персонажей, как О-Сомэ, Хисамацу и Яоя О-Сити.
- <sup>31</sup> Мори Гири то насакаэ, с. 309.
- <sup>32</sup> Цит. по: W. T. de Vary. Five Women Who Loved Love, с. 185.
- <sup>33</sup> Отоба Хирому (ред.). Дзёрури сю. I, с. 99.
- <sup>34</sup> См.: Такано Масами. Тикамацу то соно дэнто гэино, с. 278—297.
- <sup>35</sup> Отоба, с. 15.
- <sup>36</sup> См.: Эбара Тайдзо. Эдо бунгэй ронко, с. 126.

##### Библиография

Гундзи Масакацу. Кабуки-но бигаку. Токио, 1963.  
 Гундзи Масакацу. Кабуки-но хассо. Токио, 1959.  
 Ёкояма Сигэру (ред.). Кагаподзё даммоно сю.— В серии: Котэн бунко. Токио, 1958.

- Ёкояма Тадаси. Дзёрури аяцури сибай-но кэнкю. Токио, 1963.  
 Минамото Рёэн. Гири то ниндзё. Токио, 1969.  
 Мори Сю. Гири то насакэ-но сакуся Тикамацу.— В серии: Нихон бунгаку-но рэкиси. VII. Токио, 1967.  
 Мори Сю. Дзёрури то Тикамацу.— В серии: Кодза нихон бунгаку. VII. Токио, 1969.  
 Отоба Хирому (ред.). Дзёрури сю. I.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1960.  
 Такано Масами (ред.). Тикамацу Мондзаэмон сю.— В серии: Нихон котэн дзэнсё. Токио, 1950—1952.  
 Такано Тацуюки. Кинсэй энгэки-но кэнкю. Токио, 1941.  
 Ураяма Масао и Мацудзакэ Хитоси (ред.). Кабуки якухон сю.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1960.  
 Фудзино Ёсио. Сонэдзакэ синдзю: кайсяку то дзэнкю. Токио, 1968.  
 Хара Митпо. Сонэдзакэ синдзю-но иги.— В кн.: Тикамацу ронсю. I, 1962.  
 Хигути Ёситиё. Кэссаку Дзёрури сю: Тикамацу дэндай. Токио, 1935.  
 Эбара Тайдзо. Эдо бунгэй ронко. Токио, 1937.  
 Юда Ёсио. Сонэдзакэ синдзю-но кабукигэки кибан.— В кн.: Сима кёдзю коки кинэн, [б. м.], 1960.
- Keene D. The Battles of Coxinga. L., 1951.  
 Keene D. Major Plays of Chikamatsu. N. Y., 1961.

## ДЗЕРУРИ ПОСЛЕ ТИКАМАЦУ

### Примечания

- <sup>1</sup> Цит. по: Ю да Ёсио. Бунраку дзёрури сю, с. 8. Оригинальное произведение, «Дзёрури-фу», было написано после 1767 г.
- <sup>2</sup> Тамура Ниссио и Накаутэ Тёдзи. Гидаю дзэнсю. I, с. 354—355.
- <sup>3</sup> Ёкояма Тадаси. Дзёрури аяцури сибай-но кэнкю, с. 594.
- <sup>4</sup> Там же, с. 597.
- <sup>5</sup> Там же, с. 594.
- <sup>6</sup> Там же, с. 593.
- <sup>7</sup> Ю да, с. 6.
- <sup>8</sup> Кеене. Major Plays of Chikamatsu, с. 402.
- <sup>9</sup> Тикаиси Ясуаки. Дзёрури мэйсаку сю. I, с. 182—184.
- <sup>10</sup> Тикаиси Ясуаки. Аяцури дзёрури-но кэнкю. I, с. 243.
- <sup>11</sup> Ёкояма, с. 587.
- <sup>12</sup> См.: Ю да Ёсио. Такэда Идзумо-но сюмэй то сакухин.
- <sup>13</sup> Краткое содержание изложено в кн.: Фудзимура Цукуру (ред.). Нихон бунгаку дайджитэн. I, с. 356—357.
- <sup>14</sup> Минамото Рёэн. Гири-то ниндзё, с. 155.
- <sup>15</sup> См.: Ёкояма, с. 612.
- <sup>16</sup> Вольный перевод дается в кн.: E. Ernst. Three Japanese Plays.
- <sup>17</sup> Сува Харуо. Дзёрури-но дэнтю, с. 410.
- <sup>18</sup> Цуруми Маэто. Дзёрури сю. II, с. 55.
- <sup>19</sup> См.: Отоба Хирому. Дзёрури сю. I, с. 35.
- <sup>20</sup> См.: Тойта Ясудзи. Тюсингура, с. 106.
- <sup>21</sup> Дзиппэнся Икку. Тюсингура окамэ хёбан, с. 453—456.
- <sup>22</sup> Сува, с. 414—417.
- <sup>23</sup> Ёкояма, с. 626.
- <sup>24</sup> Цуруми, с. 14.
- <sup>25</sup> Сонода Тамико. Дзёрури сакуся-но кэнкю, с. 320—328.
- <sup>26</sup> См.: Кеене. The Huppolytus Triangle East and West.
- <sup>27</sup> Ю да. Бунраку дзёрури сю, с. 18.

### Библиография

- Дзиппэнся Икку. Тюсингура окамэ хёбан.— В серии: Тэйкоку бунко. 35. Ако фукуюсю дзэнсю. Токио, 1909.  
 Ёкояма Тадаси. Дзёрури аяцури сибай-но кэнкю. Токио, 1963.  
 Каватакэ Сигэтоси (ред.). Дзёрури кэнкю бункэн сюсэй. Токио, 1944.  
 Каватакэ Сигэтоси. Нихон энгэки дзэнси. Токио, 1959.  
 Куроки Кандзо. Тикамацу иго. Токио, 1942.

- Минамото Рёэн. Гири то ниндзё. Токио, 1969.  
 Отоба Хирому. Дзёрури сю. I.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1960.  
 Сонода Тампо. Дзёрури сакуся-но кэнкю. Токио, 1944.  
 Сува Харуо. Дзёрури-но дэнто.— В серии: Нихон бунгаку-но рэкиси. VII. Токио, 1967.  
 Судзуй Кэндзи. Тикамацу Хандзи сю.— В серии: Нихон котэн дзэнсё. Токио, 1949.  
 Тамура Нисиро и Накауты Тёдзи. Гидаю дзэнсю. Токио, 1937.  
 Тикапси Ясуаки. Аяцури дзёрури-но кэнкю. Токио, 1961.  
 Тикапси Ясуаки. Дзёрури мэйсаку сю. Токио, 1950.  
 Тоита Ясудзи. Тюсингура. Токио, 1957.  
 Фудзимура Цукуру (ред.). Нихон бунгаку дайджитэн. Токио, 1956.  
 Цуруми Макото. Дзёрури сю.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1959.  
 Цуруми Макото. Такэда Идзумо сю.— В серии: Нихон котэн дзэнсё. Токио, 1956.  
 Юда Ёсиро. Бунраку дзёрури сю.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1965.  
 Юда Ёсиро. Такэда Идзумо-но сюмэй то сакухин.— Кинсэй бунгэй. I, № 1, 1954.  
 Юда Ёсиро. Такэда Оми, Идзумо-но дайдай.— Ямабэномити. I, № 1, 1954.  
 Юда Ёсиро. Такэда Оми, Идзумо-но дайдай пуйко.— Ямабэномити. I, № 2, 1956.
- Ernst E. Three Japanese Plays. L., 1959.  
 Keene D. (trans.). Chushingura. N. Y., 1971.  
 Keene D. The Hippolytus Triangle East and West.— «Yearbook of Comparative and General Literature». 1962, № 11, Bloomington (Indiana).  
 Keene D. Major Plays of Chikamatsu. N. Y., 1961.

#### 4

### ПОЭЗИЯ ВАКА

#### КОКУГАКУ И ВАКА

##### Примечания

- <sup>1</sup> Такаги Итаиноскэ и Хисамацу Сэнъити. Кинсэй вака сю, с. 93.  
<sup>2</sup> Призывая литераторов писать поэзию и прозу в архаичном стиле, Камо-но Мабути утверждал: «В „Кодзики“ события „Эры богов“ описываются преимущественно в прозе, так что, если сами вы не сочиняете прозы, то не поймете в полной мере написанного там. Чтобы научиться писать в стиле древней прозы, нужно также слогать стихи на древний манер. Умение делать то и другое составляет важнейшую часть изучения нашей страны» (цит. по: Хисамацу Сэнъити. Кинсэй вака си, с. 94).  
<sup>3</sup> G. N. Takahashi. Kada no Arimaro's «Kokka Nachiron» (unpublished M. A. Essay. Columbia University, 1963, с. 40).  
<sup>4</sup> Хисамацу, с. 17.  
<sup>5</sup> Там же, с. 16.  
<sup>6</sup> Мацуда Осаму. Нихон кинсэй бунгаку-но сэйрицу, с. 95.  
<sup>7</sup> Там же, с. 90.  
<sup>8</sup> Окубо Тадаси. Манъё э-но сибо то вака.— В кн.: Имото Нюити и Нисияма Мацуноскэ. Нингэн кайган, с. 61.  
<sup>9</sup> Мацуда, с. 83.  
<sup>10</sup> Хисамацу, с. 18.  
<sup>11</sup> Там же, с. 19.  
<sup>12</sup> Фудзии Отоо, Кёхакусю, с. 6.  
<sup>13</sup> Мацуда, с. 100.  
<sup>14</sup> Там же, с. 105.  
<sup>15</sup> Тёрю, вероятно, придумал себе псевдоним, позаимствовав первый иероглиф имени Тёсёси и добавив «рю», что означает «стиль» (см.: Хисамацу, с. 41).  
<sup>16</sup> Окубо, с. 66.  
<sup>17</sup> Хисамацу, с. 51.  
<sup>18</sup> Там же, с. 50.

<sup>19</sup> Там же, с. 25.

<sup>20</sup> Там же, с. 28.

<sup>21</sup> Ruysaka Tsunoda et al. Sources of Japanese Tradition, с. 512—513.

<sup>22</sup> Там же, с. 513.

<sup>23</sup> Хисамацу, с. 57.

<sup>24</sup> Хисамацу, с. 55. См. также: Тани Канаэ. Када Адзумамаро.— В кн.: Кубота Уцубо и Мацумуро Эйити. Токугава дэйдэй вака-но кэнкю.

<sup>25</sup> На с. 260—261 Тани приводит статистическое сравнение образов, встречающихся в поэзии Адзумамаро, и в поэзии пяти его современников.

<sup>26</sup> Иноуэ Ютака. Камо-но Мабути.— В кн.: Хисамацу Сэнъити и Санэката Кийэси. Кинсэй-но кадзин, с. 7.

<sup>27</sup> Такаги и Хисамацу, с. 55.

<sup>28</sup> Там же, с. 57.

<sup>29</sup> Саигуса Ясутака. Камо-но Мабути, с. 262.

<sup>30</sup> См.: Такаги и Хисамацу, с. 522. Более ранние исследования относят это стихотворение к 1761 г., но правильнее, вероятно, датировать его 1764 г.

<sup>31</sup> Саигуса, с. 249.

<sup>32</sup> Фудзимуро Цукуру (ред.). Нихон бунгаку дайджитэн, II, с. 320.

<sup>33</sup> Иноуэ, с. 42.

<sup>34</sup> Такаги и Хисамацу, с. 113.

<sup>35</sup> Приведенные стихотворения стоят в «Манъёсю» под № 4164, 4408, 3978.

<sup>36</sup> Иноуэ, с. 42.

<sup>37</sup> О трудностях реконструкции произношения иероглифов дает представление стихотворение Хитомаро из книги первой «Манъёсю». В традиционном прочтении начальные строки звучали так:

адзума но но  
кэбури ни татэру  
токуро ни тэ

Мабути же предложил такой вариант, принятый и в наши дни:

химугаси но	Видно как встает,
но ни кагирои но	занимается заря
тацу миэтэ	в полях на востоке.

См.: Саигуса, с. 270—271; также Такаги Итиноскэ и др. Манъёсю. I, с. 34—35.

<sup>38</sup> Окубо, с. 169—171.

<sup>39</sup> Саигуса, с. 256—259.

<sup>40</sup> Название возникло из стихотворения «Манъёсю» № 2745. См.: Окубо Тадаси (ред.). Мотоори Норинага дзэнсю. II, с. XI.

<sup>41</sup> Анализ содержания «Асивакэ обунэ» см. там же, с. 81—83.

<sup>42</sup> Там же, с. 3.

<sup>43</sup> Накамура Юкихиико (ред.). Кинсэй бунгакурон сю, с. 104—105.

<sup>44</sup> См.: Тахара Цугуо. Мотоори Норинага, с. 74—87.

<sup>45</sup> Окубо. Мотоори. II, с. 99.

<sup>46</sup> Там же, с. 44.

<sup>47</sup> Окубо Тадаси. Кофу ва сиротаэ.— В кн.: Накамура Юкихиико и Нисияма Мацуноскэ. Бунга рёран, с. 175.

<sup>48</sup> Окубо. Мотоори. II, с. 35.

<sup>49</sup> Там же, с. 36—37.

<sup>50</sup> Там же.

<sup>51</sup> Тахара, с. 53.

<sup>52</sup> I. Morris. The World of the Shining Prince, с. 309.

<sup>53</sup> Тахара, с. 61.

<sup>54</sup> Там же, с. 67—68.

<sup>55</sup> Цунода, с. 534.

<sup>56</sup> Тахара, с. 32.

<sup>57</sup> Есикава Кодзиро. Мотоори Норинага-но сисо.— В кн.: Есикава Кодзиро (ред.). Мотоори Норинага сю, с. 3.

<sup>58</sup> Тахара, с. 38.

<sup>59</sup> Мотоори Киёдзо (ред.). Мотоори Норинага дзэнсю. IV, с. 1821—1826.

<sup>60</sup> Окубо. Кофу, с. 177.

<sup>61</sup> Там же, с. 178.

<sup>62</sup> Tsunetsugu Muraoka. Studies in Shinto Thought, с. 155.

<sup>63</sup> Тахара, с. 28.

## Библиография

- Есикава Кодзиро (ред.). Мотоори Норинага сю. Токио, 1969.  
Имото Ноити и Нисияма Мацуноска. Нингэн кайган.— В серии: Нихон бунгаку-но рэкиси. Токио, 1967.  
Кубота Удубо и Мацумура Эйити. Токугава дзидай вака-но кэн-кю. Токио, 1932.  
Мацуда Осаму. Нихон кинсэй бунгаку-но сэйрицу. Токио, 1963.  
Мотоори Киёдзо (ред.). Мотоори Норинага дзэнсю. Токио, 1927.  
Накамура Юкихико. Кинсэй бунгакурон сю.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1966.  
Накамура Юкихико, Нисияма Мацуноска. Бунка рёран.— В серии: Нихон бунгаку-но рэкиси. Токио, 1967.  
Нисисита Кэйити. Вакаси рон. Токио, 1944.  
Окубо Тадаси (ред.). Мотоори Норинага дзэнсю. II. Токио, 1968.  
Сангуса Ясутака. Камо-но Мабути. Токио, 1962.  
Такаги Итиноска, Гоми Томохидэ и Оно Сусуму. Манъёсю. I.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1957.  
Такаги Итиноска и Хисамацу Сэнъити. Кинсэй вака сю.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1966.  
Тахара Цугуо. Мотоори Норинага. Токио, 1968.  
Хисамацу Сэнъити. Кинсэй вака си. Токио, 1968.  
Хисамацу Сэнъити и Санэката Киёси (ред.). Кинсэй-но Кадзин. Токио, 1960.

Tsunetsugu Muraoka. Studies in Shinto Thought. Tokyo, 1964.

## ЛИТЕРАТУРА 1770—1867 гг.

### 1

## ПОЭЗИЯ ХАЙКАЙ

### ВОЗРОЖДЕНИЕ ПОЭЗИИ ХАЙКАЙ

#### Примечания

<sup>1</sup> Цит. по: Курияма Рити. Хайкай си, с. 80. Сико, без сомнения, вдохновлялся примером Бо Цзюй-и, который, по преданию, проверял все свои стихи, читая их неграмотной старухе.

<sup>2</sup> Абэ Кимико и Асо Исодзи. Кинсэй хайку хайбун сю, с. 131.

<sup>3</sup> Там же, с. 136.

<sup>4</sup> Цит. по: Курияма, с. 179.

<sup>5</sup> Абэ Кимико и Асо Исодзи, с. 141.

<sup>6</sup> Там же, с. 152.

<sup>7</sup> См. там же, с. 152. Тэруока Ясутака. Кинсэй хайку, с. 190—191.

<sup>8</sup> Кавасима Цую. Тё-ни, с. 211.

<sup>9</sup> Абэ и Асо, с. 146.

<sup>10</sup> Предисловие к «Мукаси о има» (1774); текст взят из кн.: Тэруока Ясутака и Кавасима Цую. Бусон сю, с. 272.

<sup>11</sup> См.: Кониси Дзинъити. Хайку, с. 11; Симидзу Такаюки. Басё ни каэрэ, с. 110—113.

<sup>12</sup> Эбара Тайдзо (ред.). Бусон дзэнсю, с. 728.

<sup>13</sup> Выражение «показать шляпе, как цветет сакура» взято из *хайкай* Басё, сложенного перед путешествием в Есино. Горы Есино особенно славились цветением сакуры. Текст, написанный в 1782 г., взят из кн.: Эбара Тайдзо (ред.). Еса Бусон сю, с. 278.

<sup>14</sup> См.: Курияма, с. 208.

<sup>15</sup> Хагивара Сакутаро. Кёсю-но сидзин, с. 477.

<sup>16</sup> Там же, с. 479.



- <sup>17</sup> Тэруока и Кавасима, с. 122.  
<sup>18</sup> Там же, с. 42.  
<sup>19</sup> Анализ значения слова *мукаси* у Бусона см. в кн.: Симидзу Такаюки. Бусон-но кайсяку то кансё, с. 3.  
<sup>20</sup> Тэруока и Кавасима, с. 122.  
<sup>21</sup> См.: Кониси, с. 159; Симидзу. Бусон, с. 81.  
<sup>22</sup> Тэруока и Кавасима, с. 89.  
<sup>23</sup> Кониси, с. 160.  
<sup>24</sup> Тэруока и Кавасима, с. 165.  
<sup>25</sup> Там же, с. 148.  
<sup>26</sup> Там же, с. 108.  
<sup>27</sup> Там же, с. 100.  
<sup>28</sup> Симидзу. Бусон, с. 93; Тэруока. Кинсэй хайку, с. 221—222.  
<sup>29</sup> Тэруока и Кавасима, с. 49.  
<sup>30</sup> Там же, с. 128.  
<sup>31</sup> Симидзу. Бусон, с. 130.  
<sup>32</sup> Тэруока и Кавасима, с. 258—260.  
<sup>33</sup> Андо Цугуо. Ёса Бусон, с. 63; Хагивара, с. 477.  
<sup>34</sup> Андо подчеркивает, что сама подпись «Сяку Бусон» свидетельствует о принятии Бусоном духовного сана. Его вера в будду Амида выявляется не только в последних строках, но, по-видимому, и в тех, где упоминается западный ветер.  
<sup>35</sup> Перевод на английский язык см. в кн.: Naikai and Naiku, с. 133—137.  
<sup>36</sup> Эбара. Бусон дзэнсю, с. 812.  
<sup>37</sup> Текст приводится в кн.: Тэруока и Кавасима, с. 266—267.  
<sup>38</sup> Там же, с. 266.  
<sup>39</sup> Андо, с. 13.  
<sup>40</sup> См.: Кониси, с. 152.  
<sup>41</sup> Тэруока и Кавасима, с. 116; Кониси, с. 157; Симидзу. Бусон. с. 108—109.  
<sup>42</sup> Эбара. Бусон дзэнсю, с. 688.  
<sup>43</sup> Симидзу. Басё ни каэрэ, с. 123.  
<sup>44</sup> Кониси, с. 139—140.  
<sup>45</sup> Henderson, с. 111.  
<sup>46</sup> Абэ и Асо, с. 153.  
<sup>47</sup> Там же, с. 154.  
<sup>48</sup> Там же, с. 155.  
<sup>49</sup> Кониси, с. 143—144.  
<sup>50</sup> Абэ и Асо, с. 155.  
<sup>51</sup> Там же.  
<sup>52</sup> Там же, с. 153.  
<sup>53</sup> Текст приводится в кн.: Абэ и Асо.

### Библиография

- Абэ Кимико и Асо Исодзи. Кинсэй хайку хайбун сю.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1964.  
 Андо Цугуо. Ёса Бусон. Токио, 1970.  
 Идзити Тэцуо и др. Хайкай дайdzитэн. Токио, 1957.  
 Кавасима Цую. Тё-ни.— В кн.: Хайку кодза. 2. Токио, 1959.  
 Кониси Дзинъити. Хайку. Токио, 1952.  
 Курияма Рити. Хайкай-си. Токио, 1963.  
 Симидзу Такаюки. Басё ни каэрэ.— В серии: Нихон бунгаку-но рэкиси. 8. Токио, 1967.  
 Симидзу Такаюки. Бусон-но кайсяку то кансё. Токио, 1956.  
 Тэруока Ясутака. Бусон. Токио, 1954.  
 Тэруока Ясутака. Кинсэй хайку. Токио, 1956.  
 Тэруока Ясутака и Кавасима Цую. Бусон сю, Исса сю.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1959.  
 Хагивара Сакутаро. Кёсю-но сидзин Ёса Бусон.— В кн.: Хагивара Сакутаро дзэнсю.  
 Эбара Тайдзо. Бусон дзэнсю. Киото, 1933.  
 Эбара Тайдзо и Симидзу Такаюки. Ёса Бусон сю.— В серии: Нихон котэн дзэнсё. Токио, 1957.

## ХАЙКАЙ ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА ТОКУГАВА

### Примечания

- <sup>1</sup> Симидзу Такаюки. Хайкай-но тайсюка, с. 251.
- <sup>2</sup> Ивахаси Коята (ред.). Уэда Акинари дзэнсю. I, с. 341.
- <sup>3</sup> Цит. по: Курияма Ритти. Хайкай си, с. 299.
- <sup>4</sup> Курияма, с. 262.
- <sup>5</sup> Накамура Сюдзё. Бусон иго, с. 14.
- <sup>6</sup> Судзуки Кацутада. Судзуки Митихико, с. 410.
- <sup>7</sup> Абэ Кимио и Асо Исодзи. Кинсэй хайку хайбун сю, с. 199.
- <sup>8</sup> Накамура, с. 14.
- <sup>9</sup> Судзуки, с. 415.
- <sup>10</sup> См.: Кониси Дзинъити. Хайку, с. 173.
- <sup>11</sup> Симидзу, с. 242.
- <sup>12</sup> Абэ и Асо, с. 197.
- <sup>13</sup> Накамура, с. 17.
- <sup>14</sup> Ито Масао. Кобаяси Исса сю, с. 1.
- <sup>15</sup> Симидзу, с. 252—253.
- <sup>16</sup> Кониси, с. 166.
- <sup>17</sup> См.: Ито, с. 4.
- <sup>18</sup> Nobuyuki Yasa (trans.). The Year of My Life, с. 103—104.
- <sup>19</sup> Тэруока Ясутака и Кавасима Цую. Бусон сю, Исса сю, с. 462.
- <sup>20</sup> Симидзу, с. 255.
- <sup>21</sup> Кониси, с. 169.
- <sup>22</sup> Тэруока и Кавасима, с. 347.
- <sup>23</sup> Там же, с. 457.
- <sup>24</sup> Там же, с. 341.
- <sup>25</sup> H. G. Henderson. An Introduction to Haiku, с. 142.
- <sup>26</sup> См.: Курияма, с. 268.
- <sup>27</sup> Тэруока и Кавасима, с. 347.
- <sup>28</sup> Курияма, с. 272.
- <sup>29</sup> Там же, с. 274.
- <sup>30</sup> Там же, с. 289—290.
- <sup>31</sup> Кавасима Цую (цит. по: Тэруока и Кавасима, с. 315).
- <sup>32</sup> Кониси, с. 173.

### Библиография

- Абэ Кимио и Асо Исодзи. Кинсэй хайку хайбун сю.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1964.
- Ивахаси Коята. Уэда Акинари дзэнсю.— В серии: Кокусё канкокай. Токио, 1917.
- Ито Масао. Кобаяси Исса сю.— В серии: Нихон котэн дзэнсё. Токио, 1953.
- Кониси Дзинъити. Хайку. Токио, 1952.
- Курияма Ритти. Хайкай си. Токио, 1963.
- Накамура Сюдзё. Бусон иго.— В серии: Нихон бунгаку си. Токио, 1958.
- Симидзу Такаюки. Хайкай но тайсюка.— В кн.: Накамура Юкихи-ко и Мацуяма Мацуноскэ. Бунка рёран.— В серии: Нихон бунгаку но рэнкиси. VIII. Токио, 1959.
- Судзуки Кацутада. Судзуки Митихико.— В кн.: Хайку кодза. III. Токио, 1959.
- Тэруока Ясутака и Кавасима Цую. Бусон сю, Исса сю.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1959.
- Henderson H. G. An Introduction to Haiku. N. Y., 1958.
- Maskenzie L. The Autumn Wind: a Selection from the Poems of Issa. L., 1957.
- Yusa Nobuyuki (trans.). The Year of My Life: A Translation of Issa's «Oraga Haru». Berkeley, 1960.

УЭДА АКИНАРИ (1734—1809)

*Примечания*

- <sup>1</sup> Тэруока Ясутака и Гундзи Масакацу. Эдо симин бунгаку-но кайка, с. 110.
- <sup>2</sup> Морита Киро. Уэда Акинари, с. 15.
- <sup>3</sup> Тэруока и Гундзи, с. 112.
- <sup>4</sup> Накамура Юкихико (ред.). Уэда Акинари-сю (далее — УАС), с. 3.
- <sup>5</sup> Тэруока и Гундзи, с. 118. Точка зрения, согласно которой *вайку* означает «перевод на японской язык», была высказана Такада Мамору (см.: Такада Мамору. Уэда Акинари кэнкю дзэсэцу, с. 38), но подверглась сокрушительной критике (см.: Морита, с. 67—71).
- <sup>6</sup> В книге Морита рассматриваются различные точки зрения по этому вопросу (с. 61—71).
- <sup>7</sup> Нагаи Кадзутака (ред.). Уэда Акинари-сю, с. 40—45.
- <sup>8</sup> Там же, с. 42.
- <sup>9</sup> Там же, с. 172—188.
- <sup>10</sup> Морита, с. 75.
- <sup>11</sup> Накано Митоси. Атарасю сёсэцу-но хассэй, с. 82.
- <sup>12</sup> Тэруока и Гундзи, с. 102.
- <sup>13</sup> Ота Нампо. Игива Итигэн (цит. по: Айсо Тэйдзо. Кинсэй сёсэцу-си: Эдо хэн, с. 239).
- <sup>14</sup> Мацуяма Эйтаро (ред.). Габун сёсэцу-сю, с. 1.
- <sup>15</sup> Тэруока и Гундзи, с. 108—109.
- <sup>16</sup> Накамура Юкихико. Кинсэй сакка кэнкю, с. 161.
- <sup>17</sup> Цит. по: Накано, с. 84.
- <sup>18</sup> Сигэтомо Ки. Угэцу моногатари-но кэнкю, с. 137.
- <sup>19</sup> По мнению некоторых исследователей, Акинари учился под руководством Аятари, когда последний посетил Киото в 1767 г. См.: Накамура. УАС, с. 4.
- <sup>20</sup> Нода Хисао. Кайи сёсэцу-но кэйфу то Акинари, с. 37.
- <sup>21</sup> Там же, с. 38—40.
- <sup>22</sup> См.: Морита, с. 78—95, 104.
- <sup>23</sup> См. перевод на японский язык, выполненный Иидзука Акира [Иидзука Акира (перев.). Сэнто синва, с. 151—166].
- <sup>24</sup> Аэба Косон (ред.). Кинсэй бунгэй сосё. III, с. 62—66.
- <sup>25</sup> Атмосфера новеллы соответствует названию сборника — «Повести о луне и дожде».
- <sup>26</sup> Накамура Хироясу. Уэда Акинари-но симпи сисо, с. 96.
- <sup>27</sup> См.: Накамура Юкихико. УАС. На с. 258, 268, 276 и др. приводятся примеры лисьих чар; на с. 258, 268, 270 и др. дается критика конфуцианцев-материалистов.
- <sup>28</sup> Сакаи Коити. Уэда Акинари, с. 56, 63.
- <sup>29</sup> Второе из названных произведений подробно рассматривается в кн.: Сигэтомо Ки (ред.). Уэда Акинари-сю, с. 30—35.
- <sup>30</sup> Сакаи, с. 60.
- <sup>31</sup> Морита, с. 20.
- <sup>32</sup> Такада Мамору. Уэда Акинари кэнкю дзэсэцу, с. 362—381. Оригинальные тексты см. в кн.: Ивахаси Коята (ред.). Уэда Акинари дзэнсю. I, с. 423—464.
- <sup>33</sup> Накамура Юкихико. УАС, с. 254.
- <sup>34</sup> Текст приводится в кн.: Ивахаси. I, с. 466—489.
- <sup>35</sup> См.: R. A. Miller. The Japanese Language, с. 207—208.
- <sup>36</sup> Накамура Юкихико. УАС, с. 270.
- <sup>37</sup> Там же, с. 272.
- <sup>38</sup> Там же, с. 274—275.
- <sup>39</sup> Удзуки Хироси. Акинари-но сисо то бунгаку, с. 254.
- <sup>40</sup> Мацуда Осаму. Ти Катабира-но рон, с. 39.

*Библиография*

- Айсо Тэйдзо. Кинсэй сёсэцу-си: Эдо-хэн, Токио, 1956.
- Аэба Косон (ред.). Кинсэй Бунгэй сосё. III. Токио, 1910.
- Иидзука Акира (перев.). Сэнто синва.— В серии: Тоё бунко. Токио, 1965.

- Мацуда Осаму. Ти катабира-но рон.— «Бунгаку». 1964, XXXII, февраль.  
 Мацуяма Эйтаро (ред.). Габун сёсэцу сю.— В серии: Юходо бунко. Токио, 1926.
- Морита Киро. Уэда Акинари. Токио, 1970.  
 Морияма Сигэо. Уэда Акинари.— В серии: Иванами кодза Нихон бунгаку-си. Токио, 1958.
- Нагаи Кадзутака (ред.). Уэда Акинари-сю.— В серии: Юходо бунко. Токио, 1926.
- Накамура Хироюсу. Уэда Акинари-но симпи сисо.— «Кокубунгаку кэнкю». 26, 1962.
- Накамура Юкихико. Акинари.— В серии: Нихон котэн кансё кодза. Токио, 1958.
- Накамура Юкихико. Кинсэй сакка кэнкю. Токио, 1961.  
 Накамура Юкихико. Ти катабира-но сэцу.— «Габун кэнкю». XVIII, 1967.
- Накамура Юкихико (ред.). Уэда Акинари-сю.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1959.
- Накано Митоси. Атараси сёсэцу-но хассэй.— В кн.: Накамура Юкихико и Нисияма Мацуносукэ (ред.). Бунка рёран. Токио, 1967.
- Нода Хисао. Кайи сёсэцу-но кэйфу то Акинари.— В серии: Кодза нихон бунгаку. VIII. Токио, 1969.
- Сакаи Коити. Уэда Акинари. Киото, 1959.  
 Сигэтомо Ки. Кинсэй бунгакуси-но сёмондай. Токио, 1963.  
 Сигэтомо Ки. Угэцу моногатари хёсяку. Токио, 1954.  
 Сигэтомо Ки. Угэцу моногатари-но кэнкю. Киото, 1946.  
 Сигэтомо Ки. Уэда Акинари-сю.— В серии: Нихон котэн дзэнсё. Токио, 1957.
- Симидзу Масао. Акинари-но хайкай.— «Гэйбун ко». 1, 2, 1967—1968.  
 Такада Мамору. Уэда Акинари кэнкю дзёсэцу. Токио, 1968.  
 Тэруока Ясутака и Гундзи Масакацу. Эдо симин бунгаку-но кайка.— В серии: Нихон-но бунгаку. Токио, 1967.
- Удзуки Хироси. Акинари-но сисо то бунгаку.— В кн.: Накамура Юкихико. Акинари.

Miller R. A. The Japanese Language. Chicago. 1967.

## ЛИТЕРАТУРА ГЭСАКУ

### Примечания

- <sup>1</sup> Накамура Юкихико. Гэсаку-рон, с. 27.
- <sup>2</sup> См.: J. R. Levenson. Confucian China and Its Modern Fate. I, с. 20—22. Автор рассматривает идеал непрофессионализма в среде китайских художников. В Японии живописные произведения *бундзинга* (картины, выполненные литераторами) были столь же тесно связаны с поэтическими и прозаическими произведениями их авторов.
- <sup>3</sup> См.: Накамура, с. 46, 52—53.
- <sup>4</sup> Это высказывание, принадлежащее Хаттори Сэйгё, приводится в кн.: Накамура, с. 83.
- <sup>5</sup> Цит. по: Такасу Ёсидзиро. Рандзюкуки тайхайки-но Эдо бунгаку, с. 312.
- <sup>6</sup> Текст повести приводится в кн.: Мидзуно Минору (ред.). Кибёси сярё-бон-сю, с. 33—46.
- <sup>7</sup> Мидзуно, с. 251.
- <sup>8</sup> Цитата взята из «Суждений и бесед» (VII, 6). См.: A. Waley (trans.). Analects. L., 1938, с. 123—124.
- <sup>9</sup> Накамура, с. 66.
- <sup>10</sup> Цит. по: Накамура, с. 69—70.
- <sup>11</sup> Цит. по: Накамура, с. 84.
- <sup>12</sup> См.: Такасу, с. 314—316.
- <sup>13</sup> Текст приводится в кн.: Мидзуно, с. 269—294.
- <sup>14</sup> Мидзуно, с. 88.
- <sup>15</sup> Мидзуно, с. 139. По-японски эта фраза звучит так: *Про-отоко-ни нару мо тонда цурай моно да*.
- <sup>16</sup> Текст приводится в кн.: Мидзуно, с. 353—386.
- <sup>17</sup> Айсо Тэйдзо. Кинсэй сёсэцу-си: Эдо хэн, с. 120.

- <sup>18</sup> Айсо, с. 121.  
<sup>19</sup> Коикэ Тогооро. Санто Кёдэн, с. 259.  
<sup>20</sup> Мидзуно, с. 411.  
<sup>21</sup> Мидзуно, с. 412—413.  
<sup>22</sup> Коикэ, с. 86—87.  
<sup>23</sup> Текст приводится в кн.: Мидзуно, с. 441—465. См. также: Айсо, с. 136—137.  
<sup>24</sup> См.: Накамура, с. 100.  
<sup>25</sup> Накамура, с. 105.  
<sup>26</sup> Накамура, с. 120.  
<sup>27</sup> Накамура, с. 132.  
<sup>28</sup> См.: Нода Хисао. Кинсэй сёсэцу-си ронко, с. 217—235; в этой книге общается о *дангибон*. См. также: Накамура, с. 251; Айсо, с. 143.  
<sup>29</sup> См. перевод П. Сэтчелла (Hizakurige, с. 24—26).  
<sup>30</sup> Подробный перечень заимствований содержится в кн.: Айсо, с. 171—173.  
<sup>31</sup> См.: Накаписи Дзэндзо (ред.). Укиёдоко, с. 29—30.  
<sup>32</sup> Этой точки зрения придерживается Дзимбо Кадзуя. См.: Дзимбо Кадзуя. Тамэнага Сюнсуй-но кэнкю, с. 23.  
<sup>33</sup> Накамура Юкихико (ред.). Сюнсёку умэгоёми, с. 390.  
<sup>34</sup> Дзимбо, с. 73.  
<sup>35</sup> Накамура. Сюнсёку умэгоёми, с. 68. Под «зелеными домами» (*сэйро*) автор подразумевал веселые заведения.  
<sup>36</sup> Там же, с. 89.  
<sup>37</sup> Там же, с. 101—103.  
<sup>38</sup> Там же, с. 148.  
<sup>39</sup> См. там же, с. 376.  
<sup>40</sup> Тэруока Ясутака и Гундзи Масакацу. Эдо симин бунгаку-но кайка, с. 384.  
<sup>41</sup> См.: L. Zolbrod. Takizawa Bakin, с. 23—24, а также перевод Л. Золбродом повести Бакина (The Vendetta of Mr. Fleacatcher Managoro V.—*Monumenta Nipponica*, XX, № 1—2. Токуо, 1965).  
<sup>42</sup> Роман «Шуйху хоу чжуань» Чэнь Шэня (годы жизни — приблизительно 1590—1670) анализируется в кн.: G. Irwin. The Evolution of a Chinese Novel, с. 184, 204. Мысль об описании подвигов Тамэтомо на островах Рюкю, возможно, появилась у Бакина под влиянием повествования об успешных походах Китая на Сиам.  
<sup>43</sup> Тэруока и Гундзи, с. 376.  
<sup>44</sup> См.: L. Zolbrod. Tigers, Boars and Severed Heads: Parallel Series of Episodes in «Eight „Dogs“» and «Men of the Marshes».  
<sup>45</sup> Сокращенный перевод этого эпизода приводится в кн.: D. Keene. Anthology of Japanese Literature, с. 423—428.  
<sup>46</sup> Айсо, с. 282.  
<sup>47</sup> Айсо, с. 344. Указом 1808 г. запрещалось упоминание подлинных имен и гербов самураев, живших позднее 1590 г., однако этот закон не так уж строго проводился в жизнь, и иллюстрации процветали.  
<sup>48</sup> Цит. по: Ямагути Го. Введение к «Нисэ Мурасаки Инака Гэндзи», с. 27.  
<sup>49</sup> Ямагути, с. 29.  
<sup>50</sup> См.: Ямагути, с. 42. Утагава Кунисада (подлинное имя художника — Цунода Сёгоро) жил с 1785 по 1864 г.  
<sup>51</sup> Ямагути, с. 42.  
<sup>52</sup> Ямагути, с. 54.  
<sup>53</sup> Ямагути, с. 48—49.  
<sup>54</sup> Ямагути, с. 43.  
<sup>55</sup> Ямагути, с. 92.  
<sup>56</sup> Тэруока и Гундзи, с. 391.  
<sup>57</sup> Ямагути, с. 93—94.  
<sup>58</sup> Ямагути, с. 96.

### Библиография

- Айсо Тэйдзо. Кинсэй сёсэцу-си Эдо хэн. Токио, 1956.  
 Асо Исодзи. Такидзава Бакин. Токио, 1959.  
 Дзимбо Кадзуя. Тамэнага Сюнсуй-но кэнкю. Токио, 1964.  
 Дзимбо Кадзуя (ред.). Укиёбуро. Токио, 1968.  
 Коикэ Тогооро. Санто Кёдэн. Токио, 1961.  
 Мидзуно Минору (ред.). Кибёси сярэбон-сю.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1958.

Накамура Юкихико. Гэсакурон. Токио, 1966.  
Накамура Юкихико (ред.). Сюнсёку умэгоёми.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1962.  
Наканиси Дзэндзо (ред.). Укиёдоко.— В серии: Нихон котэн дзэнсё. Токио, 1955.  
Нода Хисао. Кинсэй сёсэцу-си ронко. Токио, 1961.  
Такасу Есидзиро. Рандзюкуки, Тайхайки-но Эдо бунгаку. Токио, 1931.  
Тэруока Ясутака и Гундзи Масакацу. Эдо симин бунгаку-но кайка.— В серии: Нихон-но бунгаку. Токио, 1967.

Levenson J. R. Confucian China and Its Modern Fate. I. Berkeley, 1958.  
Satchell T. (trans.). Hizakurige. Kobe, 1929.  
Zolbrod L. Takizawa Bakin. N. Y., 1967.  
Zolbrod L. Takizawa Bakin, 1767—1848.— «Monumenta Nipponica». 1966, XXI, 1—2.  
Zolbrod L. Tigers, Boars and Severed Heads: Parallel Series of Episodes in «Eight „Dogs“» and «Men of the Marshes».— «Chung Chi Journal». 1967, VII, 1.

### 3

## ДРАМА

### КАБУКИ В XVIII СТОЛЕТИИ

#### Примечания

<sup>1</sup> Торигоэ Бундзо. Эдо-но гэкидан. В кн.: Нихон бунгаку-но рэкиси. VIII, с. 268.

<sup>2</sup> Там же, с. 269.

<sup>3</sup> Текст пьесы см. в кн.: Такано Тацуюки и Куроки Кандзо. Гэнроку Кабуки кэссаку-сю.

<sup>4</sup> Гундзи Масакацу. Кабуки дзюхатибан-сю, с. 43.

<sup>5</sup> Там же, с. 14.

<sup>6</sup> Первоначальный вариант текста не сохранился. Каватакэ Сигэтоси (см.: Кабуки дзюхатибан-сю.— В серии: Нихон котэн дзэнсё) приводит версию, восходящую к 1779 г., а Гундзи Масакацу (см. выше) — версию, относящуюся к 1872 г. Выборочное сравнение этих текстов выявляет многочисленные примеры изменений в языке, происшедших за этот период: *Отацу я, кё ва Асакуса-э маитта гэ на га, хаяй каэри дзя на* (текст 1779 г., с. 185); *Отацу ва, кё Асакуса-э маитта то кита га, дайбу хаяй каэри датта на* (текст 1872 г., с. 63).

<sup>7</sup> Гундзи, с. 91.

<sup>8</sup> Там же, с. 109.

<sup>9</sup> Каватакэ Сигэтоси. Кабуки дзюхатибан-сю, с. 31.

<sup>10</sup> Необычайный авторитет и независимость драматурга Канай Сансё можно проиллюстрировать дошедшим до нас рассказом о том, что он имел обыкновение читать актерам свои пьесы, положив руку на рукоятку меча, готовый выхватить его в любую минуту, если кто-либо вздумает ему возразить (см.: Торигоэ, с. 268).

<sup>11</sup> Накамура Накадзо. Тэмаэ мисо, с. 38—43; Оноэ Кикугоро. Гэй, с. 58—61.

<sup>12</sup> Торигоэ, с. 266.

<sup>13</sup> См.: «Кэйдзайроку» (1801, с. 421). Это произведение, написанное Намики Сёдзо Вторым (ум. в 1807 г.), содержит критический разбор пьес *Кабуки*.

<sup>14</sup> Текст пьесы см. в кн.: Ураяма Масао и Мацудзакэ Хитоси. Кабуки кякухон-сю. I, с. 107—267.

<sup>15</sup> Фудзимура Цукуру (ред.). Нихон бунгаку дайджитэн. V, с. 442—443.

<sup>16</sup> Там же. III, с. 158—160. См. также: Энгэки хякка дайджитэн. II, с. 488—489.

<sup>17</sup> Каватакэ Сигэтоси. Нихон энгэки дзэнси, с. 597—598.

<sup>18</sup> Ураяма Мацудзакэ. I, с. 323.

<sup>19</sup> Там же, с. 362.

<sup>20</sup> Там же, с. 335.

## Библиография

- Гундзи Масакацу. Кабуки. Токио, 1969.  
Гундзи Масакацу. Кабуки дзюхатибан.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1965.  
Каватакэ Сигэтоси. Кабуки дзюхатибан.— В серии: Нихон котэн дзэнсю. Токио, 1952.  
Каватакэ Сигэтоси. Нихон энгэки дзэнси. Токио, 1959.  
Накамура Накадзо III. Тэмаэ мисо (под ред. Гундзи Масакацу). Токио, 1969.  
Намики Сёдзо II. «Кэйдзайроку».— В кн.: Дзоку энсэки дзиссю. I, Токио, 1908.  
Омотэ и Ёкомити. Екёку-сю.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1960—1963.  
Оноэ Кикугоро VI. Гэй. Токио, 1947.  
Такано Тацуюки и Куроки Кандзо. Гэнроку Кабуки кэссаку-сю. Токио, 1925.  
Торигоэ Бундзо. Эдо-но гэкидан.— В серии: Нихон бунгаку-но рэкиси. VIII, 1967.  
Ураяма Масао и Мацудзакэ Хитоси. Кабуки кякукон-сю.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. В 2-х т. 1960—1961.  
Фудзимиура Цукуру (ред.). Нихон бунгаку дайdzитэн. Токио, 1950—1952.  
Энгэки Хакубуцукан (ред.). Энгэки хякка дайdzитэн. Токио, 1960—1962.

## КАБУКИ В XIX СТОЛЕТИИ

### Примечания

<sup>1</sup> Здесь и далее я называю этих драматургов именами, под которыми они были известны в конце своей сценической деятельности (в настоящее время все исследователи называют их этими именами), однако каждый из драматургов поначалу носил другие имена.

<sup>2</sup> См.: Каватакэ Сигэтоси. Цуруя Намбоку-сю, с. 32.

<sup>3</sup> Там же, с. 40—41. Цитата взята из «Сэдзи Кэмбун року», книги записей о злободневных происшествиях, написанной человеком, известным лишь под псевдонимом Буё Инси.

<sup>4</sup> Цубоути Сёё и Ацуми Сэйтаро. Намбоку дзэнсю. VIII, с. 1—3.

<sup>5</sup> См.: Энгэки Хакубуцукан (ред.). Энгэки хякка дайdzитэн. III, с. 349—350 (перечисляются пьесы *Кабуки*, в которых выступают эти персонажи).

<sup>6</sup> См.: Ацуми Сэйтаро. Намбоку-но какикаэ кэгэн.— В кн.: Цубоути и Ацуми. III, с. XXIV—XXXVI.

<sup>7</sup> Цубоути и Ацуми. VIII, с. 48—49.

<sup>8</sup> Там же, с. 52.

<sup>9</sup> На тексте первого акта стоит автограф Сакурада Дзискэ Второго, однако трудно определить, кому из двух авторов принадлежит большая заслуга в создании этого акта. Сакурада Дзискэ Второй тоже был выдающимся драматургом.

<sup>10</sup> Цубоути и Ацуми. VIII, с. 98—99.

<sup>11</sup> Там же, с. 163.

<sup>12</sup> Там же, с. 164.

<sup>13</sup> Там же, с. 175.

<sup>14</sup> Там же, с. 180.

<sup>15</sup> Цубоути и Ацуми. III, с. 324.

<sup>16</sup> Там же, с. 325.

<sup>17</sup> Такида Тэйдзи. Дэнто энгэки садан, с. 185.

<sup>18</sup> Такэути Мититака. Токайдо Ёцуя кайдан.— В кн.: Энгэки Хакубуцукан (ред.). Энгэки хякка дайdzитэн. IV, с. 130.

<sup>19</sup> Каватакэ Сигэтоси. Кабуки соко, с. 19—20.

<sup>20</sup> Там же, с. 23.

<sup>21</sup> G. V. Sanson. A History of Japan. III, с. 221—227.

<sup>22</sup> Каватакэ. Кабуки соко, с. 65—73.

<sup>23</sup> Эта сцена пьесы переведена на английский язык А. Скоттом.

<sup>24</sup> Цит. по: Ямамото Дзиро. Мокуами, с. 23. Эта цветистая образность на западный лад гораздо более характерна для Цубоути Сёё, нежели для Мокуами.

<sup>25</sup> Каватакэ Сигэтоси. Нихон энгэки дзэнси, с. 725.

<sup>26</sup> Ямамото, с. 12.

- <sup>27</sup> Тэруока Ясутака и Гундзи Масакацу. Эдо симин бунгаку-но кайка, с. 424—426.  
<sup>28</sup> Ямамото, с. 9.  
<sup>29</sup> Там же, с. 22.  
<sup>30</sup> Каватакэ. Нихон энгэки дзэнси, с. 729—730.  
<sup>31</sup> Ямамото, с. 13.

### Библиография

- Каватакэ Сигэтоси. Кабуки соко. Токио, 1949.  
 Каватакэ Сигэтоси. Каватакэ Мокуами. Токио, 1961.  
 Каватакэ Сигэтоси. Нихон энгэки дзэнси. Токио, 1959.  
 Каватакэ Сигэтоси. Цуруя Намбоку-сю. Токио, 1948.  
 Такида Тэйдзи. Дэнто энгэки садан. Токио, 1943.  
 Тоита Ясудзи (ред.). Кабуки мэйсаку сэн. VI. Токио, 1954.  
 Тэруока Ясутака и Гундзи Масакацу. Эдо симин бунгаку-но кайка. Токио, 1967.  
 Ураяма Масао и Мацудзаки Хитоси. Кабуки кякухонсю. II.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1961.  
 Цубоути Сёё и Ацуми Сэйтаро. Оо Намбоку дзэнсю. Токио, 1925.  
 Энгэки Хакубуцукан (ред.). Энгэки хякка дайdzитэн. Токио, 1960—1962.  
 Ямамото Дзиро. Мокуами.— В серии: Иванами кодза Нихон бунгаку-си. X. Токио, 1959.  
 Ernst E. (ed.). Three Japanese Plays. L., 1959.  
 Kawatake Mokiami. The Love of Izayoi and Seishin. Trans. by F. T. Motofuji. Rutland, 1966.  
 Sanson G. B. A History of Japan. Stanford, 1958—1963.  
 Scott A. C. (trans.). «Genyadana», a Japanese Kabuki Play. Tokyo, 1953.

## 4

### ПОЭЗИЯ ВАКА

#### ВАКА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ ПЕРИОДА ТОКУГАВА

#### Примечания

- <sup>1</sup> Цит. по: Кеене. Modern Japanese Poetry, с. 14.  
<sup>2</sup> Кагава Канэмацу. Одзава Роан, с. 76.  
<sup>3</sup> Такаги Итиноскэ и Хисамацу Сэнъити. Кинсэй вака сю, с. 282.  
<sup>4</sup> Там же.  
<sup>5</sup> Там же.  
<sup>6</sup> Кагава, с. 66.  
<sup>7</sup> Там же, с. 64.  
<sup>8</sup> Тирихидзи (1790); цит. по: Кагава, с. 63.  
<sup>9</sup> Тирихидзи; цит. по: Кагава, с. 65.  
<sup>10</sup> Вакумон (1790); цит. по: Кагава, с. 70.  
<sup>11</sup> Цит. по: Кагава, с. 68.  
<sup>12</sup> Такаги и Хисамацу, с. 285.  
<sup>13</sup> Там же, с. 286.  
<sup>14</sup> См.: Тэруока Ясутака и Гундзи Масакацу. Эдо симин бунгаку-но кайка, с. 244.  
<sup>15</sup> Там же, с. 245.  
<sup>16</sup> Кагава, с. 79.  
<sup>17</sup> Такаги и Хисамацу, с. 368.  
<sup>18</sup> Сайто Мокити. Кинсэй кадзин хёдэн, с. 67.  
<sup>19</sup> Куроива Итиро. Кагава Кагэки, с. 97—98.  
<sup>20</sup> Там же, с. 102.  
<sup>21</sup> Тэруока и Гундзи, с. 246.  
<sup>22</sup> Куроива, с. 99.  
<sup>23</sup> Накамура Юкихико. Кинсэй бунгакурон сю, с. 24.  
<sup>24</sup> Куроива, с. 105.  
<sup>25</sup> Накамура, с. 151.



- <sup>26</sup> Цит. по: Куроива, с. 108.  
<sup>27</sup> Накамура, с. 151.  
<sup>28</sup> Там же.  
<sup>29</sup> Там же, с. 145.  
<sup>30</sup> Там же, с. 147.  
<sup>31</sup> Там же, с. 152—153.  
<sup>32</sup> См.: Тэруока и Гундзи, с. 246.  
<sup>33</sup> Сайто, с. 55.  
<sup>34</sup> Такаги и Хисамацу, с. 349.  
<sup>35</sup> Сайто, с. 58—59.  
<sup>36</sup> Такаги и Хисамацу, с. 385.  
<sup>37</sup> Там же, с. 353.  
<sup>38</sup> Усами Кидзохати. Рёкан, с. 149; см. также: Того Тоёхару. Рёкан сисю.  
<sup>39</sup> Такаги и Хисамацу, с. 15.  
<sup>40</sup> Там же, с. 15.  
<sup>41</sup> Усами, с. 165.  
<sup>42</sup> Усами, с. 165; Сайто, с. 193.  
<sup>43</sup> Сайто, с. 187.  
<sup>44</sup> Сайто, с. 187—188.  
<sup>45</sup> Такаги и Хисамацу, с. 189.  
<sup>46</sup> Усами, с. 193.  
<sup>47</sup> Усами, с. 188; Сайто, с. 209.  
<sup>48</sup> Имена, оканчивающиеся на «хати» и «бэй», были простонародными (например, Катахати в «Хидзакуригэ», Тьюбэй в «Гонце в преисподнюю» Тикамацу). Котомити хочет сказать, что желающий быть таким поэтом, как Тэйка, должен позабыть о своем простонародном происхождении.  
<sup>49</sup> Цит. по: Уэда Хидэо. Окума Котомити, с. 296—297.  
<sup>50</sup> Цит. по: Куроива, с. 118.  
<sup>51</sup> Такаги и Хисамацу, с. 503.  
<sup>52</sup> Там же, с. 485.  
<sup>53</sup> Там же, с. 460.  
<sup>54</sup> Уэда, с. 305.  
<sup>55</sup> Такаги и Хисамацу, с. 511.  
<sup>56</sup> Там же, с. 486.  
<sup>57</sup> Там же, с. 489.  
<sup>58</sup> Там же, с. 503.  
<sup>59</sup> Там же, с. 406.  
<sup>60</sup> Там же.  
<sup>61</sup> Там же, с. 432.  
<sup>62</sup> Ямадзакки Госио. Татибана Акэми, с. 239.  
<sup>63</sup> Такаги и Хисамацу, с. 401.  
<sup>64</sup> Ямадзакки, с. 248.  
<sup>65</sup> Такаги и Хисамацу, с. 424.  
<sup>66</sup> Там же.  
<sup>67</sup> Там же.  
<sup>68</sup> Там же, с. 441.  
<sup>69</sup> Сайто, с. 79.  
<sup>70</sup> Тэруока и Гундзи, с. 250.  
<sup>71</sup> Сайто, с. 111.

### Библиография

- Кагава Канэмацу. Одзава Роан.— В кн.: Хисамацу Сэнъити и Санэката Киёси. Кинсэй-но кадзин. Токио, 1960.  
Куроива Итиро. Кагава Кагэки. В кн.: Хисамацу и Санэката. Накамура Юкихио. Кинсэй бунгакурон сю.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1966.  
Сайто Мокити. Кинсэй хайдзин хёдэн. Токио, 1949.  
Сасаки Нобуцуна (ред.). Окума Котомити сю. Токио, 1942.  
Такаги Итиноскэ и Хисамацу Сэнъити. Кинсэй вака сю.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1966.  
Того Тоёхару. Рёкан сисю. Токио, 1962.  
Тэруока Ясутака и Гундзи Масакацу. Эдо симин бунгаку-но кайка.— В серии: Нихон-но бунгаку. Токио, 1967.  
Усами Кидзохати. Рёкан.— В кн.: Хисамацу и Санэката.

Уэда Хидэо. Окума Котомити.—В кн.: Хисамацу и Санэката. Хисамацу Сэнъити и Санэката Киёси. Кинсэй-но кадзин. Токио, 1960.

Ямадзаки Тосио. Татибана Акэми.—В кн.: Хисамацу и Санэката.

Keene D. Modern Japanese Poetry. Ann Arbor, 1964.

Uehara Yukuo, Sinclair M. A Grass Path: Selected Poems from «Sokeishu» by Kotomichi Okuma. Honolulu, 1955.

## КОМИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

### Примечания

<sup>1</sup> Готоба-но-ин кудэн. См.: Хисамацу Сэнъити и Нисиро Минору. Карон сю, ногакурон сю, с. 147.

<sup>2</sup> Там же, с. 265.

<sup>3</sup> Хамада Гиитиро. Кёка, с. 19. См. также: Коикэ Тогоро. Кёка, сэнрю, с. 40—41.

<sup>4</sup> Хамада, с. 21.

<sup>5</sup> Тэйтоку кёка хякусю, с. 58.

<sup>6</sup> Хамада, с. 23.

<sup>7</sup> Тэруока Ясутака и Гундзи Масакацу. Эдо симин бунгаку-но кайка, с. 34.

<sup>8</sup> Хамада, с. 25.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же, с. 26.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Хамада Гиитиро. Ота Нампо, с. 14.

<sup>13</sup> Сугимото Нагасигэ и Хамада Гиитиро. Сэнрю, кёка сю, с. 273.

<sup>14</sup> Там же, с. 283. «Поджаренный вместо бекаса» (*сигияки*) — имеется в виду нехитрый способ обжаривания баклажанов в масле. К столу такой баклажан подавали обычно на вертеле, как и *якитори* — жареную птицу.

<sup>15</sup> Хамада. Кёка, с. 31.

<sup>16</sup> Хамада. Ота Нампо, с. 90—91.

<sup>17</sup> Тэруока и Гундзи, с. 263.

<sup>18</sup> Хамада. Кёка, с. 31.

<sup>19</sup> Там же, с. 31.

<sup>20</sup> Тэруока и Гундзи, с. 265.

<sup>21</sup> Сугимото и Хамада, с. 283. См. стихотворение Сюндзэй в кн.: R. H. Brown and E. Miner. Japanese Court Poetry, с. 298—299.

<sup>22</sup> Сугимото и Хамада, с. 284.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Примеры см. в кн.: Сугимото и Хамада, с. 285.

<sup>26</sup> Там же, с. 286.

<sup>27</sup> Там же, с. 440.

<sup>28</sup> Хамада. Ота Нампо, с. 138.

<sup>29</sup> Сэнрю кёси сю, с. 363.

<sup>30</sup> Хамада. Ота Нампо, с. 26.

<sup>31</sup> См.: Накамура Юкихико. Кинсэй сакка кэнкю, с. 187—200.

<sup>32</sup> Тэруока и Гундзи, с. 27—28.

<sup>33</sup> Сугимото и Хамада, с. 6—7.

<sup>34</sup> Там же, с. 10.

<sup>35</sup> Цит. по: Сугимото и Хамада, с. 10.

<sup>36</sup> Там же, с. 20.

<sup>37</sup> Мията Масанобу. Дзаппай то сэнрю-фу кёку, с. 12.

<sup>38</sup> Хама-но цуки; цит. по: Мията, с. 3.

<sup>39</sup> Мията, с. 12.

<sup>40</sup> Сугимото и Хамада, с. 30.

<sup>41</sup> Там же, с. 35.

<sup>42</sup> Там же, с. 29.

<sup>43</sup> Там же, с. 30—31.

<sup>44</sup> Там же, с. 31.

<sup>45</sup> Там же, с. 41.

<sup>46</sup> Там же, с. 32.

<sup>47</sup> Там же, с. 33.

<sup>48</sup> Там же, с. 35.

<sup>49</sup> Там же, с. 37.

<sup>50</sup> Там же, с. 52.

<sup>51</sup> См.: D. Keene. The Japanese Discovery of Europe, с. 170—171.

<sup>52</sup> Тэруока и Гундзи, с. 275.

### Библиография

- Койкэ Тогоро. Эдо дзёрю кёка хёсаку. Токио, 1971.
- Койкэ Тогоро. Кёка, сэрю.— В серии: Нихон бунгаку кодза. IV. Токио, 1952.
- Мията Масанобу. Дзапшай то сэрю-фу ку.— В серии: Кодза Нихон бунгаку. VIII. Токио, 1969.
- Накамура Юкихико. Кинсэй сакка кэнкю. Киото, 1961.
- Сугимото Нагасигэ и Хамада Гиитиро. Сэрю, кёка сю.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1958.
- Сэрю, кёси сю.— В серии: Юходо бунко. ХС. Токио, 1928.
- Тэйтоку кёка хякюсю.— В серии: Нихон мэйтё дзэнсю. XIX. Токио, 1929.
- Тэруока Ясутака и Гундзи Масакацу. Эдо симин бунгаку-но кайка.— В серии: Нихон-но бунгаку. Токио, 1967.
- Хамада Гиитиро. Кёка.— В серии: Кодза Нихон бунгаку. VIII. Токио 1969.
- Хамада Гиитиро. Ота Нампо. Токио, 1963.
- Хамада Гиитиро, Судзюки Кацутада и Мидзунэ Минору. Кибёси, сэрю, кёка.— В серии: Нихон котэн бунгаку дзэнсю. Токио, 1971.
- Хисамацу Сэнъити и Нисио Минору. Карон сю, ногакурон сю.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1961.
- Brower R. H. and Miner E. Japanese Court Poetry. Stanford, 1961.
- Keene D. The Japanese Discovery of Europe. Stanford, 1967.

## 5

### ПОЭЗИЯ И ПРОЗА НА КИТАЙСКОМ ЯЗЫКЕ

#### Примечания

- <sup>1</sup> Ямагиси Токухэй. Годзан бунгаку-сю, Эдо канси-сю, с. 28.
- <sup>2</sup> См.: Цунода. Источники японской традиции, с. 345.
- <sup>3</sup> Ямагиси, с. 29.
- <sup>4</sup> Там же, с. 28.
- <sup>5</sup> См.: Мацусита Тадаси. Эдо дзэдай-но сифу сирон, с. 193—210.
- <sup>6</sup> См.: Ян Цзя-ло (ред.). Юань Чжун-лан Цюань Цзи, с. 5—6.
- <sup>7</sup> Ямагиси, с. 30—33.
- <sup>8</sup> Там же, с. 170.
- <sup>9</sup> Мацусита, с. 261—267.
- <sup>10</sup> Там же, с. 262.
- <sup>11</sup> Там же, с. 263.
- <sup>12</sup> Тода Хироаки. Нихон камбунгаку цуси, с. 90.
- <sup>13</sup> Мацусита, с. 273—275.
- <sup>14</sup> См.: В. Watson. Some Remarks on the *Kanshi*, с. 17.
- <sup>15</sup> Мацусита, с. 248.
- <sup>16</sup> Тода, с. 107.
- <sup>17</sup> Тода, с. 93.
- <sup>18</sup> Ямагиси, с. 200—201.
- <sup>19</sup> См.: Накамура Юкихико. Кинсэй бунгакурон-сю, с. 27.
- <sup>20</sup> Накамура, с. 227.
- <sup>21</sup> Там же, с. 228.
- <sup>22</sup> Там же, с. 233—237.
- <sup>23</sup> См.: Watson, с. 16.
- <sup>24</sup> Цит. по: Мацусита, с. 336.
- <sup>25</sup> Там же, с. 381.
- <sup>26</sup> Накамура, с. 247.
- <sup>27</sup> Мацусита, с. 390; Накамура, с. 237.
- <sup>28</sup> См.: Фудзикава Хидэо. Эдо коки-но сидантати, с. 16 и сл. Фудзикава дает подробную характеристику одного из обществ, «Контонся», основанного Катаяма Хоккай (1723—1790) в Осака. Большинство объединений поэтов находилось в Эдо, но они имели отделения в провинции.

- <sup>29</sup> Ямагиси, с. 245—247.
- <sup>30</sup> Там же, с. 256—257. Образ «длинной» реки навеян стихотворением Ли Бо. Река Камо протекает в Киото.
- <sup>31</sup> Фудзикава, с. 5.
- <sup>32</sup> Мацусита, с. 564—570.
- <sup>33</sup> Фудзикава, с. 7.
- <sup>34</sup> Там же, с. 12.
- <sup>35</sup> Некоторые ученые дают чтение его имени «Тядзан».
- <sup>36</sup> Фудзикава, с. 28.
- <sup>37</sup> Там же, с. 29.
- <sup>38</sup> Там же, с. 30.
- <sup>39</sup> Там же, с. 31.
- <sup>40</sup> Там же.
- <sup>41</sup> Там же, с. 32.
- <sup>42</sup> Там же, с. 34.
- <sup>43</sup> Там же, с. 45.
- <sup>44</sup> Ямагиси, с. 283.
- <sup>45</sup> То да, с. 111.
- <sup>46</sup> См.: Kojiro Yoshikawa. Chinese Poetry in Japan: Influence and Reaction, с. 892.
- <sup>47</sup> Полностью впервые опубликован в 1827 г.
- <sup>48</sup> Watson, с. 19.
- <sup>49</sup> Переведено на английский язык Б. Уотсоном. См.: Keene. Anthology, с. 436—437.
- <sup>50</sup> Фудзикава, с. 218.
- <sup>51</sup> Там же, с. 219.
- <sup>52</sup> Там же, с. 221.
- <sup>53</sup> Число «шестьдесят шесть», очевидно, соответствует числу провинций в Японии. См.: Фудзикава, с. 222.
- <sup>54</sup> Чжао — второе имя правителя династии Сун; «вдова» — вдовствующая императрица Янь Тай-хоу, правившая вместо последнего несовершеннолетнего сунского императора; «Страна Мужей» означает в данном случае Японию, противопоставляемую Китаю — стране, где во время нашествия монголов правила женщина.
- <sup>55</sup> Сагами Таро — юношеское имя Ходзэ Токимунэ (1251—1284), регента Японии (*сиккэн*) во время нашествия монголов.
- <sup>56</sup> «С Востока приказы» — приказы правительства Токимунэ, находившегося в Камакура.
- <sup>57</sup> То да, с. 108.
- <sup>58</sup> Ито Макото. Янагава Сэйган дзэнсю. I, с. 598.
- <sup>59</sup> Там же. I, с. 74.
- <sup>60</sup> Там же. I, с. 164.
- <sup>61</sup> Ямагиси, с. 303. Последние две строки навеяны легендой о Янь Хуэе, любимом ученике Конфуция, который после смерти стал писцом в мире мертвых; Сэйган считает, что Рай Саньё достоин стать преемником Янь Хуэя в этом качестве.
- <sup>62</sup> Переведено на английский язык Б. Уотсоном; см.: Keene. Anthology, с. 439.
- <sup>63</sup> Фудзикава, с. 281.
- <sup>64</sup> См.: Keene. Anthology, с. 439—440.

### Библиография

- Ёсикава Кодзиро. Гэммэйси гайсэцу. Токио, 1963.
- Ито Макото. Янагава Сэйган дзэнсю. Гифу, 1956.
- Мацусита Тадаси. Эдо дзидай-но сифу сирон. Токио, 1957.
- Накамуро Юкихико. Кинсэй бунгакурон-сю.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1966.
- То да Хироаки. Нихон камбунгаку пуси. Токио, 1957.
- Того Тоёхару. Рёкан сисю. Токио, 1962.
- Фудзикава Хидэо. Эдо ноки-но сидзинтати. Токио, 1966.
- Ямагиси Токухэй. Годзан бунгаку-сю, Эдо канси-сю.— В серии: Нихон котэн бунгаку тайкэй. Токио, 1966.

Tsunoda Ryusaku et al. Sources of Japanese Tradition. N. Y., 1958.

Watson B. Some Remarks on the Kanshi.— «Journal-Newsletter of the Association of Teachers of Japanese». July 1968, vol. V, № 2.

Yoshikawa Kojiro. Chinese Poetry in Japan: Influence and Reaction.— «Cahiers d'Histoire Mondiale». 1955, vol. II, № 4.

## ПОСЛЕСЛОВИЕ

Книга современного американского литературоведа Дональда Кина рассказывает о японской литературе, создававшейся на протяжении почти трех столетий, с 1600 по 1868 г., в так называемый период Токугава, т. е. с начала образования централизованного феодального государства до буржуазной революции 1868 г., открывшей путь к созданию современной Японии. Книга представляет собой достаточно подробный и обстоятельный очерк литературы, непосредственно предшествовавшей появлению в Японии уже вполне современного литературного творчества. Период Токугава в истории японской культуры — это как бы «вчерашний день» японской литературы и искусства нашего времени.

Семнадцатый, восемнадцатый и первая половина девятнадцатого века, по традиции именуемые в Японии периодом Токугава (по фамилии правящего феодального дома, где должность сёгуна, верховного правителя государства, переходила по наследству), составляют целую эпоху в политической, экономической и культурной истории страны — эпоху, качественно отличную от предыдущих средних веков. Японская историческая наука четко ограничивает этот отрезок времени, называя его *кинсэй* или *киндай* («ближние века», «ближняя эпоха»). В самом деле, с наступлением XVII столетия прекратилась феодальная раздробленность страны, кончились опустошительные междоусобицы, непрерывно потрясавшие Японию на протяжении ряда предыдущих веков. Возникло сильное централизованное феодальное государство, внутри которого, впрочем, интенсивно развивались буржуазные отношения. Выросли процветающие торговые города, окончательно сформировался и властно заявил о себе класс горожан — купцов и ремесленников. Торговый и ростовщический капитал стал могущественным фактором в экономической жизни страны. «Когда купцы в Осака хмурят брови, князя дрожат!» — гласила известная поговорка тех лет.

Эти перемены вызвали к жизни появление новой литературы, непохожей на все, что было создано в средние века. Новая литература продемонстрировала совсем иное видение мира, новое отношение к человеку. Во многих произведениях XVII и XVIII в. утверждалась самоценность человеческой личности, подвергались сомнению или осмеянию догмы феодальной этики и морали. Эти новаторские веяния тем более примечательны, что условия, в которых развивалась литература тех лет, были на редкость неблагоприятными. Полная изоляция Японии от внешнего мира — краеугольный камень внешней политики правительства Токугава — исключала всякую возможность культурных контактов с другими странами, если не считать контакты в чисто утилитарных целях — главным образом в области военных наук, где изучение и заимствование европейской военной техники велось под строгим контро-

лем правительственных чиновников. В то же время запрет, наложенный на всякое культурное общение Японии с внешним миром, причудливо сочетался с безоговорочным преклонением перед феодальной культурой Китая, в первую очередь перед неоконфуцианством. Так называемая китайская наука стала в этот период официальной государственной идеологией, усиленно пропагандировалась и всячески поощрялась правительством Токугава. В обществе, строго регламентированном согласно феодальным канонам, положение писателей было, мягко говоря, незавидным. Гонения на литературу особенно усилились к концу XVIII столетия. Как указывает японский ученый Гоё Симпо, мало кто из писателей избежал наказания; денежные штрафы, конфискация изданий, домашний арест, ручные колодки сроком до пятидесяти дней стали чуть ли не повседневной практикой в отношениях между властями и создателями художественной литературы\*. Если добавить к этому тяготеющую над умами традицию преклонения перед средневековой литературой, окруженной ореолом непререкаемого авторитета, можно лишь удивляться новаторским дерзаниям многих прозаиков, поэтов и драматургов периода Токугава, смело нарушивших старинные каноны жанров и создавших самобытную литературу, демократическую по своему духу и высокохудожественную по форме.

Как ни странно, именно этот период, достаточно длительный и необыкновенно богатый литературными достижениями, долгое время оставался наименее изученным как в самой Японии, так и в зарубежном японоведении. Причина этого, несомненно, крылась в своеобразной культурной инерции, истоки которой восходят к тому же периоду Токугава, когда в соответствии со средневековой традицией достойным объектом изучения считалась лишь классическая литература отдаленных веков, а творчество современников нередко рассматривалось как «легковесное», «низкопробное».

Разумеется, после буржуазной революции 1868 г. положение изменилось, хотя и не сразу. Но уже в конце XIX в. трудами японских литераторов и ученых были заново «открыты» проза Сайкаку, поэзия Басё и Бусона, а с наступлением XX в. и в особенности после второй мировой войны как в самой Японии, так и за ее пределами, в том числе и в нашей стране, появилось множество весьма интересных, ценных работ, посвященных отдельным литературным направлениям или творчеству наиболее выдающихся авторов периода Токугава. Тем не менее, в зарубежном японоведении вплоть до настоящего времени почти не существует достаточно подробных исследований обобщающего характера, рисующих связную, последовательную картину развития литературного процесса в Японии XVII, XVIII и первой половины XIX в. во всем его многообразии и неповторимой оригинальности. Книга Д. Кина отчасти восполняет этот пробел.

В наши дни, когда не только в Японии, но и во многих зарубежных научных центрах изучение японской литературы ведется на современном научном уровне, когда многие проблемы японской литературы уже разработаны достаточно полно, создание истории литературы, охватывающей несколько веков, одним автором — задача, прямо скажем, нелегкая. При этом почти невозможно избежать субъективного подхода к анализируемым явлениям, вольного или невольного следования личному вкусу. Не свободна от этих недостатков и книга Д. Кина, хотя к чести автора следует отметить, что он отдает себе отчет в том, какие опасности подстерегают ученого, решившего единолично воссоздать всю картину литературы периода Токугава.

В предисловии к своей книге Д. Кин откровенно заявляет, что, по его мнению, многое в литературе этого периода не представляет художественной ценности и даже не стоит труда, который приходится затратить на чтение этих произведений.

---

\* См.: Гоё Симпо. Появление профессиональных писателей.— «История японской литературы». Составители: Накамура Юкихико, Нисияма Мацуноскэ. Т. 8. Токио, 1967, с. 210—238.

Такое суждение вряд ли можно считать полностью оправданным; несомненно, однако, что все или почти все наиболее яркое, самобытное и талантливое в литературе периода Токугава вошло в книгу. И если мы не всегда согласны с оценками автора, то собранный и представленный в его книге материал безусловно дает читателю обильную информацию и пищу для размышления.

Д. Кин разделяет традиционную точку зрения, согласно которой литература первой половины периода Токугава (1600—1770) по своему художественному уровню значительно выше литературной продукции конца XVIII — начала XIX в. В самом деле, произведения всех основных родов литературы — прозы, поэзии, драмы, созданные в так называемые годы Гэнроку (1688—1703), давно уже причислены к лучшим достижениям японской литературы Нового времени, а годы Гэнроку считаются «золотым веком», временем «неповторенного блеска и силы», как назвал этот период Н. И. Конрад\*.

Д. Кин подробно прослеживает становление этой новой литературы — прозы, поэзии и драматургии — от первых, еще несовершенных произведений начала XVII столетия до наивысшего расцвета этих жанров, ознаменованного на рубеже XVII и XVIII вв. творчеством прозаика Сайкаку, поэта Басё, драматурга Тикамацу. Главы, посвященные этим выдающимся художникам слова, написаны увлеченно и, пожалуй, наиболее удачно.

Выразительно характеризуя творчество Сайкаку, Д. Кин находит остроумные, меткие сравнения для определения образов, созданных писателем. «Ёноска — своего рода Робинзон Крузо, пример того, как человек может распорядиться своими возможностями», — пишет Д. Кин, чутко уловив в этом персонаже облик человека новой эпохи. Вместе с тем нельзя не заметить некоторую прямолинейность и несколько упрощенный подход к явлениям литературы в рассуждениях автора книги о том, что «Сайкаку далек от стремления внушить нам мысль о чрезмерной суровости общества периода Токугава», что «в намерения Сайкаку не входила борьба за освобождение сословия горожан от угнетения со стороны самураев». Д. Кин подчеркивает, что критика режима, столь недвусмысленно выраженная в произведениях Асай Рёи, предшественника Сайкаку, не была подхвачена Сайкаку, которого якобы не интересовали общественные проблемы. В самом деле, Сайкаку как личность, по всей вероятности, менее всего видел себя борцом против феодального строя; мы готовы полностью согласиться с Д. Кином, что такие мысли даже не приходили Сайкаку в голову. Но разве не очевидно, что Сайкаку-писатель запечатлел в своих произведениях правду жизни своей эпохи, а эта правда заключалась в насилии над личностью, в бесправии человека, в трагедии, которой неизбежно завершилось естественное стремление человека к свободе и счастью. В правдивых жизненных ситуациях, с большой художественной силой запечатленных в произведениях Сайкаку, содержится, на наш взгляд, гораздо более убедительное осуждение феодальных порядков, нежели в прямолинейных филиппиках Асай Рёи, направленных против жестоких помещиков и жадных купцов.

Жизненная правда, типические конфликты, убедительная живость характеров — вот те особенности, которые справедливо отмечает Д. Кин, описывая творчество драматурга Тикамацу. Так называемые мещанские драмы этого выдающегося представителя драматургии периода Токугава, новаторские по форме и содержанию, характеризуются автором книги как произведения реалистического звучания. С этим нельзя не согласиться, хотя в целом Д. Кин избегает постановки проблемы реализма в литературе периода Токугава в свете уточнения специфики реалистического искусства данной эпохи. Это не означает, впрочем, что он ограничивается чисто описательным методом. Характеризуя творческий метод Сайкаку, например, Д. Кин пишет, что «реализм Сайкаку отстоит от реализма европейской художественной литературы

---

\* Н. К о н р а д. Очерки японской литературы. М., 1973, с. 296.

XIX в. на десятки световых лет», что «в сравнении с мастерами европейского романа — Бальзаком, Диккенсом, Толстым, Достоевским и другими — ему явно не хватает глубины и серьезности». Эти оценки поразительно совпадают с высказываниями Н. И. Конрада: «Стоит сопоставить этот японский реализм последней четверти XVII и первой половины XVIII в., когда он особенно интенсивно развивался, с французским реализмом середины XIX в., чтобы увидеть, насколько различны эти „реализмы“, насколько неправомерно перенесение термина, определявшего творчество Бальзака, на творчество Сайкаку — главного представителя указанного направления японской литературы»\*.

Разделяя точку зрения Н. И. Конрада, Д. Кин тем не менее не предлагает читателю собственного суждения о своеобразии реализма в литературе периода Токугава. Отмеченный недостаток «глубины и серьезности» вряд ли может служить определяющей характеристикой литературного творчества периода Токугава. Это особенно очевидно в главе, посвященной поэту Басё, поэтическое наследие которого уж никак нельзя упрекнуть в недостатке «глубины и серьезности». Творческий портрет Басё, подробный рассказ о его жизни и странствиях, тонкий, проникновенный анализ его сложного творчества, богато проиллюстрированный стихами Басё, несомненно, принадлежат к лучшим страницам книги. Но, даже характеризуя творения Басё, поэта, которого Д. Кин по справедливости оценивает чрезвычайно высоко, он не склонен говорить о его поэзии как о поэзии реалистического звучания. По видимому, проблемы типологии не привлекают внимания исследователя. Зато вся в целом литература годов Гэнроку — поэзия, проза, драма — обрисованы полно и выразительно, начиная с их генезиса в начале XVII столетия и кончая рассказом о дальнейшем развитии этих жанров.

Но если о литературе годов Гэнроку и о творчестве ее корифеев — Басё, Сайкаку, Тикамацу — Д. Кин рассказал подробно и объективно, то по отношению к следующему периоду, к писателям, жившим и творившим в последнее столетие Токугава, он, безусловно, не всегда достаточно справедлив. Это заметно уже в главе, посвященной Уэда Акинари — писателю, занимающему как бы промежуточное положение между «золотым веком» годов Гэнроку и «веком упадка», как чаще всего было принято характеризовать литературу второй половины периода Токугава. Акинари, просвещенный человек своей эпохи, искал пути для улучшения деградирующего феодального общества сперва в классической философии Китая, а затем — в так называемой национальной науке, *кокугаку* (напомним, что в те годы, в условиях полной изоляции Японии, то были единственно доступные японцам формы идеологии). Стремившийся выразить некоторые свои идеи с помощью художественного слова, Акинари вовсе не напрасно, как считает Д. Кин, причислен к наиболее выдающимся авторам периода Токугава. Мы никак не можем согласиться с автором книги, когда, характеризуя знаменитый сборник новелл Акинари «Луна в тумане», он пишет, что «западному читателю, незнакомому с историей Японии, трудно следить за событиями, которые сами по себе не представляют для него существенного интереса» (речь идет о новелле «Круча Сираминэ», входящей в сборник). Подобная характеристика отнюдь не проливает свет на сущность творчества Акинари. Излишне говорить, что Акинари писал для своих современников, не помышляя об оценке своего творчества грядущим поколением читателей ни в своей стране, ни, тем более, на Западе. События новеллы «Круча Сираминэ» действительно происходят на фоне XII столетия, однако ценность этого произведения никак не может определяться «знанием» или «незнанием» исторических фактов, происходивших в те отдаленные времена, ибо подлинный смысл новеллы заключается в постановке проблем, актуальных для японцев XVIII в., т. е. для современников Акинари.

Исследователи культуры периода Токугава нередко сетуют на то, что идеоло-

---

\* Н. И. Конрад. Запад и Восток. М., 1972, с. 355—356.



гия, философия, общественная мысль в те годы оказались разьединенными с художественной литературой, совсем не считаясь при этом с тем, что художественное творчество, как правило, выражает философские идеи своего времени не прямо, а опосредованно и чаще всего в достаточно сложном преломлении. Творчество ведущих писателей периода Токугава, и Акинари в том числе,— наглядное свидетельство этого. Нельзя согласиться с утверждением Д. Кина, будто «главную особенность изысканной прозы Акинари составляет необычайная стилистическая красота». Изящный стиль Акинари не столько «главное», сколько попросту неотъемлемое достоинство его прозы, без которого вообще не существовало бы Акинари-писателя.

Весьма бегло и описательно охарактеризовано творчество двух других выдающихся прозаиков конца XVIII — начала XIX в.— Сикитэй Самба и Дзишпэнся Икку. Знаменитой книге Дзишпэнся Икку «Путешествие на своих на двоих по Токайдоскому тракту» уделено так мало места и характеристика этого произведения так лаконична, что читателю остается только недоумевать, почему эта книга вошла в классический фонд чтения в современной Японии (в том числе детского — разумеется, в адаптированном издании) и почему японцы знакомятся с этой книгой еще в детстве, подобно тому как европейские дети приобщаются к приключениям Робинзона Крузо или Дон Кихота. Д. Кин, так подробно рассказавший даже о второстепенных, малоизвестных произведениях Сайкаку, приводит в качестве иллюстрации к книге Дзишпэнся Икку один-единственный, хрестоматийно известный эпизод (историю неудачного купания двух веселых героев книги), издавна вошедший в учебники по литературе для начальной японской школы. Многочисленные комические ситуации романа Дзишпэнся Икку, украшенные блестками сатиры, подчас язвительно острой, охарактеризованы в книге Д. Кина как юмор низкопробного свойства, а включение в роман сцен из комической литературы прошлых веков — как компенсация недостатка творческого воображения писателя. Концепция так называемой смеховой культуры, зародившейся еще в средние века, с ее грубоватым юмором, нередко способным шокировать людей XX в., по-видимому, чужда Д. Кину; тональность страниц, посвященных городской литературе конца периода Токугава, звучит несколько пренебрежительно — быть может, вопреки собственным намерениям автора книги. Между тем пародия, смех, юмор, пусть даже грубый с точки зрения современного человека,— все эти атрибуты смеховой культуры — неотъемлемые элементы романа «На своих на двоих по Токайдоскому тракту», написанного в русле многовековой народной комической традиции. Они-то и составляют главное достоинство, главную особенность книги, по сей день популярной в широких слоях японского народа. Многие японские исследователи национальной литературы подчеркивают, что смех часто был единственным оружием народа, помогавшим противостоять жестокости феодального гнета. Тем более удивительно, что автор книги, обладающий незаурядной эрудицией в японской филологии, совершенно игнорирует эту сторону проблемы.

Не очень «повезло» в книге Д. Кина и Кобаяси Исса, поэту XIX в., вплоть до нашего времени чрезвычайно популярному в Японии. Казалось бы, Д. Кин пишет о нем с симпатией, отдает дань его таланту, подчеркивая «искренность и теплоту» поэзии Исса. Но подобная характеристика плохо сочетается с такими оценками, как: «Он все же мог бы высказывать в стихах сочувствие людям, а не комарам и мошкам». И уж вовсе немисливо согласиться с Д. Кином, когда он пишет, будто «в своей поэзии Исса наотрез отказывается воспринимать мир всерьез». Возможно, основанием для такой характеристики поэзии Исса послужило комическое звучание некоторых его стихов, где драматический подтекст спрятан под шутливой формой. Д. Кин, посвятивший Басё и Бусону многие страницы своего труда, дал тонкий, местами истинно поэтический комментарий стихов этих — очевидно, любимых им — поэтов; остается лишь пожалеть, что он уделил так мало внимания Исса — поэту, пользующемуся всенародной любовью (что, кстати, отмечает и сам Д. Кин).

Перечень случаев несовпадения взглядов американского ученого по отдельным,

частным вопросам с точкой зрения, принятой в японской литературоведческой науке, можно было бы продолжить; однако хотелось бы подчеркнуть, что наличие таких расхождений отнюдь не уменьшает ценность его труда. Главное достоинство монументальной работы Д. Кина — обширный материал, собранный с подлинно научной добросовестностью и изложенный в непринужденной, живой манере, языком свободным и выразительным, как это и пристало труду, посвященному изящной словесности. Книга Д. Кина, несомненно, значительно расширит наше представление о японской литературе периода Токугава и поможет заполнить многие белые пятна, до сих пор остающиеся в истории этой литературы.

\* \* \*

Разделы «Поэзия *хайкай*» (раннего и позднего периодов), «Драма» (раннего периода) и «Поэзия *вака*» перевел А. Долин; главу «Ихара Сайкаку» и раздел «Поэзия и проза на китайском языке» — И. Львова; введение, главы «*Кана-дзоси*» и «*Укиё-дзоси*», разделы «Проза» (позднего периода) и «Драма» (позднего периода) — Т. Редько.

*И. Львова*

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абурая Сидзуко 224  
 Абуцу 362  
 Абуцу-ни 64  
 Акабанэ Манабу 396  
 Акамацу Хиромити 21, 377  
 Акахито 350  
 Акэра Канко 365—368  
 Андо Дзисё 154—157  
 Андо Цугуо 245, 411  
 Анракуан Сакудэн 105  
 Араи Хакусэки 380, 382  
 Аракида Моритакэ 11, 22, 25, 35, 38, 386, 395  
 Аривару Нарихира 117  
 Аристотель 182  
 Асао 199, 201  
 Асай Рэй 104, 106—110, 112, 127, 141, 148, 149, 261, 265, 267, 268, 289, 400, 424  
 Асаяма Сосин 106  
 Асикага Ёсиаки 16
- Бальзак О. 147, 425  
 Бао Сы 85, 86  
 Бо Цзюй-и 53, 58, 74, 88, 149, 281, 382, 409  
 Буё Инси 416  
 Бунси Гэнсё 377  
 Бутё 53, 63  
 Вакатакэ Фуэми 208  
 Ван Ань-ши 262  
 Ван Сян 128  
 Ван Ян-мин 377
- Гендерсон Г. 246, 254  
 Гёгэцубо 362, 366  
 Гиббетт Г. 27, 148  
 Гион Нанкай 380—383  
 Годайго 195, 262, 266  
 Го-Ёдзэй 4, 164  
 Го-Ёсай 18  
 Гоё Симпо 423  
 Гомидзуноо 4  
 Гундзи Масакацу 415  
 Гэнри 25  
 Гэнсэй 379, 380, 382  
 Гэссё 391
- Дефо Д. 139  
 Дзёкамбо Коа 288  
 Дзёсо 99
- Дзимбо Кадзуя 415  
 Дзиппэнся Икку 201, 287, 289—292, 426  
 Дзитё 118  
 Дзэами 47  
 Дзютэй 48, 80  
 Дзякурэн 362  
 Дикинс Ф. 368  
 Диккенс Ч. 147, 425  
 Докзэй 385  
 Достоевский Ф. 147, 425  
 Ду Му 56, 396  
 Ду Фу 53, 72, 86, 379, 380, 391
- Ёкои Ю 248  
 Ёнояма Тадаси 191, 192, 195, 205  
 Ёса Бусон 24, 43, 87, 88, 99, 237—248, 251, 252, 258, 386, 410, 423, 426  
 Ёсида Бундзабуро 203, 205  
 Ёсида Сёин 391  
 Ёси Исаму 40  
 Ёсикава Кодзиро 230  
 Ёсимаса 305  
 Ёсихиса 10
- Золброд Л. 414
- Иван Хансиро Пятый 324  
 Ивама Оцуни 252, 255  
 Ивата Рёто 235, 236  
 Индзука Акира 412  
 Икэниси Гонсуй 38, 40, 47, 51  
 Икэ-но Тайга 246  
 Имаидзуми Дзюнъити 397, 398  
 Имбэ Роцу 99  
 Имото Нойти 398  
 Ино Тэцудзи 396  
 Иноуэ Сиро 251  
 Исида Митоку 365  
 Исикава Дзёдзан 379, 382  
 Исикава Масамоти (Ядоя-но Мэсимори, Рокудзюэн) 304, 368, 369  
 Исикава Митоку 363
- Исикава Такубоку 242, 339  
 Исода (Томияма) Доя 104, 399  
 Иссё 117  
 Итакура Кацуминэ 105  
 Итакура Кацусигэ 141  
 Итакура Сугэмуна 141  
 Итикава Дандзюро Первый 310, 311  
 Итикава Дандзюро Второй 312  
 Итикава Дандзюро Седьмой (Эбидзо) 311, 324  
 Итикава Кансай 386  
 Итикава Кондандзи 335—337  
 Ито Байу 117, 118  
 Ито Дзинсай 117  
 Ито Дзякуто 246  
 Ито Сатто 348  
 Ито Синтоку 38—40, 51, 53  
 Ито Тогай 261  
 Ито Фуоку 96  
 Ихара Сайкаку (Хираяма Того) 6, 32, 33, 35, 38, 46, 89, 98, 109—124, 126—157, 182, 187, 188, 191, 272, 277, 280, 281, 288, 291, 401—403, 423—426  
 Иэнари 306
- Каботя Гэннари 369  
 Каваи Отокуни 63  
 Каваи Сора 62, 80, 98  
 Каватакэ Мокуами (Синсити) 322, 334—337, 416  
 Каватакэ Сигэтоси 314, 333, 416  
 Кагава Кагэки 256, 341, 344—349, 352, 354, 357, 360  
 Кагава Кагэмото 344, 345  
 Кагами Сикё 61, 82—84, 97—99, 235, 236, 371, 409  
 Кага-но Тиёдзё 46, 237, 384  
 Када-но Адзумамаро 212, 217—221, 229, 231, 232, 263, 408

- Када-но Аримаро 212, 220—222, 227  
 Какиномото Хитомаро 13, 14, 249, 350, 408  
 Камо-но Мабути 211, 220—225, 227, 228, 231, 232, 263, 280, 338, 342, 345, 346, 350, 360, 407, 408  
 Камо-но Тёмэй 74  
 Камэда Хосай 277  
 Кан Вэн 55, 396  
 Кан Садзан (Кан Тядзан) 384—387, 390  
 Кан Хан 377  
 Канай Сансё 314, 415  
 Карагоромо Киссю 365, 366, 367, 369  
 Карай Сэню 372, 375  
 Карасумару Мицухиро 5, 104, 394  
 Касиваги Дзётэй 390  
 Катаяма Хоккай 420  
 Като Дзюго 396  
 Като Кётай 245, 246, 248, 251  
 Като Масаката 30, 31  
 Като Тикагэ 345  
 Като Умаки 270  
 Каэдэи Рётоку 25  
 Кая Сирао 245, 246, 248, 250  
 Кимура Мёго 393  
 Кин Д. 422—427  
 Ки-но Кайон 121, 187—192, 363  
 Киносита Дзюнъан 380  
 Киносита Тёсёси 212—216, 219, 407  
 Ки-но Цураюки 64, 74, 272, 273, 342, 344, 348, 363  
 Кира 200  
 Киси Сэнсю 236  
 Китакура Кигин 30, 49, 51, 76  
 Клодель П. 164  
 Кобаяси Исса 62, 252—256, 428  
 Кодзима Сигэиэ 270  
 Коикава Харумати 279  
 Кокаку 349  
 Компару Дзюмпо 311  
 Кондо Т. 402  
 Кониси Райдзан 38, 41—43, 46, 47  
 Конрад Н. 424, 426  
 Конфуций 21, 98, 218, 220, 271, 280, 281, 420  
 Кубота Энсуй 81, 99  
 Кудзё Танэмиги 17—19  
 Кукай 94, 281  
 Кумадзава Бандзан 229  
 Кунинао Рити 255  
 Куряма Ригити 255  
 Кэй Киццу 371
- Кэйтю 215—219, 226, 231, 232, 270
- Лао-цзы 280, 281  
 Ли Бо 53, 70, 86, 87, 242, 277, 281, 379, 381, 383, 396, 420
- Мадэнокодзи Фудзифуса 262, 266  
 Маруяма Окё 246  
 Масаока Сики 239, 245, 246, 251, 255, 256, 345, 346, 349, 357, 360  
 Мацуда Бункодо 191, 192, 194, 195, 197  
 Мацуда Осаму 109  
 Магудайра Саданобу 285, 286, 291, 292, 366, 367  
 Магудайра Тикацугу 400  
 Магудзакки Канкай 365  
 Мацуи Соган 43  
 Мацуки Тантан 371, 372  
 Мацунага Сэкиго 377  
 Мацунага Тэйтоку 6, 11, 12, 13, 15—40, 44, 49, 50, 70, 73, 76, 79, 85, 105, 189, 213—215, 219, 235, 237, 362, 363, 371, 377, 393  
 Мацунага Эйсю 16, 17, 19  
 Мацуо Басё (Мунэфуса Собо, Тосэй) 15, 24, 27—29, 37—43, 46—87, 89—100, 117, 187, 212, 215, 216, 235—242, 245—250, 252, 256, 263, 361, 370, 371, 374, 394, 396—398, 410, 423—426  
 Мацуо Ясудзаэмон 48  
 Мацуэ Сигэёри (Исю) 15, 22, 28—30, 43, 49, 51  
 Маэда Кингоро 400  
 Мидзума Сэнтоку 236  
 Мидзуно Тадакуни 333  
 Миёси Сёраку 197, 199, 201  
 Миками Сэнна 60  
 Минагава Кизэн 246, 258, 280, 283  
 Минамото Ёритомо 16  
 Минамото-но Кинтада 88  
 Минамото Рёэн 133, 179, 196  
 Минамото Тамэтомо 299, 300, 414  
 Миура Тёра 245, 246  
 Мияко-но Нисики 148, 149, 151—153, 403  
 Миякэ Сёдзан 246  
 Момэн 372  
 Моригава Кёрику 80, 84, 85, 90, 93—100  
 Морита Киро 413
- Морита Такэси 400  
 Моро Нанимару 249  
 Мотоори Норинага 215, 222, 225—231, 260, 271, 304, 338, 356, 357  
 Мукай Кёрай 60, 74, 75, 77—79, 84, 85, 87, 89—93, 95, 97—99, 398  
 Мунэмаса Исоо 143, 402  
 Мунэясу 222  
 Мурасаки Сикибу 47, 112, 147, 229, 305  
 Мурага Харуми 345  
 Мэйдзи (император) 345  
 Мэн Сунь 128  
 Мэн-цзы 280
- Нагаи Кафу 40, 295  
 Нагата Тэйрю (Юэнсай) 187, 363—365  
 Нагоя Сандзабуро (Сандза) 161  
 Наито Эсиясу (Фуко) 50, 51  
 Найто Дзёсо 98  
 Найто Мэйсэцу 399  
 Накагава Киун 104  
 Накадзима Дзуйрю 36  
 Накал Ракэн 271  
 Накамура Накадзо 314  
 Накамура Томидзюро 333  
 Накамура Юкихико 157, 287  
 Наканоин Мигикацу 20, 21  
 Накараи Бокуё 363  
 Намики Гохэй 308, 319—322, 326, 330  
 Намики Сёдзо 316—320  
 Намики Сёдзо Второй 416  
 Намики Соскэ (Сэню) 197, 200—204, 316  
 Нансэнсё Сомахито 302  
 Нарита Соку 255  
 Нацумэ Сэйби 251—253, 255  
 Нёрайси 140  
 Нидзё Ёсимото 223, 362  
 Нинку 51  
 Нисидзава Иппу 148, 150—152, 154, 157  
 Нисикава Сукэнобу 154  
 Нисияма Соин 30—38, 43, 51, 112  
 Нитё 17  
 Нодава Бонтё 75, 77—79, 93, 97—99  
 Ноин 30  
 Нома Косин 114, 116, 117, 119, 120, 128, 130, 141, 143, 399, 402, 403  
 Ноногучи Рюхо 22, 26, 28—30  
 Нунами Кэйон 48

О'Генри 153  
Огимати Киммоти 168  
Огита Ансэй 265  
Огю Сорай 225, 226, 260,  
261, 379, 382  
Ода Нобунага 5, 16, 18,  
106  
Одака Тосио 19, 20  
Одзава Роан 270, 340—  
345  
Одзин 231  
Оиси Кураноскэ 200  
Окада Ясуи 396  
Окадзима Кандзан 260,  
261  
Оканиси Итю 32  
Окума Котомити 256,  
340, 341, 352—358, 418  
Окуни 160, 161  
Оно-но Комати 23, 394  
Оно-но Такамура 149  
Оноэ Сёроку 322  
Осима Рёта 245, 246  
Ота Гюити 5  
Ота Киндзё 280  
Ота Нампо (Емо-но Ака-  
ра, Сёкусандзин) 248,  
365—368, 370  
Оти Эдудзин 68, 98  
О-Хацу 175  
  
Патзар Э. 399  
Перри М. 335  
Пфидцмайер А. 307  
  
Рай Кёхэй 387  
Рай Микисабуро 391  
Рай Сангё 344, 356, 387—  
391, 420  
Рай Сюнсуй 387  
Рембрандт 148  
Рёкан 339—341, 349—352  
Рикунё 384, 385  
Росэн 51  
Рэйгэн 218  
Рэйдзэй Тамэмура 341  
Рютэй Танэхико 294,  
303—307, 334  
  
Сайгё (Эн'и) 31, 47, 53,  
55, 64, 66, 68, 72, 86,  
238, 241, 260, 265, 266,  
338, 341, 348, 366, 378,  
394  
Сайгин 114, 117  
Сайто Мокити 344, 348,  
351, 360  
Сайто Токугэн 76  
Сакаки Хякусэн 246, 263  
Саката Годзюро 166, 167,  
172, 174  
Сакума Сёдзан 391  
Сакурада Дзискэ 321, 322  
Сакурада Дзискэ Второй  
323, 326, 416  
Сакураи Байсицу 255

Санго 117  
Санкацу 177, 208  
Санто Кёдзан 303  
Санто Кёдэн 282—288,  
291, 292, 299, 303  
Санэтомо 225  
Сарджент Дж. 400  
Сасаки Нобуцуна 353  
Сатомура Дзёха 16, 18,  
19  
Сатомура Сётаку 30  
Сапума Дзёун 167  
Сётоку 3  
Сёхаку 10  
Си Бо-линь 277  
Сида Гисю 396  
Сида Яба 81, 98, 263  
Синномото Саймаро 38,  
51  
Сикацубэ-но Магао 368  
Сикитэй Самба 287, 291,  
292, 294, 303, 426  
Симокобэ Тёрю 215—217,  
409  
Синё 155  
Скотт А. 418  
Сога Горо 165, 169, 312  
Сога Дзюро 165, 169, 324  
Сога-но Ирука 206  
Соги 10, 12, 18, 53, 55, 64,  
238, 361  
Сотё 10, 13  
Суга Сэнскэ 208  
Сугавара-но Митидзанэ  
31, 89, 160, 197—199,  
273, 354  
Суганоя Такамаса (Батэ-  
рёнся) 35, 36, 396  
Суганума Кёкусуй 74  
Сугияма Сампу 51, 80,  
98, 99  
Судзуки Митихико 250,  
251  
Судзуки Сёсан 265  
Судзуки Тодзо 14  
Судзуки Харунобу 370  
Су Дун-по 262  
Сумиокура Соан 4  
Сутоку 260, 265, 266  
Сыма Цянь 149  
Сэгава Дзёко Третий 334  
Сэй Сёнагон 104  
Сэйхакудо Гёфу 363  
Сэн-но Рикю 25  
Сэнгин (Тодо Еситада)  
48—50  
Сэсю 64  
Сэтчелл П. 415  
Сюдзэй 370, 420  
  
Тагава Хоро 255  
Тада Нанрэй 157, 258  
Тада-но Дзидзии 281  
Такада Мамору 412  
Такаи Кито 248  
Такакува Ранко 245, 246

Такараи (Эномото) Ки-  
каку 51, 53, 61, 63, 83—  
90, 93, 97—99, 235—237,  
248, 370, 371, 397, 398  
Такидзава Бакин (Кёку-  
тэй) 262—264, 275, 287,  
294, 298—304, 307, 414  
Такэбэ Аятари 263, 264,  
270, 412  
Такэда Бункити 192, 193  
Такэда Идзумо Первый  
(Такэда Кондзумо) 185,  
191, 194, 195, 197  
Такэда Идзумо Второй  
195, 197, 201, 205  
Такэмото Гидаю 118, 119,  
171, 174, 185, 195  
Такэмото Конодаю 203  
Такэмото Масатаю 197  
Такэмото Сабуробэй 208  
Тамэнага Сюнсуй (Сом-  
хито Второй) 293—295,  
297, 299  
Тан Тайги 245, 247  
Танака Охидэ 356  
Тани Бокуин 58  
Тани Канаэ 408  
Танума Окицугу 239, 280,  
286, 365—367, 375  
Тасиро Сён 34, 35, 50, 51  
Татиба Фукаку 236  
Татибана Акэми 256,  
339—341, 356—358, 360  
Татибана-но Морозэ 356  
Татибана Хокуси 98  
Таясу Мунэтакэ 219, 220,  
222, 225  
Тикамацу Мондзэмон  
46, 118—122, 164—180,  
182—192, 194—197,  
199—201, 205, 277, 282,  
285, 308, 309, 317, 321,  
322, 361, 405, 406, 418,  
424, 425  
Тикамацу Сандзи 192,  
193  
Тикамацу Токусю 209  
Тикамацу Хандзи 205,  
206, 208  
Тикамацу Янаги 208, 209  
Тиква 252, 253  
Тода Мосуи 217, 219  
Тода Такатора 48  
Тоёдзава Дампэй 209  
Тоёкуни 299, 302, 303  
Тоётакэ Вакатаю 188  
Тоётоми Хидэёси 4, 5, 16,  
25, 104, 159, 213  
Тоин 51, 80  
Токубэй 175  
Токугава Ёсимунэ 218,  
220, 286  
Токугава Иэмицу 161  
Токугава Иэясу 3, 4, 16,  
213, 377, 379  
Токугава Мицукуни 216

Токугава Цунаёси 116,  
121, 127, 129, 130, 139,  
151  
Толстой Л. 147, 148, 425  
Томянага Хэйбэй 165  
Томита Няхико 356, 357  
Томохито 213  
Топъа 223, 348  
Тэйка 89, 362, 376, 418  
Тэйсин 350  
Тэндзи 206  
Тэруока Ясутака 140, 141  
  
Удзи Каганодзё 118, 119,  
167, 168, 171, 172  
Умпуси Ринко (Хориз  
Сигамори) 153, 154  
Умэбори Кокуга 286, 292  
Утагава Кунисада (Цу-  
нода Сёгоро) 303, 304,  
306, 414  
Утияма Гатэй 364—366  
Утияма Маюми 346  
Уэда Акинари (Ваяку  
Таро) 158, 219, 242, 249,  
257—260, 262—266,  
268—272, 274, 277, 294,  
400, 412, 425, 426  
Уэдзима (Камидзима)  
219, 237  
Оницура 38, 42—47, 53,  
Уотсон Б. 421  
  
Филдинг Г. 123  
Фтабатэй Симэй 294, 295  
Фудзавара-но Каматару  
89, 206  
Фудзавара Сэйка 21,  
376—379  
Фудзикава Хидэо 421  
Фудзимото Кидзан 110,  
111  
Фудзимото Тобун 316  
Фудзитани Нариакира  
258  
Фукугукэн Асэй 148  
Фукуи Кюдзо 14  
  
Хагивара Сакутаро 239,  
240, 244  
Хагивара Соко 365  
Хана Сандзин 293, 294  
Хансити 177, 208  
Хань Шань 53, 350

Хата Соха 103, 394  
Хатанака Домяку 365  
Хатанака Танома (До-  
мяку Сэнсэй) 370  
Хаттори Рансэцу 51, 96—  
99, 237  
Хаттори Сэйгё 258, 413  
Хаттори Сэмпо 81  
Хаттори Тохо 84, 98  
Хаями Хокудзю 243  
Хаяно Хадзин 237, 238  
Хаяси Нобуацу 127  
Хаяси Радзан 16, 20, 21,  
377, 379, 393  
Хирага Гэннай 208, 275,  
289, 291, 365, 370  
Хирага Мотоёси 360, 361  
Хирата Ацутанэ 368  
Хиросэ Тансо 353, 354,  
385, 388  
Хисамацу Сэнъити 341  
Хисакава Моронобу 117,  
147, 148, 363  
Ходзё Дансуй 143, 144,  
147, 149, 150, 403  
Ходзё Токимунэ (Сагами  
Таро) 389, 421  
Ходзуми Икан 186, 205  
Хокусай 303  
Хонъами Коэцу 4  
Хори Бакусуй 245, 246  
Хори Кэйдзан 226  
Хосокава Юсай 6, 16,  
18—20, 25, 102, 212—  
215, 255, 362, 365  
Хуэй-го 94  
Хэдзюцу Тосаку 365  
Хэндзё 36  
  
Цао Чжи 244  
Цубоути Сёё 158, 334, 417  
Цуга Тэйсё 261, 262, 263  
Цуруя Намбоку Третий  
322  
Цуруя Намбоку Четвер-  
тый 321—324, 328—333,  
335, 336  
Цуруя Намбоку Пятый  
335  
Цуутти Дзихэй Второй  
309, 312  
Цюй Ю. 266  
  
Чемберлен Б. 397

Чжу Си 21, 286, 376, 377,  
382, 387  
Чжуан-цзы 53, 55, 237,  
280  
Чжэн Мин-дао 62  
Чжэн Чэн-гун 183  
Чосер Дж. 339  
Чу Юй 109  
Чэн Жэн-юэ 380  
Чэн Чжу 20  
Чэнь Шэнь 415  
Чэнь Юань-юнь 379  
  
Шекспир В. 168  
Ши Най-ань 260  
  
Эбара Тайдзо 28, 31, 90  
Эдзима Кисэки 148, 154—  
157, 258, 288, 403  
Эзон 109  
Эмори Гэккё 251  
Эмура Хоккай 383  
Энги 17  
Эса Сёхаку 60, 92  
Ю-ван 85  
Юань Мэй 354  
Юань Хун-дао 377, 379,  
380, 384  
Юда Ёсио 195  
Ютёро 22, 362, 366  
  
**Ямага Соко 263**  
Ямагути Содо 39, 51  
Ямадзаки Гакудо 398  
Ямадзаки Сокан 9, 10,  
13, 15, 27, 38, 370  
Ямамото Какэй 58, 62,  
396  
Ямамото Кэнкити 66  
Ямамото Мозн 100  
Ямамото Сэйму 25, 26, 28  
Ямамото Хокудзан 383,  
384, 389  
Ямаока Гэнрин 168  
Янагава Кюран 390  
Янагава Сэйган 389—  
391, 421  
Янагисава Киэн 155  
Янь Тай-хоу 421  
Ясёку Дзибун 153, 154,  
403  
Ясухара Масаакира  
(Тэйсицу) 28, 29

# ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение . . . . .	
ЛИТЕРАТУРА 1600—1770 гг.	
1. Поэзия <i>хайкай</i>	
Возникновение <i>хайкай-но рэнга</i> (шуточных «нанизанных строф») . . . . .	9
Мацунага Тэйтоку . . . . .	15
<i>Хайкай</i> школы Данрин . . . . .	27
Предшественники Басё . . . . .	37
Мацуо Басё (1644—1694) . . . . .	47
Ученики Басё . . . . .	83
2. Проза	
<i>Кана-дзоси</i> . . . . .	101
Ихара Сайкаку (1642—1693) . . . . .	112
<i>Укиё-дзоси</i> . . . . .	148
3. Драма	
Первые шаги <i>Кабуки</i> и <i>Дзёрури</i> . . . . .	159
Тикамацу Мондзаэмон (1653—1725) . . . . .	167
<i>Дзёрури</i> после Тикамацу . . . . .	190
4. Поэзия <i>вака</i>	
<i>Кокугаку</i> и <i>вака</i> . . . . .	210
ЛИТЕРАТУРА 1770—1867 гг.	
1. Поэзия <i>хайкай</i>	
Возрождение поэзии <i>хайкай</i> . . . . .	235
<i>Хайкай</i> позднего периода Токугава . . . . .	248
2. Проза	
Уэда Акинари (1734—1809) . . . . .	257
Литература <i>гэсаку</i> . . . . .	275
3. Драма	
<i>Кабуки</i> в XVIII столетии . . . . .	308
<i>Кабуки</i> в XIX столетии . . . . .	321
4. Поэзия <i>вака</i>	
<i>Вака</i> второй половины периода Токугава . . . . .	338
Комическая поэзия . . . . .	361
5. Поэзия и проза на китайском языке	
Примечания и библиография . . . . .	392
И. Л. Львова. Послесловие . . . . .	422
Указатель имен . . . . .	428

ДОНАЛЬД КИН

## ЯПОНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVII—XIX СТОЛЕТИЙ

Редактор Е. Я. Бессмертная. Младший редактор М. В. Малькова. Художник Э. Л. Эрман.  
Художественный редактор И. Р. Бескин. Технический редактор М. В. Погоскина. Корректоры  
Г. В. Стругова и А. В. Шандер

ИБ № 13286

Сдано в набор 11/X—1977 г. Подписано к печати 22/V—1978 г. Формат 70×100<sup>1/16</sup>. Бум. № 1.  
Печ. л. 27+0,5 п. л. вкл. Усл. п. л. 35,475. Уч.-изд. л. 38,53. Тираж 7 500 экз. Изд. № 4053.  
Заказ № 2208. Цена 3 р. 10 к.

Главная редакция восточной литературы издательства «Наука»  
Москва К-45, ул. Жданова, 12/1

Ордена Ленина типография «Красный пролетарий»,  
Москва, Краснопролетарская, 16.



Из серии «Пятьдесят три станции Токайдоского тракта». Гравюра Хиросигэ





Из серии «Пятьдесят три станции Токайдоского тракта». Гравюра Хиросигэ



東海道  
又拾三次之内  
由井 薩埵出領

葛童  
保永

Из серии «Тридцать шесть видов Фудзи». Гравюра Хиросигэ



Из серии «Красавицы нашего времени». Гравюра Утамаро



Из серии «Красавицы шести чайных домиков». Гравюра Утамаро



Красавица с веером. Гравюра Утамаро



Счастлиое свидание (по мотивам одной из пьес Тикамацу). Гравюра Утамаро



Известный кукловод Мочидзоро Киритакэ с куклой Ю-химэ