

Татьяна Петровна Григорьева Японская художественная традиция



«Т. П. Григорьева. Японская художественная традиция»: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», Институт востоковедения Академии наук СССР; Москва; 1979

Аннотация

Книга приближает читателя к более глубокому восприятию эстетических ценностей Японии. В ней идет речь о своеобразии японской культуры как целостной системы, о влиянии буддизма дзэн и древнекитайских учений на художественное мышление японцев, о национальной эстетической традиции, сохранившей громадное значение и в наши дни.

Григорьева Татьяна Петровна Японская художественная традиция

ВСТУПЛЕНИЕ

*Великий квадрат не имеет углов.
Лао-цзы*

Почему так, а не иначе создавали японцы свое искусство, сочиняли стихи и повести, возводили пагоды, рисовали картины, разбивали сады, строили дома, относились друг к другу — словом, смотрели на мир и на себя? Может быть, эта задача не поддается решению: ведь слишком много нужно знать, начиная от географических условий существования народа и кончая учениями, которые воздействовали на его сознание и его характер? И если даже ограничиться этими учениями — следует проследить, как менялись взгляды японцев от эпохи к эпохе, что исчезало, что оставалось, оседая в глубинах памяти, и почему одно исчезало, а другое оседало в глубинах памяти. Жизнь человеческая ограничена, и знает человек только то, что он знает, и судит, как принято судить. Вот если бы иметь «уничтожающую время шапку», о которой говорил Томас Карлейль...

И все же в японской культуре разных времен и на разных уровнях можно узреть нечто инвариантное.

Каждый народ, накапливая исторический опыт, привыкает смотреть на мир под собственным углом зрения. Человек, как правило, не отдает себе отчета в том, что такой угол зрения существует, но он не в силах обойти его, и если мы поймем, как люди думают, под каким углом зрения смотрят на мир, их образ мышления, или, по выражению В.Г. Белинского, их «манеру понимать вещи»¹, то поймем прошлое этого народа и научимся предвидеть будущее.

Естественно, образ мышления не есть некий самодетерминированный феномен, а есть результат отражения в сознании людей материальной действительности — природной и социальной, результат чувственно-предметной деятельности, отраженной и преобразованной в соответствии со спецификой и законами каждой конкретной формы общественного сознания. Но несомненно также и то, что образ мышления оказывает обратное воздействие на практическую жизнь людей, на то, что они создают своими руками.

Можно раскрутить клубок истории в обратном порядке и понять настоящее. Стоит лишь задуматься над тем, что не лежит на поверхности, но проявляется во внешнем, определяя его характер. Но пока мы не обнаружим внутреннее, то, что отличает одну культуру от другой, до тех пор и внешнее не будет в полной мере осознано, и наши исследования и переводы древних этических трактатов или поэтических антологий, наши научные описания любого рода не будут достоверными. Не зная особенностей художественного мышления, нельзя дешифровать ни один классический текст. Но если мы будем знать, почему так, а не иначе писали стихи или рисовали картины японцы, если мы сосредоточим внимание не на том, что подвержено изменению (одни жанры сменялись другими), а на том, что было устойчиво, стало традицией, обрело силу закона, то мы поймем, как народ создавал свое искусство.

У тех, кто будет читать эту книгу, может возникнуть вопрос: почему, поставив задачу показать особенности японской художественной традиции, автор ссылается на китайских мыслителей, оперирует китайскими понятиями, посвящает древнекитайским категориям целую главу. Дело не только в том, что японская культура складывалась под влиянием китайской. Это общеизвестный факт. Начиная с IV в. в Японию завозились китайские книги (в частности, «Лунь юй» Конфуция). В VI в. буддизм махаяны в его китайском варианте был объявлен государственной религией Японии. В 607 г. японцы построили знаменитый буддийский храм Хорюдзи, а 20 лет спустя таких храмов было уже более сорока. С тех пор на протяжении веков буддизм и китайские учения (даосизм и конфуцианство) постоянно влияли на сознание японцев. Но Китай дал Японии не только книги, предметы обихода, образцы древнейшего искусства, административные и государственные законы, он дал иероглифическую письменность. Вопрос о том, какое воздействие оказывает иероглифическое письмо на сознание людей, еще мало изучен, но, если задуматься, одного этого обстоятельства было достаточно, чтобы возникла своеобразная культура. Иероглифы сами по себе не только приучали к образному восприятию мира, они располагали, так сказать, к дискретному мышлению, к сосредоточенности на одном, ибо в одном знаке уже заключена полнота содержания. А это коренным образом отличает иероглифическую письменность² от алфавитной, которая сопряжена с линейным видением³ (забегая вперед,

¹ 1. «Тайна национальности каждого народа заключается не в его одежде и кухне, а в его, так сказать, манере понимать вещи» [17, т.VII, с.443].

² 2. В.М. Алексеев вводит понятие «мыслить иероглифически»: «Японец, язык которого в основе своей не имеет ничего общего с китайским, целиком усвоил себе его литературные формы и читает китайские стихи то сверху вниз, то снизу вверх, повинуюсь законам своего языка, лишённого китайской эластичности, — и все же мыслит иероглифически и восхищается всем тем, что иероглифика даёт оригинального, незаменимого (иероглифика — это картина, картина же усваивается иначе, чем разговор о ней)» [5, с.301].

хочу сказать, что, может быть, отчасти поэтому традиционные учения Китая ставят акцент на Едином, чтобы не произошло распада при самостоятельном существовании отдельного (как микромира).

Может быть, потому, что Япония встретила с Китаем в благодатную пору молодости, она отнеслась к нему как любознательный юноша к умудренному опытным старцу. Не обремененная предрассудками, она с жадностью внимала китайской мудрости, той мудрости, которая появляется лишь в преклонном возрасте, и то не всегда, но воспринимала эту мудрость на свой лад. Японцы брали из китайских учений прежде всего то, что было ближе их пониманию и их характеру, и потому то, что они брали, неизбежно меняло свой облик⁴. При этом связь с Китаем оказалась все же настолько прочной, что мы вправе говорить о том, что китайские учения стали частью японской культуры.

Естественно, отношение к китайским мыслителям менялось, и разные японские ученые воспринимали их по-разному, в зависимости от степени образованности, от характера и нужд времени. Резко позитивное и резко негативное отношение к китайским учениям достигло наивысшей точки к XVIII в., когда мнения *кангакуся* («сторонников китайской науки») и *вагакуся* («сторонников японской науки») ⁵ полярно разошлись. Но в виде тенденции противоборство существовало и раньше. Тем не менее таких китайских мыслителей, как Конфуций, Лао-цзы, Чжуан-цзы (на них и на «Книгу Перемен» — «И цзин» — я и опираюсь в своих выводах), японцы считали своими. Они и сами пишут об этом, в частности в школьных учебниках, например 1911 г.: «Эти два человека (Конфуций и Мэн-цзы. — Т.Г.) являются иностранцами, но так как это люди, благодаря которым с ранних пор изменялась наша национальная наука⁶ и нравственность, то наш народ с давних времен не считает их за иностранцев. Они жили за пределами нашего государства, но, в благодарность за их благодеяния и имея в виду их моральные качества, должно передать детям дух Конфуция и Мэн-цзы» (цит. по [141, с.394]). И уже на другом уровне говорит об этом приехавшему в 1917 г. учиться в Японию молодому Н.И. Конраду японский учитель Такахаси Тэммин. Этот диалог стоит привести целиком, настолько он многое проясняет: «Я очень хорошо помню первую беседу с Учителем. В наивной гордыне недоучки, штудировавшего „Критику чистого разума” и прочитавшего в студенческом философском кружке реферат по Канту... в чрезвычайном чванстве европейца, щеголяющего модной тогда мудростью «без теории познания нет философии», — я сказал Учителю: «Я не хочу читать с Вами ни Луньюй, ни

³ 3. Это обстоятельство было отмечено и А. Уоттсом: «Мы представляем себе мир в абстрактном, одновременном переводе, тогда как на самом деле в мире все происходит сразу, одновременно, и конкретное существование вселенной не поддается описанию нашим абстрактным языком. Точное описание даже горсти пыли при таком способе потребовало бы невероятно много времени. Линейный, одновременный характер речи и мышления особенно заметен во всех тех языках, которые пользуются алфавитом и выражают свой опыт длинной цепочкой букв» [240, с.27-28].

⁴ 4. Конечно, понять и показать, чем отличается китайская культура от японской, положим, китайская форма буддизма и даже конфуцианства от японской, чрезвычайно интересно и позволило бы ощутить национальную специфику каждой из сторон, но это самостоятельная тема, требующая колоссальных усилий и знаний (я касаюсь лишь небольшого аспекта — отличной от китайской трактовки инь-ян в одной из статей [36]).

⁵ 5. Все восточные термины выделяются курсивом. Многие японские термины заимствованы из китайского или, через китайский, из санскрита, и в переводе я употребляю разные формы в зависимости от языка оригинала. Полный перечень терминов дан в приложении.

⁶ 6. У японцев существовало иное понимание самого слова «наука». Об этом пишут и наши японоведы: «Исследование, например, таких вопросов, почему в Китае не получила развития наука «европейского» типа, тогда как эффективность практического использования отдельных научных достижений до XVI в. была значительно выше, чем в Европе, или изучение «японского» пути развития науки и ряда других вопросов, совершенно необходимо для познания истории этих стран» (см.[246, с.5]).

Мэн-цзы. Я их читал. Не хочу ни четверокнижия вообще и даже пятикнижия. Я хочу настоящую философию. А так как в Китае кроме Сунской школы, по-видимому, настоящей философии нет, прошу Вас прочесть со мною что-нибудь отсюда, по Вашему выбору». Учитель Тэммин сидел некоторое время молча, потом медленно поднял глаза, внимательно посмотрел на меня и сказал: «Есть четверо — и больше никого. Есть четверо великих: Кун-цзы (Конфуций. — Т.Г.), Мэн-цзы, Лао-цзы, Чжуан-цзы. И больше никого. Я хочу с Вами читать «великих». Кого из них Вы выберете?»

Я был удивлен. Прежде всего — недопустимое с моей тогдашней точки зрения смешение понятий. Разве можно говорить о Конфуции и Лао-цзы рядом? Ведь это — полярно противоположные явления, как бы ни хотел я их соединить вместе. Этому японцу не хватает отчетливо философского представления о «системе».

Делаю замечание в этом духе. Ответ краток: «Кун-цзы и Лао-цзы — одно и то же». Возмущаюсь, хочу спорить, но не знаю как: цитат не помню, а без цитат с ним говорить, видимо, нельзя.

Молчание. «Все-таки хочу Сунцев», — говорю я уже более робко. «Хорошо. Только сначала И-цзин». «Как И-цзин?!» Этого я никак не ожидал. Как? Эту «Книгу Перемен»? Непонятную галиматью с какими-то черточками? «Да, И-цзин! Великий И-цзин — в нем высшее». В конце концов, почему бы не попробовать? И-цзин так И-цзин. Завтра начинаем...

Спасибо теперь Учителю — от всего сердца. Великий И-цзин! В нем высшее.

Такова была первая встреча с Учителем» [81, с.150-151].

Китайские учения дали общее направление мысли. Видимо, их почти не ослабевающее влияние на сознание дальневосточных народов связано с тем, что они в значительной степени содержали в себе объективную истину, по сути представляя собой извлечения из наблюдений людей древности над явлениями природы. Так или иначе, как вне этих учений нет китайской культуры, так вне этих учений не понять японское искусство. Их влияние на сознание и психологию японцев было тем более устойчивым, что они распределили между собой роли: буддизм и даосизм вместе с исконным синтоизмом, окрасившим эти учения в свои тона, определяли самоощущение человека, его отношение к миру, конфуцианство — характер отношений между людьми, субординацию в семье и государстве. Конечно, интересно проследить, как по-разному функционировали они в разные времена и в разных сферах, начиная от художественной, кончая социальной, — дать их в движении, обусловленном социальными сдвигами, но это особая тема.

Я не только не ставлю перед собой задачу показать эволюцию этих учений, но и сами учения беру в одной, исходной точке, так как не успели они выйти на свет божий, как начали менять свой первоначальный облик. Таково уж свойство среды: ни одна идея не способна сохраниться в чистом виде, попадая в общество сложившихся отношений. Тем не менее я веду речь главным образом об идеях или категориях китайских учений, можно сказать, в их чистом виде, абстрагируясь от воздействия на них меняющихся условий. Но иначе они останутся неуловимыми, ибо каждый последователь Конфуция воспринимал их по-своему (иногда противоположным образом, как Сюнь-цзы) ⁷.

Стало быть, прежде чем судить о влиянии на среду, следует разобраться в самих идеях, это во-первых; во-вторых, в сфере художественной формы, или художественной структуры, о которой главным образом идет речь, эти идеи могли вести себя более свободно, естественно.

Так как берется лишь один аспект — в каком направлении китайские учения влияли на

⁷ 7. Недаром специалисты проводят грань между самим Конфуцием и его последователями. «Конфуций, — по мнению В.М. Алексеева, — все свое учение строил на вере в благородство человека. На деле же конфуцианство давным-давно выродилось в карьеризм» [5, с.290]. Японцы прибегают к разным понятиям для определения взглядов самого Конфуция и его последователей. Японский исследователь Хаттори Унокити в работе «Конфуций и конфуцианство» (1916) показывает, в чем отличие иероглифов, обозначающих «конфуцианство» (*жу-цзя*, яп. *дзюкэ*), от иероглифов, означающих «учение Конфуция» (см. [141, с.411]).

сознание японцев, — то речь будет идти главным образом о том слое японской культуры, который был подвержен этим влияниям или к которому была причастна образованная часть общества. Культура неоднородна. Это общеизвестный факт. Я не касаюсь богатейшего слоя народного творчества, фольклорной традиции, которая развивалась по своим законам, как правило не совпадающим с законами классического искусства. Не случайно в фольклоре разных, даже отдаленных друг от друга стран гораздо больше общего в силу его непосредственной близости человеку и его нуждам, чем между разными письменными, классическими литературами. Последние в большей степени подвержены воздействию тех идей, которые приносит всегда целенаправленное образование. Хотя, несмотря на дистанцию, отделяющую фольклор от классической литературы, последняя, будь то знаменитые поэты «Манъёсю» или авторы пьес Но, находила в нем постоянный источник сюжетов и образов. Об этом плодотворно пишет А.Е. Глускина. Предлагаемая же тема почти не освещалась в нашей литературе, по крайней мере, в ней не было ни одной специальной работы о влиянии традиционных учений Китая на поэтику и эстетику японцев, так что в данной книге издержки неизбежны.

Естественно, я беру не всю художественную традицию японцев, да это мне и не под силу, а по преимуществу ту, которая позволяет судить о формообразующей роли мировоззренческих принципов: как традиционная модель мира сказалась, положим, на композиции, структуре образа, методе выявления красоты как сокровенной сути.

Модель мира и есть то формообразующее начало, которое, помимо желания человека, определяет его угол зрения на вещи. Мы обнаружим ее в любом виде искусства, в архитектуре, музыке, в эстетических категориях, в представлениях о времени и пространстве.

Но если задача — выявить общие для данного уровня закономерности, устойчивые художественные признаки — национальную специфику, то неприемлем конкретно-описательный метод. Сама логика исследования подводит к необходимости системного подхода, что определяет выбор материала. При системном подходе, естественно, из поля зрения выпадают какие-то вещи, какие-то противоречия, которые выявляются при описательном подходе. Отбор материала находится в зависимости от масштаба времени: с какой дистанции мы наблюдаем явление, разделяют нас дни, десятилетия или века. Выводы будут разными. Если измеряем веками, из поля зрения неизбежно выпадают те обстоятельства, которые в масштабах десятилетий могли казаться главенствующими.

Никакая наука не обходится без абстрагирования. Если я меньше уделяю внимания социально-исторической среде, то это не значит, что я недооцениваю ее влияния. Это значит, что передо мной в данном случае стоит иная задача, которая оговорена в самом заголовке работы, — «японская художественная традиция». Но если так, то неизбежно опускаются какие-то вещи, которые в масштабах десятилетий могли казаться решающими, но ушли в забвение вместе со своим временем и существенным образом не изменили традицию. На них я не останавливаюсь, потому что не пишу историю литературы. Можно привести немало примеров противоположных суждений, но они, видимо, были менее характерны, не стали традиционными. Традиция потому и традиция, что сохраняет одно и отбрасывает другое.

Европейское средневековье ставило акцент на неизменном, новое время — в некотором смысле антипод средневековья — перенесло акцент на изменчивое. Нарушилось равновесие покоя и движения: неизменное как бы выпало из поля зрения. Мир движется вперед — это стало аксиомой в новое время. Но если меняется мир, должны меняться и взгляды на мир. Если же эти взгляды не меняются, то, согласно древнекитайской книге «И цзин», человек неизбежно приходит в противоречие с мировым ритмом, а это вызывает катаклизмы.

Системный подход — выявление устойчивых «структурных признаков» литературы — не исключает, а предполагает существование на другом уровне, например на уровне истории литератур, конкретно-описательного метода (всякая система функционирует благодаря взаимодействию противоположных сторон). Однако нашими гуманитарными науками, как справедливо заметил М.В. Алпатов, «структурные признаки... менее изучены, чем те

изменения, которые происходили в искусстве на протяжении веков, но не затрагивали его сущности» [8, с.27] (хотя уже со времен Платона известно, что истинный ум всегда берет предметом сущность вещей, а не их изменения).

Действительно, в нашем литературоведении какое-то время по преимуществу занимались тем, что изменчиво, преходяще, но мало занимались тем, что устойчиво. Это, видимо, связано с психологией преобразующего класса, своего рода «болезнью левизны». Но это приводило к одностороннему направлению гуманитарных наук, к нарушению диалектического единства изменчивости и постоянства, и, чтобы восстановить это единство, в последнее время говорят о необходимости целостного подхода. Действительно, если принимать во внимание одну сторону вещей, положим изменчивость, и не принимать другую, то неизбежно исказишь картину. Если мы проследим путь развития японской литературы, то обнаружим, что рядом с устойчивыми чертами, обусловленными структурой художественного сознания, такими, как законы композиции, законы построения образа, существуют неустойчивые черты, которые в процессе социальных сдвигов меняются коренным образом. Меняются не только жанры и идейное содержание литературы, но и средства художественного выражения. Каждая эпоха имеет свой стиль, свое лицо. Если бы все было временным, ничего бы не было, если бы все было постоянным, не было бы развития. На этом и заостряют внимание ученые: «Перед современными гуманитарными науками очень остро вырисовывается проблема соотношения диахронии и синхронии. Историческое исследование диахронично по определению: оно имеет целью показ истории, т.е. изменений во времени. Но общество представляет собой связанное целое и потому нуждается в рассмотрении в качестве структурного единства, что ставит перед исследователем проблемы синхронного анализа системы... синхронное исследование социально-культурной системы не противоречит историческому подходу, а, скорее, его дополняет...» [39, с.22]. И это важно иметь в виду: системный подход не исключает исторического, а является его необходимым дополнением, т.е. нельзя понять синхронный, горизонтальный срез истории, не принимая во внимание диахронный, вертикальный. То, что унаследовано сегодняшним днем от прошлого, в значительной мере определяет характер будущего, не говоря о настоящем ⁸. Не случайно в центре интересов наших литературоведов оказалась проблема мировой литературы как целостности. Это связано с развитием научного мышления, с необходимостью новых методов для решения задач, выдвигаемых наукой и потребностями общественного развития. Но решение этой проблемы зависит от того, сумеем ли мы отказаться от внесистемных сопоставлений, будем ли проводить параллели, искать типологические сходства на уровне внешнего — элементов или на уровне внутреннего — структур. Современное научное мышление не могло дальше развиваться, не принимая во внимание качественно различных уровней структуры. Для каждого уровня характерны свои законы — то, что верно на одном, неверно на другом, и потому смещение уровней, сведение сложноорганизованных систем к элементарному уравнению с двумя неизвестными приводило к большим осложнениям на любом уровне.

На уровне элементов все литературы более или менее схожи в силу единства человеческих переживаний. Различаются главным образом структуры, обусловленные разными взглядами на мир. По-разному ориентированное сознание соотносило эти элементы в разном порядке, расставило разные акценты, что и привело к образованию структурных различий. Но взаимодействие разного есть условие существования целого. Недаром проницательные умы придавали больше значения различию, чем сходству. Н.М. Карамзин в 1797 г. писал: «...обычные умы видят только сходство — суждение гения замечает различия. Дело в том, что предметы сходятся своими грубыми чертами и отличаются наиболее

⁸ 8. Еще в 20-е годы нашего века американский философ-материалист Р.В. Селларс утверждал, что генетическая непрерывность и возникновение нового в эволюции не исключают, а дополняют друг друга. «Организм, — писал он, — это поразительный пример накапливающейся интеграции, где прошлое живет в настоящем как структура, способная различным образом функционировать» (цит. по [84, с.110]).

тонкими» (цит. по [100, с.6]).

Наконец, я не только беру древнекитайские учения в их первоначальном виде (как они изложены самими мудрецами, которые, естественно, тоже не были свободны от воздействия времени, хотя и стремились к этому), но и беру лишь один аспект, который можно назвать философским, точнее, мировоззренческим, а в сфере искусства формообразующим (лишь изредка, там, где это напрашивается, касаюсь вопросов социальной психологии), но не затрагиваю других функций, положим религиозной, государственной, социальной, научной. Необходимо иметь в виду, что философская, научная мысль Китая и Японии развивалась в лоне этих учений и не только не противостояла им, но строилась на общих для китайских учений принципах, таких, как *дао*, *инь-ян*, «пять элементов», *ци* и т.д. Притом внимание уделялось главным образом гуманитарным наукам или тем, которые непосредственно были связаны с космологическими представлениями китайцев (астрология, геомантия). Это и позволяет нашим исследователям говорить об отличии науки японцев от науки «европейского» типа, которую долгое время считали универсальной. Хотя японцы в конце XIX в. оказались в высшей степени восприимчивы к европейской системе знаний, и поныне с ней уживаются традиционные представления⁹.

А поэтому называть даосизм или буддизм религиями, сводить значение этих учений к религиозной функции, не отдавая себе отчета в том, что это сложный мировоззренческий комплекс, объемлющий всю духовную культуру, в том числе науку, — значит не понимать народы Востока, фактически отказывая им в праве на собственную культуру в силу того, что она имеет специфическую форму, и тем самым отказываясь от богатейшего наследия этих народов, от знаний, накопленных тысячелетиями. Если в искусстве предрассудки против восточных форм преодолены, то в области науки оно не только не преодолено, но порой смущает сама постановка вопроса о возможности науки иного типа, построенной на иных принципах.

Это не значит, что одна наука опровергает другую, что в Китае или Японии не было математики, а в Европе не было нравственных учений. Это значит, что науки занимались по преимуществу разными вещами: одна отдавала предпочтение миру физическому (оставляя духовность на долю религии), другая — миру духовному или психическому пытаясь скоординировать поведение людей с законами природы, чтобы не нарушить жизнь мирового континуума. Это не могло не привести к выработке разных методов научного познания, ибо метод зависит от природы исследуемого объекта, всякая наука имеет свою логику развития. «Всякая наука, — замечает П.В. Копнин, — на основе своих теоретических построений создает правила, регулирующие дальнейшее движение познания своего предмета. Где есть правила движения мысли, там есть логика» [83а, с.205; см. также 42а, с.3-5]. Но эти методы не противоречат друг другу, а соотносятся как дополнительные, т.е. служат общей цели научного познания мира.

Наука, как и искусство, общечеловечна, принадлежит всем. «Национальной науки нет, — говорил А.П. Чехов, — как нет национальной таблицы умножения» [190а, т.10, с.443]. Но в разных частях света к науке сложилось разное отношение. Последнее немало зависит от

⁹ 9. В конце XIX в. сторонникам европейской цивилизации, таким, как Фукудзава Юкити, пришлось приложить немало усилий, чтобы вызвать доверие к науке «европейского» типа. Интересно, в чем он видел разницу: «Если сравнить науку Запада и Востока, то их существо является различным, а именно — восточная наука занимается пустопорожними рассуждениями об *инь* и *ян*, о пяти стихиях и посредством этого подходит к бытию, а европейская наука изучает содержание математических законов и производит анализ большого и малого. Восточная наука не думает о том, чтобы самой стать на ноги; она обращена к древности. Западная наука отвергает заблуждения древних людей и сама для себя устанавливает древность. Восточная наука слепо верит в то, что сейчас имеется, и не ищет его замены. Западная наука всегда исполнена сомнений и стремится постигнуть суть действительности. Восточная наука не обращается к реальным доказательствам, западная наука редко говорит об отвлеченностях. Поэтому она и есть практическая наука, исследующая все отрасли, она есть путь к ежедневному обновлению» (цит. по [141, с.374]). Традиционная наука, полторы тысячи лет удовлетворявшая нужды японцев, к XIX в. действительно пришла в упадок.

господствующего мировоззрения, от того, какие идеалы исповедует образованная часть общества, что считает наивысшей ценностью. Но в этом различии есть великий смысл. Много ли в познании мира преуспеют народы, если все будут решать одну и ту же задачу и одним и тем же методом? Многообразие мира предполагает многообразие форм его отражения.

Научный центр перемещался из одной части света в другую. Примерно с XVI в. лидирует Европа, пережившая за последний век две научные революции. Успехи Европы имеют поистине мировое значение, в частности они способствовали пробуждению научной мысли Востока. Но отсюда не следует, что наука Европы обладает абсолютным превосходством. Можно говорить лишь о превосходстве относительном, имея в виду определенный промежуток времени. Каждая форма знания может рассматриваться как целое только внутри себя, но становится частью на уровне мировой культуры. Наши знания могут выглядеть полными, универсальными на почве нашей культуры, на которой они выросли и для которой они органичны, но они могут не прижиться на почве иной культуры (чему история дает немало примеров). А это говорит о том, что сначала нужно изучить почву, а потом уже сеять, если мы хотим, чтобы знания одних стали достоянием других. От этого зависит, будут ли всходы. Наша цель — взрастить эти всходы или, иначе говоря, добиваться того, чтобы взаимодополняющие стороны знания пришли во взаимодействие.

Пока, видимо, рано судить о том, что такое мировая наука, в частности потому, что не изучен в достаточной степени опыт восточных народов. Представление о мировой науке только начинает складываться. В совокупности, во взаимодействии научных принципов происходит становление мировой науки. Чтобы охватить научную мысль в целом, предстоит, видимо, подняться еще на ступень по пути человеческого познания, о чем свидетельствуют те, которым мир обязан научными открытиями, перевернувшими представления, казавшиеся незыблемыми вплоть до конца XIX в. И, может быть, наибольшим достижением европейской науки было ее освобождение от комплекса превосходства, критическое к себе отношение, признание собственной относительности, что помогло ей избавиться от жесткости причинно-следственного детерминизма, принять теорию относительности, принцип дополненности, признать случайные и вероятностные законы. Ее достижение — более гибкий метод научного мышления. Конечно, преждевременно говорить о том, что этот метод стал всеобщим достоянием. Немало еще, видимо, пройдет времени, прежде чем перестройка ума коснется широких слоев ученых, но лучшие представители науки уже сказали свое слово. Именно им принадлежит новый взгляд на науку Востока, осознание необходимости взаимодействия с последней для нормального развития научной мысли в целом. Достаточно вспомнить датского физика Нильса Бора, сделавшего своим гербом китайскую модель *инь-ян*, или русского естествоиспытателя В.И. Вернадского, который, подчеркивая единство, вселенское значение науки, писал: «Величайшим в истории культуры фактом, только что выявляющим глубину своего значения, явилось то, что *научное знание* Запада глубоко и неразрывно уже связалось в конце XIX столетия с учеными, находящимися под влиянием великих восточных философских построений, чуждых ученым Запада, но философская мысль Запада пока слабо отразила собой это вхождение в научную мысль живой, чуждой ей философии Востока; этот процесс только что начинает сказываться...

Мы увидим позже, что новые области естествознания, к которым принадлежит биогеохимия, в области философии Востока встречают более важные и интересные для себя наведения, чем в философии Запада» [24а, с.75]. Какой же в таком случае грех берут на себя те, кто дезориентирует мнение, подгоняя восточные знания под формулы, которые не требуют доказательств, обрекая знания, накопленные восточными народами, лежать мертвым капиталом, вместо того чтобы пустить их в оборот человеческой мысли и оказать тем самым неоценимую услугу человечеству. (Почему я об этом пишу? Потому что это имеет непосредственное отношение к теме: не зная общего, невозможно понять его частное проявление, не зная мировоззрения народа, нельзя понять его поэтику.)

Трудно не согласиться с Нильсом Бором, который пытался подчинить открытый им

принцип дополнительности непосредственному служению людям. Как физик, он отдавал себе отчет в том, к чему может привести мир отсутствие понимания между народами: «В атомной физике слово «дополнительность» употребляют, чтобы характеризовать связь между данными, которые получены при разных условиях опыта и могут быть наглядно истолкованы лишь на основе взаимно исключающих друг друга представлений. Употребляя теперь это слово в том же примерно смысле, мы поистине можем сказать, что разные человеческие культуры дополнительны друг другу. Действительно, каждая такая культура представляет собой гармоническое равновесие традиционных условностей, при помощи которых скрытые потенциальные возможности человеческой жизни могут раскрываться так, что обнаружат новые стороны ее безграничного богатства и многообразия» [19, с.49].

В 1955 г., 17 лет спустя, Н. Бор существенно уточнил эту мысль: «Тот факт, что человеческие культуры, развившиеся при разных условиях жизни, обнаруживают такие контрасты в отношении установившихся традиций и общественного строя, позволяет называть эти культуры в известном смысле дополнительными. Однако мы ни в коем случае не имеем здесь дело с определенными взаимно исключающими друг друга чертами, подобными тем, которые мы встречали при объективном описании общих проблем физики и психологии; здесь — это различия во взглядах, которые могут быть оценены и улучшены расширенным общением между народами. В наше время, когда возрастающие познания и умение их применять связывают судьбы всех народов более чем когда-либо раньше, международное сотрудничество в науке получило далеко идущие задания, осуществлению которых немало может способствовать осознание общих закономерностей человеческого познания» [19, с.128].

Мысль о том, что одна культура дополняет, а не повторяет другую, порой рассматривалась у нас как покушение на единство мировой культуры, что, видимо, связано с недиалектическим (точнее, механистическим) пониманием природы целого как тождества или близкого сходства элементов, а не как процесса взаимодействия качественно разных микроструктур, делающего возможным обмен духовными ценностями. (Целостность характеризуется качествами, не присущими частям, но обусловленными их взаимодействием в определенной системе связей, и часть вне целого теряет эти свойства.) Признавались лишь несущественные, частные расхождения, что не только обедняло мировую культуру, ибо народам отказывалось в праве на собственное видение, но и препятствовало пониманию действительных законов мирового процесса в целом. Следуя подобной точке зрения, невозможно узнать, в чем суть мировой культуры, ибо за исходное берется какая-то одна модель, которой придается универсальный характер.

Культура, созданная людьми, в принципе не может не быть общечеловеческой, но общечеловеческая культура не есть некая застывшая данность, а есть процесс взаимодействия разных культур. Нет такого национального искусства, которое не было бы интересно другому народу, и это лучшее доказательство того, что различия не носят абсолютного характера.

Каждая культура имеет свою почву, свою географическую, этнографическую, социальную среду, в силу чего всякая культура имеет свою специфическую окраску¹⁰. Но специфическое, национальное есть проявление общего, общечеловеческого: последнее составляет сущность первого. И сущность эта не в простой совокупности всех эмпирических

¹⁰ 10. «За период более чем полутора тысячелетнего существования японской народности, — пишет С.Л. Арутюнов, — различные явления её материальной культуры, связанные по своему происхождению с разнообразными компонентами этногенеза японцев, в обстановке длительной относительной изоляции видоизменились, что привело к образованию национального культурного комплекса, все детали которого были хорошо приспособлены к природной среде и исторической обстановке.

В середине XIX в. создались условия для проникновения в Японию так называемой западной культуры, элементы которой во многом были противоположны и казались несовместимыми с ней...

Две столь различные системы материальной организации быта некоторое время существовали рядом, без взаимного проникновения, но вскоре начался процесс взаимовлияния, идущий и до сих пор» [12, с.7].

фактов и явлений, а в каждом из них, или, как говорят поэты, в капле росы отражается мир. Один, цвет не создает спектра, одно крыло не дает полета; там, где одно и то же, там нет развития, нет жизни. Обнаруживая в малоизученных культурах новые черты, мы полнее постигаем собственную культуру.

Назначение этой книги я вижу именно в том, чтобы выявить общечеловеческое содержание японской культуры, но не путем поиска тождественного, а путем выявления особенного, специфических черт японской культуры. Именно потому, что выявить общечеловеческое, как это ни кажется парадоксальным, можно, лишь зная, чем одна национальная культура дополняет другую. Общечеловеческое выражается через неповторимую форму национального, а еще точнее — через неповторимую форму индивидуального, так же как общие свойства людей выражаются через разнообразие индивидуальных судеб (говоря словами Энгельса, мышление «существует только как индивидуальное мышление многих миллиардов прошедших, настоящих и будущих людей» [2, с.87]).

Выступая в 1969 г. с лекциями в Гавайском университете, Кавабата Ясунари напомнил слова Тагора, которые поэт произнес, посетив Японию в 1916 г.: «Каждая нация обязана самовыразиться перед миром. Если же ей нечего дать миру, это следует рассматривать как национальное преступление, это хуже смерти и не прощается человеческой историей. Нация обязана сделать всеобщим достоянием то лучшее, что есть у нее... Преодолевая собственные, частные интересы, она посылает всему миру приглашение принять участие в празднике ее духовной культуры» [62, с.34] ¹¹. Народ обязан сберечь свое национальное достояние, ибо только в этом случае он сможет внести в общую сокровищницу народов что-то свое, неповторимое, без чего невозможно мировое единство. В этом, а не в том, чтобы быть «как все», и состоит его интернациональный долг. Тот, кто забывает об этом, не только ущемляет национальное чувство другого народа, но и наносит ущерб самому себе, ибо отказывается от того, что принадлежит всем. Можно вспомнить слова Гейне о Гердере: «Гердер не восседал, подобно литературному великому инквизитору, судьей над различными народами, осуждая или оправдывая их, смотря по степени их религиозности. Нет, Гердер рассматривал все человечество как великую арфу в руках великого мастера, каждый народ казался ему по-своему настроенной струной этой исполинской арфы, и он постигал универсальную гармонию ее различных звуков» [28, с.191]. Но как настроить мировую арфу, не зная высоты звука каждой струны? Как понять, чем и почему разные культуры отличаются друг от друга и каким образом составляют целое. Наукой накоплен достаточный опыт, а главное — в самом мышлении произошли такие перемены, которые позволяют решить и эту задачу. Более того, ее решение становится жизненно важным, приобретает не только познавательный, но и нравственный смысл. Необходимо не только признать за каждым народом право на самобытность, но и показать, в чем эта самобытность состоит.

Дело, таким образом, не только в узнавании незнакомой нам национальной литературы, способной обогатить наши представления, дело в том, что понять природу целого, мировой литературы, невозможно, не осознав природы отдельного, национальных литератур, рассмотренных сами по себе, но при четком представлении о том, что каждая есть часть целого. Выявление своеобразных национальных признаков позволит проводить типологические сопоставления действительно на уровне мировой, а не одной европейской литературы. В системе мировой литературы японская всего лишь частность, однако такая частность, без которой система не будет полной, «животворной», «деятельной». Вне целого

¹¹ 11. Разве это не перекликается с тем, что говорил в свое время В.Г. Белинский: «Только идя по разным дорогам, человечество может достигнуть своей единой цели, только живя самобытной жизнью, может каждый народ принести свою долю в общую сокровищницу. В чем же состоит эта самобытность каждого народа? В особенном, одному ему принадлежащем образе мыслей и взгляде на предметы, в религии, языке и более всего в обычаях... Все эти обычаи... составляют физиономию народа, и без них народ есть образ без лица...» [17, т.1, с.35-36].

и японская литература не может быть адекватно понята. Споры нет, при анализе национальных литератур важно избегать абсолютизации самобытности, но не менее важно избегать нивелирования, видеть коренные, типовые различия. Нельзя не согласиться с теми востоковедами, которые выступают против стремления приписывать той или иной литературе свойства исключительности, а мировой — гетерогенность, но нельзя не говорить и о том, какую опасность для всей культуры (и, стало быть, для людей) таит в себе неумение или нежелание понять национальное своеобразие литератур.

Разве мало внесли японцы в общую сокровищницу? Японские *танка* и *хокку* сравнительно давно стали общемировым достоянием (см. [220]). В последнее время усилился интерес к классической японской прозе. Знаменитую повесть X в. «Гэндзи-моногатари» европейские знатоки называют наисовременнейшим романом. Очаровывают читателя переводы японских *дзуйхицу*¹². Уже невозможно возражать против того, что приемы восточного искусства благополучно используются живописцами, музыкантами, драматургами Запада, но процесс взаимопроникновения культур еще не осмыслен теорией. «Пока что ответы на вопросы: «Что такое искусство?», «Что такое литература?» — давались с учетом лишь одной культурной традиции» [219, с. VII], — делится своим впечатлением японский ученый Макото Уэда.

Практика доказывает, что без раскрытия системы символов, мировоззренческих принципов восточных народов их искусство не может быть оценено в полной мере. Сама реакция при первом знакомстве Запада с классическим театром Японии, особенно Но, реакция удивления и восторга, свидетельствовала о том, что подобный тип театрального действия был незнаком европейцам и что такого театра они ждали, мечтая вернуть утраченную целостность. Вместе с тем искусство Но оказалось настолько неожиданным, малопонятным, настолько не соответствовало тому, что привыкли видеть на сцене зрители, что, несмотря на восторженное отношение к Но отдельных поэтов, музыкантов, драматургов¹³, гастрولي японского театра не имели успеха¹⁴. Между японским актером и европейским зрителем разверзлась пропасть непонимания, которая, несмотря на обоюдное желание, не была преодолена, притом что театр Но, казалось бы, обнаруживал сходство с греческим: маски на лицах актеров, хор как ведущее действующее лицо, лаконизм сценического оформления. И все же условный язык Но оставался непонятным, не достигал цели. Совпадали внешние признаки, внутренний дух пьес был принципиально различен, наверное, потому, что произросли они на разной культурной почве. То же самое можно сказать об эстетических категориях японцев. «Несколько лет назад, — признается японский эстетик Ямадзаки Масава, — в течение года я читал лекции в американском университете о японской литературе и искусстве. Пытаясь объяснить, что такое «*аварэ*», я приводил разные примеры и неоднократно возвращался к этому термину. Мне как японцу он понятен, но, чем больше я приводил примеров, тем больше убеждался, что перевести это слово на английский невозможно» [123а, с.5-б].

По мнению Макото Уэда, «знакомство с японской теорией искусства было бы полезно по крайней мере в двух отношениях. Во-первых, помогло бы читателю глубже понять японскую литературу и искусство. Во-вторых, изучив философию искусства Японии,

¹² 12. Достаточно вспомнить, какой успех выпал на долю вышедших стотысячным тиражом «Записок у изголовья» Сэй Сёнагон (X в.) в превосходном переводе В. Марковой (М., 1975).

¹³ 13. Увлекались Но и испытали на себе его влияние Б. Брехт, У. Йитс, В. Мейерхольд, У. Уитмен, С. Эйзенштейн, Т. Элиот и др.

¹⁴ 14. Выступления труппы Но во Франции в Театре наций в 1957 г. и в Лондоне на международном театральном фестивале 1967 г. не были поняты и оценены зрителем. Более восприимчивой к театру Но оказалась американская публика; в некоторых университетах с успехом ставятся японские пьесы и «Пьесы Но» У. Йитса.

читатель смог бы узнать о целях и методах, которыми руководствовались японцы, рисуя свои картины, сочиняя музыку, пьесы, повести и стихи. Как правило, японские эстетики были и сами крупными художниками, так что тот, кто тщательно изучит их теорию искусства, постигнет секрет их творческих свершений. Странно, что японские эстетики до сих пор не привлекали внимания на Западе, где так велик интерес к японскому искусству» [219, с. VII]. Для этого, видимо, нужно перестать искать подобие. Было бы непростительной расточительностью, занимаясь Востоком, искать известное. Еще Чжуан-цзы сокрушался: «все люди почитают то, что познано знанием; а не ведают, что познание начинается лишь после того, как, опираясь на знания, познают непознанное» [14, с.274]. И в «Да сюэ» («Великое Учение»), одной из книг конфуцианского канона, говорится, что, всё в конечном счете определяется знанием природы вещей. Без знания нет понимания, без понимания нет общения, без общения нет единства. Восточные знания, помогут открыть еще не познанные законы, если мы не будем закрывать перед ними двери, помогут узнать вторую сторону вещей, неизбежную и необходимую для образования целого в любой сфере, будь то музыка, медицина или эстетика. Но для этого нужно не столько преодолеть инерцию сознания, сколько сделать сам подход к малознакомым объектам культуры более гибким.

«Изучая Восток, — сетовал В.М. Алексеев, — европеец делает это, не учась у него. И в этом, по-моему, и лежит основа нашего многовекового непонимания и незнания Китая» [5, с.281]. В наше время о глубинных трудностях перевода на язык иной культуры говорит американский ученый А. Уоттс: «Сложность и загадочность, которые представляет дзэн для западных исследователей, есть главным образом результат незнания принципов мышления китайцев, принципов, которые поразительно отличаются от наших и которые именно поэтому обладают для нас особой ценностью, ибо позволяют критически взглянуть на наши собственные идеи. Эта проблема не столь проста, как если бы мы пытались понять, чем, скажем, учение Канта отличается от теории Декарта или кальвинисты от католиков. Задача в том, чтобы осознать разницу основных предпосылок, самого способа мышления, а это как раз чаще всего не принимается во внимание. И потому наше толкование китайской философии представляет собой не что иное, как перенесение типично западных идей на китайскую терминологию...

Конечно, нельзя утверждать, что такой богатый и гибкий язык, как английский, просто не способен выразить китайские идеи. Напротив, с его помощью можно выразить их гораздо в большей степени, чем казалось некоторым китайским и японским специалистам по дзэн и даосизму, чье знакомство с английским оставляет желать большего. Трудность заключается не столько в языке, сколько в клише мышления, которые до сих пор отождествлялись с академическим, научным способом рассмотрения вещей. Несоответствие этих клише таким предметам, как даосизм и дзэн, служит причиной ложного представления о том, будто так называемый «восточный ум» есть нечто непостижимое, иррациональное, мистическое» [240, с.23-24].

Значит, иные учения или памятники культуры не в принципе недоступны, не сами по себе, а потому что наталкиваются на сопротивление стереотипов мышления, о чем свидетельствуют случаи понимания наоборот. Можно было бы и не привлекать к этому внимания, если бы вопрос этот не был гораздо более существенным, чем может показаться с первого взгляда. Приведу пример из собственной практики. Почти десять лет назад я недвусмысленно выразила свое отношение к проблеме «Восток — Запад» в статье «Читая Кавабата Ясунари»: «Наше признание Востока заключается не в признании за ним права походить на нас, а в признании за ним права на собственные ощущения, на собственные откровения и принципы, которые не исключают существования противоположных, а предполагают, дополняя их, как две стороны одного процесса дополняют друг друга.

Формула «Запад есть Запад, Восток есть Восток» так же неверна и одностороння, как формула «Восток и есть Запад», «Запад и есть Восток». Наше время подсказывает формулу: «Нет Востока без Запада и нет Запада без Востока» — одно помогает другому осознать себя» [37а, с.227]. Все последующие работы написаны мною в подтверждение этого тезиса, и все

последующие годы некоторые мои коллеги упрекали меня в том, что я противопоставляю Восток Западу, в смысле «Восток есть Восток, а Запад есть Запад», хотя это противоположно тому, что я так упорно доказываю. Что ж, когда я не права, то не права, когда права, то права. Или, как говорил Конфуций своему ученику: «То, что знаешь, считай, что знаешь, то, что не знаешь, считай, что не знаешь. Это и есть знание» [146, т.1, с.44]. Я готова отвечать за то, что у меня есть, но как отвечать за то, чего нет? Однако в чем же здесь дело? Видимо, не только в несовершенстве моих доводов. Речь, естественно, не об отношении к какому-то автору, а об отношении к написанному («не верь написанному»). Однако напрасными окажутся усилия ученых, если к ним не относиться с должным пониманием.

Отчасти дело в инерции сознания. Как только появляется коррелят «Восток — Запад», так мгновенно срабатывает привычка воспринимать его как противопоставление одного другому, разъединение того, что неразъединимо в принципе. И как тут возражать против справедливого гнева? Действительно, хорошо ли покушаться на принципиальное равенство народов? Нехорошо! Но как тут быть, как доказать их единство, если это единство не воспринимается как единство, если сознание руководствуется принципом «или — или», «похожи или не похожи, чего тут мудрить: если не одно и то же, значит, ничего общего».

Да, отчасти эту реакцию можно объяснить протестом против шпенглеровского комплекса, действительно оказавшего немалое воздействие на западную науку ¹⁵. Несовпадение воспринималось как несовместимость. В самом деле, что бы мы не взяли, восточную музыку, театр или живопись, они структурно не соответствуют европейским. На этом основании одни пошли по пути противопоставления Запада Востоку («никогда им не встретиться») — это западные ученые; другие — по пути уподобления, упрощения («нет существенной разницы, и нечего ломать голову»). На такой точке зрения стоят некоторые наши востоковеды (и дело не в отдельных личностях, а в тенденции). Однако и то и другое есть отход от проблемы, а не ее решение.

Приходит на выручку практика: в жизни, в устройстве быта, в сфере искусства, науки (в частности, медицины) процесс взаимопроникновения восточных и западных структур давно происходит, но теорией он пока не осмыслен. Значит, нужно искать причину.

Дело, видимо, не только в предвзятости западных ученых, дело, действительно, в нашей собственной привычке мысленно противопоставлять одно другому: «что-нибудь одно; или то, или другое, третьего не дано». Дело в устойчивости «метафизического способа мышления», о котором Ф. Энгельс писал в «Анти-Дюринге» 100 лет назад: «Разложение природы на ее отдельные части, разделение различных процессов и предметов природы на определенные классы... — все это было основным условием тех исполинских успехов, которые были достигнуты в области познания природы за последние четыреста лет. Но тот же способ изучения оставил нам вместе с тем и привычку рассматривать вещи и процессы природы в их обособленности, вне их великой общей связи... не живыми, а мертвыми. Перенесенный Бэконом и Локком из естествознания в философию, этот способ понимания создал специфическую ограниченность последних столетий — метафизический способ мышления...»

Он (метафизик. — Т.Г.) мыслит сплошными непосредственными противоположностями; речь его состоит из: „да — да, нет — нет; что сверх того, то от лукавого”. Для него вещь или существует, или не существует, и точно так же вещь не может быть самой собой и в то же время иной» [2, с.20-21].

В самом деле, непросто себе представить, что, говоря о различии, кто-то хочет доказать единство. Что делать? Еще Аристотель был убежден: «Невозможно, чтобы одно и то же вместе было и не было присуще одному и тому же и в одном и том же смысле... — это, конечно, самое достоверное из всех начал» [10, с.125], Но с тех пор прошло немало

¹⁵ 15. До сих пор появляются книги в духе работы Х. Маурера «Коллизия между Востоком и Западом», автор которой доказывает невозможность встречи между Востоком и Западом в силу несоответствия, «столкновения психик» (см. [219а]).

времени... Естественно, следуя формальной логике, можно сделать заключение: если кто-то ищет различия, значит он хочет доказать отсутствие единства. Но, если следовать диалектической логике, то, исходя из тех же посылок, можно прийти к противоположному выводу: если кто-то ищет различия, это не значит, что он отрицает единство, ибо мир есть сложно-организованная система, и единство на одном уровне предполагает различия на другом. Всякое единство есть единство противоположностей, в единстве противоположностей, как известно, «ядро диалектики». Еще Гераклит говорил: «Не понимают, как расходящееся с самим собой приходит в согласие, самовосстанавливающуюся гармонию лука и лиры»; «Противоречивость сближает, разнообразие порождает прекраснейшую гармонию, и все через распрю создается» [9, с.276].

Видимо, пришло время формальной логике, которая была для своего времени неизбежностью и на протяжении веков удовлетворяла практические запросы науки, уступить первое место логике диалектической, которая больше соответствует ритмам и нуждам нашего времени ¹⁶.

Что касается проблемы «Восток — Запад», то обратимся к Чжуан-цзы: «[Так], узнав, что Восток и Запад друг другу противоположны, но что ни тот ни другой отрицать нельзя, [можно] определить роль [каждого как] части» [14, с.216]. Конечно, Чжуан-цзы не имел в виду Восток и Запад в нашем понимании. Он имел в виду две стороны одного процесса, своего рода универсальный закон, проявляющий себя в большом и малом, начиная от человека и кончая космосом, закон единства противоположностей, взаимодействие которых порождает жизнь в любых ее проявлениях. Гегель, относившийся с предубеждением к древним учениям китайцев, тем не менее выражал мысли, близкие им по духу: «*Единство и различие* — это звучит бедно и жалко по сравнению, например, с великолепием солнца, с востоком и западом... Восток и запад присущи каждой вещи» [27, т.2, с.554]. Восток и Запад, независимо от того, какие народы относим мы к ним, берем широко или в пределах одного региона (положим, Китай и Япония тоже соотносятся как Восток и Запад, но уже на другом уровне, в другом масштабе), сосуществуют как две стороны одного подвижного целого, которые взаимодополняют друг друга и самопознаются друг в друге.

Я, собственно, потому решила на эти рассуждения, что сила и значение китайских учений или того аспекта, о котором идет речь, именно в диалектичности подхода к миру (хотя в лучшем случае его скромно называют «стихийной диалектикой»). Согласно этим учениям, нет ничего одного, одностороннего, все имеет свою оборотную сторону. Представление о двуединстве вещей («и то и это», «и белое и черное»: абсолютный свет становится тьмой) пронизывает учения, ставшие частью японской традиции. Односторонность есть некое отклонение от законов самой жизни, односторонность неизбежно исчерпывается, саморазрушается. Никакие выводы не могут быть достоверными, объективными, научными, если они опираются на одну сторону вещей и не опираются на другую ¹⁷. (Положим, помимо негативной стороны китайских учений, которая достаточно широко освещена в наших работах, существует и позитивная сторона, которая имеет немало точек соприкосновения с современной наукой, но которая у нас не освещена широко, а в

¹⁶ 16. Сама жизнь ставит перед необходимостью диалектического подхода при решении насущных задач современности. Если с точки зрения формальной логики одно и то же не может быть и совместимо и не совместимо, то с точки зрения диалектической логики несовместимость, скажем, идеологий не исключает мирного сосуществования.

¹⁷ 17. Тенденция рассматривать вещи в их обособленности, по мысли Энгельса, явилась причиной «метафизического способа мышления», присущего «так называемому здравому человеческому рассудку», который «рано или поздно достигает каждый раз того предела, за которым он становится односторонним, ограниченным, абстрактным и запутывается в неразрешимых противоречиях, потому что за отдельными вещами он не видит их взаимной связи, за их бытием — их возникновение и исчезновение, из-за их покоя забывает их движение, за деревьями не видит леса» [2, с.21].

сегодняшнем Китае предана забвению. Может быть, следует сохранить ее от разрушения.)

Сила этих учений в постижении диалектики единого и единичного — единства многообразного, в признании одновременного существования разных уровней — «и то и это», в ощущении всеединства, всеобщей связанности вещей, которая достигается благодаря действию закона уравновешенности, сбалансированности — *чжун* (яп. *тю*). Этот закон берет начало в «Книге перемен», провозгласившей единство неизменного и изменчивого, т.е. неизменное существует в форме изменчивого, проявляется через Перемены (*и*). Отсюда название «И цзин» — «Книга Перемен».

То же самое в даосизме: *дао* — это и единое, всеобщий закон, универсальный Путь Вселенной, и единичное — неповторимый путь каждой вещи в отдельности. Великое *дао* проявляет себя в неповторимости каждого мига. И буддизм, с одной стороны, принес представление о мире как океане, не возникающем и не исчезающем, но в котором все, словно волны, то появляется, то исчезает. Образ волнообразного движения сохранился в архитектуре, в живописи, в японских садах, в композиции литературных произведений. С другой стороны, буддизм говорит о суверенном существовании каждой вещи в отдельности, о ее целостной природе. Океан — это неизменное, вечное, каждая капля мгновенна, конечна.

Наконец, сунская философия, соединившая буддийскую, даосскую и конфуцианскую мысль, развивает идею двуединства вещей: в каждой вещи есть две природы — общая, единая и конкретно выявленная, единичная. В своей первой природе все вещи едины, во второй — различны.

В работе Ф.И. Щербатского, казалось бы, можно обнаружить противоречащие одно другому утверждения: «...мы можем приписывать действительное, истинное бытие только... неделимым уже частицам. Материя слагается из атомов вещественных, материальных, а душа — из атомов духовных. Как в куче зерна нет ничего более, кроме тех зерен, из которых она состоит... Только наша привычка, или ограниченность нашего познания, приписывает целому какое-то особое бытие...»

Итак, никакого единства в мире душевном, никакой сплошной или вечной материи в мире физическом. Все существует в отдельности, все само по себе. Эти элементы Будда назвал „дхармами”» [195, с.11-12]. И пятнадцатью страницами ниже: «Как бы там ни было, перед нами картина мира как волнующегося океана, в котором, как волны из глубины, постоянно откуда-то выкатываются отдельные элементы жизни. Эта волнующаяся поверхность представляет собою, однако, не хаос, а повинуетя строгим законам причинности... Это учение о „совместно-зависимом рождении элементов” является самым центральным пунктом всего буддийского мировоззрения» [195, с.28-29]. С одной стороны, существуют только отдельные элементы, с другой — существует только «волнующийся океан». Но иначе и быть не могло, если постулируется принципиальная неделимость мира: каждая малость есть микромир, абсолют присутствует в каждой вещи в полной мере, в зерне заключена вселенная. Это делает каждую вещь неповторимой, а все вещи принципиально равными между собой.

Если физики опытным путем доказали, что свет — это одновременно и волна и частица — корпускула (признали корпускулярно-волновой дуализм), и «оба аспекта отображают одинаково важные свойства световых явлений» [19, с.18], то почему бы не предположить, что это общее свойство физического мира. Может быть, и мышление есть не только корпускула, но и волна, и если это так, то становятся объяснимыми многие до сих пор необъяснимые явления сознания, находит подтверждение вывод А.И. Герцена: «За нами, как за прибрежной волной, чувствуется напор целого океана всемирной истории; мысль всех веков на сию минуту в нашем мозгу» [29, т.11, с.252-253].

Мышление едино и не едино (волна и частица). По этому трудно не согласиться, например, с выводом Д.С. Лихачева: «Мне представляется, что постановка вопроса об особом характере средневекового мышления вообще неправомерна: мышление у человека во все века было в целом тем же. Менялось не мышление, а мировоззрение, политические взгляды и эстетические вкусы» [96, с.55]. Но мы пока что можем судить о едином мышлении

только в его конкретном проявлении, ограниченном временем и пространством, хотя на основе этих суждений и можно вывести общие законы мышления.

Наука возвращается к признанию времени и пространства «конечно-зернистыми», атомистическими, к признанию реальности мига, в котором отражена вечность. Мир прерывен и непрерывен. Наука едина и не едина. Пожалуй, главная (но не абсолютная) разница «европейской» науки «восточной» в отличном методе последней, в ее стремлении достичь некоего равновесия между единым и единичным: за единым не утратить единичного, за единичным не утратить единого. «Европейская» наука, наблюдая единичные явления, абстрагируясь от них, выводит общие законы. Но так как само единичное постоянно меняется, то законы эти со временем приходят в противоречие с действительностью, сами себя отрицают. На смену одним открытиям приходили другие — так шло развитие «европейской» науки, путем отрицания и преемственности.

«Восточная» наука не стремится абстрагироваться от единичного, имея в виду его постоянную изменчивость, не возводит грань между единым и единичным, стараясь не нарушить постоянство движения. Осознание истины, как принято считать, есть осознание всеобщего, но в Китае и Японии сложилось иное понимание истины, обусловленное представлением о равновесии единого и единичного (истину ищут «посередине»). «Восточная» наука не знала скачков, взлетов (мысленно не останавливая движения, не давала ему скопиться), но и не знала глубоких разочарований. В каком-то смысле на Востоке сложилась наука — ненаука, не столько теоретическая, дедуктивная наука, сколько наука практическая, неотделимая от индивидуального опыта. Но тем она нам интереснее. И современная наука склоняется к тому же, отвергая принцип имперсональности, обнаруживая зависимость всякого физического явления от точки зрения наблюдателя. Меняется научное мировоззрение: наблюдатель становится частью наблюдаемого, субъект взаимопроникается с объектом, на что обратил внимание Нильс Бор еще в 1937 г. ¹⁸.

Мы можем продолжить этот ряд до бесконечности. И культура едина и не едина, неистребима и истребима, вечна и преходяща, т.е. в отдельных случаях может быть разрушена, уничтожена (исчезали целые цивилизации), но в целом жизнь культуры непрерываема. И здесь «неизменное» существует в форме «изменчивого», единое — в неповторимости каждой культуры. Это универсально. «Концепция прекрасного, — по выражению В.М. Алексеева, — везде одна. Все дело в форме: по миновении ее открывается всечеловеческое содержание» (цит. по [196а, с.493]).

Этот всеобщий закон — единое выражается в форме единичного — приложим к чему угодно: миг — вечность, человек — человечество. То же относится и к статусу личности на Востоке. С одной стороны, казалось бы «безличностное» мировоззрение: буддизм отрицает существование «я», китайские учения зовут к преодолению личного во имя всеобщего; с другой — признание космического Я, индивидуального пути спасения: освобождение достигается только усилиями собственного духа, каждый идет к истине своим путем. Отсюда — крайние формы индивидуализма, например, в *дзэн*. (Другое дело, что на практике идеал гармонии единичного и Единого, как правило, не осуществлялся и в принципе вообще не мог осуществиться в условиях восточной деспотии).

Ощущение иллюзорности, непрочности вещей, которые в следующий миг уже не те, определило характер японского искусства. Все существующее непостоянно, исчезнет, как

¹⁸ 18. «Действительно, вся система понятий классической физики, доведенная до такого изумительного единства и законченности трудами Эйнштейна, основана на некоторой предпосылке, прекрасно соответствующей нашему повседневному физическому опыту и состоящей в том, что можно отделить поведение материальных объектов от вопроса о их наблюдении. В поисках параллели к вытекающему из атомной теории уроку об ограниченной применимости обычных идеализаций мы должны обратиться к совсем другим областям науки, например к психологии или даже к особому рода философским проблемам; это те проблемы, с которыми уже столкнулись такие мыслители, как Будда и Лао-цзы, когда пытались согласовать наше положение как зрителей и как действующих лиц в великой драме существования» [19, с.35].

роса, но сам процесс возникновения — исчезновения вечен, все конечное в то же время бесконечно. Конца в абсолютном смысле нет: одна вещь переходит в другую. Это ощущение пронизывает японское искусство всех времен и придаёт ему особую окраску: в непостоянстве, в вечной смене одного другим и заключено очарование (*мудзё-но аварэ*). Поэтому нет в японской поэзии ни крайнего отчаяния (пессимизма), ни веры в жизнь вечную (оптимизма), и ее грусть легка. Но не буду забегать вперед.

Итак, я попыталась показать, что питало художественную традицию японцев и обеспечило ей долгую жизнь. Конечно, интересно было бы проследить, что стало с ней после встречи с европейской традицией, но эта тема особая, потребовала бы новой книги. Хочу еще раз напомнить, что в конце XIX-XX в. японская художественная традиция попадает под влияние совершенно иных воздействий и порой теряет связь с собственным прошлым. Меня же интересует то, с каким наследием пришли японцы к встрече с западной культурой. И еще прошу — воспринимайте эту книгу как индивидуальное выражение истины, о которой другой автор рассказал бы иначе. Но если эта книга послужит подспорьем для тех, кто будет дальше искать истину, значит, я не зря отдала ей часть своей жизни.

Глава 1 ЛИТЕРАТУРНАЯ РЕФОРМА

Переворот 1868 г., именуемый «реставрацией» или «обновлением» Мэйдзи, проходил под девизом «изгнания варваров» (как называли европейцев) и «возвращения власти императору». Власть императору была возвращена, самурайский режим пал. Но «изгнанию варваров» японцы предпочли ускоренную модернизацию. Под модернизацией подразумевалось переустройство общества на европейский лад, освоение западной цивилизации. В процессе увлечения Европой проявились слабые и сильные стороны национальной традиции.

Интерес к Европе диктовался не только желанием освоить новый тип цивилизации и тем самым укрепить позиции суверенного государства, но и длительной культурной изоляцией. Япония не решилась бы на политику изоляции более двухсот лет назад, не имея достаточного культурного фонда, и, видимо, она могла существовать за счет собственных резервов еще не одно столетие, не будь военного вмешательства иностранных держав¹⁹, но ей пришлось бы обновить политическую систему. Факты говорят о том, что к началу XIX в. система токугавского сёгуната, просуществовавшая более 250 лет²⁰, исчерпала себя. Япония переживала состояние кризиса, о чем свидетельствуют правительственные реформы 40-х годов XIX в. [134, с.106-111]. Художественная и научная мысль пришла в противоречие с режимом. Подвергались опале ученые, проявлявшие интерес к естественным и точным наукам Запада. Всякая критика существовавших порядков пресекалась самым жестоким

¹⁹ 1. С точки зрения американского ученого Р. Белла, «Япония не обладала собственными культурными импульсами для модернизации. Если бы не вызов Запада, то модернизации в Японии не было бы. По своей природе общество Эдо было более, чем другие восточные общества, способно принять модернизацию, но и только» [159, с.8]. Однако большинство западных ученых считают, что Япония располагала собственными резервами для модернизации.

²⁰ 2. Этот период называется или по имени правящей династии сёгунов — Токугава, или по названию столицы — Эдо. Вообще в Японии периодизация истории до 1868 г. ведется по названиям столиц и резиденций правителей: Асука (552-645), Нара (645-794), Хэйан (794-1185), Камакура (1185-1333), Муромати (1333-1573), Момояма (1573-1614), Эдо (1614-1868). Новая династия, оказавшись у власти, меняла столицу и в некотором роде стиль жизни. Каждый период отмечен своим культурным комплексом, своим преобладающим видом искусства. Подобный принцип периодизации, хотя и не облегчает задачу систематизации эпох мировой культуры, сохраняется до сих пор, видимо, потому, что имеет качественную определенность. Условно период Нара озаглавлен антологией «Манъёсю», Хэйана — классическими *моногатари* и *танками* «Кокинсю», Муромати — театром Но, а Эдо — городской прозой.

образом, вплоть до смертной казни. Не удивительно, что в такой атмосфере возобладала «развлекательная» литература — *гэсаку*.

После «открытия дверей», когда власть была возвращена императору, а не окрепшая еще буржуазия получила право свободного предпринимательства, интерес Японии к европейской цивилизации небывало возрос. Сколь горячо и непреклонно официальная Япония ранее избегала отношений с Европой, столь же горячо и настойчиво она теперь искала их. Перенималось все подряд — и что нужно, и что не нужно, начиная от конституции и кончая прическами. Но недаром Японию называют страной парадоксов. В исторических зигзагах — то «открытие», то «заккрытие» страны — своеобразие ее пути. В этом отношении Японию можно уподобить морской лилии — актинии, которая, поглотив пищу, закрывает щупальца-лепестки, переварив пищу, открывается, а захватив новую дозу, вновь закрывается. Может быть, это защитная реакция, дабы острая любознательность и стремление к знаниям, что многие отмечают как характерную черту японцев, не привели к растворению национального в чужеродном, к потере самобытности? Ведь и китайскую культуру Япония заимствовала именно таким способом, время от времени прерывая связи с древним соседом.

Угроза потери самобытности вызвала реакцию — «движение за сохранение национальной красоты» или, по выражению Иэнага Сабуро, «чистых нравов и красивых обычаев» [61, с.198]. Тех, кто ратовал за освоение европейской цивилизации, можно понять только в контексте эпохи. Реформатор литературы Цубоути Сёё, с одной стороны, выступал за обновление прозы («японская повесть должна стать искусством в том смысле, как понимают его на Западе»), с другой — не считал возможным отказаться от национальной традиции. Только принимая во внимание обе тенденции — сильнейшее стремление к обновлению на европейский лад и пробуждение не менее сильного встречного течения — «охранительной» тенденции — своеобразного иммунитета против культурных вторжений, иммунитета, выработанного на протяжении всей истории Японии, — можно понять суть происшедших событий.

Процесс модернизации интересен тем, что явился своего рода испытанием как для японской традиции, так и для европейской. Он позволяет лучше понять специфику каждой из сторон. Некоторые принципы европейской литературы с трудом усваивались японской, не вписывались в ее систему. Стало быть, эти принципы не универсальны. Японцев поразили критический дух европейской литературы, сосредоточенность на социальной сущности человека, способность вторгаться в жизнь. Однако новый художественный метод освоить было не просто. Японская литература знала, как доставлять наслаждение и как исправлять нравы, но не освященный веками порядок вещей. И в этом смысле европейская литература XIX в., в первую очередь, по признанию японцев, русская, произвела революцию в их умах.

На литературу периода Мэйдзи мы нередко смотрели под углом зрения того влияния, которое оказали на нее европейские писатели. Может быть, это объясняется тем, что европейская литература, в том числе русская, в середине XIX в. действительно задавала тон мировой, а может быть, тем, что собственные законы художественного мышления японцев не были нам знакомы. Так как этот угол зрения, видимо, не много дает для понимания японцев, попробуем взглянуть на вещи с другой стороны: что стало с японской литературой как системой после встречи с европейской.

Проникнуть в сущность литературного процесса невозможно, не рассматривая его как часть целого, и литература Мэйдзи, казалось бы столь непохожая на то, что принято было считать литературой до нее, есть часть общего пути, и, чтобы понять ее характер, нужно знать весь путь. Само понятие целостности неисчерпаемо. Можно, например, рассматривать литературу Мэйдзи как часть целого в социально-психологическом плане с точки зрения тех перемен, которые произошли в психологии японцев. Литература первого десятилетия Мэйдзи свидетельствует, например, о том, что изменился лишь верхний слой сознания, а его глубинные пласты не были затронуты.

Процесс интенсивной модернизации не случайно назван *исин* («обновлением»).

Психологически для японцев была приемлема такая форма переворота, которая не противоречила «правильному Пути» — традиционному представлению об идеальном государстве, и потому попытка «очиститься от наносного», не соответствующего этому пути не могла не встретить одобрения.

До Мэйдзи силой обладало то, что имело прецедент, было освящено прошлым. Тонкий политик, регент Мацудайра Саданобу, получив письмо от Адама Лаксмана ²¹ с предложением установить торговые отношения с русскими, не мог дать согласия до тех пор, пока не нашел исторический прецедент с королем Камбоджи ²². «Мацудайра счел, что предложения русских достаточно похожи, чтобы опереться на этот пример; это давало ему возможность обращаться с русскими и по закону, и с соблюдением подходящих правил вежливости» [71, с.59].

Прецедент имел силу закона. Почти все лозунги, подготовившие переворот Мэйдзи, были древнего происхождения. Само понятие *исин* встречается уже в «Ши цзин» («Книге Песен») и означает не что иное, как восстановление правильного порядка древности. Девиз организаторов переворота 1868 г., самураев кланов Сацума и Тёсю, — «богатая страна, сильная армия» — также взят из древних китайских трактатов. Он обрел особую популярность, ибо имел прецедент и отвечал потребностям национального развития. Тем, кто стремился к буржуазным преобразованиям, необходимо было облечь свои требования в традиционную форму. Лозунг *буммэй кайка* («освоение цивилизации») тоже соответствовал своеобразному пути японцев, время от времени «открывающих двери», чтобы воспользоваться дарами соседей.

Итак, движение, которое привело Японию к модернизации, не казалось японцам чем-то из ряда вон выходящим, ибо оно соответствовало традиционным представлениям о долге и лояльности. Противники сёгуната не думали менять законы предков, а, напротив, мечтали восстановить чистоту «японского духа», потому и настаивали поначалу на «изгнании варваров». Взять у Запада технику, науки, восстановить силы и отразить его притязания, сохранив в неприкосновенности «мораль народа» — вот была их задача. И потому особую силу приобрел еще один девиз, тоже древнего происхождения: *вакон ёсай* («японская душа, европейские знания»). Правда, раньше он прилагался к китайским наукам (*вакон кансай*) и означал: взять у китайцев знания, практические науки, сохранив в неприкосновенности «японский дух». Теперь иероглиф *кан* («китайский») был заменен на иероглиф *ё* («европейский»), но принцип остался прежним: взять знания, выработанные иностранцами, но не дать им проникнуть в глубь самобытности, чтобы не пошатнулись основы японской нации.

Сторонникам новых порядков, новой системы образования, просветителям Мэйдзи, которым приходилось преодолевать трудности европейских языков и составлять из старых иероглифов новые слова, пришлось немало потрудиться, чтобы доказать невозможность модернизации Японии без модернизации сознания. Такие пропагандисты европейских наук, как Фукудзава Юкити, Накаэ Тёмин, убеждали сторонников новых порядков, что жизнь не изменится до тех пор, пока люди не научатся иначе думать, иначе смотреть на вещи. Но сами просветители, признавая публицистические трактаты, «политические повести», третируют художественную литературу как праздное занятие. Многие, ставшие впоследствии известными литераторами, вспоминали, что в те годы считалось зазорным заниматься писательским трудом. С увлечением читали Карлейля, Спенсера, Канта, Маколея, Мильтона, Эмерсона, на собственную же литературу смотрели как на ненужное и даже вредное дело.

²¹ 3. Командир русского корабля «Екатерина», прибывшего в 1792 г. к берегам Японии для торговых переговоров.

²² 4. В 1727 г. король Камбоджи прислал подарки сёгуну в надежде установить с Японией торговые связи. Подарки не были приняты, но кораблю разрешили войти в гавань Нагасаки.

Просветитель Накамура Масанао предпослал переводу «Самопомощи» Смайлса рассуждение о «вредности романтической новеллы». И это был общий взгляд на прозу.

В таком отношении был повинен не только дух утилитаризма, но и состояние самой литературы. 15 лет спустя после начала «обновления» страны проза все еще пребывала в жалком состоянии, занимая самое низкое положение в иерархии духовных ценностей. Предубеждение против прозы было унаследовано от предшествующего периода Эдо, когда ее характер определялся вкусами купцов и ремесленников. Образованная часть общества относилась к беллетристике как к пустому делу, расслабляющему волю. Один из просвещенных людей своего времени, Кайбара Экикэн, называл знаменитые повести древности «Исэ-моногатари» и «Гэндзи-моногатари» безнравственными и не рекомендовал их для чтения. Мыслители были заняты спорами, чье учение больше соответствует пути Японии — исконное синто или учения китайских мудрецов. Можно сказать, самурайская воинственность и нетерпимость нашли себе выход в идейных битвах между сторонниками *вагаку* («национальной науки»), возродившей интерес к японской древности, и сторонниками *кангаку* («китайской науки»). Эти споры в конце концов достигли такого накала, что Мацудайра Саданобу издал указ, запрещающий все учения, кроме чжусианства, или неоконфуцианства, которое и было объявлено государственной идеологией. Чжусианство должно было укрепить пошатнувшиеся государственные устои и отвлечь интерес от европейских наук.

Так или иначе, художественная проза оказалась в распоряжении горожан, которые придали ей характер жизнеутверждающий и фривольный. Тогда-то снискала она репутацию *гэсаку* («развлекательной»), литературы «смеха и слез». Официальные власти время от времени запрещали отдельных писателей и отдельные жанры. Правда, непризнание обеспечило литературе *гэсаку* своеобразную свободу — свободу изгоев, свободу от общепринятого, дало ей возможность развиваться по своим собственным законам. (В гл.8-й остановлюсь на этом подробнее.)

К моменту «обновления Мэйдзи» литература *гэсаку* занимала настолько низкое положение в обществе, что буря, которая пронеслась над страной, не коснулась ее. Писатели продолжали смешить читателя. Сами авторы не претендовали ни на что большее — их устраивала роль забавников, или, по выражению Накамура Мицуо, «шутов». Они угождали вкусам широкого читателя, себя называли уничижительными именами, а свой труд — ремеслом, делом недостойным, хотя и в их мире были свои нерушимые правила, свои метры, своя иерархия. Канагаки Робун называл себя «низким человеком низкой профессии», но это не мешало ему пользоваться славой некоронованного короля *гэсаку*. Ни один молодой писатель не мог войти в литературу без его благословения. Каждый, кто желал испытать свои силы в литературе, становился его учеником и включал в псевдоним один из знаков его имени — иероглиф *ро* или *бун*. Однако «обновление» страны не могло пройти бесследно и для писателей *гэсаку*, хотя в новом они все еще искали пищу для смеха. У читателя имел успех развлекательный роман Канагаки Робуна «На своих двоих по западному миру» (1870-1876) о курьезных столкновениях японцев с европейским «кодексом» поведения. Но когда в 1872 г. министерство просвещения опубликовало указ об образовании, в основе которого лежали старые принципы сыновнего благочестия и лояльности, писатели *гэсаку* с готовностью откликнулись на него. Такабатакэ Рансэн заверял: «Я стараюсь довести до сведения молодежи и женщин важность лояльности, сыновней почтительности и преданности. Единственное мое желание — любыми способами искоренять зло и поощрять добродетель» (цит. по [223, с.604]). А когда стала процветать «политическая повесть», Яно Рюкэй в предисловии к своему роману «Кэйкоку бидан» («Красивое повествование об управлении государством», 1883-1884) наставлял «уводить читателя в сказочную страну страданий и наслаждений, ибо повесть, так же как живопись и музыка, должна доставлять удовольствие» (цит. по [223, с.606]). Успех его романа говорил о том, что ни вкусы, ни взгляды соотечественников существенно не изменились. «В литературном мире конфуцианские принципы все еще служили образцом для многих писателей, несмотря на

влияние, оказанное западной литературой. Именно поэтому роман Яно Рюкэя пользовался таким успехом» [228, с.52-53].

Литературное обновление оказалось возможным лишь к середине 80-х годов. В 1882 г. появился сборник «Синтайсисё» («Поэзия новой формы»), а в 1885 г. — трактат Цубоути Сёё «Сёсэцу синдзуй» («Сокровенная суть сёсэцу»), возвестивший начало нового этапа в японской литературе [188].

Авторы «Синтайсисё» выступили против традиционных форм поэзии, на которые никто не посягал на протяжении пятнадцати веков (см. [102, с.47-49]). Сборник не имел успеха, но послужил началом больших перемен. Появились сторонники новой поэзии, считавшие, что невозможно вместить динамику грядущих дел в метрические формы классических *танка* и *хокку*. Составители сборника предлагали вводить в поэзию «обыкновенные слова», чтобы точнее передавать мысли и чаяния современников. Сборник «Синтайсисё» оказал влияние и на Цубоути Сёё, трактат которого, по словам Симадзаки Тосона, «как крик петуха, возвестил наступление утра». Сёё познакомил японских писателей с тогдашней европейской, в первую очередь английской, литературой и предложил перестроить собственную на новый лад. За образец он взял сочинения Шекспира, Филдинга, Смоллетта. Знакомство с английской литературой и эстетикой, по словам Накамура Мицуо, позволило ему узнать, что на Западе понятия о литературе другие, нежели в Японии.

Если мы вникнем в суть трактата «Сёсэцу синдзуй», то увидим, что принятый в нашей литературе перевод его названия — «Сущность романа» — неточен, и неточность эта имеет свои причины. Японская литература не похожа на европейскую, и прежде всего структурными признаками, разница же не всегда улавливается европейскими переводчиками.

Синдзуй — не «сущность», а «сокровенная суть», «тайные, сокровенные принципы науки и искусства», «эзотерическая доктрина». Сознание японцев не могло существенно перестроиться за 17 лет, прошедшие после переворота Мэйдзи, «открывшего» для Японии западные науки и новшества²³. По японской же традиции эзотерический смысл искусства ценился превыше всего. А *сёсэцу* — не «роман». Уже само обращение к новому термину говорило о том, что речь пойдет о небывалом и японской литературе явлении. Словом *сёсэцу* Сёё перевел английское *novel*, имея в виду произведения, в основе которых лежат действительные факты: *сёсэцу* — это прежде всего правдивое описание. (Следовательно, трактат Сёё можно перевести как «Сокровенная суть сёсэцу»²⁴.)

Термин *сёсэцу* заимствован из Китая (кит. *сяошо*). Иероглиф *сё* (кит. *сяо*) означает не столько «маленький», сколько «мелкий, ничтожный» (как и в случае с человеком — *сяожэнь*), и употреблялся он для обозначения второстепенной литературы. «Авторы „сяо шо“, по свидетельству Бань Гу, вышли из мелких чиновников, собиравших то, что является плодом уличных пересудов и досужих дорожных рассказов. Конфуций говорил: „И среди малых троп есть достойные внимания, но остерегайся зайти по ним далеко“... В древности *сяошо* вызывали к себе двойственное отношение. Прежде всего пренебрежительное, ибо „сяо шо“ означает малые поучения; они — удел деревенских грамотеев, а не совершенномудрых

²³ 5. Строго говоря, японская элита знала кое-что о западных странах еще в XVII-XVIII вв. (через голландцев, через побывавших в России японских моряков), но эти знания были под запретом для мало-мальски широкого круга способных к усвоению иноземных знаний и мыслей подданных сёгуна.

²⁴ 6. Иногда необходимо вводить в нашу науку восточные термины, как это уже произошло в отношении японской поэзии и театра. Называя японские жанры привычными нам именами, мы невольно создаем неправильное представление о литературных явлениях и обедняем картину мирового процесса. Прилагая к японской литературе критерии европейской. Мы ставим первую в невыгодное положение, ибо её ценность часто не в том, в чем ценность европейской. У японской литературы есть и свои критерии. Это не значит, что нет общих законов мирового литературного развития. Это значит, что эти законы богаче, чем нам иногда кажется, и что их еще нужно открыть.

мужей. Вместе с тем конфуцианская мудрость предписывала не губить начинаний других, ибо и среди малых троп есть достойные внимания» (цит. по [4а, с.158]). Со временем в Китае отношение к ним изменилось. Так, ученый Ху Ин-линь (XVII в.) писал: «„Сяо шо ” — ветвь философских сочинений, и потому они обсуждают вечные законы („ли ”) и наставляют в принципах („дао ”). Некоторые [из них] приближаются к каноническим книгам („цзин ”). Есть также произведения типа комментариев, излагающие остатки свидетельств о минувших делах и событиях („ши ”), некоторые связаны с историей» (цит. по [158, с.190]). И все же термин *сяо шо* в Китае обозначал прежде всего литературу «второсортную» по сравнению с книгами совершенномудрых (*цзин*), чтобы не путать главное с второстепенным.

В Японии термин *сёсэцу* появился в середине XVIII в.²⁵ Поначалу *сёсэцу* назывались переводы и переложения китайских *рассказов об удивительном*. Позже он стал применяться к популярной прозе вообще.

Сёе не прибегнул ни к одному из принятых в японской литературе обозначений прозы (*моноготари*, *ёмихон*, *укиёдзоси*), а ввел термин *сёсэцу*, чтобы подчеркнуть ее новый характер: «По размеру *сёсэцу* бывают длинные, средние и короткие. По содержанию делятся на исторические, современные, на сказания, записи действительных событий, рассказы о душевном мире, повести о себе и популярные рассказы» [75, с.1062].

К высокой традиционной прозе типа *моноготари*, которую, по сути, и прозой назвать трудно, настолько она неотделима от поэзии (не потому, что стихи — обязательный компонент *моноготари*, а по духу своему), отношение и без того было почтительным. Сёе хотел изменить характер развлекательной литературы, чтобы она перестала быть «забавой для женщин и детей», для чего, по мнению Сёе, литературе следовало изменить свои принципы.

В предисловии к трактату Сёе излагает причины, заставившие его взяться за перо. Он отмечает, что интерес к прозе никогда еще не был так велик, но и проза никогда еще не опускалась так низко. Газеты и журналы пичкают читателя затаस्कанными историями, книжный рынок наводнен всякой безделицей. В конце сёгуната сочинения Кёкутэй Бакина или Рютэй Танэхико пользовались большим спросом: старики и юноши, мужчины и женщины, горожане и деревенские жители с жадностью зачитывались ими, но и им было далеко до популярности *сёсэцу*, публикуемых после *Мэйдзи исин*, когда стали печатать все без разбору: неправдоподобные истории, пошлые любовные похождения, переделки старых повестей Бакина, Танэхико, Икку, Сюнсуй. В жалком состоянии литературы, по мнению Сёе, повинны безответственность писателей и неразборчивость читателя [188, с.79].

Сёе подводит к мысли о необходимости изменить характер прозы. Раньше *сёсэцу* служили средством «поощрения добра и порицания зла». Писатели, прикрываясь заботой о морали, стали преподносить читателю всякого рода скабрзные истории, нагромождая одну непристойность на другую. Во имя «поощрения добра и порицания зла» искажали чувства, создавали неправдоподобные ситуации. Писатели представления не имели о том, чем должна быть литература. «И я, — заключает Сёе, — увлекался в молодости литературой *гэсаку*. Это дает мне право судить о том, чем же новая литература должна отличаться от старой и что может служить объектом литературы. Я решил поделиться своими соображениями, ибо верю, что наша повесть не будет уступать европейской и займет достойное место на алтаре искусства наряду с живописью, музыкой и поэзией» [188, с.79-80].

Итак, в двух частях трактата Сёе дает рекомендации, какими должны стать *сёсэцу*. В первую часть входят главы: теория, развитие, сущность, виды и значение *сёсэцу*. Вторая

²⁵ 7. До этого, видимо не случайно, в Японии процветали не *сёсэцу* — поучения, а *моноготари* — повествования. Японцы издавна видели назначение литературы в эмоциональном воздействии, стремились приобщать не столько к морали, сколько к красоте. И хотя Сёе пишет в предисловии к трактату: «С давних пор принято было рассматривать *сёсэцу* как средство поучения и видеть их цель в поощрении добра и порицании зла» [188, с.79], он имеет в виду простонародную литературу и переводы с китайского, ибо для древней японской литературы дидактизм не характерен: он начал преобладать в городской литературе.

часть трактует о принципах, стиле, законах построения сюжета, о литературном герое и методах повествования.

Когда речь о трактате заводят западные исследователи, они не забывают упомянуть, что в нем изложены более или менее известные положения викторианской критики. Помоему же, если сосредоточиться только на трактате Сёё, не имея больше ничего под рукой, можно понять всю глубину расхождений художественных систем. Дело не в том, что Сёё доказывает известные нам истины, а в том, что японцам они были неизвестны.

Стоит вникнуть в постановку вопроса в каждой из глав, чтобы понять, насколько японская литература отличалась от европейской.

В первой главе — «Теория *сёсэцу*» — Сёё поднимает вопрос: «Прежде чем доказывать, что *сёсэцу* тоже искусство, нужно знать, что такое искусство... Хотя споры об этом велись с давних пор, редко кто понимал, в чем его суть» [188, с.80].

В отличие от драмы или живописи *сёсэцу* воздействует через сердце. «*Сёсэцу*, — продолжает Сёё, — это то, что англичане называют *novel*, их содержанием служат человеческие чувства и нравы этого мира» [188, с.84]. Чем же они отличаются от прежней литературы? «Главное в *сёсэцу* — это человеческие чувства. Обстоятельства жизни, нравы и обычаи следуют за ними. Что же такое человеческие чувства? Это страсти, одолевающие людей, так называемые 108 привязанностей. Человек — животное, руководимое страстями. Даже мудрецы и добродетельные люди редко бывают лишены их...

Но как бы ни было взволновано сердце, мудрецы и совершенные, следуя правильному пути, способны успокоить его.

Задача наших писателей — проникнуть в самую глубину сердца и, ничего не утаивая, раскрывать чувства мудрецов и достойных, стариков и молодых, мужчин и женщин, добрых и злых — описывать их чувства в мельчайших подробностях. Если же автор ограничится поверхностным изображением человеческих страстей, это не назовешь *сёсэцу*» [188, с.91]. Писатель должен быть психологом: «Писателю следует создавать своих героев, основываясь на принципах психологии. Если же образ психологически не верен, то, как бы ни был искусен сюжет, такое произведение не назовешь *сёсэцу*... Например, восемь героев самого известного произведения Кёкутэй Бакина „История восьми псов“, олицетворяющие восемь конфуцианских добродетелей, совсем не отражают реальные характеры» [188, с.92].

Непосредственная задача *сёсэцу*, по мнению Сёё, — доставлять наслаждение, опосредованная — возвышать душу. Он пишет: «*Сёсэцу* — это то, что незаметное делает заметным, неясное ясным и таким образом заставляет читателя задуматься над своей жизнью...» [188, с.93-94].

Произведениям, построенным по принципу «поощрения добра и порицания зла», Сёё противопоставляет *сёсэцу*, в основе которых лежит принцип *мося* («подражания»), т.е. правдивой передачи чувств. «Такой метод дает читателю возможность представить себе этот прекрасный, удивительный, полный чудес огромный организм (букв. *дайкикан* — „огромный механизм“). Такое сравнение мира с огромным механизмом раньше вряд ли было возможно. — Т.Г.)» [188, с.96]. Это позволит поднять *сёсэцу* на уровень подлинного искусства. «Уходит весна, приходит лето, минует осень, возвращается зима — таков закон четырех времен года. Заходит солнце, наступает ночь — таков закон дня. Все вещи во Вселенной имеют свои законы. То, что создано небом, и то, что сделано человеком, — все имеет свой закон. В искусстве трудно чего-либо добиться, не следуя закону, не зная правил... И для *сёсэцу* существуют свои правила» [188, с.103].

О том, каковы эти правила, Сёё рассказывает в главе о сюжетостроении: «Если слишком нагромождать события, трудно проследить связь причин и следствий. Если слишком много действующих лиц, невозможно подвести все к одному заключению.

В *сёсэцу* в отличие от хроник или дневников должна быть согласованность между началом и концом. Через все произведение должна проходить одна линия. Если нет связи между началом и концом, причиной и следствием, то это не будет *сёсэцу*. Только в хронике можно просто описывать, что происходит в мире» [188, с.120-123]. Для европейцев,

знакомых с этими принципами по крайней мере со времен Аристотеля, все это нечто само собой разумеющееся. Но японцам эти истины казались откровением.

В Японии, продолжал Сёё, каждому виду литературы соответствовал свой стиль: высокий, низкий и смешанный. Высоким стилем написана повесть «Гэндзи-моногатари», прославившая Мурасаки Сикибу. «Высокий стиль — явление чисто японское²⁶. Ему присущи изысканность и мягкость — красота раскрывается иносказательно, но ему не хватает силы духа (*ки*). Он похож на тонкую иву, которая гнется под порывами ветра... Авторы *сёсэцу* должны отражать мир, в котором встречаются не только изящные, приятные вещи, но и грубые, досадные. Если меняются нравы, меняются чувства, может ли не меняться стиль?» [188, с.105]. Низкий стиль допускает простонародную речь. Он легок для понимания, но сфера его применения ограничена, он не годится для исторических повестей. Поэтому писателям нового времени следует совершенствовать смешанный стиль²⁷. Сёё предпочитает не отбрасывать, а обновлять традицию.

Один из самых больших недостатков современных Сёё *сёсэцу* — отсутствие реальных характеров. Если герой положителен, то уж чрезмерно положителен, если отрицателен, то уж законченный злодей. Однако главный герой, по мнению Сёё, должен быть привлекателен. Нельзя делать главным героем человека глупого или трусливого, хотя в комических *сёсэцу* допустимо и это. Наряду с положительным должен быть и отрицательный герой. Возможны два типа героев — «реальный» и «идеальный». В последнем случае характер очищается от всего лишнего в соответствии с заранее существующим идеалом. Таковы герои «Истории восьми псов» Бакина: его восемь героев полусобак-полусамураев — идеальные образы носителей конфуцианских добродетелей: *дзин* (человечности), *ги* (долга-справедливости), *рэй* (чуткости), *ти* (ума), *тю* (преданности), *син* (искренности), *ко* (сыновней почтительности) и *тэй* (покорности младшего старшему). Иначе говоря, восемь отвлеченных свойств, присущих условным же персонажам (см. [188, с.128]).

В конце трактата Сёё сравнивает методы японской и европейской литературы: «Существуют два способа описания человеческого характера, которые можно назвать способом *ин* (кит. *инь* — скрытое начало. — *Т.Г.*) и способом *ё* (кит. *ян* — явное начало — *Т.Г.*). При способе *ин* человеческий характер не обнажается, а дается исподволь, посредством слов, поступков, манер героя. В нашей стране писатели прибегали главным образом к этому способу. Способ *ё*, напротив, — явное, обнаженное описание, с применением обретенного знания. Характер раскрывается читателю. Большинство европейских писателей прибегают ко второму способу» [188, с.130]. Хотя для проникновения в глубины человеческих чувств, по мнению Сёё, более приемлем способ *ё*, который предполагает знание психологии, он подчеркивает благотворность сочетания обоих способов, взаимодополняющих друг друга.

Вот вкратце содержание трактата. Я еще раз хочу подчеркнуть: дело не в том, что Сёё выражает общеизвестные, с нашей точки зрения, идеи. Дело в том, почему он на них заостряет внимание. Стало быть, все это было новым для японцев. Стало быть, их искусство развивалось по каким-то другим законам. По каким? А о том, что идеи Сёё явились для японцев полной неожиданностью, свидетельствует огромный успех трактата, который стал своего рода литературным манифестом того времени.

Заслуга Сёё в том, что он обратил внимание на необходимость нового метода, увидел «сокровенную суть» *сёсэцу* не в «поощрении добра и порицании зла», а в проникновении в глубины чувств человека. Свой метод Сёё назвал *сядзицусюги*²⁸, что значит «описывать как

²⁶ 8. Сёё не был знаком с русской литературой XVIII в.

²⁷ 9. Позже другие реформаторы литературного стиля, писатели Фтабатэй Симэй и Ямада Бимё, выдвинули принцип *гэмбун итти тай* («единства литературного и разговорного языка»)

²⁸ 10. *Ся* — «отражать», *дзицу* — «действительное, выявленное», *сюги* — «изм» (знак абстрактного

есть» (на европейские языки переводится словом «реализм»). По мнению Окадзаки Ёсиэ, «показывать человеческие чувства в их истинном виде, в живой, объективной манере — это и есть сядзицусюги. То, что предлагал Сёё, во многом совпадает с современным реализмом на Западе, и это имело для Японии эпохальное значение» [223, с.612].

Итак, Сёё предложил вывести японскую прозу из того жалкого состояния, в котором она находилась, признать ее самостоятельным видом искусства, а не просто средством для «поощрения добра и порицания зла». Объектом изображения должны были стать человеческие чувства, а не лежащие на поверхности «нравы и обычаи». Чувства и обстоятельства следовало изображать как они есть, а не конструировать сюжет исходя из заданной идеи.

Сёё, видимо, не думал, что провозглашает нечто совершенно новое, иначе он не отсылал бы к примеру древних («Уж если учиться литературному мастерству, то не на образцах Бакина, а на шедеврах, которые Бакин использует в своих сочинениях, — „Гэндзи-моногатари”, „Хэйкэ-моногатари”, „Тайхэйки”» [188, с.113]), не начинал бы свой трактат с восхваления японской древности. Вряд ли японцу, воспитанному в духе следования традиции, могла прийти в голову мысль о замене одной системы ценностей другой. (Правда, в отличие от китайцев, более последовательных приверженцев традиционализма, японцы допускали возможность замены одного другим, но, как правило, не полной, а частичной, половинной: новое не приходило на смену старому, а накладывалось на старое, дополняло его.) Видимо, и Сёё имел в виду не замену одного другим, а обновление того, что было. Дух «обновления» — возрождения прошлого и освоения новой цивилизации определял направление умов. Применительно к литературе девиз *вакон ёсай* («японская душа, европейские знания») означал «европейская техника описания, японское чувство прекрасного».

Глава 2 МОДЕЛЬ МИРА И ПОНЯТИЕ «ПРАВДЫ»

Перед нами литература иного строя, иных закономерностей, чем европейские литературы, и в то же время мы должны смотреть на нее как на часть мировой литературы... Удивляться приходится много и разнообразно, но, удивляясь, не надо переносить законы своей познанной литературы на литературу еще не познанную. В то же время надо видеть, как едина история человечества. Ее успехи кажутся различными решениями одного великого уравнения, создаваемого всей историей, они проверяются, опровергаются и еще не сведены.

В. Шкловский

Понимание правды

Попробуем разобраться, какую традицию хотел возродить Сёё, прибегая к «европейской технике описания».

Реализм — верность правде жизни, но и «правда жизни» подвержена метаморфозам. Сёё имел в виду правду чувства и предложил метод *сядзицусюги*. Какова же связь *сядзицусюги* с традицией? Судя по высказываниям японских критиков, принцип *сядзицу* знаком им с давних пор. Начиная с «Кодзики» японская литература тяготела к правдивости, следовала принципу *макото* (правды, искренности), всегда имея целью истину. «Само слово „реализм”, — пишет Тэруока Ясутака, — завезено к нам из-за границы в период Мэйдзи, но как литературное явление никто к нам реализм не завозил... Уже в XI в., в эпоху Хэйан, в

XVII в., в эру Гэнроку, и в начале XIX в., в период позднего Эдо, в нашей стране существовала своя блестящая реалистическая литература... В истории японских реалистических сёсэцу я бы назвал три вершины: хэйанское „Гэндзи-моногатари”, новеллы Сайкаку раннего Эдо и сочинения Кёдэна, Самба и Сюнсуй позднего Эдо.

Первое и самое значительное реалистическое произведение принадлежит Мурасаки Сикибу, которая сумела со всех сторон показать жизнь той эпохи, когда японская аристократия переживала пору своего расцвета» [172, с.80-83]. Автор предисловия к «Гэндзи-моногатари» Оноэ Хатиго также считает повести «Исэ-моногатари» (X в.) и «Гэндзи-моногатари» реалистическими [115, с.2-3]. И это не противоречит взгляду Сёё, считавшего *моногатари* Сикибу бытовым сёсэцу, благодаря которому последующие поколения могли составить представление о нравах и обычаях того времени. Сёё предложил отказаться от рассказов об удивительном, так как они противоречат логике жизни, и обратиться к сёсэцу, к той «правде, которую можно увидеть и услышать»²⁹. Он не раз возвращался к этой мысли: «Настало время понять, насколько нам необходимы правдивые рассказы» [188, с.98].

Ранние поэтические памятники говорят о том, что японцы остерегались нарушать образы природы и тяготели к тому, что «видят и слышат» (в этом можно убедиться, читая стихи «Манъёсю» в переводе А.Е. Глускиной [103]). Но в чем причина такого доверия к окружающему миру? По замечанию Г. Гачева, «у первобытных народов точное описание имело, очевидно, сакральное значение, подобно тому, как точное изображение какого-либо лица на рисунке или в фигурке из глины уже означало власть над его жизнью и смертью» [25, с.59]. Но в японской поэзии тяга к «точному описанию» сохранилась и после того, как народ вышел из первобытного состояния и создал высокую культуру. Значит, были причины подобной устойчивости.

Цураюки в предисловии к поэтической антологии «Кокинсю» (X в.), фактически первом сочинении по японской поэтике, и Мурасаки Сикибу в «Гэндзи-моногатари» утверждают: писатель изображает то, что «видит и слышит». Цубоути Сёё пользуется тем же выражением — описывать «правду, которую можно увидеть и услышать» [188, с.84]. Этот принцип верности тому, что «видишь и слышишь», переходил от поколения к поколению, определяя метод писателей. И первые японские реалисты (в современном смысле слова), писатели Мэйдзи — Куникада Doppo, Таяма Катай — говорили теми же словами: «Писатель изображает то, что видит и слышит». Значит, цель оставалась неизменной, и если можно судить о некоей константе японской литературы, то это прежде всего стремление к «правде». Понимание правдивости, естественно, менялось по мере того, как менялся исторический фон жизни, но сама тенденция оставалась неизменной. Вопрос, стало быть, не в том, изображал или не изображал японский писатель то, что он «видел и слышал», а в том, как он видел и слышал. Менялось не стремление писать правду (оно действительно оставалось неизменным), а понимание самой правды, отношение к миру и своему месту в нем³⁰.

Если мы обратимся к японской литературной энциклопедии под редакцией такого авторитета, как Фудзимура Цукуру, то убедимся, что в *макото* (кит. *чжэнь*, иногда *чэн*) японцы находили *тосин* (сердцевину)³¹, корень литературы. «*Макото* — неизменный,

²⁹ 1. Выражение «видеть и слышать» прошло через всю японскую и китайскую литературу. В.В. Спирин отмечает, что «разделение отрывков текста на ряды слышимое и видимое встречается не только в Мэн-цзы, но также и в Дао дэ-цзине, Чжуан-цзы, Сицы-чжуани и других источниках» [132, с.115].

³⁰ 2. Хисамацу отмечает, например, насколько усложнилось мировосприятие образованного японца периода Хэйан по сравнению с периодом Нара. Характерному для стихов «Манъёсю» глаголу *миру* («смотреть, видеть») хэйанские поэты предпочитают глагол *омоу*, что значило не только «думать», но и «вспоминать, тосковать, любить» — «думать сердцем» (*кокоро-ни омоу*), т.е. *омоу* — это все, что происходит в сердце человека, который перестает быть простым наблюдателем природы.

³¹ 3. Слово *тосин* — «центр», «сердцевина» — воспринимается японцами в соответствии с

всепронизывающий дух японской литературы. *Макото* всегда лежало в ее основе начиная с периода Нара. Это корень, из которого выросли и „Кодзики” и „Манъёсю”... *Макото* — источник и хэйанской литературы, только к нему примешивается *моно-но аварэ* (очарование вещей. — Т.Г.) и *югэн* (скрытая красота. — Т.Г.). Каждый раз, когда в процессе своего развития японская литература начинала искать *макото*, возрождался ее дух. Можно сказать, что теория *макото* и составляет теорию литературы» [124, т.3, с.755].

Известный литературовед Хисамацу Сэнъити в книге «Национальная литература — метод и объект» называет *макото* «вечным, универсальным принципом, первоисточком японской литературы». По мнению Хисамацу, японская литература всегда тяготела к *макото*: в начале своего существования, «в период Нара, еще не осознав себя литературой, отражала вещи так, как видела их, и только в период Хэйан признала необходимость выявлять красоту и идеал» [184, с.172]. *Макото*, таким образом, — стержень литературы, «как и *моно-но аварэ*, *макото* — душа литературы и жизни» [184, с.169].

Итак, с одной стороны, писатель не нарушает образ «видимого и слышимого», с другой — ищет *макото*. Постоянное напоминание о том, что изображается лишь «видимое и слышимое», вероятно, сопряжено с верой в вечную правду, невидимую и неслышимую, которая, по убеждению японцев, лежит за гранью феноменального мира.

Макото — подлинная природа вещей; «видимое и слышимое» — форма ее проявления; они соотносятся как «неизменное» и «изменчивое», но между ними нет дистанции. Единое (*макото*) существует в форме единичного (что видишь и слышишь). Но чем объясняется эта нераздельность? Чтобы глубоко осмыслить одно лишь понятие, нужно знать, как японцы смотрели на мир, характер тех учений, которые воздействовали на их сознание. Заодно постараемся понять, почему *макото* (которое переводится и как «истина», и как «искренность»), с точки зрения Хисамацу, отражает закон не только литературы, но и самой жизни.

В японской литературной энциклопедии сказано: «Слово *макото* происходит от *сингон* („истинные слова”. — Т.Г.) и *синдзи* („истинные дела”. — Т.Г.). Как явствует из синтоистской веры в *котодама*³², слова и события имеют душу; слово так же реально существует, как и событие» [124, т.3, с.755].

Но японские божества — *ками*³³ — не похожи на иноземных богов, говорит Мотоори Норинага в «Словаре к „Кодзики”». Люди, птицы, звери, горы, реки, травы, деревья — все, что менялось на глазах, все, что могло вызвать удивление, называлось *ками*. Синтоизм располагал к доверию ко всему, что окружало человека, — не только к тому, что «видел и слышал», но и к тому, что творил своими руками. Вместилищем *ками* могли быть дерево, зеркало, меч, сосуд — любой предмет, вокруг которого совершался обряд. Согласно древним верованиям японцев, предметы ремесла и искусства, равно как и явления природы, обладали магической силой и потому служили объектом поклонения. Зеркало, помещаемое в центре синтоистского алтаря, олицетворяло принцип отражения, принятый за основной закон

моноцентрической моделью мира как ось спирали или единственная неподвижная точка круга, от которой концентрическими кругами расходятся волны феноменального бытия, своеобразный центр притяжения и распространения жизненной энергии (о чем пойдет речь дальше).

³² 4. В Японии существовала вера в душу слов (*котодама*): «В словах живет дух, который способен производить всякие удивительные, таинственные вещи, слова произносились как заклинания... Существовал специальный обряд во время празднеств: мужчины и женщины повторяли хором славословия божеству. Это называлось *кагаи-утагаки* — молодежные хороводы, брачные игрища» [113, с.10]. Об этом же пишет А.Е. Глускина в предисловии к переводу «Манъёсю»: «Сочинять песню значило иногда иногда почти то же, что произносить молитву. Она охраняла урожай, оберегала жизнь, сохраняла благополучие. *Котодама* — вера в силу души слова, т.е. вера в магию слова, — одно из основных верований того времени» [103, т.1, с.43-44].

³³ 5. В японском языке иероглифы имеют различное чтение — так называемое китайское и собственно японское. Первый иероглиф в двусложном слове *синто* («китайское» чтение) по-японски читается *ками*.

творчества во всех областях японского искусства. Зеркальное отражение природы — как «видишь и слышишь» — художественный принцип японцев. *Ками* не существуют вне природы, сами по себе, как творцы, а существуют в самих вещах, наполняя каждую вещь божественным смыслом, притом в каждой вещи — свое индивидуальное *ками* ³⁴. *Ками*, говорят ученые, — «одухотворенность всех вещей во Вселенной» [225, с.8]. Японцам не нужно было отклоняться от природы, чтобы приблизиться к богу, и это роднит их с древними китайцами.

Слово *синто* (букв. «путь богов») заимствовано из «И цзин»: в первой части древнего комментария «Туань-чжуань» иероглифы *шэнь дао* (яп. *синто*) приводятся для объяснения пути небесных божеств, который выражается в регулярном чередовании всего, в смене времен года, а также в том, что совершенномудрый благодаря знанию «пути богов» в состоянии сохранить порядок в Поднебесной. В синтоистской канонической книге «Нихонги» (720) название *синто* встречается впервые в разделе об «императоре Ёмэй» (586-637), где записано: «Император исповедовал буддизм и почитал синто».

К IX в., когда появилась первая дошедшая до нас повесть «Такэтори-моногатари», японцы уже несколько столетий были знакомы с китайскими учениями. В «Нихонги» есть отрывки из «Чжуан-цзы» ³⁵. В VIII-IX вв. был возможен такой глубокий буддийский мыслитель, как Кукай. Пришедшие с материка учения, трансформируясь на японской почве, принимали японское обличье, но сама ассимиляция была возможна благодаря их внутренней близости японской традиции. Синтоизм, буддизм и даосизм объединяет представление о неразделимости абсолютного и эмпирического: земное само по себе божественно. Идея спонтанного происхождения мира присутствует уже в древнейших памятниках синтоизма, в «Кодзики» и «Нихонги», «где боги рождаются из первоестественной стихии, где поначалу им не отводится никакого места во Вселенной и где некий всеобъемлющий „первоестественный хаос“ развивается из самого себя, содержа в самом же себе силы движения и становление форм всего сущего» [140, с. II]. Сама концепция *ками*, означающая одухотворенность всех вещей, говорит о том, что древние японцы не разделяли божественное и человеческое: «Божественное и человеческое находились скорее в отношениях взаимопроникновения, чем противостояния. По мнению Анэсаки, японцы верят, что „боги, духи, люди, любые явления и предметы природы легко переходят друг в друга“». Подобное отношение к богам (*ками*) свидетельствует о том, что главное значение придавалось переживанию, что противоположности воспринимались как нераздельные. Оба эти признака определили религиозную жизнь японцев» [222а, с.25].

Согласно буддизму и китайским учениям, «абсолют» — будь то истинно-сущее в махаяне, Великий Предел (*тайцзи* — понятие, впервые упомянутое в «Сицы чжуань») или неоконфуцианский Закон (*ли*) — существует в самих вещах. Построения древних китайцев основывались на явлениях природы, буддистов — на законах человеческой психики, но теми и другими абсолют понимался как принцип существования вещей.

Понять традиционный образ мышления японцев невозможно, не учитывая всех его истоков, но, пожалуй, в первую очередь буддизма, названного О.О. Розенбергом «ключом к восточной душе». Понять законы японского искусства невозможно, не принимая во внимание идею иллюзорности видимого мира, реальности непознаваемого абсолюта, отношения к эмпирическому бытию (*сансаре*) как к страданию, а к успокоенному бытию — *нирване* — как к блаженству. Буддизм махаяны, проникший в Японию в VI в., приобщился к местной традиции (подобное приобщение характерно для судеб буддизма во всех странах).

³⁴ 6. Здесь необходимо различать классическую, скажем философскую, интерпретацию понятия и фольклорную.

³⁵ 7. Чжуан-цзы всегда был любим японцами. Об этом упоминает в своем трактате и Сёе: «По мере того как мир вступал в фазу цивилизации... пропадал интерес к притчам, и только к Чжуан-цзы не остывал интерес» [188, с.86]. Писатели периода Мэйдзи унаследовали любовь к Чжуан-цзы, равно как к Лао-цзы и Конфуцию.

Срастаясь с традицией, уподобляясь ей, буддизм формировал сознание японцев.

Термины буддизма труднопереводимы. В нашем словаре нет идентичных слов, в нашей системе мышления нет идентичных понятий. По мнению О.О. Розенберга, суть буддийской философии — в теории *дхарм* (*dhar* — «нести», *dharma* — «носитель»), что переводится как качество, элемент, вещь, закон. *Дхармы* — мгновенные элементы, вступающие в мгновенные комбинации. Будучи сами неизменны, но сочетаясь каждый раз по-новому, они образуют новые структуры. *Дхармы* нематериальны, это «субстраты элементов». «*Дхарма* — носитель своего признака (или сущности)», по определению О.О. Розенберга [145, с.309]. *Дхармы* непознаваемы, абсолютны, неистребимы. Поток *дхарм* образует личность. От сочетания *дхарм* зависит, в какое существо переродится человек. *Карма* («действие», «акт») — связующая, организующая сила — располагает элементы в соответствии с поступками человека. *Карма* не идентична судьбе: она и не зависит от человека, так как есть следствие прежних существований, и зависит от него, так как настоящая жизнь меняет *карму*. Конечная цель этого учения — спасение, избавление от страданий, от привязанности к своему «я», переправление через океан бытия — *сансару*, вступление в состояние сверхбытия, к которому, как пишет О. Розенберг, «искони стремится субстрат всего сущего» [145, с.332]. *Нирвана* — «погашение», «покой», прекращение волнения *дхарм*, их новых сочетаний: человек выходит из круговорота бытия, но *дхармы* не исчезают, лишь прекращается их волнение. *Нирвана* не есть смерть. Смерть — не успокоение *дхарм*, а промежуточное состояние перед их новым образованием. Волнение *дхарм* при этом продолжается.

Идеал буддизма — в устранении основного противоречия между эмпирическим бытием (*сансарой*) и покоем (*нирваной*), в достижении состояния однобытия с миром. Путь самоусовершенствования — путь подавления страстей, порождающих страдание, достижение внутренней уравновешенности. (Именно этой цели служат в Японии такие виды искусства, как чайная церемония.) Волнение, мрак происходят от неведения (*авидья*). Мрак рассеивается мудростью, которая как тенденция заложена в каждом. «Каждый человек — Будда, только не каждый понимает это», — говорят буддисты.

Итак, для буддиста в мире нет ничего, кроме волнующихся *дхарм*, что делает все сущее иллюзорным, нереальным, пребывающим в вечном непостоянстве. Но истинно-сущее, абсолютное, существует в самом эмпирическом бытии, проявляется в своих «носителях» — *дхармах*. Абсолютное — не за гранью этого мира, а вокруг нас, в повседневной жизни — ждет своего выявления; остановив колесо бытия, можно войти в *нирвану*. Если эмпирическое и абсолютное нераздельны, то конечная цель доступна каждому. Если истина вокруг нас, в нас самих, то от нас зависит ее выявление.

Цель буддизма — избавление от бытия — определила и его отношение к бытию: раз видимый мир не истинен, не реален, он не существует сам по себе. С другой стороны, в самом бытии заключено истинно-сущее, и потому оно не может не вызывать благоговения, стремления сохранять в неприкосновенности его образы. «То, что объединяет буддизм всех направлений, — это его идеализм³⁶ по отношению к внешнему и внутреннему миру и его реализм... по отношению к истинно-сущему» [145, с.113-114]³⁷.

³⁶ 8. Термин «идеализм» О.О. Розенберг употребляет, видимо, условно. В буддийской системе мышления вопрос о первичности или вторичности материи или духа не мог возникнуть, ибо все есть Одно. Как сказал один из авторитетов буддийской школы *чань* (яп. *дзэн*), Хуэй-нэн, «если вы спорите о том, что предшествует, а что наследует, то это значит, что вы впали в заблуждение, в непрерывный поток побед и поражений, в повторное рождение *дхарм* и вашего „я“, это значит, что вы не вышли из четырех феноменов [рождение, зрелость, старость, смерть]» (цит. по [46, с.116]). В другом месте Розенберг прямо говорит, что «буддизм — не идеализм» [145, с.74].

³⁷ 9. Следует заметить, что некоторые японские ученые видят источник свойственного им «природного реализма, не способного выходить за пределы земной жизни», не в буддизме, а в синтоизме, который, с их точки зрения, является «апофеозом сего мира» (см. [107а, с.118]).

В Японии IX-X вв. главенствовали две буддийские секты — Сингон и Тэндай. В толковании Сингон, основанной Кукаем, всё — демоны или мудрецы, Персия или Китай — есть проявление Будды Маха-Вайрочаны (яп. Дайнити)³⁸. По определению О.О. Розенберга, Дайнити — «общий субстрат всех единичных вещей» [145, с.256]. Сквозь безначальный мрак просвечивает столь же безначальный свет «Великого Солнца» будды Вайрочаны. Его тело объемлет космос, состоящий из шести элементов: земли, воды, огня, воздуха, пространства и сознания. Человеческая речь и письмо есть реализация космического языка, а всякий закон, управляющий миром, всякая идея, мысль, которая приходит человеку в голову, есть отражение идеи, содержащейся в космической душе. Тело, речь и мысли Вайрочаны организуют жизнь Вселенной. Цель ритуалов Сингон — дать возможность пробудиться этой жизненной силе в теле, в речи и в мыслях каждого: тогда и произойдет экстатическое слияние индивидуального с универсальным духом. Но если мир есть «тело» Будды, то все, что видит глаз и слышит ухо, — цветок или дерево, голос кукушки или крик оленя — приобщает к Будде, каждая былинка сопричастна высшей тайне (хотя она лишь знак, намек на нее).

С точки зрения второй секты — Тэндай (основана в Японии в 804 г.), опиравшейся на «Сутру Лотоса», («Садхарма-пундарика», по-японски «Хоккэкё»), существуют три правды: все вещи пусты, несубстанциональны, так как зависимы от причины, от закона причинного возникновения (*пратитья самутпада*); феноменальный мир пребывает в постоянной изменчивости и потому нереален, иллюзорен; лишь Пустота (*шунья*) обладает собственным существованием. Так как все зависит от всего (ибо все подвержено закону причинного возникновения), то все есть Одно, все имеет природу Будды.

Первоприроду, или «природу Будды», учат приверженцы Тэндай, можно выявить лишь величайшей искренностью, забыв себя. По учению Тэндай, «все люди по природе — будды». Смысл буддийского «восьмеричного пути» (правильный взгляд, правильное отношение, правильная речь, правильное действие, правильное поведение, правильное стремление, правильное запоминание, правильное сосредоточение) — в достижении «высшей искренности», позволяющей войти в мир такой, каков он есть. Все учения, воздействовавшие на сознание японцев, провозглашают своей целью избавление от «я» во имя выявления изначальной природы. (Что такое, с точки зрения буддиста, истинное знание? По выражению Ф.И. Щербатского, «познать и глубоко проникнуться идеей, что никакого „я” не существует, нет ничего „моего”, нет „души”, а существует только переменчивая, вечно играющая работа отдельных элементов, — вот „истинное знание”» [195, с.44].) Но и даосы говорят: «Предоставь каждого естественному [пути], не допускай ничего личного, и в Поднебесной воцарится порядок» [14, с.171]. Мы не отдаем себе отчета в том, что общий настрой ума, акцент на Едином, стремление к выявлению изначальной природы не могли не сказаться и на конфуцианском учении. Как говорил последователь Конфуция — Мэн-цзы, «учение имеет лишь одно назначение — отыскание утраченной природы человека» [9, с.210]. На вопрос ученика, что такое *жэнь*, Конфуций ответил: «Преодолеть себя и вернуться к *ли* и есть *жэнь*. Когда однажды преодолели личное и восстановят *ли*, Поднебесная вернется к *жэнь*. Но *жэнь* зависит только от себя, не от других» [146, т.1, с.65]. В этом главном вопросе конфуцианство не расходится с буддизмом и даосизмом: интегрировать Единое, достичь искренности можно лишь усилиями собственного духа. Каждый идет к освобождению своим путем. Умирая, Будда завещал любимому ученику Ананде: «Будьте вы сами себе светильниками, на себя одних полагайтесь» (цит. по [133а, с.46]).

³⁸ 10. *Сингон* (санскр. *мантра*) — «истинные» слова Будды, обращенные к его ученикам. Секта Сингон считается хранительницей буддийской символики. Сложный ритуал, *мудра* (сплетение пальцев для магических жестов), магические диаграммы должны были в символах донести сущность реального мира. Так как Вайрочана живет в мыслях, словах и действиях, ритуал предназначен просветлить человека, т.е. вызвать в нем ощущение, что его слова и мысли суть слова и мысли Будды.

Несмотря на идеал «не-я», как пишет современный японский философ Юаса Ясуо, японские «эзотерические учения предполагают возвеличение собственного „я”» (цит. по [79, с.131]). Идея индивидуального пути заострена в *дзэн*. «Где живут другие, я не живу. Куда идут другие, я не иду», — наставляли его адепты. И это живо в сознании японцев до сих пор: исповедующий *дзэн* — «единственный хозяин своих мыслей и состояния *сатори* достигает исключительно собственными усилиями», — говорит Кавабата Ясунари [64, с.23].

Следовать своей природе, быть самим собой — в этом и есть *дао* (Путь). «Искренность (*чэн*) — свойство *дао*. Для „варвара” измениться (кит. *хуа*) — значит приобщиться к искренности» [106, с.81]. Достижение незамутненного, непоработанного состояния сознания есть условие освобождения. «Истинное — высшая искренность, высшее чистосердечие, — читаем у Чжуан-цзы. — Без искренности, без чистосердечия нельзя взволновать других» [14, с.307]. И конфуцианцы также полагают, что «искренность» (*синь* — человек и слово в единстве) — одно из «пяти постоянств», пяти врожденных свойств человеческой природы, без которого немислимы остальные четыре: *жэнь* («человечность»), *и* («долг-справедливость»), *ли* («чуткость»), *чжи* («ум-знание»). Поэтому Мэн-цзы придавал искренности особое значение: «Все вещи находятся в нас. Нет большей радости, чем при самопостижении обнаружить искренность» [43, т.1. с.246].

Принцип *тю* (кит. *чжун*), что означает прямоту, чистосердечие, преданность (верхний элемент иероглифа — «середина», нижний — «сердце»: когда сердце в центре, все действия сообразуются, воплощая высшую искренностью — один из основных принципов *дзэн*. Согласно «Кодзиэн», *тю* означает «в *макото* исчерпать свое сердце; исчерпав истинность сердца (*магокоро*), достичь *макото*» [76, с.1438]. Или, как говорил Хуэй-нэн: «Тот, кто практикует *самадхи* — озаренность, пребывает в ней всегда, ходит он или стоит, лежит или сидит, ибо постоянная истинность — *чжэнь* (духа) и есть непосредственность, или прямота — *чжи*. В „Вималакирти-сутре” сказано: „Истинность духа и есть обитель *дао* ...”» [46, с.116]. Правда одухотворена, имеет свое *кокоро*. Дайсэцу Судзуки в *дзэнском* диалоге (*мондо*) выявляет суть *макото*:

Один монах спросил учителя: «Говорят, когда лев бросается на врага, будь то заяц или слон, он употребляет всю свою силу. Что это за сила?» Учитель ответил: «Дух искренности».

Судзуки комментирует: искренность, правдивость означает активизацию всего существа. Искренность — это такое состояние, когда «все существо включается в работу», ничего не остается в резерве, ничто не выражается косвенно. Полная отдача себя и есть *макото*.

Известно, какое влияние оказал *дзэн* на самурайскую этику. Искренность, прямота, правдивость, верность слову считались неотъемлемыми качествами настоящего человека — *кунси* (кит. *цзюньцзы*). Муро Кюсо говорил: «Для самураев в первую очередь идет прямота, за ней жизнь, а потом уже серебро и золото». Или, как говорил Мэн-цзы: «Я ценю жизнь, но еще больше ценю справедливость» [9, с.209].

Искренность, прямота, правда (*макото*) — вещи одного порядка. Такую власть над человеком они могли иметь, видимо, потому, что люди верили в объективное существование *макото*. По мнению китайского философа XVII в. Ван Чуань-шаня, «во взаимодействии человека и природы какую-то роль играет не связанная с содержанием объективных вещей и явлений истина... истина (*чэн*, яп. *макото*). — Т.Г.) имеет свои законы... существует сама по себе и сама познает все окружающее и что отсюда возникает некий „свет души” (*лин мин*)» (цит. по [22, с.114]).

И в Индии, на родине буддизма, Правда воспринималась как космический закон: «Индийцы не только ассоциировали с понятием „правды” (*satya*) „адекватность утверждения и действительного факта”, но также рассматривали ее как метафизическое понятие... Индийцы понимали правду прежде всего как соответствие космическо-этическому порядку мира. Грассман верно заметил, что понятия „постоянного порядка” и „вечной правды” часто неотделимы друг от друга... Иногда это всеобъемлющая сила, которая правит даже богами» [207, с.59]. И в Японии есть пословица: «Искренность трогает небеса». Искренность —

высший, космический закон. Переход в состояние Искренности означал слияние с *дао*.

Стремление к Правде, с точки зрения индийских, китайских³⁹ и японских мыслителей, есть врожденное свойство человека. Отступление от Правды приводит к нарушениям в космосе, к стихийным бедствиям. Отсюда — признание искренности как высшего долга, высшего назначения человека, «срединного» между Небом и Землей. И понятно, почему японцы были шокированы тем, как европейцы легко относятся к слову. Окакура Какудзо в «Книге о чае» (1906) писал о сложившемся в Японии мнении, что европейцы — это люди, которые никогда не выполняют того, что проповедуют. Не случайно в конце XIX в. внимание японцев привлек Томас Карлейль, обрушившийся на «неискренность века» («Черное чудовище, ложь — наш единственный враг в этом мире!»). На закате жизни Т. Карлейль пророчествовал: «С самого начала и до конца я утверждал одно и то же — что нет никакой твердой опоры, как в этом, так и во всяком ином мире, кроме правды, и что если человечество не желает быть проклятым навеки, то ему следует расстаться с ложью и всякого рода лганьем; что уже достаточно погрязло общество в таком лганье и нет ему другого спасения и выхода, кроме как обратиться людям к правде и верить в нее и жить согласно с нею».

Один из духовных наставников японской молодежи, христианин (но антиклерикал!) Утимура Кандзо, в работе, которая так и называется — «Истина», подчеркивал, что нет ничего выше истины и что если отречься от истины, то государство, даже процветающее, все-таки погибнет; любовь к родине предполагает в большей мере верность истине, чем верность государству.

Это не значит, что мы имеем дело с идеальной моделью поведения. Вряд ли человеку, воспитанному на европейский лад, привыкшему считать высшей ценностью человеческую жизнь, придутся по вкусу сентенции Мэн-цзы, который прямо и чистосердечие ставит выше жизни. К тому же, говорят даосы, постичь истину не самое трудное, трудно действовать в согласии с истиной. Жизнь переворачивала принципы на свой лад. Пришло время, и принцип чистосердечия (*чжун*) стал означать беспрекословное повиновение воле господина, а *жэнь* — олицетворять жестокость. Уникальный способ самоубийства — *харакири* — также путь проявления «высшей искренности». С точки зрения самурайского кодекса *бусидо* (путь воина), *харакири* — прямое выражение готовности пожертвовать жизнью во имя нравственной чистоты и целостности, во имя верности долгу. (Естественно, не все японские мыслители принимали *бусидо* без оговорок. Даже такой ортодоксальный ученый, как Мотоори Норинага, возмущался жестокостью *харакири*.)

Хисамацу пишет, что *макото* — не только «правда» и «искренность», но и *дотоку* — «мораль». Это сложное понятие этимологически восходит к тем самым *дао* и *дэ*, которым Лао-цзы посвятил свой трактат: *дао* как закон мирового развития и *дэ* как его воплощение. Постепенно *дотоку* стали понимать как мораль, но мораль, которая есть свойство *дао*, и потому отступление от нее или нарушение приравнивалось к преступлению, к тягчайшей провинности перед космическим порядком. Преступление такого рода не обозначено ни в одном уголовном кодексе Европы. Во времена Эдо *макото* понимали как правильное, сочувственное отношение «я» к «не-я». Говорить так, как чувствуешь, но при этом говорить правильные вещи. «Быть искренним — значит действовать естественно, но при этом совершать правильные поступки.

Стало быть, *макото*, с одной стороны, естественность, с другой — правильные идеалы, правильная мораль» [124, т.3, с.755].

Итак, к XVIII в. *макото* изменило свой характер. Если в китайских учениях *чжэнь* есть соответствие *дао* — подлинной природе, если для синтоистского сознания *макото* — это непосредственное отношение к тому, что «видишь и слышишь», непосредственное

³⁹ 11. Поясняя мысль китайского поэта Тао Юань-мина («Скоро тысячелетие, как заброшен путь правды, *дао*: Люди, люди обычно очень любят свои заботы»), Л.З. Эйдлин отмечает: «*Чжэнь* это и путь правды — *дао*, и определяемые последним качества настоящего, праведного человека» [198, с.351].

переживание факта жизни, то в период позднего Эдо, в обществе, озабоченном сохранением статус-кво, *макто* понимали как искреннее отношение низшего к высшему, готовность подданного или младшего в любую минуту пожертвовать своей жизнью и жизнью близких во имя интересов сюзерена. Не удивительно, что в это время и «И цзин» воспринималась как книга, предназначенная «выправить отношения государя и подданных, отца и сына, мужа и жены» [196, с.61]. Учения, возведенные в ранг официальной идеологии, толковались в том духе, который помогал укрепить существовавший социальный порядок.

Что такое реальность с традиционной точки зрения?

Понимание правды зависит от понимания реальности. Что же такое реальность с традиционной точки зрения японцев или с точки зрения тех учений, которые воздействовали на их сознание?

Уже «И цзин» — древнейшее сочинение китайцев, уникальное по своему воздействию на умы, — видит постоянство в изменении. По мнению комментатора «И цзин» Чжэн Сюаня, название «Чжоу и» (прежнее название «И цзин») говорит о том, что «система изменчивости [„И цзин“] как круг универсальна и лишена всякой неполноты» (цит. по [196, с.64]). «Чжоу и» значит «перемены по кругу» — все пребывает в постоянном изменении, но само изменение происходит по неизменному пути. Постоянство — в неизменном вращении по кругу, в чередовании тьмы (*инь*) и света (*ян*). Закон мирового ритма приводит к смене одной ситуации другой, пролагая путь мировому развитию (по принципу движения туда-обратно, убывания-нарастания, отлива-прилива). Постоянство — в законе Середины, удерживающей мир в равновесии. Мир видимый есть процесс, мир невидимый есть покой; реален не столько вещный, феноменальный мир (то, что есть, непременно исчезнет), сколько строго обусловленный процесс чередования ситуаций, расписанный в 64 гексаграммах «И цзин». Реальна система координат, запечатлевшая путь мирового развития, закон изменения, обусловленный чередованностью двуединых сил *инь-ян* (*инь* — покой, тьма, холод, податливость; *ян* — движение, свет, тепло, напряжение). Все движется по принципу туда-обратно, убывания-нарастания. «Изменения — это образы движения туда-обратно», — сказано в «Сицы чжуань» (199, с.481)⁴⁰. Все соотнобразует с природным ритмом: «Солнце уходит, луна приходит. Луна уходит, солнце приходит...» Повинуясь закону Великого Предела, на грани которого движение начинает обратный путь, «все в Поднебесной то погружается, то всплывает, не остается одним и тем же на всю жизнь», — вторит Чжуан-цзы [14, с.247]. Открыв закон Перемен, принцип чередования вещей, универсальных состояний мира, можно предвидеть надвигающуюся ситуацию.

В самом деле, вещи мало о чем говорят, если же открыть систему их изменения, то можно предвидеть, что с ними произойдет в следующий момент.

Согласно «И цзин», ситуации как бы выплывают из Небытия и, повинуясь строгому ритму мирового развития, исчерпав себя, возвращаются в Небытие (по принципу движения туда-обратно). «Творческий импульс, — пишет Ю.К. Щуцкий, — погружаясь в среду меона⁴¹ — исполнения, действует прежде всего как возбуждение последнего. Дальше наступает

⁴⁰ 12. В актив японского языка входит глагол *каёу*, который и обозначает двустороннее движение — «ходить туда и обратно». Представление об амбивалентном принципе движения настолько укоренилось в сознании японцев, что и в конце XIX в. проевропейски настроенные ученые не мыслили развития иначе. «Если мы присмотримся к человеческим делам с начала мира, — писал Фукудзава Юкити, — то увидим, что они идут то вперед, то назад» (цит. по [141, с.370]). Образно об этом сказал А. Тойнби: «Конечно, в движении всех тех сил, которые ткнут паутину человеческой истории, есть ясный элемент повторения. Однако челнок, снующий вперед-назад по ткацкому станку времени, производит гобелен, в котором явно проступает рисунок, а не просто бесконечное повторение одного и того же образца» [238, с.253].

⁴¹ 13. Насколько труднопреодолимы клише мышления! Греческий термин *меон* приложим к «И цзии» лишь условно. *Меон* — это косная материя, сопротивляющаяся действию божественных эйдосов; *меон* поглощает

его полное *погружение* в меон, которое приводит к созданию творимого, к его *пребыванию* ... постепенно творческий импульс отступает, происходит *утончение* созидających сил, и дальше по инерции сохраняется некоторое время лишь *сцепление* их, которое приходит в конце концов к распаду всей сложившейся ситуации, к ее *разрешению* » [196, с.23]

Древние даосы, испытавшие влияние «И цзин» или тех причин, которые породили «И цзин», также признавали изначальность Небытия. Согласно Лао-цзы, «в мире все вещи рождаются в бытии, а бытие рождается в небытии» [43, с.127]. Всё появляется из Небытия и, совершив круг развития, возвращается в Небытие. «Врата природы — небытие. [Вся] тьма вещей выходит из небытия. Бытие не способно стать бытием с помощью бытия, [оно] должно выйти из небытия. Небытие же владеет единственным небытием», — говорит Чжуан-цзы [14, с.258].

И с точки зрения буддизма подлинный мир есть Небытие, Пустота (*шунья*), *дхармы* пусты, относительны, мгновенные проявления невидимого. Будда назвал этот мир миром *нирваны*, не знающим границ, не знающим форм. Реально истинно-сущее. Истинно-сущее безатрибутно, пусто, но в нем в невыявленной форме все уже есть. «Существует, монахи, нерожденное, неставшее, несотворенное, неоформленное, — говорится в „Удане“⁴². — Если, монахи, не существовало бы нерожденного, неставшего, несотворенного, неоформленного, то не было бы спасения от рождения, становления, сотворения, оформления. Но так как, монахи, существует нерожденное, неставшее, несотворенное, неоформленное, то и можно избежать рождения, становления, сотворения, оформления» [207, с.173]. Вспомним первую истину, открывшуюся Будде, — жизнь есть страдание: рождение — страдание, неудовлетворенное желание — страдание, удовлетворенное желание — страдание. Источник страдания — привязанность любого рода. «Все, что зависимо, то и движется; что независимо — не движется, — сказано дальше в „Удане“⁴³. — Там, где нет движения, есть покой; где есть покой, там нет желаний; там, где нет желаний... там наступает конец страданиям» [207, с.173]. Существует «восьмеричный путь» избавления от страданий, пройдя который человек забывает о себе, не замечает раздельного, достигает однобытия с миром. Это и есть освобождение.

Небытие форм, или Пустоту, где нет зависимости вещей друг от друга, буддизм считает единственной реальностью. Реально то, что постоянно, неуничтожимо, а неуничтожимо то, что не возникает, не создается, — это *дхармата* — подлинная, изначальная природа вещей. Суть просветления Будды — в полном понимании *дхарматы*. «С точки зрения *онтологии*, — писал О.О. Розенберг, — все буддисты являются реалистами в том смысле, что они все единогласно признают истинно-реальную сущность, которая лежит за цепью моментов... Утверждение, что буддисты являются реалистами по отношению к абсолютному, имеет в виду указать на то, что они не агностики, не нигилисты» [145, с.113].

В махаяне помимо слова *шунья* реальный мир обозначается словом *татхата* («таковость»). Будду называют *татхагата* — «кто приходит и уходит», или кто явился из *татхаты* и уходит в *татхату*. Сам Будда говорит в «Удане»: «Существует, монахи, что [не назовешь] ни землей, ни водой, ни огнем, ни воздухом... ни этим миром, ни другим, ни солнцем, ни луной. Я [не назову] это, монахи, ни тем, что приходит, ни тем, что уходит... Это не имеет опоры, не имеет начала, не имеет основания; это и есть конец страданий» [207, с.173]⁴³.

свет *нуса*, не давая осуществиться мировой гармонии. По «И цзин» же творчество (светлое начало — *ян*) и исполнение (темное начало — *инь*) равно необходимы для мировой гармонии, осуществляемой при их правильном взаимодействии.

⁴² 14. «Удана» в отличие от других сутр содержит слова Будды, которые не являются его ответами на вопросы учеников.

⁴³ 15. Перевод этого отрывка И. Кутасовой: «Есть место, где нет ни земли, ни воды, ни огня, ни воздуха... ни этого мира, ни другого мира, ни обоих вместе, ни солнца, ни луны. Там нет ни движения, ни покоя, ни

Даосы верили: «Пустота — бессмертна, назову ее глубочайшим началом. Вход в глубочайшее начало назову корнем неба и земли» [14, с.43]. Небытие, Пустота лишены формы, но всё таят в себе. Пустота — условие существования вещей, дает им обрести свою природу. «Тридцать спиц, — читаем мы в „Дао дэ цзин“, — соединяются в одной ступице, [образуя колесо], но употребление колеса зависит от пустоты между [спицами]. Из глины делают сосуды, но употребление сосудов зависит от пустоты в них. Пробивают двери и окна, чтобы сделать дом, но пользование домом зависит от пустоты в нем. Вот почему полезность [чего-либо] имеющегося зависит от пустоты» [43, с.118]. Какая разница с пифагорейцами! «Пифагорейцы также утверждали, — говорит Аристотель, — что пустота существует и входит из бесконечной пневмы в само небо, как бы вдыхающее в себя пустоту, которая определяет природные существования, как если бы пустота служила для разделения и определения предметов, примыкающих друг к другу... небо (Вселенная) едино, оно втягивает в себя из беспредельного время, дыхание и пустоту, которая постоянно разграничивает места, занимаемые отдельными вещами» [9, с.284].

Для атомистов пустота не менее реальна, чем сами вещи, но у них «атом выступает как дискретизация непрерывного [пустоты]» [42а, с.61]. Та же функция — разграничивающая, одно противопоставляется другому, тогда как, согласно китайским учениям, пустота объединяет, служит интеграции Единого, уничтожению границ.

Характерное для конфуцианства обращение к древности, к прошлому, по сути, есть выражение той же тенденции — не прерывать, а передавать то, что было. То, что имело прецедент, реально, достоверно, даже если отошло в прошлое. Ничто не исчезает, а лишь возвращается в Небытие, чтобы в соответствующий момент вновь появиться. Стало быть, то, что было, не менее, если не более, достоверно, чем то, что есть.

Непосредственной причиной, побуждавшей Конфуция обращаться к прошлому, было недовольство современными ему порядками. По замечанию Н.Т. Федоренко, «исторические материалы, содержащиеся в древнекитайских литературных памятниках, дают основание считать, что призыв Конфуция к возрождению глубокой старины проистекал из его негативного отношения к действительности, к принципам государственного правления. Именно этим объясняется идеализация им первобытнообщинного общества, которое в его изображении было золотым веком, а его властители Яо, Шунь, Юй и Тан — совершенномудрыми правителями, движимыми принципами справедливости, добродетели, верности и гуманности» [177, с.101]. И действительно, картина всеобщего благоденствия и «Великого единения» (*датун*), представленная Конфуцием в «Ли цзи» («Записях обрядов»), не может не вызвать отношения к прошлому как идеальному сообществу людей: «Когда следовали великому *дао*, то в Поднебесной все было общим, выбирались мудрые и выдвигались способные, среди людей царил доверие и дружелюбие. Поэтому каждый считал родителями не только своих родителей, сыновьями — не только своих сыновей. Старые имели возможность спокойно доживать свои дни, взрослые находили применение своим силам, малолетние имели возможность спокойно подрастать, вдовцы, вдовы, сироты, бездетные (не имеющие сыновей), калеки и больные были обеспечены; каждый мужчина имел свое занятие, каждой женщине было обеспечено замужество; люди не хотели, чтобы ценности были брошены (не были обращены на пользу человека), но они не хранили их у себя; не хотели, чтобы силы их не находили применения, но и не растрачивали их во имя личной выгоды. По этой причине дурные помыслы скрывались и не осуществлялись, не было воровства и грабежей, смут и мятежей, люди, уходя из дому, не запирали дверей. Таков был период, носящий имя великого единения.

Ныне, — продолжал Конфуций, — великое *дао* исчезло, в Поднебесной [все] стало личным, каждый стал считать родителями только своих родителей, сыновьями — только

возникновения, ни уничтожения. Оно не движется и не стоит, оно ни на чем не основано. Оно поистине конец страданий» [179, т.4, с.73-74]. Остается добавить, что это «место» — внутри человека, что нирвана есть полное психическое переустройство.

своих сыновей; ценностями и силой стали пользоваться только для себя; сановники стали передавать власть по наследству [считая, что это отвечает принципу] *ли*, [они] укрепляли валы и рвы [вокруг своих владений], принципы *ли* и *и* рассматривали как сдерживающие начала, регулирующие справедливые [отношения] между правителями и подданными, отношения искренности между отцом и сыном, отношения гармонии между братьями, отношения согласия между мужем и женой. [На основе такого понимания этих принципов они] вырабатывали установления, разбивали поля и поселения, восславляли мудрых и храбрых, прокладывали себе путь к успеху. Поэтому дурные помыслы получали осуществление, и началась усобица. В ходе борьбы выдвинулись Юй, Тан, Вэнь-ван и У-ван, Чэн-ван и Чжоу-гун. Каждый из этих шести великих людей уделял серьезное внимание принципам *ли*. Они проявляли свою справедливость и свою искренность, обнаруживали ошибки, делали примером добродетель, рассуждали о вежливости, говоря тем самым людям о неизменных и постоянных [принципах]. Все правители, которые не следовали этим путем, утратили власть и занимаемое положение, и все на них смотрели как на людей погибших. Это был период, называемый малым спокойствием» [172, с.101-102].

Когда нарушается Единое, правильная взаимосвязь вещей, учит «И цзин», наступает всеобщий Упадок. Нормы человечности превращаются в свою противоположность, великое становится малым.

Согласно древнекитайскому памятнику «Хуайнань-цзы» (II в. до н.э.), мир произошел из некоей единой основы, в которой не было никаких раздельностей, не было «промежутка», а все было «одно». Из этой единой основы рождаются небытие (*у*) и бытие (*ю*). Небытие не имеет формы, бытие имеет форму. «Небытие рождает бытие, бесформенное рождает имеющее форму... Небытие — пустота — это мир покоя, бытие — мир движения. То, что сообщает всему движение, есть *дао*. *Дао* же движет себя само» [135, с.8]. Однако есть принципиальная разница между коррелируемыми парами: «небытие-бытие» (то, что не имеет формы, и то, что имеет форму) и «идеальное-материальное», вопреки мнению автора в целом интересной работы о «Хуайнань-цзы» Л. Померанцевой, утверждающей, что «Небытие есть начало идеальное, поскольку оно бестелесно, „не имеет формы“, бытие есть начало материальное, поскольку это есть бытие форм» [135, с.7-8]. На самом деле не «идеальное» противопоставляется «материальному» (мы можем находить эту антитезу в китайских текстах только повинувшись собственным стереотипам мышления), а «неоформившееся» — «оформившемуся», и не столько противопоставляется, сколько подчеркивается их двуединство: небытие и бытие переходят друг в друга, повинувшись двустороннему движению туда-обратно, но между небытием и бытием нет существенной разницы, бытие — лишь временная манифестация небытия. Это и определило тип связи между тем, что не имеет формы, и тем, что имеет форму ⁴⁴.

Проблема соотношения «не имеющего формы» и «имеющего форму» занимала и неоконфуцианских ученых: «В космологическом плане существует неоформившееся (то, что над формами, — кит. *син эр шан*, яп. *кэйдзидзё*, переводится как «метафизическое». — Т.Г.) и оформившееся, или то, что имеет форму (кит. *син эр ся*, яп. *кэйдзика* переводится как «физическое». — Т.Г.). *Тайцзи* — высший принцип Вселенной, действующий в сфере неоформившегося, — вызывает к жизни законы (*ли*), которые под влиянием покоя и движения (*инь-ян*) производят из изначального эфира (*ци*) „пять элементов“ (*усин*) ⁴⁵.

⁴⁴ 16. Нам настолько трудно представить себе, что грань между тем, что есть, и тем, чего, казалось бы, нет, проходит подобным образом (границы как бы вовсе не существуют), что и в «Большом японско-русском словаре» *юкэйбуцу* (букв. «вещь, имеющая форму») и *мукэбуцу* («вещь, не имеющая формы») переводятся, согласно нашим стереотипам мышления: «Юкэйбуцу ... материальный предмет (ант. *Мукэйбуцу*)» [18, т.2, с.572], а *мукэйбуцу* — «нечто нематериальное» [18, т.1, с.635], или, если быть последовательным, «нематериальный предмет», тогда как употребление и в том и в другом случае иероглифа *буцу* (в японском чтении *моно* — «вещь» в самом широком смысле) свидетельствует о том, что в невыявленной форме все уже есть.

⁴⁵ 17. Мы переводим по привычке «пять элементов», хотя иероглифы *усин* (яп. *гогё*) значат не «пять

Вступая в разные сочетания, они рожают все „формы”, которые есть не что иное, как выявление неоформившегося» [228, с.13].

Собственно, еще «Сицы чжуань» содержало понятие «неоформившегося» и толковало его как «вещь, отделившуюся от формы». Признавалось существование потенциальных вещей. «Кодзиэн» приводит толкование термина *кэйдзидзэ* : это то, что не существует в виде феноменальных вещей, имеющих чувственную форму времени и пространства, что существует само по себе, — подлинная реальность, схваченная интуитивно [76, с.675]. *Син эр ся* , согласно «Сицы чжуань», — «вещь, обладающая формой», по «Кодзиэн» — «обычные вещи, которые принимают формы пространства и времени» [76, с.675] ⁴⁶.

«Сицы чжуань» толкует понятие «неоформившееся» как «вещь, отделившуюся от формы» или не имеющую формы: «То, что над формами [*син эр шан*], называется *дао* , то, что имеет форму [*син эр ся*], называется осуществлением» [199, с.519]. В японском комментарии сказано: «Вне осуществления нет пути» [199, с.519]. Таким образом, опять нечто противоположное платоновским «идеям» или аристотелевским «формам». Высшее бытие, или небытие, пустота, по определению «Сицы чжуань» — *дао* , бесформенно, не имеет никакого множества, никаких раздельностей даже в виде высших изначальных форм или идей как особых неизменных сущностей, не зависимых от вещей, но являющихся их прообразами.

У Платона форма (эйдос) мыслится главным образом как субстанциональная идея, нечто конкретно воображаемое (кубический эйдос земли, пирамидальный эйдос огня), т.е. абстрактные понятия в некотором роде осязаемы и могут быть представлены в телесном образе. Греки шли от Земли, главным источником знания для них было зрение. По замечанию А.Ф. Лосева, «бесконечное множество текстовых материалов из греко-римской античности свидетельствует о том, что только зрение считалось в античном мире тем познавательным процессом, который способен явить нам данную вещь как именно данную вещь... О примате зрения над прочими ощущениями в познавательном смысле говорит и сам Платон» [98, с.241]. (Правда, еще элеаты всякое эмпирическое знание считали обманчивой видимостью, ибо не признавали феноменальный мир реально существующим. Ксенофан называл истинным лишь «божество», которое, по его мнению, присутствует во всех вещах и которое он характеризовал отрицательными предикатами: не пребывает ни в движении, ни в покое, неуничтожимо и несотворимо. Это дало повод его ученику Пармениду сравнить ксенофановское «божество» с «ничто». Ксенофановское «ничто» напоминает *нирвану* , но если *нирвана* неотделима от *сансары* , они недואльны, то у элеатов истинно-сущее противопоставлено физическому миру. Для Парменида «мышление и бытие одно и то же», мышление противопоставляется природе, воспринимаемой органами чувств, как реальное кажущемуся.) Для древних даосов, напротив, наблюдение не есть путь к познанию, и буддизм считает зрение одной из «шести преград» на Пути, или, как сказано об этом в пьесе «Эгути» Каньами, драматурга театра Но, «зрение и слух — вот главная причина

элементов», а «пять видов движения», или «пять стихий». И не могло быть иначе, если мир воспринимался как процесс. В «Кодзиэн» сказано: «Дерево, огонь, земля, металл, вода — это пять [видов] энергии (*гэнки* — жизненная энергия, благодаря которой возникают все вещи. — *Т.Г.*), которая циркулирует между небом и землей. Элементы (*гэнсо*), из которых образуются все вещи, могут находиться или в порядке взаимопорождения (дерево — огонь — земля — металл — вода), или в порядке взаимопреодоления (дерево — земля — вода — огонь — металл). Ученые *иньэ* (кит. *инь-ян* , — *Т.Г.*) предопределяют удачный или неудачный союз между мужчиной и женщиной в зависимости от того, находится их природа в отношении взаимопорождения, и тогда их союз будет гармоничным, счастливым, или их природа находится в отношении взаимопреодоления, и тогда их союз будет дисгармоничным и несчастным» [75, с.764].

⁴⁶ 18. Такое деление мира на оформившийся и неоформившийся настолько прочно укоренилось в сознании японцев, что Цубоути Сёё, рассуждая в своем трактате о героях Бакина, употребляет те же выражения: Бакин берет характеры героев из сферы «надформенного (*кэйдзидзэ*)», «которые не находят себе подтверждения в феноменальном мире, мире форм (*кэйдзика*)» [188, с. 128].

заблуждений». В упанишадах говорится: «Самосуший проделал [для чувств] отверстия наружу — поэтому [человек] глядит вовне, а не внутрь себя. [Но] великий мудрец, стремясь к бессмертию, глядел внутрь себя, закрыв глаза» [174, с.106]. В *дзэн*, практикуют с закрытыми глазами. Если греки шли от Земли, то древние китайцы шли от Неба. Об этом свидетельствует первый же параграф такого авторитетного памятника, как «Сицы чжуань»: «На Небе создаются образы. На Земле создаются формы. Так проявляются перемены» [199, с.475]. А в японском комментарии сказано: «*Ин-ё* взаимно переплетаются. На небе солнце, луна, звезды создают образы. На земле горы, реки, животные, растения обретают формы — и все бесчисленные превращения *ин-ки* и *ё-ки* совершаются» [199, с.476].

«Образ» (кит. *сян*, яп. *сё*) — универсальное понятие, символ всевозможных состояний и процессов. Как сказано в «Сицы чжуань», «и поэтому счастье и несчастье — это образы потери и обретения. Отзывчивость и скупость — это образы печали и страха. Изменения — это образы движения туда-обратно. Твердое и мягкое — это образы дня и ночи» [199, с.481]. Небо означает Творчество: «То, что создает образы, называется Творчеством. То, что осуществляет закон, называется Исполнением» [199, с.491]. «Творчество» (*цян*) — 1-я гексаграмма «И цзин» (шесть целых светлых черт — *ян*; при этом три верхние черты олицетворяют внутренний мир, а три нижние — внешний). «Исполнение» (*кун*) — 2-я гексаграмма (шесть прерванных темных черт — *инь*). Но одно состояние невозможно без другого, они взаимосвязаны, взаимообусловлены. «Даже самое напряженное творчество не может реализоваться, если нет той среды, в которой оно будет осуществляться. Но и эта среда, для того чтобы осуществить абсолютное творчество, должна быть тоже абсолютно податливой и пластичной... Если Творчество — это Небо, Свет, Совершенный человек, то Исполнение — это Земля, Тьма, Благородный человек» [196, с.201].

В «Сицы чжуань» сказано: «Глядя вверх, [совершенномудрые] наблюдали небесные письмена. Глядя вниз, изучали земную поверхность. Так узнавали причины скрытого и явного. Найдя начало, возвращались к концу. Потому знали толкования смерти и жизни. Жизненная сила создавала вещи, странствующая душа создавала перемены. По этой причине распознавали светлых духов и темных» [199, с.486].

Термином «жизненная сила» я перевожу выражение *шэнь ши* (яп. *сэйки*). Согласно японскому комментарию, *сэйки* — это то, что создает все вещи, vitality. *Сэй* — «ощущения», можно сказать, «душа» (*тама*), относится к *ин* (*инь*). *Ки* — это дыхание, относится к *ё* (*ян*). При жизни обе души, светлая и темная, связаны, после смерти разделяются. Легкая душа поднимается на небо, тяжелая уходит в землю (см. [199, с.486]).

Сунский мыслитель Шао Юн по-своему интерпретировал «образы» «И цзин»: «В мире существует ряд „образов“, которые, взаимодействуя между собой и взаимопревращаясь, дают жизнь всему сущему... Шао Юн считал такими „образами“ прежде всего движение и покой, положительные (мужское начало) и отрицательные (женское начало) силы, твердость и мягкость. В результате взаимообращений этих „образов“, полагал он возникают солнце, луна, планеты, звезды, вода, огонь, земля, камни... Первые представляют собой четыре „образа“ Неба, вторые — четыре „образа“ Земли. В результате взаимодействия этих восьми „образов“, согласно Шао Юну, рождается все многообразие природы» (см. [22, с.42-43]).

Я позволю напомнить, что в Китае сложилась своя система измерений. Мир был по-своему скоординирован, и поэтому невозможно прилагать к явлениям китайской культуры систему измерений, выработанную европейской традицией. Для древних греков «начало» как источник всего сущего — конкретно, вообразимо, вещественно, будь то вода у Фалеса, воздух у Анаксимена, огонь у Гераклита. (Правда, Гераклит уже вводит в качестве Мировой закономерности понятие логоса.) Пифагорейцам, по мнению Аристотеля, представлялось, что в числах «много сходного с тем, что существует и возникает, — больше, чем в огне, земле и воде...» [10, с.75], в основе мирового порядка лежит числовая гармония. Для Анаксимандра, однако, подлинно существующей основой всего была беспредельная невещественная субстанция «апейрон», в противоположность «воде» Фалеса. (Это лишь подтверждает афоризм «в Греции все есть», ибо каждый последующий философ, как

правило, отрицал предыдущего. В споре рождалась истина. Можно сказать, философская мысль греков перебрала все возможные варианты, но возможные в заданных пределах, в данной системе координат.)

Образы «И цзин» неуловимы, воспринимаются как знамения. Одни находили опору в конкретном, вообразимом, другие — в неуловимом, таинственном, хотя и опирались на законы природы. «Образ» подвижен, невеществен. Об этом свидетельствуют тексты. Возьмем 21-ю главу «Дао дэ цзин»: «*Дао* туманно и неопределенно. Однако в его неопределенности и туманности содержатся образы. В его туманности и неопределенности содержатся вещи. В его глубине и неясности содержится жизненная сила. Эта жизненная сила и есть истина. В ней содержится искренность⁴⁷. С древности и поныне эти имена не проходят» [147, с.123-124]. В японском комментарии сказано: под «образом» подразумевается «невещественный образ», «жизненная сила» — это ядро той самой таинственной энергии, которая рождает все вещи. Под «истиной» разумеется «подлинная правда», под «искренностью» — то, что по самой своей природе достоверно: в Пути нет никакой лжи, есть одна правда (см. [147, с.126-127]).

Итак, греки взяли за основу определенность, конкретную категорию, китайцы — неопределенность, неуловимый, подвижный образ. Это послужило одной из причин того, что у одних сложился формально-логический стиль мышления, у других — интуитивно-образный. В китайском языке отсутствовали чисто категориальные определения, абстрактные понятия, ибо абстрактное понятие, как таковое, противоречило представлению о непрерывности *дао*, о мире как процессе становления, и появились они только после знакомства с европейской наукой. Категории Аристотеля (материя, сущность, необходимость, случайность и т.д.), которые отражают общие связи и отношения в природе, в отличие от изменчивых, единичных вещей, неизменны и вечны, пришли бы в противоречие с мировым ритмом. Потому китайцы прибегли к «небесным письменам», предпочли образы, которые сами по себе неустойчивы, неуловимы, способны меняться вместе с движением. Символы-гексаграммы (*гуа*) «И цзин» некатегоричны, подвижны. Постоянное взаимодействием света-тьмы приводит к тому, что в каждой следующей гексаграмме представлено уже новое соотношение светлых и темных черт.

Теориям китайских мыслителей чужда статика в любом ее проявлении, в том числе и как зафиксированная в понятии сущность. Мир для них есть безостановочный процесс становления, и представления о нем должны постоянно меняться. Истинное знание, полагают восточные мудрецы, не в исследовании объектов во имя овладения вещами, а в достижении однобытия с миром. Уже в упаншиадах сказано: «Мир ведо м познанием, утвержден в познании. Познание — Брахман» [174, с.43].

Понятийный язык греческой философии есть следствие дуального отношения к миру: разделяются сущность и явление, субъект и объект. Язык восточных мудрецов (будь то буддийские сутры, даосские или конфуцианские тексты) свидетельствует о недуальном принципе мышления, когда сущность неотделима от явления, субъект от объекта, идея от образа. Отсюда — его художественно-образная форма. Образ становится средством выражения идеи, способом постижения истины. С этим связано и своеобразие восточных терминов, их неоднозначность, ситуативность — зависимость от места и времени. Они подвижны, ибо отражают мир-процесс, ситуативны, ибо несут на себе оттенок того состояния или того человека, к которому относятся. Никто не может дать определения *дхармы*. Ее переводят и как «закон», и как «элементы бытия», которых насчитывают от 45 до 100. У каждого существа своя *дхарма* — всеобщая и единичная (сущность неотделима от явления). Вы не найдете двух одинаковых определений *дао* у Лао-цзы, двух одинаковых

⁴⁷ 19. Перевод этого отрывка Ян Хин-шуном: «*Дао* туманно и неопределенно. Однако в его туманности и неопределенности содержатся образы. Оно туманно и неопределенно. Однако в его туманности и неопределенности скрыты вещи. Оно глубоко и темно. Однако в его глубине и темноте скрыты тончайшие частицы. Эти тончайшие частицы обладают высшей действительностью и достоверностью» [43, с.121].

толкований *жэнь* или *ли* у Конфуция — он определял *ли* в зависимости от того, кто из учеников обращался к нему с вопросом.

Поэтому восточные термины труднопереводимы, им нет аналогов в европейской системе мышления. Познавать восточные учения в полной мере можно выработанными ими же средствами, как бы перевоплотившись на время в восточного человека ⁴⁸, или описательным путем. Это не значит, что восточные учения непознаваемы, это значит, что термины, выработанные на основе европейского опыта, не универсальны, не могут быть приложены к любому явлению мировой культуры. Это значит, что ученым предстоит еще ввести в научный обиход восточные термины и методы познания, создать более гибкую и всеобъемлющую систему понятий, при помощи которой можно будет адекватно описывать явления многообразной и одновременно единой мировой культуры (разные национальные культуры дополняют друг друга).

Такова же особенность самих учений — буддизма, даосизма, конфуцианства, о которых не прекращаются споры: одни называют их религией, другие — наукой, философией, третьи — этикой. В действительности они и то, и другое, и третье — многозначны, подвижны, выполняют разные функции в зависимости от места и времени ⁴⁹. На Востоке наука существовала в форме этих учений, но если «религия» в них неотделима от науки, то это уже не религия в нашем понимании — антипод науки — и наука уже не наука в чистом виде.

Необычная форма выражения идеи в китайских текстах смущала европейских ученых. В «Лекциях по истории философии» Гегель писал об «И цзин»: «Эти значения черточек представляют собой совершенно абстрактные категории и, следовательно, самые поверхностные рассудочные определения. Надо, правда, принять во внимание, что чистые мысли осознанны, но здесь нет дальнейшего движения, на этих мыслях останавливаются. Конкретное не постигается здесь спекулятивно, а заимствуется из обычного представления, так как оно говорится согласно созерцанию и восприятию; таким образом, в этом наборе конкретных принципов невозможно найти осмысленного понимания всеобщих сил природы и духа». И дальше: «Здесь не найти нам и искры понятия» [26, т.9, с.112].

Видимо, само мышление должно было претерпеть какие-то изменения, пройти какие-то стадии, которые привели в XX в. к переосмыслению и более глубокому пониманию восточных учений. По мнению А. Уоттса, «И цзин» приучил китайский ум к спонтанным решениям, эффективность которых зависит от умения человека не принуждать свой ум, доверять ему действовать самостоятельно [240, с.34-35]. Мнение американского ученого не противоречит словам китайского мыслителя XI-XII вв. Чэн И-чуаня: «„Перемены“ — это изменчивость, в которой мы меняемся в соответствии со временем, для того чтобы следовать Пути мирового развития. Книга эта столь широка и всеобъемлюща, что через нее мы надеемся встать в правильное отношение к законам нашей сущности и судьбы, проникнуть во все причины явного и сокровенного, исчерпать до конца всю действительность предметов и событий и тем самым указать путь открытий и свершений» [196, с.54-55].

Об этой способности проникать в будущее говорил советский исследователь «И цзин» Ю.К. Щуцкий: «Благодаря ритму ставшее и еще не наступившее объединяются в одну систему, по которой будущее уже существует и в настоящем как „ростки“ наступающих событий; необходимо и теоретическое понимание, и практическое осуществление этого; и если деятельность человека нормирована таким образом, то он гармонически включается в свое окружение» [196, с.146].

⁴⁸ 20. Гёте соглашался с Гердером, «утверждавшим, что лишь тот может понять „голоса народов“, кто „сделался евреем, говоря о евреях, арабом, говоря об арабах, скальдом, говоря о скальдах, бардом — о бардах“, и поэтому сделался способным понимать и Моисея, и Иова, и Оссиана с точки зрения их времени и положения» (цит. по [70, с.37]).

⁴⁹ 21. Я совершенно согласна с теми нашими синологами, которые видят в конфуцианстве прежде всего нравственное учение. Другое дело, что время вносило в это учение свои коррективы.

О своеобразии мышления китайцев и о его принципиальном отличии от понимания вещей европейцами писал в своем исследовании и К.Г. Юнг: «То, что мы называем случайностью, для этого своеобразного мышления является, судя по всему, главным принципом, а то, что мы превозносим как причинность, не имеет почти никакого значения... Их, видимо, интересует сама конфигурация случайных событий в момент наблюдения, а вовсе не гипотетические причины, которые якобы обусловили случайность. В то время как западное мышление заботливо анализирует, взвешивает, отбирает, классифицирует, изолирует, китайская картина момента все сводит к незначительной детали, ибо все ингредиенты и составляют наблюдаемый момент... Этот любопытный принцип я назвал синхронностью... и он диаметрально противоположен нашей причинности. Мышление древних китайцев рассматривает космос как и современный физик⁵⁰, который не может отрицать, что его модель мира есть не что иное, как психофизическая структура» [215, с.591].

Итак, с традиционной восточной точки зрения подлинная реальность есть Небытие, отсутствие форм, но где все уже есть и время от времени выплывает в феноменальный мир. Аристотель, хотя и не разделял форму и материю (материя оформлена, форма внутренне присуща самим вещам), тем не менее функционально противопоставлял одно другому: форму, вечное активное начало, — материи, пассивному началу, на которое воздействует форма, что приводило к необходимости первотолчка, к признанию нематериальной формы — бога. Начало всего, по Аристотелю, — совершенно пассивная первоматерия, завершение — «форма форм» — бог. (Это и побудило Джордано Бруно выступить против аристотелевского взгляда: «Формы, коль скоро они выводятся из потенции материи, а не вводятся извне действующей причиной, более истинным образом находятся в материи и основание своего бытия имеют в ней» [34, с.76].)

Таким образом, разница между Небытием и бытием в этой системе мышления сводится к тому, что одно имеет форму, видимое обличье, другое не имеет, но между Небытием и бытием нет разрыва, они постоянно переходят друг в друга. *Дао* олицетворяет единство бытия и Небытия. Отсюда — относительность всех оппозиций: жизни и смерти, добра и зла, движения и покоя, о чем говорит «Дао дэ цзин»: «Бытие и небытие порождают друг друга, трудное и легкое создают друг друга» [43, с.115]. Или: «Добрый человек — учитель недобрых, недобрый человек приводит к появлению добрых» [147, с.158].

При постоянной изменчивости мира (что, собственно, и позволяет ему сохранять целостность), рассуждают восточные мыслители, сама собой отпадает необходимость противопоставлять одну данность другой, материю — духу. Акцент переносится на противопоставление одного состояния мира, где нет форм, нет разграничений, где есть покой Небытия, другому состоянию мира, где есть формы, разграничения, установленные сознанием, где все пребывает в движении, в беспокойстве, — бытию.

Проблема бытия-небытия занимала и античных мыслителей: споры древних греков нередко разгорались вокруг тех же проблем. «Из ничего ничто не возникает», — говорил Ксенофан. (Собственно, и буддисты считают, что от ничто не может родиться нечто, но потому что нечто сначала существует, а потом уже рождается.) Парменид, опровергая Гераклита, отвергал истинность «ничто». Называя тезис «бытия нет, небытие есть» ложным, он противопоставил ему свой тезис — «бытие есть, небытия нет». Для Парменида бытие вечно, неизменно, неподвижно, не возникает и не исчезает в противоположность чувственной природе, которая изменчива, непостоянна и потому иллюзорна, недействительна, а стало быть, выведенное на основе эмпирического опыта знание не может

⁵⁰ 22. Современные физики действительно приходят к выводу, что ни одна модель мира не может считаться абсолютно верной и что обнаруженный учеными порядок в природе есть лишь один из возможных. «Положения современной науки, в частности касающиеся свойств времени и пространства, — пишет, например, А.М. Мостепаненко, — могут обладать лишь методологической универсальностью, т.е. всеобщностью и обязательностью в пределах данного этапа развития познания» [111, с.114].

быть истинным. Истинное знание — это знание того, что вечно, — неизменного бытия. Складывается впечатление, что Парменид называл бытием скорее то, что древние китайцы называли Небытием, а небытием то, что те называли бытием. Но Парменид противопоставил одно другому и, абсолютизируя бытие, пришел к признанию закона детерминированности, абсолютной необходимости. Атомисты в противоположность элеатам признавали, по словам Аристотеля, что «сущее существует несколько не больше, чем не-сущее» [10, с.75]. Некоторые рассматривали небытие как оборотную сторону бытия. Псевдо-Плутарх опровергал Парменида: «Он говорит, что, если что-нибудь существует сверх бытия, то оно не есть бытие. Небытия же во Вселенной нет. Вот таким-то образом он оставляет бытие без возникновения» [9, с.294]. Но и для Платона небытие — это пассивная материя, противоположная активным, вечным идеям.

Гегель, который не только сомневался в восточных учениях, но и сближался с ними, своей концепцией диалектического единства небытия-бытия преодолел свойственный западному мышлению дуализм: «*Бытие* есть простая бессодержательная непосредственность, имеющая свою противоположность в чистом Ничто, а их соединение представляет собой *становление* : как переход от ничто к бытию — это возникновение, наоборот — *прехождение* .

<Здравый человеческий рассудок, как часто называет себя односторонняя абстракция, отрицает соединение бытия и ничто. Либо бытие есть, либо его нет. Третьего *не дано* ...>» [27, т.2, с.95]. (Приходится признать, что и в наше время «здравый человеческий рассудок» не склонен уступить своих позиций.)

Возросший интерес к проблеме «Ничто» не случаен. По мнению немецкого философа Р. Берлингера, обращение современной философии к проблеме «Ничто» говорит о том, что эта проблема имеет будущее. «Ничто есть пробный камень проничательности» (цит. по [49а, с.367]). Но и теперь, когда в понимании Ничто западноевропейские мыслители сближаются с восточными («Ничто и бытие принадлежат друг другу», Хайдеггер), все же первые сохраняют негативное отношение к небытию, противоположное тому, которое сложилось на буддийском Востоке. На Западе Ничто до сих пор воспринимается под знаком «ужаса», «страха» («Страх обнаруживает ничто», Хайдеггер).

По мысли П. Гайдено, «это метафизический страх; предметом его является *ничто* , и он есть форма переживания человеком „ничто“. „Какое воздействие оказывает ничто? — спрашивает Кьеркегор. — Оно рождает страх”» [179, т.5, с.139]. И все же акцент ставится не на том, что небытие порождает бытие, а на том, что небытие уничтожает бытие. «Ничто причастно бытию, хотя и не принимает статуса сущего, а имеет свою сущностью уничтожение, является „уничтожительной активностью” (Хайдеггер)... Ничто оказывается одновременно и основой, на которой покоится сущее, и бездной, в которой последнее исчезает» [179, т.4, с.79]. С точки же зрения буддистов, переживание Ничто есть переживание целостности мира, есть «состояние сердца лучшее в мире» («Метта сутта»).

Качественно иное представление на Востоке о Небытии имеет чрезвычайно важное значение. Небытие, согласно восточным учениям, не нечто потустороннее, не тайна, внушающая ужас, знак неизбежной смерти, исчезновения, а нечто противоположное: Небытие — не раскрывшееся, не ставшее еще бытие, как бы «Событие», а не «последытие». Небытие — зерно жизни, еще не дерево, еще не плод, но уже содержащее в себе потенцию дерева, потенцию плода. Недаром *тайцзи* (Великий Предел, абсолют) изображают в виде круга, две изогнутые половины которого, светлая — *ян* и темная — *инь* , напоминающие зародыш, готовы перейти одна в другую. Такой взгляд на Небытие приводит к восприятию данного в опыте мира как временного, частичного выражения того безграничного мира Небытия, который стоит за ним.

Мир не сотворен, мир спонтанно развивается из самого себя, и потому главное значение приобретает источник его саморазвития — Небытие, откуда все произрастает как из вселенского зерна. Но если Ничто — корень, источник бытия, то полное, абсолютное исчезновение, как и возникновение чего-то принципиально нового, невозможно.

Одни воспринимают небытие преимущественно как конец, другие — как начало, корень бытия, то, что станет жизнью. Как заметил по этому поводу Нисида Китаро, если в основе западной философии (начиная от Аристотеля) лежит идея бытия, то в основе восточной — идея Небытия, представление о «всеобъемлющем универсуме, который, будучи всем, есть ничто» [123, т.7, с.25]. Подобное понимание Небытия вызывает к нему соответствующее отношение как к залогоу жизни.

Можно ли понять ту или иную категорию мышления, вычленив её из общей системы? Сказать, что в основе японской культуры лежит идея Небытия, но не раскрыть содержание этого понятия — значит ввести читателя в заблуждение — именно потому, что на Западе исторически сложилось противоположное отношение к небытию. Не отдавая себе отчета в разной семантической наполненности слов, невозможно оперировать ими с достаточной добросовестностью. Странно было бы думать, что в основе какой бы то ни было культуры может лежать идея небытия в западном понимании — идея конца, исчезновения, уничтожения. Хотя в наше время и складывается иное отношение к небытию, все же то, что заложено в сознании с давних пор, чрезвычайно медленно поддается изменению ⁵¹.

Итак, в потенции все уже есть и время от времени является в феноменальный мир. Небытие содержит вещи в невыявленной форме. Без осознания этого постулата невозможно понять ни одну категорию художественного мышления японцев — ни характер их традиционных эстетических категорий, ни способ рассмотрения вещей современными японцами. И в наше время Танабэ Хадзимэ выдвигает идею тождества «небытия» и «любви». Ниситани Кэйдзи, анализируя атеистическую позицию Сартра, подчеркивает, что действительное бытие постоянно определяет само себя из небытия, «человеку непрерывно приходится творить самого себя из небытия. Только таким образом он может обеспечивать свое существование, свое бытие» (цит. по [79, с.104-105]). Или, как пишет Судзуки Тору в своем сочинении «Мир эхо-бытия», «мир эхо — это мир истинного единения людей, мир гармонии свободной любви, в котором „я” и „ты”, опосредуемые вещами, пребывают в трансцендентном небытии, в абсолютной пустоте, в ничто. Он образует „истинную общность” как „товарищество” „я” и „ты”, объединяемых через вещи и пустоту» (цит. по [79, с.63]).

Как древние китайцы относились к эмпирическому, чувственно воспринимаемому миру, к бытию? Для них данный в опыте мир — лишь частное проявление Небытия. Отсюда — мысль о всеобщей относительности (пустотности). С точки зрения буддизма феноменальный мир подвержен постоянному изменению и потому нереален, иллюзорен, он есть *майя*, или «неистинный, претендующий быть не тем, что есть, скрывающий действительные намерения» мир [212, с.315]. Б. Роулэнд называет *майю* всеобщей, недифференцированной субстанцией, из которой рождаются все существа — боги, люди и животные, — постоянно погружаясь в космос и возникая из него [148, с.110]. *Майя* — классификация любого рода, затуманенность чистого разума конвенциональными знаниями, условными знаками, прикрывающими истинную природу вещей. Слово *майя* (от санскритского корня *метр*) имеет примерно то же значение, что греческое *metron* (мерило, мера), но противоположную оценочную окраску ⁵².

⁵¹ 23. Например, в книге Г. Гачева, с одной стороны, говорится: «Бытию единичности сразу противопоставляется ее всеобщая сущность — в небытии. И в этом сказывается великая истина общественного отношения к природе: отрицание ее независимого существования» [25, с.9], а с другой стороны, утверждается: «До сих пор его (небытия. — Т.Г.) функции сводились к уничтожению, т.е. к превращению вещей в небытие...» [25, с.15]. Значит, все-таки «уничтожительная функция»?

⁵² 24. С точки зрения пифагорейцев, «вещи существуют по подражанию числам». Или, как утверждал Сократ, «на первом месте стоит некоторым образом все относящееся к мере, измеримости и благовремению и все подобное, что надлежит считать принимающим вечную природу» [9, с. 383]. Но если бы склонность к измерению и счету, к конвенциональному знанию не проявилась у античных мыслителей в такой степени, то и наука, возможно, не выделилась бы в самостоятельную область знания.

Майя — мир форм, как мы его представляем, стремление разума измерить текучую жизнь, мир недействительный, иллюзорный, в противоположность тому неконвенциональному, неразделенному миру, который стоит за ним и который с точки зрения буддизма и есть истинная реальность.

Отношение к феноменальному миру как к *майе*, видимо, послужило одной из причин того, что точные науки стали развиваться не там, где впервые появились. Достаточно вспомнить, что именно Индии принадлежит разработка грамматики, логики, математики — введение в математику позиционной системы счисления, нуля. И китайцы изобрели компас, вакцину, бумагу и шелк не на пустом месте.

А.Е. Левин в статье «Миф. Технология. Наука», по-моему, убедительно показывает, почему наука, как таковая, возникла и стала развиваться не в древнем Китае, а именно в древней Греции, в Китае же знание было подчинено нуждам высокоразвитой технологии. «Все, что создает технология, будь то „материальные“ инструменты или „абстрактные“ рецепты вычислений, осмысливается и закрепляется в памяти человеческих коллективов, прежде всего в плане связанной с этой технологией прагматики» [90а, с.89]. Абстрактная, дедуктивная наука, видимо, не интересовала китайцев. «Наука — это ведь прежде всего не сами результаты, но методы их достижения и осмысления... Наука в итоге неотделима от достижения специфического уровня абстрагирования, уровня оперирования не с самими эмпирически данными объектами внешнего мира, но с их идеальными прообразами, являющимися основными носителями нового типа знания. Ничего этого в сколько-нибудь развитых формах не существовало в цивилизациях Востока и Америки» [90а, с.89]. Стало быть, отсутствие у китайцев науки в этом смысле объясняется не только их прагматизмом, но и обусловившей их представления моделью мира, которая не располагала к абстрагированию. Это действительно так, но это существенная, однако не единственная причина (хотя и сам автор не считает её единственной). Высказывания древних китайцев наводят на мысль, что развитие науки, как таковой, никогда не было для них самоцелью, ибо они не верили в ее способность сделать человека счастливым.

Как свидетельствует Чжуан-цзы, «у древних были обычаи и законы, меры и числа, тела и названия, изучение и сравнение. С их помощью низшие служили высшим, но не высшие пасли низших» [14, с.200]. Кстати, может быть, то, с чего начали греки, для китайцев было пройденным этапом? Мы почему-то нередко упускаем из виду возрастную разницу цивилизаций. «От своего учителя, — говорит Чжуан-цзы, — я слышал: „У того, кто применяет машину, дела идут механически, у того, чьи дела идут механически, сердце становится механическим. Тот, у кого в груди механическое сердце, утрачивает целостность чистой простоты. Кто утратил целостность чистой простоты, тот не утвердится в жизни разума. Того, кто не утвердился в жизни разума, не станет поддерживать путь”» [14, с.192] 53.

Наука не могла быть целью для древних китайцев еще по одной причине.

Древние греки признавали два уровня знания: чувственное знание, или незнание, и понятийное, конвенциональное знание. Высшая истина, по мнению Сократа, доступна только божественному разуму, все может знать только бог, человек же не вправе даже помышлять о всезнании, ибо это карается богами. Самое большее — он может «любить мудрость», быть «философом» (см. [9, с.386]), и потому задача учителя «не в том, чтобы научить чему-нибудь другого, а в том, чтобы разбудить его дремлющий дух и заставить породить имманентно присущее ему знание» [42а, с.85]. И Платон считал, что «полное и

⁵³ 25. И в Европе в конце XIX в. дает себя знать дух недовольства точными науками как односторонними, обостряется сомнение в универсальности науки, её способности заполнить духовный вакуум. Т. Карлейль писал: «Единственная истинная Ткань была совершенно просмотрена Наукой — та, которую Душа Человека носит» [67, с. 2]. (Этой стороной «философия одежды» Карлейля и привлекла японцев, несмотря на их крайнее увлечение техническими новшествами.)

совершенное знание свойственно одному богу» [134а, с.414], человек может быть «любителем мудрости» — «философом», но не самим мудрецом. Потому существовавшая в древней Греции форма знания называлась «философией», т.е. любовью к мудрости — софии. Она и послужила некоей психологической предпосылкой того, что греки преуспели в теории, в логике, считая науки такого рода высшей формой знания. Это был тот предел, или та конечная цель, которая позволила им сосредоточить весь свой пыл и ум именно на науке.

Буддизм же признает три уровня знания: неведение — *авидья*, конвенциональное знание — *виджняна* и всезнание — *праджня*. Уровню *авидьи*, условно говоря, соответствует дологическое мышление, уровню *виджняны* — логическое, а уровню *праджни* — надлогическое (в действительности это иная логика) (см. [237, с.23]).

Научные открытия не привели к расцвету науки в Китае или в Индии потому, что научное знание не было их высшей целью, а лишь средством духовного опыта. *Виджняна*, или конвенциональное знание, которое было высшим уровнем для греков, для буддийских мыслителей — лишь ступень к *праджне*, которая должна быть снята. *Виджняна*, как и *авидья*, незнание, существует на уровне *сансары*, к преодолению которой устремлены помыслы. Таким образом, одна из причин невыделения науки в самостоятельную форму знания на Востоке заключается в том, что конечная цель понималась там как духовное просветление, слияние с абсолютным (будь то *дхармата* или *дао*), что предполагало избавление от всякого формального знания во имя переживания своего единства с миром.

Отсюда следуют интересные выводы (на которых я позже остановлюсь подробнее): если конечной целью было достижение уровня всезнания, то это предполагает и соответствующий метод познания, условно говоря, не логический, а «надлогический», или интуитивный. Если для греков инструментом познания была аналитика, анализ и синтез (как сказано у Платона: «Разделять по родам, не принимать того же самого вида за иной и другой за тот же самый, неужели мы не скажем, что это и есть предмет науки диалектики?» [9, с.388]), то для буддийских и даосских мыслителей — метод неаналитики, нерасчленения, целостного подхода. Быть *татха* — значит быть таким, как ты есть, *татхата* означает мир, не расчлененный знаками, символами, каков он есть в действительности, воспринимаемый прямо, непосредственно, «так». Познать его можно особым состоянием ума. «Два знания должны быть познаны, — говорят знатоки Брахмана, — высшее и низшее». Низшее, согласно упанишатам, — это «Ригведа... [знание] произношения, обрядов, грамматики, толкования слов, метрики, науки о светилах. Высшее же — то, которым постигается непреходящее» [174, с.177].

Это высшее знание доступно лишь уровню *праджни*, отпущенному сознанию. Описать абсолют, Ничто, невозможно именно потому, что он «ничто», бесформен, невообразим, на него можно лишь намекнуть, постичь интуицией.

Слияние с *дао* достигается «глубоким и чистым созерцанием». Лао-цзы говорил: «Путь, который может быть путем, не есть постоянный путь» [147, с.1]. Нагарджуна (II в.) развил учение о непознаваемости буддийского истинно-сущего, ибо оно безатрибутно, пусто, перед ним «слова останавливаются». Японский мыслитель VIII в. Кукай учил не заслонять ум отвлеченными знаниями, а через созерцание приобщаться к ритму космоса.

Все это позволяет называть эту форму знания скорее софией (как нередко переводится *праджня*), а не философией, ибо это есть не «любовь к знаниям», а само знание. Но отсюда следует ещё один вывод: греки, несмотря на явно выраженный антропоцентризм, не доверяли в полной мере человеку. Восточные же мыслители, несмотря на отсутствие антропоцентризма (человек для них не возвышался над природой, но был её душой), считали, что знание высшей истины, или всезнания, доступно каждому. Более того, оно присуще человеческой природе. (Не случайно говорят, что буддийские и даосские мыслители ставили человека выше богов. Но это в идеале.)

Попробуем теперь понять, как отразилась восточная концепция Небытия на категориях мышления, в частности на категории времени. Согласно учению о *дхармах* подлинная реальность Небытия (*нирвана*, *дхарма*) не имеет времени, не имеет форм, никаких

разделений. В «Дхарма-сангити сутре» сказано: «Все будды рождены дхармой, в дхарме — их свет и их излучение. Все происходит от дхармы... Дхарма — одна для всех, она неделима на низкую, среднюю и высокую. Она не связана с приятностью и не делится на части, Дхарма не имеет времени, не имеет отношения ко времени и говорит каждому: „приди и смотри”. Она присутствует в чистом и нечистом, в архатах и простых людях, проявляет себя днем и ночью. Дхарма неизмерима, как пространство, она не увеличивается и не уменьшается. Живые существа не могут ее защитить, но она их защищает. Дхарма невидима... Она не боится сансары и не благоговеет перед нирваной, потому что она всегда та же. Она лишь указывает, как соединить в одно „космический закон” и „путь освобождения”» [207, с.52-53]. Как говорил Нагарджуна, «если время существует только по отношению к объектам, то откуда возьмется время вне объектов? Мы отрицаем бытие объектов, тем более существование времени» (цит. по [194, с.80-81]).

Некоторые школы буддизма признают реальность одного лишь мига. А.Н. Зелинский, исследуя идею космоса в буддизме, сообщает: «Существенная особенность буддийского принципа... заключается в том, что... в каждом моменте сознания будет присутствовать весь его временной ряд с настоящим, прошедшим и будущим, где каждое мгновение (ksana), взятое по отдельности, будет представлять ту же идею вечности, что и их совокупность... время признается буддизмом, но как смена душевных явлений, что является особенно характерным для философии йогачар. Таким образом, если для буддийского микрокосма, т.е. сансары, пространство и время сохраняют свой относительный смысл, то на макрокосмическом уровне нирваны пространство превращается в свою противоположность, т.е. в „пустоту” (sunya), а время — в „отсутствие времени” (kalo nasti) или в вечность» [47, с.331-334].

И для даосов время относительно — четыре сезона следуют друг за другом, и все вещи развиваются. Время может вытягиваться, может сжиматься в точку. Дзэнские мастера уверяли: «Одна минута все равно что тысяча лет, а тысяча лет все равно что одна минута». Чжу Си восклицал: «В миге едином умчался на тысячу ли», а мастер икэбана Икэнобо Сэнью через три с лишком столетия писал в «Тайных речениях»: «В одно мгновение можно пережить таинства бесчисленных превращений» (цит. по [64, с.25]).

Время, как и пространство, — атрибут *дао*, не поддается измерению. Японцы любят сравнивать сосну и вьюнок: сосна живет тысячу лет, а вьюнок утром расцветает, чтобы к вечеру увянуть, — но оба в равной мере переживают свое *дао*. Это, казалось бы, чисто даосское восприятие времени мы находим и у Конфуция в «Лунь юй»: «Если утром услышишь о Пути, вечером можно умереть» [146, т.1, с.94]. У нас принято приписывать Конфуцию несколько одностороннее понимание *дао* — только как норм поведения, как «воплощение правильного с точки зрения конфуцианства этического пути» [43, с.316], а Конфуций понимал *дао* так же, как даосы⁵⁴, но в отличие от них верил, что Пути можно обучиться, обращаясь к мудрости древних — *вэнь*, и к Пути можно приобщать.

В сущности, ощущение вневременности, или неоощущение времени, восходит к исконным синтоистским представлениям. «Аморфный в своих основных положениях в своих этических идеалах, обходящийся без абсолютных идей, примитивный анимизм синто не так уж безнадежно противоречит современному научному методу. Время в синтоистском представлении всегда есть „теперь” — „*нака-има*” — время между прошлым и настоящим» [225, с.23]. Ощущение небытийного времени характерно и для буддизма: оно есть и его нет. Если сознание ставило акцент на текучести, неуловимости вещей (вещь-процесс), то и не могла появиться склонность к точному фиксированию времени, к линейному его

⁵⁴ 26. В.М. Алексеев, признававший общую мировоззренческую основу конфуцианства и даосизма, писал в «Китайской поэме о поэте»: «В поэме встречается обычная для китайца синкретическая ассоциация даосского полета ввысь с устремлением в предвечные калпы буддийской космогонии. Кроме того, та загадочная двойственность, которая свойственна ученому китайцу, конфуцианцу по образованию и даосу по мировоззрению, выразилась и здесь» [7, с.012].

восприятию. Снять измерение с пространства и времени — этой цели подчинено дзэнское искусство. Цель чайной церемонии или японских садов — освободить человека от ощущения пространства и времени (часы в чайной комнате — вещь немыслимая), что позволяет как бы парить над бытием, проникать в невидимое. Отсюда — некая вневременность японского классического искусства. Непросто определить, относится та или иная *танка* к VIII или XVIII в. (разве что по каким-то чисто языковым признакам). И, видимо, одна из причин нестарения формы, как это ни покажется парадоксальным, именно в этой вневременности, или надвременности, традиционного искусства, цель которого передать естественный ритм природы, природа же развивается циклично. Неизменный круговорот четырех времен года — одно из основных организующих начал японского искусства. В японских стихах или пьесах Но не упоминаются исторические даты, присутствует время года — весна, лето, осень, зима. От времени года зависит колорит пьесы. Цель театра Но — сохранить неизменное в человеческом мире. Отсюда — условность жестов, движений, сценической техники, декораций. Стянутость времени в одну точку, некую надвременность, можно обнаружить и у современных японских писателей, особенно традиционного толка.

Время отражает ритмы самой жизни, и на протяжении веков время воспринималось народами иначе, чем воспринимается сейчас. В орфической космогонии, оказавшей влияние на древних греков (Гераклита, Пифагора), время изначально, оно творит сущее, «вечно возвращается». Христианская традиция вынашивает идею необратимого, линейного времени (что располагает к идее прогресса) ⁵⁵. В Китае же и Японии признание двустороннего движения породило представление об обратимом характере времени. Идея Небытия располагала к небытийному восприятию времени. Отношение к Небытию как к залогоу жизни (всё уже есть в невыявленной форме) порождало тенденцию движения времени вспять: вектор времени направлен в прошлое и тогда, когда речь идет о будущем. Китайский поэт Цао Пи говорил: «позади нынешнего», имея в виду будущее, то, что должно быть. По наблюдению В.Н. Горегляда, специфичен вектор времени и в японской средневековой литературе: «Автор дневника „спускается” во времени, потому что прошлое по японским представлениям находится наверху, к нему „поднимаются” (саканобору), а настоящее — внизу, к нему „спускаются”, „нисходят”» [32а, с.333]. Точнее *саканобору* значит «подниматься вверх по течению», или к истокам, т.е. возвращаться вспять, к прошлому.

В мировой литературе XX в. устанавливается новый (отчасти возрождается старый) модус времени, что связано со сдвигами в сознании, с преодолением «линейного» мышления. Еще в 20-е годы А.А. Ухтомский разделяет понятия физического времени — как равномерного, безличного потока — и психологического времени, способного к возвратности, к повторению переживаний. С одной стороны, у Хайдеггера мы находим сближение с восточным восприятием времени: «время временится из будущего», время выступает как судьба, но с другой — «экзистенциональное время, — по определению П.П. Гайденко, — качественно, конечно и неповторимо... его нельзя абстрагировать от того, что составляет существо экзистенции: смерть, рождение, любовь, раскаяние и т.д.» [179, т.5.

⁵⁵ 27. Другое дело, что на евангелическом уровне, или на уровне Посланий апостола Павла, время переживается как «живое», как «свершение», а не как временная последовательность. В традиции апофатического богословия существует представление об обратимом времени. По Экхарту, можно «в единый миг возвратиться к своему изначальному пребыванию в общении со святой Троицей и в этот миг вернуть все „утраченное время”» [39, с.133]. Но сближались с восточными мыслителями, как правило, те, кто попадал под категорию «еретиков». Христианская идея восхождения в целом не могла не сказаться на восприятии времени. В христианской философии, начиная с патристики, три ипостаси божества нередко сопоставляются с тройственным делением времени: прошлое-настоящее-будущее, что предполагает его восходящую направленность. «В Греции и Индии время понимается как циклическое. Мир — это бесконечно возвращающийся феномен. Божественное находится над циклами, вне времени, и потому, особенно в Индии, время мало ценится. В христианстве же Бог выражает себя во времени. Он однажды сотворил мир, Христос однажды явился, и также настанет один День Суда. Такой прямолинейный взгляд явился предпосылкой позднейших идей эволюции и прогресса» [230, с.14].

с.539].

Единое время как бы распадается на мгновения, или вечность спроецирована в миге, миг несет на себе печать вечности, единое вырывается в единичном. (Отсюда — интерес к мигу, мгновению даже в песнях.) Время ощущается как отдельные мгновения, а отдельные мгновения — как уникальный миг вечности. По словам Д.Т. Судзуки, «каждый миг человеческой жизни в той мере, в какой он стал выражением внутренней сути, изначален, божествен, творится из ничего и не может быть восстановлен. Каждая индивидуальная жизнь, таким образом, есть великое произведение искусства. Сумеет или не сумеет человек сделать ее превосходным, неподражаемым шедевром, зависит от степени его понимания Пустоты (шунья), действующей в нем самом» [233, с.31].

Время ныне индивидуализируется, очеловечивается, обретает черты субъективности: время таково, как я его чувствую, у каждого свой способ «нахождения времени». Но, очеловечиваясь, время начинает быть «страдательным». Появляется сломленное, распавшееся время, время, «вышедшее из берегов». Временны е сбивы, которые дают себя знать почти в каждом романе XX в., — признаки сдвигов в психологии людей. «Минута, освободившаяся от порядка времени, воссоздает в нас, в нашем ощущении человека, свободного от порядка времени» (М. Пруст. «Найденное время»). Европейская литература XX в. вдруг начинает сближаться с древней японской. Роман Пруста «Поиски утраченного времени» сравнивают с «Гэндзи-моногатари» (X в.) и не без оснований обнаруживают общность структур [211]. Временные ощущения Пруста — поток воспоминаний, образ сдвинутого времени, совмещенное с прошлым настоящее — действительно давно знакомы японцам. Может быть, в поисках «утраченного времени», усомнившись или устав от бесконечности восхождения, люди оглядываются на прошлое, чтобы найти себя. Прошлое причастно бытию. Без прошлого нет настоящего. «Прошлое, — делится своими размышлениями Л.М. Баткин, — есть часть какого-то бесконечного и потому неизвестного целого, в котором также настоящее и будущее человечества. Объективное содержание прошлого зависит от этого целого, и по мере превращения будущего в настоящее и настоящего в прошлое уточняется смысл каждого его фрагмента» [106, с.106].

Человек возвращает себе то, что ему принадлежит. Может быть, оказавшись в критической ситуации, он одумался? Так или иначе, в духовном мире, в мире культуры, начался процесс гармонизации, взаимоотношения, взаимопроникновения начал по всем параметрам: прошлое-настоящее, покой-движение, чувство-разум, Восток-Запад, искусство-наука, и это позволяет верить в будущее.

Недуальная модель мира

Структура не присуща сознанию изначально, а складывается под влиянием каких-то объективных причин, отражает особенности структуры социальной. Однако причины социально-экономического или этнографического характера требуют специального изучения и специального подхода. Задача же данной работы, как говорилось выше, ограничена исследованием влияния китайских учений и буддизма на художественное мышление японцев.

Начнем с представления об абсолюте. Как уже говорилось, отличительная особенность китайского абсолюта (*тайцзи*) — его двуединая природа: *тайцзи* содержит в потенции оба начала — темное *инь* и светлое *ян*. Свет-тьма, *инь-ян* нераздельны, взаимопроницаемы. Непрерывно меняясь сами, они приводят к смене одной ситуации другой, взаимосменяя друг друга.

Здесь нет ничего сверхприродного. Но, видимо, Лао-цзы не случайно назвал этот закон труднодостижимым: «То, что хотят сжать, непременно расширяется, то, что хотят ослабить, непременно становится сильным. То, что хотят уничтожить, непременно расцветет. Кто хочет отнять, теряет сам. Это труднодостижимо. Мягкое и слабое побеждает твердое и сильное» [147, с.203]. И, видимо, действительно это труднодостижимо, иначе чем объяснить

восторг Чжу Си (18 веков спустя!): «И понял я Предел Великий: в нем обе Формы коренятся» (цит. по [196, с.150]). «Шо гуа чжуань», древнейший комментарий к «И цзин», говорит о двуединстве вещей: «В древности совершенномудрые осуществляли Перемены ⁵⁶ и [потому] следовали законам человеческой природы и велениям Неба. Благодаря чему установили Путь Неба, а именно: *инь-ян* ; установили Путь Земли, а именно: мягкость-твердость; установили Путь Человека, а именно: человечность (*жэнь* ⁵⁷)-долг. Они соединили эти три потенции и сделали их двойными. Поэтому в „И цзин” шесть черт составляют гексаграмму» [199, с.565].

Философ XI в. Чжоу Дунь-и изображает *тайцзи* в виде белого незаполненного круга, так как в тайцзи *инь-ян* не выявлены, хотя *тайцзи* и приводит к взаимодействию покоя (*инь*) и движения (*ян*), которые также изображены в пределах одного круга в знак своей неразделимости, но уже в черно-белых тонах. Взаимодействие *инь-ян* порождает пять элементов: в центре — земля, вокруг — вода, огонь, дерево, металл. Благодаря *инь-ян* и пяти элементам рождаются все вещи [141, с.225] ⁵⁸. Если воспользоваться определением А.Н. Зелинского, речь идет «о той сопряженности сансары и нирваны, которую можно рассматривать как некое „металогическое единство”, выходящее за пределы двойственности между „тождеством” и „различием” в их обычном логическом смысле...

Для характеристики двуединства эмпирической и абсолютной сферы буддизм ваджраяны выработал оригинальный термин *sahaja* , который Г. Гюнтер переводит как “co-nascent”, “to be born together” и “coemergence”, т.е. „совозникновение”, или „вместерождается»» [47, с.332].

Всё уже есть. Мир неделим на тот и этот, мир неделим в принципе. Всё есть Одно, двуединство природы абсолюта. В этом самое существенное расхождение буддизма и даосизма с господствовавшим у многих народов представлением о единосущном начале. Несоотнесим с миром ветхозаветный бог. В теизме, размышляет С.С. Аверинцев, нет ничего равного богу, нет «предвечного начала — материи или злого бога, которые участвовали бы в конституировании бытия... Бог понимается в теизме как сущность, наделенная атрибутом так называемой простоты, т.е. неделимости, беспримесности и несводимости к каким-либо составляющим частям... самая важная черта Яхве — отсутствие подобных ему (Второзаконие, VI, 4). Это не сразу осознается в форме непротиворечивого монотеизма: в древнейших пластах Ветхого завета Яхве не столько един, сколько единствен в смысле неотнесимости к какому-либо ряду... Одиночество Яхве делает особенно важным его диалог с человеком» [179, т.5, с.190].

Христианский бог есть один свет, «Свет истинный», абсолютное благо, абсолютная истина, чистое бытие. «И вот благовестие, которое мы слышали от него и возвещаем вам: бог есть свет, и нет в нем никакой тьмы» (Первое послание Иоанна, I, 5). По Фоме Аквинскому бог — это добро в его завершенности, вечный, созерцающий себя разум.

Бог сотворил мир. Сотворив мир, разделил свет и тьму: «Вначале сотворил бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною; и дух божий носился над водою. И сказал бог: да будет свет. И стал свет. И увидел бог свет, что он хорош, и отделил бог свет от тьмы» (Бытие, I, 1-4).

Принцип разделения появился на мифологической стадии, когда происхождение мира

⁵⁶ 28. Нам настолько трудно вообразить себе подвижную модель поведения — возможность, не нарушая природного ритма, меняться самим сообразно с «переменами», происходящими в мире, что даже такой знаток «И цзин», как Ю.К. Щуцкий, вместо «осуществляли перемены» переводит «создавали [учение о] переменах» [196, с.105].

⁵⁷ 29. Ю.К. Щуцкий перевел этот термин словом «любовь».

⁵⁸ 30. Философ первой половины XVIII в. Миура Сёсай изображает *тайцзи* также в виде белого круга, но находящегося в центре нескольких concentрических кругов (см. [141, с.226]).

стало объясняться борьбой между тьмой и светом, хаосом и порядком (Г. Гачев называет это исходным принципом «мифологической школы в фольклористике, объясняющим всё битвой света с тьмой» [25, с.29]). Так, Гомер разделяет землю и небо: Атлант «надзор за столбами имеет: между землею и небом стоят они, их раздвигая» («Одиссея», I, 53-54). Почти одновременно в Иране возникает учение о том, что содержание мирового процесса составляет борьба между добром и злом, светом и тьмой, персонифицированными в образах Ахурамазды и Ангра-Майнью.

Этому принципу принято придавать всеобщий характер, но в японской мифологии или в китайской космологии происхождение мира объяснялось без борьбы света с тьмой. Согласно священной книге японцев «Кодзики», боги рождаются из первоестественной стихии, мир развивается из самого себя: «Когда Земля была еще совсем юной и плавала, словно масляное пятно, колыхаясь, как студенистая медуза, явился в мир, вырвавшись из ее недр, словно молодой побег бамбука, бог роста и проявления скрытых сил природы по имени Умаси-аси-каби-хикодзи. Божество — священный сын, дух природы, явленный в могучем побеге бамбука» [78, с.417].

Платон и Аристотель закономерно пришли к идее самотождественной чистой сущности вседвижущего и неподвижного перводвигателя. «Главной особенностью сущности, — говорит Аристотель, — является, по-видимому, то, что, будучи тождественной и единой по числу, она может получать противоположные определения. По отношению к остальному — всюду, где мы не имеем сущностей, — нельзя было бы указать на что-нибудь подобное, что, будучи единым по числу, способно принимать противоположные определения; так, цвет, единый и тождественный по числу, не может быть белым и черным; равным образом то же самое действие, единое по числу, не будет плохим и хорошим» [9, с.433].

При аналитическом методе познания разделялись сущность и явление, без чего, как уже упоминалось, невозможно было развитие науки. Однако это противоречило той цели, которую преследовали восточные мудрецы: не нарушать Путь, постигать вещь в её целостности, что предполагало недвойственное, недואльное отношение к миру, при котором сущность неотделима от явления. Принцип понимания вещей, отраженный в текстах махаяны, противоположен аристотелевскому. Достаточно привести слова из «Ланкаватара сутры»: «И все-таки, Махамати, что же значит недвойственность? Это значит, что свет и тень, длинный и короткий, чёрное и белое суть относительные названия, Махамати, они зависимы друг от друга, как нирвана и сансара, — все вещи неразделимы. Нирвана есть только там, где есть сансара. Сансара есть только там, где есть нирвана. Одно другое не исключает, поэтому и говорят: все вещи недвойственны, как недвойственны нирвана и сансара» [234, с.67]. На почве буддизма или китайских учений не могли появиться изречения в духе латинского «Так, и только» («Sic et simpliciter») и сочетания типа «Да и нет» («Sic et non») Пьера Абеляра, утверждавшего, что к истине можно прийти только в результате столкновения противоположных мнений.

Разъятие света и тьмы, неба и земли, сущности и явления есть следствие дуальной модели мира. Сохраняясь векам в глубинах сознания, она породила антиномию благодати и природы, духа и плоти, разума и чувства, добра и зла⁵⁹. Абсолютная чистота, идеальность, недосыгаемость бога предполагает богочеловека — Христа. Двуполярна структура христианского мировоззрения и самого термина «теология», соединившего непостижимое для разума «слово божье» с рациональным его толкованием — «логосом».

Если различны исходные посылки — представление об абсолюте, то и не могли

⁵⁹ 31. Христианские богословы склонны отрицать самостоятельное существование зла; по мысли Максима Исповедника, добро — круг, а зло — эллипс, искажение круга. И все же, как писал Августин, «в этой реке или потоке человеческого рода две вещи идут вместе: зло, проистекающее от праотца [Адама], и добро, установленное Творцом» (цит. по [39, с.104]).

совпадать формы мышления антично-христианского ⁶⁰ и буддийского мира. Представление об абсолюте как надприродной сущности развело пределы «того» и «этого» мира. Правда, по мнению М. Вебера, эта разведенность послужила одной из причин динамичности европейской цивилизации: разрыв между «посюсторонним» и «потусторонним» вызывал у европейцев чувство неудовлетворенности существующими на земле порядками и при благоприятных обстоятельствах толкал их к социальным сдвигам: конфуцианству же, а тем более буддизму чуждо поведение, вытекающее из «активной аскезы в миру». Дальневосточные учения рассматривали существующий в природе порядок как единственно правильный. Отсюда и метод «недеяния», не нарушения ритма, неперedefеливания мира. С.С. Аверинцев справедливо усматривает роль теизма в генезисе новоевропейского техницизма в том, что, «утверждая грань между богом и природой, теизм лишает последнюю магического ореола и потому более благоприятен для естественнонаучного рационализма, чем натуралистическая мистика языческого типа; теизм „расколдовывает“ Вселенную, которая для Фалеса была полна богов, демонов и душ, низводя её до „творения“» [179, т.5, с.191].

Психологически принцип дихотомии ⁶¹ объясняется рационалистическим складом ума, в конечном счете антропоцентризмом. Чтобы переделать мир сообразно со своим пониманием, человек должен владеть им. Сама задача предполагала раздвоение мира на субъект и объект — обладание невозможно без разделения. Возникший во времена Римской империи принцип «разделяй и властвуй» стал в некотором роде руководящим, касался не только судеб народов, но и отношения человека к миру и к самому себе. Универсальное стремление к обладанию чем бы то ни было, начиная от мира, кончая чувством, началось с разделения. Этот вопрос глубже, чем может показаться с первого взгляда. «Распадение человека с природой, как вбиваемый клин, разбивает мало-помалу все на противоположные части, даже самую душу человека, — это *divide et impera* логики, — путь к истинному и вечному сочетанию раздвоенного», — писал А.И. Герцен в «Письмах об изучении природы» [29, т. 3, с.134]. Распадение — процесс необратимый. В духовной жизни западного мира принцип дихотомии воплотился, например, в инквизиции. «Если бы различие света и тьмы, августейший государь, было свойственно нам от природы, как большинство иных вещей, — писал Джордано Бруно, — то эта древняя борьба мнений среди людей не распространилась бы до такой степени, когда все поколения так враждуют друг с другом, что любое из них, по мнению всех прочих, не менее безумствует, чем каждое из них убеждено в своей способности превосходить мудростью всех остальных» [34, с.190]. И не случайно его настораживала склонность к раздвоению: «Во всем сущем нет ничего столь различного, что в чем-либо или даже во многом и даже в важном не совпадало бы с тем, от чего отличается и чему противостоит... Даже толпе философствующих ясно, что здесь все противоположности однородны благодаря общей им материи» [34, с.83].

На эту особенность принципа мышления обратил внимание и Ф. Энгельс: «Свет и тьма являются, несомненно, самой кричащей и резкой противоположностью в природе, которая, начиная с четвертого евангелия и кончая *lumieres* XVIII века, всегда служила риторической фразой для религии и философии» [3, с.602].

Принцип дихотомии оказался в высшей мере устойчивым. Все в конечном счете противопоставлялось всему: небо — земле, человек — природе, чувство — разуму, добро — злу. Наука и религия очутились в прочной оппозиции. Последнее обстоятельство не могло не

⁶⁰ 32. Объединять античное и христианское мироощущение можно лишь сравнивая их с дальневосточными, если же сравнивать их между собой, то обнаружится не меньшая разница. Объединить их позволяет структурная общность, обусловленная тем, что зародившаяся на Ближнем Востоке христианская теология выросла на греко-римской этнической и языковой почве.

⁶¹ 33. Принцип дихотомии — последовательного деления целого на две части, затем каждой части снова на две и т.д. до бесконечности — предотвращался буддийским отношением к миру, принципом недвойственности — *адвайты* (яп. *фуни*, букв. «не-два»).

наложить печать на характер того и другого.

Попробуем понять причину, располагавшую к дихотомии и к идее восхождения. И греки и китайцы имели представление как о циклической, так и о линейной форме движения, но по-разному расставили акценты, и со временем у одних стало преобладать одно представление о движении, у других — другое. Греки, унаследовавшие теогонические представления («Гея же прежде всего родила себе равное ширью звездное Небо» — Гесиод), исходили из первичности Земли, из материальной сущности мира: «Космос античного эллина — материально-чувственный» [97, с.31]. Греки шли от тверди, от конкретного, осязаемого. Китайцы шли от Неба, от неуловимого, не поддающегося измерению, не имеющего формы. В основе одной мировоззренческой системы, скажем, лежит Единица, нечто определенное — идея бытия, в основе другой — Ноль, нечто неопределенное — идея Небытия. Порядковый ряд чисел не может начинаться от Ничто, он должен иметь какое-то конкретное начало в своей основе, — точку отсчета. Что отталкивается от чего-то определенного, приводит к принципу поступательного движения, к восхождению от низшего к высшему. Закон причинно-следственной связи вытекает из постулата: «Есть бытие, небытия вовсе нету» ⁶². По Аристотелю, «бытие, которое существует необходимо; и, поскольку оно существует необходимо, тем самым [оно существует] хорошо, и в этом смысле является началом» [9, с.421].

В основе античной системы мышления лежала идея первоначала в любом его проявлении (будь то бытие, огонь или вода). Существенно, что разум полагал возможным считать изначальным принципом что-то одно, Единицу ⁶³, и отличие от китайского абсолюта, содержащего в потенции оба начала *инь-ян*. Единица предполагает последующий ряд чисел. Как сказано в Ареопагитиках, «без единства не было бы множества, но без множества единство бы осталось, так как единица предваряет всякое числовое развитие. И если бы предположить, что все соединилось со всем, то эта всеобщность составила бы полное единство» [9, с.620]. И Августин говорил: «Числа начинаются с единицы... Другие числа присоединяются к ней по порядку».

В противоположность антично-христианскому в основе буддийского миропонимания лежит идея Небытия («не-есть» — ноль). Ноль — это ничто и всё, пустота и полнота, небытие и бытие — нераздельный мир. И графически ноль — круг — более всего соответствует [35, с.89]. Как говорит современный индийский писатель Раджа Рао, «ноль безличен, в то время как один, два, три — все дуальны. Один всегда подразумевает много, а ноль подразумевает ничто» [227, с. 207]. Абсолют — ноль и в том отношении, что не существует сам по себе, отдельно от того, чему он даёт жизнь, от феноменального мира, — пребывает в самих вещах. «*Шунья* подобна нулю, потому что не имеет собственной абсолютной ценности, имеет ценность только в зависимости от позиции в системе», [35, с.93]. Ноль — *шунья* ⁶⁴ — Небытие, или потенция бытия. В нем всё уже заложено; то, чему приходит время появиться, появляется, то, чему приходит время уйти, уходит, но всё уже есть, и потому о нем можно говорить. «Не-есть» значит невыявленное, пребывающее в Небытии.

Пусть «шесть дней», в течение которых бог сотворил мир, другого измерения. И все же

⁶² 34. По наблюдению В.Н. Топорова, «основной исходный принцип атомизма (Ничто не возникает из ничего) привел к постулированию закона причинности» [151, №5, с.57].

⁶³ 35. И христианский бог единосущен, единая же божественная сущность имеет внутри себя три ипостаси, которые «неслиянны» и «нераздельны», пронизаемые друг для друга, — троица в каком-то смысле тождественна Единице. «Ибо три свидетельствуют на небе: «Отец, Слово и Святой Дух; и сии три суть едино» (Евангелие от Иоанна, V, 7).

⁶⁴ 36. Термин *шунья* в значении ноля попал в математику и оформился как математический примерно в III в. до н.э. и уже из Индии, через арабов, пришел в Европу.

ими был задан порядок, чередуемость, последовательный ряд чисел: первый, второй, третий день творения, что само по себе располагает к последовательному ряду. Там, где есть «первый», есть и «последний». Ветхий завет дал человеку право господства над природой. «И благословил их бог и сказал им бог: плодитесь, и размножайтесь, и наполняйте землю, и обладайте ею, и владычествуйте над рыбами морскими [и над зверями] и над птицами небесными... и над всяким животным, пресмыкающимся по земле» (Бытие, I, 28).

В китайской космологии идея сотворения мира отсутствует. «Человек следует земле, — сказано в гл.25, „Дао дэ цзин“, — земля — небу, небо — *дао*, а *дао* — самому себе (*цзыжань*) [147, с.143].

Возьмем часто цитируемое место из гл.42 «Дао дэ цзин»: «*Дао* рождает одно. Одно рождает два. Два рождает три. Три рождает все вещи. Все вещи несут в себе *инь*, обволакиваются *ян* и вместе с изначальным *ци* образуют гармонию» [147, с.242]. Напрасно исследователи пытаются понять, что же значит «одно», «два», «три». Китайцев интересовал принцип действия, закон мировых изменений: **к а к**, а не **ч т о** меняется. Всё развивается согласно найденному закону: одно рождает два, два опять рождает одно — третье. *Инь-ян* универсальны. Всякое одно содержит в потенции два, два, соединяясь, образует одно, одно опять рождает два, два опять рождает одно и т.д. Мы вновь имеем дело с двусторонним движением (туда-обратно).

Согласно комментарию, это место гл.42 «Дао дэ цзин» означает примерно то же, что и гл.40: «Все вещи в Поднебесной рождаются из бытия, а бытие рождается из небытия» — и гл.1: «Безымянное — начало неба и земли. Имеющее имя — мать всех вещей» [147, с.244].

В «Чжуан-цзы» говорится: «Одно не имеет формы». Это Небытие. «Одно» содержит «два» — *инь* и *ян*, они могут обозначать «небо» и «землю». «Третье» — когда *инь* и *ян* соединяются в одно. «Одно» может означать «изначальное *ци*», оно разделяется на *инь-ци* и *ян-ци*, взаимодействуя, они опять образуют одно — гармоничное *ци*. Это гармоничное *ци* порождает все вещи. Оно и есть «три» потому, что включает *инь-ци* и *ян-ци* (см. [147, с.243-244]).

У китайцев число, как и слово, не было самосущим, число — атрибут *дао*. У них сложилась своя символика чисел, для которой последовательность, обусловленная причинно-следственной связью, не имела значения. Если движение воспринималось как движение туда-обратно, а не как восхождение от низшего к высшему, то и не могла появиться привычка к порядковому ряду чисел.

И в буддизме отсутствует идея последовательного возникновения, когда что-то предшествует чему-то, что-то приходит на смену чего-то. Двенадцатичленный круг бытия (*сансары*), круг зависимого происхождения (*пратитья самутпада*), возникает одновременно, хотя неведение (*авидья*) является главным источником страдания. «Бытие мира и жизнь отдельной личности есть единый круговорот, происходящий в сознании и имеющий своей главной причиной неведение... носящее космический характер и являющееся главным двигателем мирового процесса» [47, с.324]. Согласно буддийской идее становления ничто не предшествует, ничто не следует: всё выплывает на время из Небытия, как волна, чтобы как волна, опять исчезнуть в океане Небытия.

Не удивительно, что и в Японии не было склонности к порядковому счету. Возьмёте ли «Завещание» То-кугава Иэясу — его сто статей пронумерованы только в переводе; возьмете ли главы произведений или многотомные серии японской классики, вы не обнаружите порядкового обозначения томов. Если двухтомник, то не «первый» и «второй», а «верхний» и «нижний» — по принципу: не одно за другим, а одно над другим. До сих пор японцы пользуются традиционным летосчислением: от восхождения на трон императора до его смерти. С новым императором начинается новый цикл. Так датируются события, так датируются книги: если вышла в 1975 г., то на ней будет обозначен 50-й год Сёва, т.е. 50-й год правления императора Хирохито, 50-й год очередного временного цикла.

Спору нет, в человеческих представлениях на раннем этапе немало совпадений. И на Западе и на Востоке мир воспринимался как целостность, человек — как микрокосм,

физическое — как психическое. Разум не отделялся от чувства.

Но одни пришли к признанию закона причинности, к порядковому ряду чисел, к закону восхождения от низшего к высшему, к идее прогресса, другие — к признанию закона относительности (*шунья*), к представлению о волнообразном движении, к повторению того же в новом цикле.

Как принято говорить, более резкое разделение труда, бо льшая дифференцированность социально-экономических структур в сравнении с замкнутой сельской общиной восточных стран, разные традиции и религиозные верования, а главное — высвобождение интеллектуальной энергии, стимулированное демократией, которой не знало восточное общество, привели к большому динамизму в развитии древней Греции. Я еще раз позволю себе сослаться на А.Е. Левина: «VII-VI вв. до н.э. — эпоха великого перелома в жизни греческого общества, эпоха освобождения от власти родовых вождей, роста самоуправляющихся городов, интенсивного развития мореплавания, торговли, ремесел, эпоха зарождения той формы государственного устройства, которая получила название демократии. Демократический строй — величайшее достижение античной цивилизации, невиданная ранее и невозможная в условиях восточных монархий степень участия широких масс свободного населения в решении государственных дел.

Совпадение появления на исторической арене науки и демократии отнюдь не случайно» [90а с.97-98]. Но анализ социальных причин, как я уже упоминала, выходит за пределы темы. Если же говорить о своеобразии мышления (которое по словам Энгельса, способно подчиняться «своим собственным законам»), то оно выявляется в отличном представлении об абсолюте, о типе связи противоположностей, что обусловило особое понимание закона всеобщего развития.

Двуединая природа абсолюта, взаимопроницаемость и взаимодополняемость центростремительного *инь* и центробежного *ян* (*инь* как бы обволакивает *ян*) образуют интравертную модель. *Инь-ян* нераздельны, замкнуты в пределах одного круга в виде изогнутых половин, готовых перейти одна в другую. Черная точка на белой половине (*ян*) и белая точка на черной (*инь*) говорят о том, что в *инь* заложена потенция *ян*, а в *ян* — потенция *инь* и что неизбежен переход одной противоположности в другую. Наиболее обобщенную формулу этого закона дает «Сицы чжуань»: «Один раз *инь*, один раз *ян* и есть Путь» [199, с.489]. То убывание, то нарастание *инь-ян* приводит к постепенному преобладанию то одного, то другого элемента, что вызывает их взаимочередуемость. Что было *инь*, станет *ян*, что было *ян*, станет *инь*. В худшем случае они расходятся (12-я гексаграмма «И цзин»), и тогда наступает всеобщий Упадок (*пи*), но не сталкиваются. «Небо и земля не связаны: это упадок», — сказано в комментарии к «И цзин» [196, с.106].

Присутствуя во всем, *инь-ян* действуют друг в друге, что и создает внутренний источник движения. Нет необходимости в первотолчке, перводвигателе, во внешнем противодействии: *дао* следует «самому себе». Всеобщее развитие есть результат чередования *инь-ян*.

Строго говоря, если мир воспринимается как процесс становления, то и «противоположность» не может оставаться «тем, что она есть», ибо сама непрерывно меняется: *инь-ян* находятся друг в друге. Если все пребывает в постоянной изменчивости, то ничто нельзя определить однозначно: белое станет черным, *ян* станет *инь*.

У древних китайцев и не могло появиться понятие противоположности, как таковой, ибо они не противопоставляли одно другому. Противоположное есть в то же время непротивоположное, так как сами противоположности двуедины.

Греческими же философами развитие понималось как «борьба» и «единство» противоположностей, но сами противоположности могли выступать по отношению друг к другу как внешние, могли расходиться и сталкиваться, что и создавало источник движения. Развитие совершалось в результате гибели или устранения одной из противоположностей; такое представление о развитии исключается китайской моделью *инь-ян*, при которой противоположности взаимопроникаются и переходят одна в другую.

«Пифагор первый начал отыскивать такие противоположные определения» [26, т.9, с.189], составив таблицу из десяти пар: конечное и бесконечное, парное и непарное, единое и множественное, свет и тень, благо и зло, квадрат и параллелограмм, правое и левое, мужское и женское, кривое и прямое, покой и движение. У Гераклита противоположности постоянно меняются, превращаются друг в друга; но столкновение и борьба противоположностей есть естественное состояние мира («все рождается через распрю»). Платон, хотя и стремится к непротиворечивому знанию — на уровне «идей» нет противоречий, идет к нему путем выявления и снятия противоположностей, т.е. путем дихотомии. В поздних диалогах он ставит акцент на несовместимости противоположностей, которые расходятся или взаимоуничтожаются. «И вообще, ни одна из противоположностей, оставаясь тем, что она есть, — говорит Платон в „Федоне“, — не хочет ни превращаться в другую противоположность, ни быть ею, но либо удаляется, либо гибнет» [9, с.390].

Естественно, если высшей формой знания для человеческого разума было научное, или конвенциональное, знание (по Платону «полное и совершенное знание свойственно одному богу» [134а, с.414]), то и метод антиномии, столкновения и снятия противоположностей, оказывался ведущим. Диалектика чужда подлинному бытию; как только достигается истина, согласно Платону, диалектика снимается (см. [42а, с.122]).

С точки же зрения китайских мудрецов, противоположности не могут сталкиваться, ибо действуют друг в друге, следуют друг за другом, как солнце и луна, день и ночь. Противоположностями мы называем их условно. Как говорил Сэн-цань (яп. Сосан), «все противоположности — плод нашего неведения».

Мы переводим *инь-ян* как «противоположности» повинуюсь собственным стереотипам мышления. Известное место в гл.40 «Дао дэ цзин» звучит у нас как «Превращение в противоположное есть действие *дао*, слабость есть свойство *дао*» [43, т.1, с.127], тогда как в тексте сказано: «Возвращение есть действие *дао*, слабость есть свойство *дао*» [147, с.233]. *Дао* ведет к возвращению (к корню) при помощи слабости (недеяния).

Здесь сформулированы два основных постулата китайской философии: принцип возвратности, который приводил к традиционализму, метод недеяния (*увэй*). И это противоположно деятельному началу греческой философии. «Первенство принадлежит деятельности, об этом свидетельствует Анаксагор (ибо ум есть деятельность)... Поэтому первое заслуживает предпочтения: оно ведь и было причиной того, что совершается всегда тем же самым образом», — говорит Аристотель в «Метафизике» [10а, кн.ХІІ, гл.6, с.209-210].

При недуральной модели мира противоположности — будь то движение и покой, будь то тепло и холод — лишены самостоятельного бытия. Покой таит в себе движение, движение таит в себе покой. (То, что мысленно разъединили древние греки, для древних китайцев было нераздельно. Вспомним, что и Галилею для доказательства идеи единства покоя и движения пришлось выступить против господствовавших со времен Аристотеля взглядов.)

В природе существуют оба типа связи противоположностей (интравертный и экстравертный), но одни мыслители, взяв за основу движение светил, сосредоточили внимание на первом типе, другие, опираясь на опыт самого человека, — на втором. Согласно китайской модели, исключаяющей столкновение противоположностей, *инь-ян* постоянно следуют друг за другом по кругу. Как сказано в «Сицы чжуань»: «Если солнце уходит, луна приходит, если луна уходит, солнце приходит. Солнце и луна взаимодвигают друг друга, и рождается свет. Если холод уходит, тепло приходит, если тепло уходит, холод приходит. Холод и тепло взаимодвигают друг друга, и год завершается» [199, с.537]⁶⁵. В комментарии

⁶⁵ 37. А вот перевод Я.Б. Радуль-Затуловского: «Солнце и луна взаимосталкиваются, и рождается свет. Исчезает холод — и тепло появляется; тепло исчезает — появляется холод. Холод и тепло взаимосталкиваются, и год завершается» [141, с.42]. Почти греческая модель! Европейские стереотипы мышления действуют безотказно... Но иероглифы *сян туй* значат не «взаимосталкиваться», а «взаимодвигать, взаимозамещаться». Да и как солнце и луна могут сталкиваться?! В другом месте «Сицы чжуань» сказано: «Твердое и мягкое, взаимно переходя друг в друга (*сян туй*), рождают перемены [199, с.481].

к этому тексту говорится: «Солнце и луна попеременно сменяют друг друга, и потому солнце и луна постоянно порождают свет... Холод и тепло попеременно сменяют друг друга, и потому совершаются все явления года» [199, с.537]. Взаимостолкновение противоположностей исключается в принципе. Согласно «И цзин», в ситуации *ли* (Упадка) *инь-ян* не взаимосталкиваются, а взаимоотталкиваются, расходятся в разные стороны, ибо тенденция *ян* — тянуться кверху, к небу, а тенденция *инь* — тянуться вниз, к земле. В этой же, 12-й гексаграмме «И цзин» три целые, небесные черты — *ян* — находятся сверху, а три прерванные, земные — *инь* — внизу. Их разная направленность приводит к разрыву всеобщих связей, но не к столкновению.

Построения древнекитайских учений есть результат наблюдений над явлениями природы (смена ночи-дня, холода-тепла, покоя-движения, податливости-напряжения и т.д.), следствием которых явилось представление о двуединой природе абсолюта, о двуединой природе вещей, или недуральная модель мира. Нет Неба без Земли, Земли без Неба, света без тьмы, тьмы без света, покоя без движения, движения без покоя, мужского без женского, женского без мужского, прошлого без будущего, будущего без прошлого, конфуцианства без даосизма, даосизма без конфуцианства. Эти пары неразъемлемы, составляют целое в соответствии с интравертной моделью *инь-ян*.

В этом пункте махаяна расходится с китайскими учениями. С точки зрения махаяны противоположностей вовсе не существует или они «нулевые», относительные: «„Есть”, — это первая противоположность, „не-есть” — это вторая противоположность. То, что лежит между этими двумя противоположностями, не подлежит исследованию, неизреченно, непроявлено, непостижимо и не имеет длительности. Это, о Кашьяпа, и есть нулевой путь, называемый истинным познанием явления бытия» [237, с.19]. Некоторые тексты махаяны, таким образом, сводят на нет дистанцию между посюсторонним и потусторонним. «В эмпирическом мы встречаемся с тем же абсолютным, только в другой форме, — подчеркивал Розенберг, — а следовательно, „сансара” и „нирвана”, в сущности, одно и то же. Идея о тождестве бытия и нирваны, или эмпирического и абсолютного, истинно-сущного, является центральной идеей позднейших сект буддизма» [145, с.250-251].

Можно сказать: белое или черное — европейская модель, белое станет черным — китайская модель, белое и есть черное — индийская модель. Три разные модели развития: предельно динамичная (взрыв структуры в результате столкновения противоположностей и замена её другой), умеренно динамичная (развитие происходит за счет перехода одной противоположности в другую в пределах одной и той же структуры) и нединамичная или малодинамичная (вернее, внутренне динамичная) индийская модель. Но невозможно говорить о предпочтительности какой-то из них — каждая естественна и органична для того народа, который ей следовал в соответствии с ритмом своего развития.

У греков противоположности могли расходиться и сталкиваться, что служило источником движения и причиной его неравномерного характера. Китайские же мыслители понимали противоположности как внутреннее свойство самих вещей (источник движения внутри вещи). Чередование *инь-ян* — «Один раз *инь*, один раз *ян* и есть Путь» [199, с.489] — придавало движению постепенный, волнообразный характер. Лао-цзы и Гераклит по-разному понимали принципы развития, но каждый понимал так, как только и мог понять при сложившейся системе мышления. Если противоположности экстравертны, способны расходиться и сталкиваться, то они дают один тип движения. «Следует знать, что борьба всеобща, — говорил Гераклит, — что справедливость в распре, что все рождается через распрю и по необходимости» [9, с.276]. Но ему же принадлежат слова: «Не понимают, как расходящееся с самим собой приходит в согласие, самовосстанавливающуюся гармонию лука и лиры» [9, с.276], а это сближает Гераклита с Лао-цзы.

В последнее время в науке происходят такие изменения, которые заставляют пересмотреть взгляд на древних. Ещё недавно было принято подчеркивать антиномичность

построений греческих мыслителей. Теперь акцент переносится на те стороны их учения, которые выявляют структурное единство мира. Естественно, их учения остались теми же, но наш подход к ним стал более гибким. «Если, — пишет А.Ф. Лосев, — объективно рассмотреть оставшиеся от Гераклита фрагменты, то получится обратное впечатление: Гераклит всячески подчеркивает пребывание в смене, постоянство в изменении, тождество в перемене, меру в становлении, единство в разделении, вечность в преходящем» [97, с.368]. А это сближает учение Гераклита не только с Лао-цзы, но и с «И цзин», 64 гексаграммы которого выполняют «неизменное в изменчивом».

Было также принято подчеркивать антиномичность Платона, впервые отделившего идею от материи («Платон впервые выделяет понятие идеального как некоей противоположности чувственно-предметному, материальному» [179, т.5, с.43]), причем это противопоставление абсолютизировалось: «Абсолютная противоположность мира идей — совершенно пассивная материя, отождествляемая идеалистом (Платоном. — Т.Г.) с пространством и объявляемая небытием» [9, с.40]. Но вот А.Ф. Лосев пишет: «Платон, как показывает детальное исследование, не только никогда не утверждал изолированного существования идей, которые для него всегда были только общими закономерностями космоса или его порождающими моделями, но, наоборот, сам же критиковал такое изолированное существование идей. И, наконец, Аристотель не столько критикует Платона за излишний идеализм, сколько считает этот идеализм недостаточным...» [98, с, 7].

Чем дальше в глубину веков, тем меньше разница в понимании вещей. Возможно, эта «разница» в какой-то мере обусловлена «манерой» понимать, укоренившейся в нас привычкой противопоставлять одно другому. И все же несовпадение акцентов в мировоззренческих системах буддийского Востока и антично-христианского мира трудно не заметить. Расстановка акцентов определила типы структур.

Представление о двуедином абсолюте, об интравертности *инь-ян*, и послужило тем формообразующим началом, которое определило структуру мышления дальневосточных народов, удивительным образом накладываясь на любой вид человеческой деятельности, начиная от понимания *ци* как сущего и кончая статусом Сына Неба или пониманием «долга».

Ци древних китайцев по своей природе не нуждалось ни в божестве-творце, ни в какой-либо первопричине, ибо обладало собственным источником развития. Мир един, неделим (или делим только на уровне конвенционального знания). Все есть *ци*, в коем психическое и физическое неразъемлемо, *ци*, которое под воздействием присущих ему сил *инь-ян* образует все вещи. «Соберется [эфир], — говорит Чжуан-цзы, — образуется жизнь, рассеется — образуется смерть... [Для всей] тьмы вещей это общее... Поэтому и говорится: „Единый эфир пронизывает [всю] вселенную“, поэтому и мудрый ценит единое» [14, с.246]. Всё есть *ци*. Скапливаясь, *ци* образует вещи, распадаясь, устраняет их.

Ци — не материя и не дух, а знак неразделимости того и другого ⁶⁶.

Конечно, в разные времена и разными мыслителями *ци* понималось по-разному. Понимали *ци* и как мельчайшие частицы, которые напоминают то, что Анаксагор называл «семенами вещей», а Аристотель — гомемериями. «Семена» неизменны, не уничтожаются и не возникают, а лишь собираются, образуя вещь, или распадаются. Когда-то они находились в смешанном состоянии, потом образовались противоположности (легкое-тяжелое, холодное-горячее, горькое-сладкое и т.д.). Интересно, что когда исходный постулат древних греков напоминает исходный постулат древних китайцев, то и выводы сближаются. Анаксагор считал, что всякая вещь есть проявление того, что раньше было в скрытом виде,

⁶⁶ 38. В приведенном выше отрывке из «Чжуан-цзы» Л. Позднеева переводит *ци* как «эфир». Однако в некоторых работах *ци* переводится как «материя». Оба перевода неточны — в японском словаре можно прочесть: «*Ци* (яп. *ки*) — *spiritus*. Первоначально принцип такта (темпа, дыхания). Главный источник человеческой жизни, духовный принцип» [173, с.368]. Если переводить *ци* как «материальное», а *ли* (закон) как «идеальное», то и появится дуальность, борьба одного с другим.

что «все находится во всем». (Можно даже предположить, что если бы у греков не было привычки спорить, отрицать предшественников — идти от обратного, если бы, например, Аристотель не опровергал, а развивал Анаксагора, то его учение меньше отличалось бы от учений китайцев.) И все же есть существенная разница между «семенами» Анаксагора и *ци*, которая обусловлена разными представлениями об абсолюте и о связи противоположностей. У Анаксагора характер вещи определяется количественным соотношением «семян», они не обладают внутренним источником развития, ибо однородны в отличие от *ци*. Потому Анаксагор вынужден был прибегнуть к первотолчку, как источнику движения (без которого трудно было обходиться греческим философам), в данном случае — к универсальному уму — *нусу*, который и произвел первое вращательное движение.

С точки зрения китайских мудрецов, жизнь Вселенной обусловлена циркуляцией *ци*, но циркуляция эта, или вихревое движение, происходит благодаря качественной разнице между легкими, прозрачными *ци* (*ян-ци*) и тяжелыми, темными *ци* (*инь-ци*), между напряжением и податливостью. (Притом прозрачное *ци* может утончаться до такой степени, что становится чистым духом.) *Ци* не нуждается в первотолчке, ибо саморазвивается благодаря взаимодействию *инь-ян*. Способность к циркуляции имманентна *ци*, обусловлена двуединой природой *тайцзи*, для приведения их в движение не нужна была внешняя сила. Как писал японский мыслитель Ито Дзинсай в «Точном толковании смысла „Лунь юй” и „Мэн-цзы”», «во вселенной существует только единое, первоначальное *ки* (*ци*). Оно проявляется то как *ин*, то как *ё*» [140, с.71]. По мнению сунского философа Чэн И, «*ци* обладает добром и злом, но изначальная природа человека добра. Человек не знает добра тогда, когда *ци* обладает злом, что и преграждает [путь] добру... Природа человека рождается из неба, характер человека рождается из *ци*. Если *ци* чистое, то и характер чистый, если *ци* грязное, то и характер грязный» (цит. по [22, с.55]). Но это уже более поздние интерпретации, хотя именно они были восприняты японскими мыслителями XVII-XVIII вв., которых более всего привлекал вопрос о соотношении изначальной, чистой и вторичной, затемненной природы человека.

Не только характер человека, но и характер времени года зависит от соотношения *ци*. «У каждого из четырех времен года, — говорится в китайском трактате „Слово о живописи из Сада с горчичное зерно”, — есть *ци* — своя сущность: она подобна *шэнь* — душе человека. Когда передаешь сущность весны, рисуй ее гармоничной и теплой, будто она многое таинственно скрывает. Когда воплощаешь сущность лета, то изображай пышное цветение — все оживлено, отрадно. Когда же сущность осени передаешь, то сделай все светлым и прозрачным, во многом праздным и рассеянным. Воплощая сущность зимы, изображай ее застывшей, сжавшейся, во многом скованной и спрятанной» [156, с.312].

Бывает *ци* радости, *ци* горя, *ци* любви. Талант художника и здоровье человека зависят от того, в какой мере наделены они *ци* и правильно ли эти *ци* циркулируют. Как говорил Мэн-цзы, сосредоточение на одном способствует правильной циркуляции *ци*. Можно накапливать *ци*, можно терять. Полная утрата *ци* ведет к смерти. Вещи с одинаковым *ци* тянутся друг к другу. «[Существа] с таким же голосом откликаются друг на друга, но высота [голоса] не обязательно будет у них равной. [Вещи] с таким же дыханием жизни (*ци*) ищут друг друга, но их тела и природные сущности не обязательно будут одинаковы», — говорил Ван Би (цит. по [129, с.71]).

Ци может составлять основу как высокого, так и низкого. Китайский теоретик Цзоу И-гуй, с которым знакомит нас книга Е.В. Завадской, рекомендует: «В живописи сторонись „шести духов”. Первый называют *суци* — дух вульгарности, подобный простоватой девице, густо наруганной; второй — это *цзянци* — дух ремесленничества, лишенный одухотворенного ритма; третий — *хоци* — „горячность кисти”, когда самый кончик её слишком явен в свитке; четвертый — *цаоци* — небрежность — в искусстве мало изысканности, интеллекта; пятый — *гуйгэци* — дух женских покоев: кисть слабая, нет структурной силы; шестой называют *цомоци* — пренебрежение тушью» [156, с.379]. Итак, идея двуединого абсолюта, интравертности *инь-ян*, явилась неким структурообразующим

началом, обнаруживающим себя буквально в любом представлении древних китайцев — не только о природе *ци*, но и о статусе Сына Неба.

О двуединой природе Сына Неба говорит А.С. Мартынов: «Сфера действия носителя высшей власти предстает в виде единого, внутренне однородного космоса без разделения сфер божественной и человеческой, природной и социальной, а, наоборот, с подчеркиванием их единства» [131, с.205-206]. Двуединая (или недualьная) модель мира предполагает неразделимость физических и нравственных законов. Продолжим упомянутый параграф «Сицы чжуань»: «Один раз *инь*, один раз *ян* и есть Путь. Тот, кто следует этому, выявляет добро. Тот, кто осуществляет это, выявляет первоприроду» [199, с.489].

Представление о воздействии моральных качеств на явления природы — одно из древнейших у китайцев. Оно встречается уже в «Шу цзин» (гл. «Великий план»), где, как отмечал Ю.К. Щуцкий, «именно моральные качества государя отображаются в метеорологических явлениях» [196, с.272]. От поведения человека зависит порядок в космосе: правильная смена времен года, жары-холода; правильное чередование *инь-ян*, от которого, в свою очередь, зависит правильное соотношение пяти стихий. От правильного соотношения последних зависят упорядоченная жизнь, правильные взаимоотношения людей, а от поведения людей зависит правильное соотношение стихий, т.е. весь миропорядок, ибо пять стихий природы находились в ситуации взаимопроникновения с пятью постоянными свойствами человеческого сердца ⁶⁷. Китайская космология признавала ситуации «взаимопорождения» или «взаимопреодоления», но не последовательного уничтожения, когда «огонь живет смертью земли, воздух живет смертью огня» (Гераклит). В благоприятной ситуации возникает взаимопорождение: дерево порождает огонь, огонь — землю, земля — металл, металл — воду; в неблагоприятной — взаимодействие: вода преодолевает огонь, огонь — металл, металл — дерево, дерево — землю. «Уничтожение» исключалось недualьной моделью мира, при которой одна противоположность переходит в другую.

Интравертная модель приводила к сосредоточенности на внутреннем, ибо внутри вещи лежит источник ее самодвижения. Гао Пань-лун говорил: «Наука рядовых людей — работать над внешним [миром] и пренебрегать внутренним...» Но разделение на внутреннее и внешнее также относительно. «[Если] ищешь идеи, разве можно говорить о чем-то внутреннем и внешнем? Идеи, заключенные в сознании, и идеи, заключенные во внешних вещах, — единство. Во всем мире нет вещей, лежащих вне сущности, — комментирует „И цзин“ Гао Пань-лун, — как нет и идей, лежащих вне сознания... когда предметы озарены солнечным светом, он и здесь и там, но солнце ведь одно! Нельзя же раздвоить его, так зачем же ждать, что оно, лишь воссоединившись, станет единым?» [196, с.82].

Или, как сказано в комментарии к 23-й гексаграмме «И цзин» — бо («Разрушение»): «...когда все внимание сосредоточено на чем-то внешнем, все, связанное с самой сущностью, отступает на задний план. На нее не обращают внимания, и она, предоставленная произволу случайностей, приходит к упадку. Начало же всякого упадка — это разрушение существенного... Единственная черта света ⁶⁸ — верхняя в верхней триграмме... отходит в прошлое», а тьма «надвигается изнутри, из самой сущности... существенное повергается в мрак и упадок, ибо на предыдущей ступени все внимание было обращено лишь на мишуру внешнего убранства. И в познании дело обстоит так же. После того как все внимание было обращено лишь на внешнее оформление познанного, сам процесс познания отступает на второй план и, не развиваясь прогрессивно, приходит к разрушению» [196, с.266-267]. На

⁶⁷ 39. Представление о том, что космос есть не что иное, как непрерывное выражение моральности или аморальности поведения живых существ, характеризует и другие, в частности индийские, учения: «Основное положение, общее для индуизма, джайнизма и буддизма, — это то, что моральное состояние мира находит неизбежное отражение в космосе» [207, с.48].

⁶⁸ 40. Целая черта символизирует светлое начало *ян*; прерванная — темное начало *инь*.

внутреннем сосредоточены и даосы:

«— Незнание глубже, а знание мельче, — ответило Безначальное. — Незнание — внутреннее, а знание — внешнее.

И тут Великая Чистота со вздохом сказала:

— Тогда незнание — это знание? А знание — незнание? Но кто же познает знание незнания?» [14, с.251].

В буддизме первые две фазы «восьмеричного пути» — правильный взгляд, правильное отношение — суть непосредственное восприятие мира. Понимание вещей объектно, «как есть» (санскр. *yatha bhutam*), в буддийской философии означает низшую ступень сознания, тогда как высшая ступень есть полное осознание мира и себя в нем (*prajna*). Индийская традиция признает три ступени освоения: *savana* (слушание), *dharana* (запоминание), *cintana* (размышление). Ф.И. Щербатской подчеркивал важность четвертой ступени — *bhavana* (проникновение в сущность самого предмета) (см. [50, с.15]).

«Центр внимания в буддизме, — замечает А.Н. Зелинский, — перенесен с мира явлений на внутренний мир личности, в то время как внешний мир рассматривается прежде всего как функция ее психических процессов, проецирующих в сознании иллюзию мирового круговорота (микрокосм — сансара), причем сами эти процессы, в свою очередь, выступают как отражения некоторых „метапсихических“ явлений или онтологических универсалий (макркосм — нирвана), не поддающихся, с точки зрения буддистов, рациональному исследованию» [47, с.323]. Отсюда — нераздельность субъекта и объекта: не одно и другое, а одно в другом. По словам Розенберга, «если, таким образом, предметом исследования теории дхарм является субъект или его внешний и внутренний мир, то окажется, что так называемое живое существо, или „континуум“, является не существом, живущим в мире, а существом, переживающим мир» [145, 103].

Дзэн, впитавший даосскую традицию, также ставит акцент на относительности внутреннего и внешнего: «Великий мастер *дзэн* сказал: „Разве сть внешняя и внутренняя сторона в прозрачной воде? Разве есть внешнее и внутреннее в пустоте? Есть лишь ясность и свет, спонтанность и бестелесность. Нет различия форм и расцветок; нет противоположности объекта и субъекта. Все есть единое и вечное, и нет слов, чтобы описать это“», — рассуждает Кэйдзан в «Дзадзэн ёдзинки» («О чем нужно знать, когда проводишь *дзэн*») [202, с.50]. И все же именно сосредоточенность на внутреннем пронизывает все виды искусства, выросшего на даосско-буддийской почве. Вспомним даосскую притчу, к которой обращается Дж. Сэлинджер в повести «Над пропастью во ржи»: Гао назвал черного жеребца «гнедой кобылой», и Бо Ле изумился его прозорливости. Это притча из «Ле-цзы». В ней говорится о том, как циньский правитель искал знатока лошадей, чтобы тот добыл несравненного скакуна. Выбор пал на Высящегося во Вселенной.

«Мугун принял Высящегося во Вселенной и отправил на поиски коней.

Через три месяца [тот] вернулся и доложил:

— Отыскал. В Песчаных холмах.

— Какой конь? — спросил Мугун.

— Кобыла, кауря.

Послали за кобылой, а это оказался вороной жеребец.

Опечалился Мугун, призвал Радующегося Мастерству и сказал:

— [Вот] неудача! Тот, кого ты прислал для поисков коня, не способен разобраться даже в масти, не отличает кобылы от жеребца. Какой же это знаток коней!

— Вот чего достиг! Вот почему он в тысячу, в тьму раз превзошел и меня... — глубоко вздохнув, воскликнул Радующийся Мастерству. — То, что видит Высящийся, — мельчайшие семена природы. [Он] овладел сущностью и не замечает поверхностного, весь во внутреннем и предал забвению внешнее. Видит то, что ему [нужно] видеть, не замечает того, чего ему [не нужно] видеть... Конь, которого нашел Высящийся, будет действительно ценным конем.

Жеребца привели, и это оказался конь поистине единственный во всей Поднебесной!» [14, с.125]. Или, как говорил Чжуан-цзы, «внимание же к внешнему всегда притупляет

[внимание] к внутреннему» [14, с.228].

Движение по кругу

Итак, первая универсалия, вытекающая из древнекитайских учений, — признание двуединой природы вещей в соответствии с моделью *инь-ян*. Интравертный тип связи противоположностей — взаимодействие взаимопроникающих сил *инь-ян* — обусловил вторую особенность способа познания вещей — сосредоточенность на внутреннем как источнике саморазвития вещи. Но если всеобщее движение понимается как переход *инь* в *ян*, то при сосредоточенности на внутреннем, на центре моноцентрической модели, развитие происходит по кругу. В Японии нетрудно обнаружить тяготение к форме круга с давних времен. Появившиеся около III в. погребальные фигурки *ханива* (*хани* — «глина», *ва* — «круг») расставлялись по кольцу или концентрическими кругами вокруг могильных курганов. В земледельческих обрядах «движение по кругу (*энката-ни мавару*)», — пишет А.Е. Глускина, — одно из основных движений магических земледельческих плясок, связанных с солнечной магией, где всегда для вызова солнца производят круговое движение. Эти же движения характерны для мистерий кагура, причем там различаются движение по большому кругу (*о-мавари*), движение по малому кругу (*ко-мавари*) и кружение на месте (*идокоро-мавари*)» [31, с.47]. В круговом движении, говорится в «Кодзики», создавались Японские острова: «Тотчас ступили два бога-строителя на небесный плавучий мост и стали погружать свое драгоценное копье в хлябь под мостом и круговращать его вызывая бурление.

И когда они после круговращения взметнули с плеском свое драгоценное копье, пала с его остря влага, сгустилась от изобилия соли, и крупички ее преобразовались в остров Оногоро, Самозарожденный в круговерти» [78, с.418-419].

Разумеется, и у греков нетрудно обнаружить тяготение к кругу, идею цикличности, ощущение «возвратности» движения, но их исходные постулаты, должны были привести к выпрямлению круга в линию. И потому, что они брали за исходное нечто одно, единицу «При дефиниции весьма различных понятий полезно рассматривать сходство, — говорит Аристотель, — например, что точка в линии и единица в числе есть одно и то же, ибо и то и другое есть начало. Так и определяют, что точка есть начало линии, а единица — начало числа» (цит. по [42а, с.134-135]), и потому, что разделили противоположности, прибегли к принципу дихотомии, который приводит к разрыву круга.

«Ограниченность аристотелевской логики, — по мнению Д.В. Джохадзе, — между прочим, заключается и в том, что его диалектика односторонне прямолинейна, так как исключает возможность „круга“ диалектического круговращения в логическом мышлении: „Доказательство по кругу, — пишет Аристотель, — безусловно невозможно... ибо невозможно, чтобы одно и то же для одного и того же было одновременно и предшествующим и последующим”...

Но интересно, что Аристотель вместе с тем делает определенный намек на возможность доказательства по кругу... доказательства по кругу возможны лишь при обратимости категорий» [42а, с.181] (как в случае с *инь-ян*, которые, переходя друг в друга, предполагают движение по кругу).

Наконец, круг у Аристотеля — это круг конечного умозаключения и, следовательно, мог восприниматься статично или по крайней мере допускал остановку. Аристотель «остерегался регресса в бесконечность» [42а, с.180]. Но если мир «небытиен», находится в непрерывном изменении, то повторение одного и того же невозможно в принципе.

Сама цикличность у греков порой выглядела статично. В сочинении «О природе» Парменид говорит: «Есть же последний предел, и все бытие отовсюду. Замкнуто, массе равно вполне совершенного шара. С правильным центром внутри» [9, с.296]. Несмотря на

признание универсальности движения, греки мысленно допускали остановку движения ⁶⁹, что было необходимым условием рождения понятия, как такового, развития понятийных наук. И здесь сыграл роль антропоцентризм — вера во всемогущество человеческого разума, способного остановить движение. Античные мыслители знали, что «все течет, все изменяется» но для удобства умопостроений остановили движение и действительно обнаружили немало тайн, но как бы в лабораторных условиях. Видимо, на каком-то этапе человеку необходимо было отойти от целого, чтобы одно остановить, другому дать ход, ускорить движение. Китайцам и в голову не могла прийти мысль, что можно обогнать *дао*. Греки, возмнившие себя богами, вели себя как боги: вторгались в естественный порядок вещей, творили мир. Постепенному переходу одной противоположности в другую они предпочли единство и борьбу противоположностей, что ведет к неравномерному, но более динамичному пути развития.

Но если *инь-ян* действуют друг в друге по неизменному принципу туда-обратно, значит, движение происходит не только по кругу, но и по прямой (внутри круга), т.е. это не только циклическое движение, но и линейное. Правда, линейное движение «ограничено» пределами круга (точнее, регулируется единственно неподвижной точкой, центром круга *тайцзи*) и всегда двустороннее: туда-обратно ⁷⁰. В целом движение обладает как циклической, так и линейной потенцией.

«[Вся] тьма вещей делится на роды, — говорит Чжуан-цзы, — вещи заменяют одна другую от начала до конца, будто по кругу, [лишь] в различной [телесной] форме. Их закона не уловить. Это называется равновесием природы. Равновесие природы и есть естественное начало» [14, с.283]. И это действительно стало «фундаментальным для искусства ходом сознания». «Вообще, кажется, горе — это мрак, радость — это свет, и когда свет достигает предельной высоты, рождается мрак. В этом заключается определенная судьба людей, идущая по какому-то кольцу», — размышляет Пу Сун-лин [138, с.146].

Инь-ян, постепенно убывая, постепенно нарастая друг в друге, взаимочередуются, что и создает движение по кругу. Мир развивается циклами по моноцентрической схеме, путем движения туда-обратно, нарастания-убывания. В покое пребывает центр — абсолют, от него концентрическими кругами расходится бытие. Одна эпоха проходит под знаком *инь*, другая — под знаком *ян*. Одно учение развивается под знаком *ян* (конфуцианство), другое — под знаком *инь* (даосизм). Их взаимопроникновение, взаимочередуемость позволяют сохранять целостность в большом и в малом — сохранять то, что более всего стремились сохранить восточноазиатские мудрецы.

Для японцев круговращение *ин-ё* (*инь-ян*) не было столь безусловным, как для китайцев.

Отличие японской системы мышления от китайской любопытным образом отразилось, в частности, на языковой структуре. Наряду с иероглифами японцы применяют слоговую азбуку *кана*: к китайским иероглифам-обозначающим, как правило, одновременно и предмет и действие, прибавляется глагол *суру* («делать») или вводятся глаголы японского происхождения с глагольным окончанием. И это говорит о том, что постоянное пребывание мира в движении не было для японцев чем-то само собой разумеющимся, что они в

⁶⁹ 41. Это тонко подмечено Г.Д. Гачевым в образах греческой трагедии: «Момент, состояние, протекание, то, что в английском языке выражается временем continuous, сразу останавливается, возводится в ранг общего, сущности, божества. Но эта операция в дальнейшем станет самой обычной в поэзии, литературе, и мы перестанем замечать ее как фундаментальный для искусства ход сознания: останавливание преходящего мига жизни и придание ему характера юности, абсолютной ценности» [25, с.18].

⁷⁰ 42. По замечанию А.Н. Зелинского, «эволюция и инволюция, т.е. „развертывание” и „свертывание”, буддийского космоса могут быть мысленно представлены как единый процесс сознания, заключающийся в дивергенции и конвергенции женского и мужского начала, взятого в аспекте пространства-времени буддийского микро и макромира» [47, с.334]

принципе допускали статическое существование, остановку движения, и подтверждали действие глаголом, в чем китайцы не нуждались. В этом смысле японская система как бы занимает срединное положение между китайской и европейской.

Японцы допускали остановку, отсутствие Перемен и в социальной жизни: верх есть верх, низ есть низ; правитель есть правитель, подданный есть подданный. Сама попытка остановить движение внутри системы приводила к взрыву социальных структур, к смене одной системы другой, что обеспечивало Японии более динамичный путь развития (см. [36]). Японцы прибегали к разрушению старого во имя создания нового, но по преимуществу в сфере политики, и это сближает японскую модель с европейской, но противоречит «И цзин», согласно которому если *инь-ян* «удаляются» друг от друга (12-я гексаграмма), то наступает ситуация всеобщего Упадка. Естественно, при интравертной модели, если противоположности внутренне взаимосвязаны, их разъединение не может не вызвать разрушения всеобщих связей, краха всей системы.

Остается сказать, что круг есть олицетворение целого и, видимо, потому китайцы и японцы отдавали ему предпочтение. Все пронизывает единый Путь — *дао*, все связано между собой. Жизнь едина, говорят буддисты, и стремление каждой ее части должно совпадать со стремлением целого. «Путь же поэтому объединяет в единстве и балку и столб, и уродину и [красавицу] Си Ши, и великодушие и коварство, и странное и чудовищное», — говорит Чжуан-цзы [14, с.142]. И сунский философ Мин-дао (Чэн Хао) уверял: «Моя душа — та же, что и душа трав, деревьев, птиц, животных. Отличие человека от этого всего только в том, что он рождается, приняв „срединное“ неба-земли» (цит. по [80, с.185]). Такая расположенность ума, стремление к отражению присущего миру единства, общей для всех изначальной природы, предельно выражена в словах третьего патриарха *чань* Сэн-цаня: «Одно во всем, и всё в одном» [231, с.82]. Всё причастно Единому. «Мое учение одним пронизано», — говорит Конфуций [146, т.1, с.99]. Знаком Единого в сунской философии было *ли* (яп. *ри*).

Вот как рассуждает по этому поводу один из первых приверженцев неоконфуцианства в Японии, Фудзивара Сэйка, в первой главе сочинения «Трудность толкования пяти вещей»: «Путь Неба — это *ри*. Небесное *ри* воплощается в вещах. *Ри* пребывает в человеческом сердце, пока оно не откликается на события. Изначальная природа человека также есть *ри*. Изначальная природа человека — это *дзин, ги, ри, син, ти*⁷¹... Хотя названия различны, но все пронизано одним — человек следует *ри*. И это значит, что он следует Пути Неба, т.е. Человек и Небо — одно» [126а, с.10].

Выявление изначальной природы, которая едина, неделима, — конечный идеал всех дальневосточных учений. По мысли Хуэй-нэна, «*чань* означает созерцание изначальной природы на внутреннем уровне, а изначальная природа человека и есть абсолют» [46, с.118]. Свое завещание Хуэй-нэн озаглавил: «Изначальная природа и есть истинное достижение Будды» [46, с.122], «Познать свой изначальный дух, — писал он, — и значит узреть изначальную природу. Только просветленный понимает, что изначально между ними нет различия, непросветленные же погружены в бесконечный ряд перерождений» [46, с.117]. Это не значит, что все вещи в действительности едины. Объединять, как и разделять, есть *майя*. Поэтому индуисты и буддисты говорят о реальности как «недуальной», а не «единой» — понятие единого предполагает понятие множественного. «В основе мира нет ни многого, ни одного, — поясняет Нисида Китаро, — это мир абсолютного единства противоположностей, где многое и одно отрицают друг друга» [222б, с.168].

Еще Гегель писал о логике философского движения: «Это движение есть в качестве конкретного движения ряд процессов развития, которые мы должны представлять себе не как прямую линию, тянущуюся в абстрактное бесконечное, а как возвращающийся в себя

⁷¹ 43. Фудзивара Сэйка перечисляет уже упоминавшиеся и известные каждому образованному японцу «пять постоянств» конфуцианского учения — пять свойств изначальной природы человека: *жэнь* (человечность), *и* (долг-справедливость), *ли* (чуткость, учтивость), *синь* (искренность) и *чжи* (ум-знание).

круг, который имеет своей периферией значительное количество кругов, совокупность которых составляет большой, возвращающийся в себя ряд процессов развития» [26, т.9, с.32]. Круговращение с точки зрения диалектической логики «не только не является ошибкой мышления, но характеризует именно само мышление как одно из проявлений той материи, которая движется в вечном потоке и круговороте» [42а, с.180].

В XX в. научное мышление, обогащенное знанием, преодолевает однозначность, прямолинейность причинно-следственной связи, проявляет тяготение к кругу, как символу диалектической логики. «В органичном целом, — замечает И. Блауберг, — между его частями существует не простая функциональная зависимость, а гораздо более сложная совокупность связей, в рамках которой причина одновременно выступает как следствие, полагаемое как предпосылка (что сближается с законом причинности в буддизме. — Т.Г.). Иными словами, взаимозависимость частей здесь такова, что она выступает не в виде линейного причинного ряда, а в виде своеобразного замкнутого круга, внутри которого каждый элемент связи является условием другого и обусловлен им. Это обстоятельство было указано Марксом при анализе системы буржуазных экономических отношений и распространено на все органичные системы» [179, т.5, с.475].

Стало быть, если для китайских философов мир не разделялся на человеческий и природный, физический и психический, а воспринимался как органичное целое, как живой организм, континуум, то он и не мог вызвать к себе иного отношения.

Своеобразие мышления обнаруживает себя в любом виде человеческой деятельности, будь то искусство или наука, формы общежития или методы врачевания. Наука на Востоке не потому носила синкретический характер, что «не успела еще» выделиться в самостоятельный род знаний, как утверждают, оправдывая ее «отставание», некоторые востоковеды, а потому, что и не склонна была выделяться, к этому не располагал настрой ума⁷².

Отсутствие строго понятийного языка есть естественное следствие недуральной модели мира, стремления не разделять в данном случае идею и образ, сущность и явление. Сложнейшие по глубине мысли сочинения («Дао дэ цзин», «Лунь юй», «Чжуан-цзы») облечены в форму притч, диалогов, афоризмов. Сложнейшие логические конструкции выражаются языком художественного образа. Поэтому Ю.К. Щуцкий и вводит понятие «мыслеобраза», но тут же оговаривается, «что авторы второго слоя („И цзин” — Т.Г.) уже были в какой-то мере способны к аналитическому мышлению» [196, с.111], хотя это противоречило их собственному желанию и способу понимания вещей. Н.Т. Федоренко, исследуя культуру китайцев XVIII-XIII вв. до н.э., приходит к выводу: «Существенные приметы образных понятий содержатся в древних пиктограммах и идеограммах. Их композиция и мотивировка относятся к сфере эмоционально-художественного восприятия окружающей среды. Исторически возникновению художественной литературы предшествовал глубоко самобытный процесс становления художественно-изобразительного средства. Это была своеобразная лаборатория художественного мышления» [165, с.34].

В Китае продолжал развиваться и достиг совершенства язык «образных понятий». Можно сказать, там существовала «наука-ненаука», или не теоретическая, дедуктивная наука, а наука, неотделимая от чувственного опыта субъекта. По той же причине двуедины категории китайской философско-эстетической мысли, двуедины, относительно такие

⁷² 44. Наука в древней Греции отделилась от религии, что повлияло на мироощущение людей, рационализировало их сознание. «Появление науки как сферы теоретических интересов выдвигало принцип рационального обоснования. Развитие этого принципа... привело... к отделению философии от мифологии» (см.[9, с.24]). Мир перестал восприниматься как целостность. От «образно-аналогического», по выражению В. Соколова, стиля мышления отделился «понятийно-аналитический». Уже Аристотель пользовался почти исключительно понятийными категориями. Это не произошло в Японии, где мир воспринимался как Единое, наука развивалась в рамках традиционной мировоззренческой системы и, как правило, не противостояла ей. Вплоть до половины XIX в. в Японии сохранялся «образно-аналогический» стиль мышления.

художественные понятия, как красивое-безобразное, светлое-темное, трагическое-комическое и т.д.

Естественно, недюальная модель мира не могла не сказаться на таких категориях мышления, как время и пространство. Раньше речь шла о том, как повлияла на категорию времени идея Небытия. Теперь посмотрим» как сказалась на восприятии времени интравертная модель *инь-ян* .

У греков время, по замечанию А.Ф. Лосева, «лишено гомогенности и хронологической последовательности... Мир воспринимается и переживается древними греками не в категориях изменения и развития, а как пребывание в покое или вращение в великом кругу» [97, с.30]. В своей столь интересной, столь и полезной для понимания движения исторического сознания работе «Категории средневековой культуры» А.Я. Гуревич обнаруживает немало общего в средневековом мышлении разных культурных ареалов, в частности представление о цикличности, круговращении времени: «В самом деле, если время циклично и прошлое повторяется, то и будущее время не что иное как возобновляющееся настоящее и прошлое. Все три времени расположены как бы в одной плоскости» [39, с.90]. Однако, по замечанию того же автора, на протяжении всего средневековья ночь оставалась символом зла и греха. День и ночь — это противоположность жизни и смерти: «День господь отвел живым, ночь — мертвым» (Титмар Мерзебургский). Аналогичный смысл приписывался противопоставлению лето-зима. Подобные оппозиции исключаются недюальной моделью мира.

«Идея круговорота как „вечного возвращения” наряду с жизненно ощущаемой необратимостью времени, — по наблюдению А.Н. Зелинского, — всегда приковывала к себе внимание мыслителей — от орфиков и пифагорейцев до творцов современных физических теорий. Однако если в христианской культуре западной части ойкумены преобладала идея необратимого, линейного и векторизованного времени, то на буддийском Востоке и в мире собственно индийской, а также китайской культуры доминировала идея циклического времени» [48, с.104].

Христианская идея восхождения, как пишет А.Я. Гуревич, «распрямляет» время, «растягивает» его в линию и вместе с тем «создает напряженную связь времен» [39, с.100]. Но потому-то и можно было «распрямить» время, что в основе мышления лежала дуальная модель мира, что между противоположностями существовал экстравертный тип связи. «Драматизм осознания времени в христианстве основывается на дуалистическом отношении к миру и его истории. Земная жизнь и вся история — арена борьбы между добром и злом» [39, с.101].

Но невозможно в принципе и потому действительно не произошло «распрямление» времени при интравертной модели: разведение противоположностей, вытягивание их в линию неизбежно привело бы к разрушению структуры, к распаду всей системы, что предотвращалось Великим Пределом. Стоит перейти Великий Предел (сломать структуру *инь-ян*) — и связь нарушится, наступит гибель. «В крайнем пределе холод замораживает, в крайнем пределе жар сжигает. Холод уходит в небо, жар движется на землю. Обе [силы], взаимно проникая друг в друга, соединяются, и [все] вещи рождаются. Нечто создало [этот] порядок, но [никто] не видел [его телесной] формы. Уменьшение и увеличение, наполнение и опустошение, жар и холод, изменения солнца и луны — каждый день что-то совершается, но результаты этого незаметны. В жизни существует зарождение, в смерти существует возвращение, начала и концы друг другу противоположны, но не имеют начала, и [когда] им придет конец — неведомо» [14, с.241]. Противоположности не выходят за пределы круга, на грани Великого Предела начинают обратный путь. Не удивительно, что вплоть до XX в. в Китае и Японии сохранялось традиционное времячисление, отразившееся в системе «Колеса времени», принявшей традицию 60-летнего «звериного цикла». Заимствованный японцами еще в начале VII в. китайский циклический календарь (который оставался официальным календарем Японии до 1872 г., но продолжает действовать и ныне) обладает всеми атрибутами моноцентрической модели: двусторонним движением туда-обратно,

чередованием *инь-ян* и пяти стихий. Принцип цикличности обусловлен чередуемостью пяти стихий, а главное — тем представлением о всеобщем развитии, которое можно обозначить японским глаголом *касанэру* — «воздвигать одно над другим». И если в «Колесе времени» истекает, завершается 60-летний цикл, то повторение самих циклов бесконечно (потому Нагарджуна и говорит, что «времени нет»). Само понятие «колеса» символизирует бесконечность.

Модель мира, в основе которой лежало определенное представление о движении, не могла не сказаться на законах композиции в архитектуре, живописи, музыке, поэзии. «Символом вселенной был собор, структура которого мыслилась во всем подобной космическому порядку; обозрение его внутреннего плана, купола, алтаря, приделов должно было дать полное представление об устройстве мира» [39, с.64]. Но у одних появились устремленные ввысь готические соборы, ступенчатые восхождения дворцов, тронные залы; у других — многоярусные пагоды раскинулись вширь, в пространство, дворцы напоминают храмы, трон не возвышает человека над земной жизнью, даже стулья не понадобились, и люди расположились на циновках. Во всем стремление, не оторваться от земли, не возвыситься над нею, а приблизиться к ней. Вид пятиярусной пагоды, расположенной в окрестностях Киото, навел меня на мысль, что люди, ее создавшие, должны иначе смотреть на мир, чем мы. Пагода как бы олицетворяет круговорот четырех времен года — один ярус находит на другой, словно в стихотворении нашего современника Такахама Кёси, которое Кавабата вспоминает в «Существовании и открытии красоты»:

Старый год,
Новый год
Будто палкой их протыкают.

И в сочетании «пятиярусная пагода» входит тот же знак *касанэру* (*годзюното* — пять раз воздвигаемая сама над собой). В архитектуре пагоды запечатлен принцип цикличности, круговращения по спирали, который является универсальным для японцев, который можно обнаружить и в храмовой архитектуре, и в классических повестях, и в знаменитых поэтических антологиях, и в структуре отдельного стихотворения, потому что таков принцип видения мира. Стиль мышления не мог не отразиться на восприятии времени, и потому мы говорим: «Дни идут чередой», а японцы говорят: «Один день находит на другой» (*хи-о касанэру*).

Подобную структуру времени мы обнаруживаем и в китайских текстах. Л.З. Эйдлин говорит об особом восприятии времени (о специфике счета) в стихах Тао Юань-мина: «„Шу — старшему сыну — исполнилось дважды восемь” или: „И лет ей от силы три раза по пять миновало”, [что идет еще от „древних стихотворений”: трижды пять (т.е. в пятнадцатый день) — полная луна, четырежды пять (т.е. в двадцатый день) — обиталище жабы и зайца на ущербе]» [197, с.356]. Одна «пятерка» находит на другую, как одно кольцо на другое.

Мы привыкли к представлению о движении как постепенном восхождении от низшего к высшему. Идея поступательного движения появилась довольно поздно и может быть, впервые явно выражена у Августина, противопоставившего циклизму эллинов «истинный и прямой путь» бога: «Здравый разум разрывает эти вращающиеся круги» [163а, с. XVII]. Но тенденция к линейному восприятию движения была заложена в сознании раньше, чем Августин написал «О граде божьем», и явилась одним из следствий дуальной модели мира. По мнению Д.В. Джохадзе, и «в платоновской, пусть даже телеологизированной, идее мирового прогресса» содержится рациональное зерно: «Почти все диалоги Платона часто касаются фактов из жизни природы и общества, по его мнению показывающих, что жизнью, как органической, так и неорганической, движет сила, направляющая ее к известной, определенной цели, в силу чего и в природе и в обществе существует прогресс» [42а, с.116]. «Бог, по древнему сказанию, держит начало, конец и середину всего сущего, — говорит Платон, — По прямому пути бог приводит все в исполнение, хотя по природе своей он вечно

обращается в круговом движении» [9, с.381]... Как понять «обращается в круговом движении»? Круг — олицетворение полноты, совершенства. Земная жизнь противоположна божественной. Значит, жизнь несовершенного человечества и предназначена до поры до времени развиваться по прямой, несмотря на идею цикличности. «По прямому пути бог приводит все в исполнение». Даже автор Ареопагитик, который сближается с восточными мыслителями признанием двуединой природы вещей (бог — тождество света и мрака, познаваемости и непознаваемости, трансцендентности и имманентности), в понимании самого принципа движения не мог выйти за пределы общепринятого: «Эта же премудрость, как было сказано, должна быть познаваема из всего существующего, сама же, согласно писанию, созидая все и вечно устрояя Вселенную, является причиной нерушимого всеобщего приспособления и порядка, ибо она постоянно связывает конец предыдущего с началом последующего и таким образом украшает весь мир одним единомудушием и согласием» [9, с. 617]. Перед нами опять последовательный принцип связи ⁷³.

Мысль же Аристотеля, что «трагедия есть подражание действию законченному и целому... а *целое* есть то, что имеет начало, середину и конец» [11, с.62], определила принципы западной поэтики, законы композиции. В основе структуры мышления лежит представление о причинно-следственной связи, обусловленности последующего предыдущим. Психологически тенденция к линейности, к восхождению от низшего к высшему может быть объяснена тем же антропоцентризмом. Сознание, ориентированное на человека («человек есть мера всех вещей»), должно было прийти к идее восхождения, прогресса. Движение человеческой истории отличается от движения в природе, в частности, тем, что ведет человека по пути прогресса. Сознание же, ориентированное на законы природы, естественно, тяготеет к идее циклизма. Однако сама цикличность будет выглядеть иначе, если за основу берутся не периоды человеческого старения, а смена времен года, где отсутствует идея завершения, «конца», если мир воспринимается как *небытийный*: все выплывает из Небытия и возвращается в Небытие. Вселенная не имеет ни начала, ни конца, один год кончается, другой начинается, один мир разрушается, другой приходит ему на смену, но то, что приводит к их возникновению, неуничтожимо (*ци* — неуничтожимо, *дхармы* не возникают и, стало быть, не исчезают). В этом случае, естественно, движение по кругу воспринимается не как повторение того же, не как «дурная бесконечность», вращение по замкнутому кольцу, а как знак неповторимости того, что неповторимо в принципе. В одном случае циклическое движение имеет как бы конусообразную форму, устремлено ввысь, к конечной цели, в другом — расходится концентрическими кругами от центра, словно круги по воде. Природа Будды не знает делений на высшее и низшее: все в мире равнозначно, былинка и Вселенная, монарх и цветок. Каждая вещь сдержит в себе абсолют в полной мере. «Есть северная и южная природа людей, а в природе Будды такого разделения нет... есть разница между телом дикаря и телом священной особы, но нет такого различия в природе Будды» [46, с.114].

По свидетельству японцев, идея поступательного движения — прогресса, когда новое утверждается за счет преодоления старого, — была выдвинута у них только в XVIII в. их соотечественником Томинага Накамото. Томинага самостоятельно, «без каких-либо связей с европейской наукой» пришел к признанию закона отрицания отрицания. Изучив путь, пройденный буддизмом, конфуцианством и синтоизмом, ученый обнаружил, что последующее, как правило, представляет собой отрицание предыдущего. Однако современники Томинага остались глухи к его открытию, пишет Като Сюити, оно «было похоронено в заговоре молчания» и вызвало интерес только в XX в. [216, с.3-4]. Исключение подтверждает правило. Японцы действительно лишь из европейских книг узнали о существовании таких слов, как «прогресс» «эволюция», и в середине XIX в. не без труда

⁷³ 45. Вспомним Аристотеля: «...ибо невозможно, чтобы одно и то же для одного и того же было одновременно и предшествующим и последующим».

нашли им эквиваленты, составив из старых иероглифов новые понятия. «Некоторые особенности, которые мы обнаруживаем на Западе, — сообщает Накамура Хадзимэ, — невозможно найти в Японии. Одна из них — это идея эволюции. Правда, японские мыслители признавали идею изменчивости или развития, но они никогда не выдвигали идею эволюции, не считали, что то, что приходит, выше того, что уже было, что одно заменяет другое. Стоит задуматься, почему идея эволюции отсутствовала в индуизме, буддизме, конфуцианстве и других восточных религиях» [221, т.2, с.36-37].

У японцев существовало свое представление о характере движения: не возникновение нового за счет старого, а восстановление «старого» в новом цикле, что и имеется в виду под законом традиционализма. Такое представление о движении можно было бы передать известными словами Конфуция: «Излагаю, а не творю, верю и люблю древность» [146, т.1, с.188] ⁷⁴. Однако не находится ли это высказывание в противоречии с другим местом того же источника: «Тот, кто, повторяя старое узнает новое, может быть наставником [людей]» [43, с.144]? Нет, не находится, если помнить, что в этой системе знание (*чжи*) — одно из пяти врожденных свойств человеческой природы ⁷⁵ и что прошлое имело преходящий смысл: между прошлым, настоящим и будущим нет разрыва. Все есть манифестация Небытия, и то что было в прошлом, имело прецедент, выглядело более реальным, достоверным, чем то, что происходит в настоящий момент. Если бы мы отдавали себе отчет в том какую роль в умозрении китайцев и японцев играла идея Небытия, представление о невозможности сотворения чего-то принципиально нового, то и Конфуций выглядел бы иначе. И первая фраза из «Лунь юй» перестала бы нас смущать, а вторую мы перевели бы не так как подсказывает наш собственный склад ума («повторение — мать учения»), а в соответствии с представлениями китайцев. И получилось бы не «тот, кто, повторяя старое, узнает новое», а «обращаясь к старому, узнавать новое».

Недеяние как следствие Небытия

При недуальной модели мира, если Небытие, Пустота реальны, естественно предположить, что и метод познания столь необычно для нас понимаемой реальности должен быть иным. Небытие, Пустота бесформенны, неуловимы, не поддаются членению, стало быть, не поддаются формально-логическому описанию. Разум стремится постичь целостность, но целое недоступно дискурсивному мышлению. Сам предмет предполагает особый метод познания. «Важнейшее отличие *дао* от обычного представления о боге в том, — замечает А. Уоттс, — что бог создает мир актом творения (*вэй*), а *дао* создает несотворением (*увэй*), что приблизительно соответствует нашему слову „произрастание“. Ибо вещи сотворённые — это отдельные части, собранные воедино как механизм ⁷⁶, или предметы, членение которых навязано извне, как, например, скульптура. Членение же всего

⁷⁴ 46. А.Я. Гуревич приводит слова Гийома Коншского, которые совпадают со словами Конфуция: «Мы пересказываем и излагаем древних, а не изобретаем нового» [39, с.113]. Подобных совпадений можно найти немало. Близкие буддизму мысли у Экхарта и почти даосские представления у Джордано Бруно. Но первый в 1329 г. был объявлен папской буллой еретиком, а второй казнен. То, что составляло норму мышления на Востоке, воспринималось как отступление от нормы и влекло за собой наказание на Западе — и наоборот, чему немало примеров даст Япония XVII-XIX вв., где официально под страхом смертной казни были запрещены учения «варваров». Но сходные идеи все же возникали и при отсутствии контактов, и, чем дальше в глубину веков, тем этих совпадений больше, потому что воздействие социальных институтов было меньшим.

⁷⁵ 47. И Сократ имел в виду врожденное знание, но в другом смысле. Сократовское знание не имманентно человеческой природе: «Это есть припоминание того, что некогда видела наша душа, когда она сопутствовала богу, свысока смотрела на то, что мы теперь называем бытием» [9, с.386].

⁷⁶ 48. Здесь важно иметь в виду, что в механизме предметы (части, детали) связываются с помощью некоей третьей силы, связь не имманентна их природе.

растущего происходит, наоборот, изнутри и направлено вовне» [240, с.35]. Японцы оказывали предпочтение тем сутрам, которые спонтанность признавали законом развития ⁷⁷, и это было близко синтоистскому, но главным образом даосскому представлению о мире. Одной из популярных в Японии была «Ланкаватара сутра», которая рассматривала *дхармату*, как спонтанность. Спонтанность понималась как следование своей природе. «Следуя своей природе, ты следуешь Пути», — говорил Сэн-цань (цит. по [231, с.79]). Чтобы следовать Пути, не требуется никакого насилия над своей природой нужно лишь довериться ей. Идея спонтанного развития неизбежно приводила к особой модели поведения, принципу невмешательства, ненасилия над природой вещей что принято называть недеянием. (*увэй*). Недеяние — одна из основных категорий «Дао дэ цзин»: «Поэтому мудрец пребывает в недеянии и обучает без слов» [147, с.15]. Метод недеяния есть, закономерное следствие реальности Небытия. «Небытие проникает везде и всюду. Вот почему я знаю пользу от недеяния. В Поднебесной нет ничего, что можно было бы сравнивать с учением, не прибегающим к словам, и пользой от недеяния», — читаем мы в «Дао дэ цзин» [43, с.128]. Японский мыслитель XIII в. Синран говорил: «Космическая пустота есть природа будды. Природа будды есть *нэрай*. *Нэрай* — есть недеяние» (цит. по [79, с.134]). К Небытию можно приблизиться только недеянием, следуя своей природе которая едина с природой других вещей. «[Он предается] безмятежности и недеянию, а [окажется] связанным со [всей] тьмой существ», — говорит Чжуан-цзы [14, с.182]. Кто следует *увэй*, тот живет в *дао*. Следовать *увэй* — значит слиться с природой. «[Если] только ты предашься недеянию, — продолжает Чжуан-цзы, — вещи будут сами собой развиваться... сливаясь в великом единении с самосущим эфиром. Освободи сердце и разум, стань покойным, будто неодушевленное [тело, и тогда] каждый из тьмы существ [станет] самим собой, каждый вернется к своему корню» [14, с.185-186]. Управлять недеянием — значит понимать природу происходящего, не прибегать к насилию. «В далекой древности управляли Поднебесной недеянием, одними лишь природными свойствами» [14, с.187].

Недеяние мы нередко воспринимаем как пассивность, ничегонеделание, что естественно вытекает из нашего понимания небытия. Не удивительно, что и «Большой японско-русский словарь» толкует *муи* (кит. *увэй*), как:

«1) бездеятельность, бездействие; филос. недеяние (термин трактата Лао-цзы); 2) праздность»; а *муи-ни курасу* — как «жить в праздности (ничего не делая)» [18, т.1, с.632]. И хотя модель поведения, в основе которой лежит принцип ненарушения естественного порядка вещей, и должна отвращаться сознанием, привыкшим покорять природу, преодолевать обстоятельства, активно вторгаться в жизнь, все же востоковедам стоило бы с большим вниманием относиться к важнейшим категориям традиционных учений Востока. Буквальный перевод термина уничтожает его смысл, как и в случае с Ничто, Пустотой ⁷⁸. Бездействие, с нашей точки зрения, нечто безнравственное, «лень — мать всех пороков!», свидетельство эгоизма и равнодушия («хоть трава не расти»). То же слово в китайском и японском языках имеет иную семантическую окраску: «бездействие» существует не ради ничегонеделания, а ради ненарушения естественного порядка вещей. Решительный, своенравный, лишенный чувства меры человек волей-неволей нарушает естественный ритм вещей, приходит в противоречие с *дао*. Активная деятельность, несообразуемая с Путем,

⁷⁷ 49. В отличие от даосских трактатов многие тексты махаяны ставят акцент на зависимости от двенадцатичленного колеса причинного возникновения (*пратитья самутпада*). Каждая вещь, стало быть, развивается не спонтанно, а по закону причинного возникновения и потому лишена собственной природы, пуста (*шунья*). Так как сами причины все время меняются, невозможно в принципе статическое существование феноменов. Все феномены относительны, находятся в постоянной зависимости друг от друга.

⁷⁸ 50. Наиболее уязвимая часть «Большого японско-русского словаря» — философская терминология. В этой области составители и редакторы еще не избавились от тенденции, долгое время господствовавшей в востоковедении, — выдавать понятия, выработанные европейской наукой, за всеобщие.

расценивалась как свидетельство неведения (*авидья*) — причины всех невзгод. Восток предлагает свою модель поведения: можно одерживать победы надежанием. «*Дао* постоянно в надежании, но нет ничего, чего бы оно не делало» [147, с.207]. Поэтому и говорят: *вэй увэй* — «действовать недействием». Согласно «Кодзиэн», *муи* значит: «1) действие, согласованное с природой, не нарушающее естественного хода вещей ⁷⁹; 2) (буд.) ненамеренное действие, подчиненное всеобщему закону причинности (яп. *иннэн*); 3) ничего не предпринимать, не преследовать никакой цели» [76, с.2142]. «Кодзиэн» не случайно дает буддийское толкование термина: и буддизм располагает к «надежанию». Четвертая фаза «восьмеричного пути» — «правильное действие» — незапрограммированное, свободное, необусловленное (*акарма*), как и *увэй*, означает ненарушение естественного развития вещей: дать идти своим путем. В высшей, восьмой фазе — «правильное сосредоточение» — сознание уподобляется зеркалу, отражающему предметы мгновенно, не оставляя следов. Пропадает грань между познающим субъектом и познаваемым объектом, достигается недualность сознания — состояние однобытия. Это и есть просветление. К тому же стремились даосы: отпустить сознание на волю, дать выявиться его собственной природе. «Сердце мудрого в покое, — говорит Чжуан-цзы, — это зеркало неба и земли, зеркало [всей] тьмы вещей. Ведь пустота, покой и безмятежность, безразличие, уединение, тишина, надежание — это уровень неба и земли, высшее в природных свойствах» [14, с.197]. Или: «Мудрый пользуется своим умом, словно зеркалом: он ничего не держит. Отражает, но не хранит» (цит. по [240, с.39]). Задолго до Чжуан-цзы «И цзин» научил китайцев спонтанным решениям: «отпуская» свой ум, доверять ему. Это и есть *увэй*. Хуэй-нэн писал: истинная *дхьяна* (кит. *чань*, яп. *дзэн*) наступает тогда, когда начинаешь ощущать, что твоя природа подобна пространству Вселенной и мысли проплывают в «первозданном сознании», как птицы в небе, не оставляя следа.

Таким образом, *увэй* — не бездействие, а действие, сообразуемое с законами природы, разумная соизмеримость с естественным ритмом, с постоянно меняющимися условиями, с Переменами; этому и учит «И цзин» — упорядоченному действию. Надежание не имеет знаний, «но нет ничего, чего бы оно не делало», — говорит Лао-цзы [147, с.207]. Откуда берется «знание», которое называют «незнанием»? Уловить ритм Вселенной, приникнуть к вещи, жить с нею в унисон. Этот метод можно охарактеризовать словами Чжу Си из комментария к «Великому Учению»: «Чтобы создать в себе знание, следует приникнуть к вещи и постигнуть ее закон. Ибо у человека есть духовное знание его сердца, у вещей Поднебесной — их закон... Когда усилия будут приложены в течение долгого времени, в один прекрасный день все в вещах — их лицевая сторона и обратная, тонкое в них и грубое — все, как озаренное светом, станет ясным для нашего сердца и в своей сущности... и в своем проявлении...» [80, с.190].

Испытания XX в. заставили людей задуматься над всеобщей связанностью вещей, вспомнить о своей причастности к природе. Г. Гессе в романе «Игра в бисер» дает пример такой переориентации сознания: «При этом они ставили перед собой, собственно, ту же цель, какую стремились достичь в последующие тысячелетия наука и техника, то есть покорение природы, умение управлять ее законами, но шли они к этому совершенно иными путями. Они не отделяли себя от природы и не пытались насильственно вторгаться в ее тайны, они никогда не противопоставляли себя природе и не были ей враждебны, а всегда оставались

⁷⁹ 51. Правда, в Японии эта модель давала себя знать главным образом в сфере искусства и быта. Что касается социально-политической жизни, то японцы, как я уже упоминала, допускали насильственное вмешательство в ход событий. Характерно высказывание Ито Тогай, по-своему толковавшего «И цзин»: «Работая во благо, действовать по мере сил, но не различать возможности и невозможности данной временной ситуации; желая же осуществить [благое] вопреки создавшимся условиям, не только нельзя подчиняться им, но даже надо разрушить эти условия. Вот чему учит «Книга Перемен» (цит. по [196, с.72]). И его отец, Ито Дзинсай, выражал свое несогласие с традиционным пониманием *дао* как чередования *инь-ян* («Один раз *инь*, один раз *ян* и есть Путь»), утверждая, что не благодаря взаимочередуемости, а «только благодаря противостоянию вещей и происходят перемены» [140, с.78].

частью ее, всегда любили ее благоговейной любовью» [30, с.445].

Метод — следствие своей среды. Так же как для западноевропейского мышления закономерен принцип «передельвания мира» — начало активное, вторгающееся, вверившее человеку задачу пересоздания мира, так же для дальневосточного мышления естествен метод *увэй* — не передельвания мира, а приноравливания к нему, к его предустановленному ритму 80.

Грекам в конечном счете свойственна активность, вера в созидание, в деятельность, как таковую. Я уже упоминала точку зрения Аристотеля: «Первенство принадлежит деятельности... (ибо ум есть деятельность)». Хотя творческая деятельность и ставилась ими «по своему онтологическому значению ниже созерцания, созидание ниже познания, ибо созидает человек конечное преходящее, а созерцает бесконечное, вечное» [179, т.5, с.185].

Для христианской философии, по мнению П.П. Гайденко, характерно понимание творчества как вызывания бытия из небытия посредством волевого акта божественной личности. «Августин, в отличие от неоплатоников, и в человеческой личности подчеркивает значение момента воли, функции которой отличаются от функции разума: для воли характерны мотивы решения, выбора, согласия или несогласия, не зависящие от разумного усмотрения» [179, т.5, с.186]. В конечном счете творчество предполагало свободу выбора, воспринималось как возможность создания чего-то нового, ранее не существовавшего, по подобию бога, который «творит мир не в соответствии с неким вечным образцом, а совершенно свободно» [179, т.5, с.186].

С точки зрения восточных учений невозможно в принципе создание чего-то нового, ранее не существовавшего. В потенции, или в Небытии, все уже есть, и человек призван лишь угадывать и выявлять то, что есть. Согласно учениям китайцев, Творчество принадлежит Небу. Вспомним еще раз «Сицы чжуань»: «То, что создает образы, называется Творчеством. То, что осуществляет закон, называется Исполнением. Узнавать будущее, глубоко исследуя закономерности ⁸¹, называется Предсказанием. Сообразуясь с изменениями, вести дела. Когда *инь* и *ян* не поддаются измерению, это называется Божеством (*шэнь*)» [199, с.491].

Метод действия (*вэй*) связан с дихотомией, разделением всего на противоположности (человек-природа, субъект-объект), как условие активного отношения к природе, господства над ней, пусть в высоких целях — получить объективные знания, понять мир и через него себя. Нарушая закон всеобщей связи, закон непрерывности, становления, Запад шел ускоренными темпами, последовательно переживая каждый раз по преимуществу что-нибудь одно, зато более интенсивно. Следствием этого интенсивного переживания были эвристические откровения в искусстве и науке, которые служили мощным импульсом духовного развития человечества. Дальневосточные общества развивались в другом ритме.

Но в этом различии есть, видимо, своя закономерность, историческая необходимость. Разные модели поведения привели к образованию взаимодополняющих систем. Если обе модели — недействия и действия (*инь* и *ян*) — пришли бы в согласие, в состояние взаимопроникновения (11-я гексаграмма «И цзин»), то наступил бы всеобщий Расцвет благодаря равновеликому взаимодействию *инь-ян*, культур Востока и Запада. Гераклит говорил: «Противоречивость сближает, разнообразие порождает прекраснейшую гармонию» [9, с.276].

Кокоро — центр круга, источник знания

⁸⁰ 52. Условно можно было бы сказать, что западноевропейское мышление тяготеет к началу *ян*, а дальневосточное — к началу *инь*.

⁸¹ 53. Здесь стоит иероглиф *су*, который имеет значение «число, цифра», но может обозначать и «принцип, закон». Согласно комментарию, «до конца выявить возможности закономерностей и значит узнать будущее и предсказать его» [199, с. 491].

Методу должен соответствовать орган познания. Буддисты называют его *сумма* , китайцы — *синь* , а японцы — *кокоро* . За неимением эквивалента этот термин переводится то как «разум», то как «сердце», на самом деле это воля, разум и чувство в единстве. Сунский философ Мин-дао (Чэн Хао) говорил: *синь* — это «психическое начало», оно есть в своем выражении во всех предметах природы. «Это „психическое начало”, — комментирует Н.И. Конрад, — есть не что иное, как „жизненное начало”, только в человеке оно выражено не „односторонне” — это жизненное начало есть свойство самой материи (*ци*); оно обнаруживается в диалектическом развертывающемся круговороте ее первоэлементов» [80, с.186]. «Сердце весны» (*хару-но кокоро*), — говорит поэт Х в. Аривару Нарихира. «Сердце тишины» (*сидзу-но кокоро*), — звучит в стихотворении Фудзивара Тэйка. «Сердце Японии» — это цветение горной сакуры, благоухающей при восходе солнца, — возвещает *танка* Мотоори Норинага:

Сикисима но
Ямато гокоро во
Хито товаба
Асахи ни ниоу
Яма-дзакура бана.

Если спросишь:
В чем душа
Островов Японии?
В аромате горных вишен
На заре.

Кокоро — это сосредоточенность на единичном, стяжение в одну точку, откуда все разворачивается по аналогии с *нирваной* : «Безатрибутная абсолютная сущность, или пустота, каким-то непостижимым образом развернута и проявляется в образе эмпирического бытия („сансара”), в виде существ и их миров» [145, с.250]. А.С. Мартынов обратил внимание на то, что в древнекитайском памятнике «Ли цзи» содержится представление о том, что всякое пространство — дом, двор, селение, государство, мир — обладает одной совершенно особой точкой, определявшей судьбу и устройство всего остального пространства, ибо она является местом соприкосновения с потусторонним миром и фокусом некоей сосредоточенной в данном пространстве энергии» [106, с.72]. И вновь мы обнаруживаем структурное сходство с буддизмом: «С прохождением последней, четвертой дхьяны „мира, лишённого форм”, сознание созерцателя достигает кульминационной точки в центре „колеса бытия”... Здесь личность полностью выходит из круга перевоплощений и вступает в состояние „инобытия”. Психологически это состояние будет соответствовать сознанию архата в хинаяне и бодхисаттвы в махаянической системе буддизма» [47, с.327-328]. И *дао* ассоциируется с центром: «*Дао* есть *сущность* , есть нечто статически абсолютное, есть *центр круга* , вечная точка, вне познаваний и измерений, нечто единственно правое и истинное... — заключает В.М. Алексеев. — Оно — *самопроизвольная самоестественность*... Высшая гармония» [7, с.17]. А Чжуан-цзы говорит: «Вследствие того что существует правда, существует неправда; вследствие того что существует неправда, существует правда. Поэтому совершенномудрый не следует [этому различию], а сообразуется с природой и следует естественному течению... Пока то и это не стало парой, такое называется осью *дао* . Эта ось начинается в центре круга [перемен], который соответствует бесконечности. Правда также бесконечна, неправда также бесконечна» [43, с.254-255]. Эта склонность ума оказала влияние и на такую, казалось бы, далекую сферу, как правовые отношения. Можно сказать, что одни полагались на знак кодекс, букву закона, другие — на *ли, и* — нечто внутренне присущее человеку. Закон был задан, находился

внутри, в сердце человека. «Сердце человека и есть закон», — говорил сунский философ Лу Сян-шань. И если нарушались правила этикета, учтивости, долга, то в самурайской среде это неизбежно вело к самонаказанию, к суду над самим собой — *харакири*. И наказание носило интравертный характер.

Центр — единственно неподвижная точка круга. Только через успокоение, сосредоточение, говорят древние китайцы, возможно освобождение. Чем меньше поверхность соприкосновения с эмпирическим бытием (*сансарой*), тем более сокращается человек в своих желаниях, сводя свое общение с ним до минимума, до «точки», тем более он приближается к *нирване*. Достичь центра двенадцатичленного круга бытия можно, лишь преодолев все двенадцать типов привязанностей к *сансаре* (желание, имя-форму, неведение и т.д.). Путем возвращения к изначальному, к корню, покою человек достигает целостности, однобытия с миром, и в этом стремлении даосы мало отличаются от буддистов: «Кто стал правилом вселенной, тот не расходится с постоянным *дэ* и возвращается к изначальному» [147, с.164]. И тот же Лао-цзы говорит: «То, что оставляет свои желания, отказывается от страстей, притупляет свою пронизательность, освобождает себя от хаотичности, умеряет свой блеск, уподобляет себя пылинке, представляет собой глубочайшее» [43, с.131]. Если феноменальный мир воспринимается как иллюзорный, реальность лежит за гранью видимого, то источником познания, естественно, становится орган, способный проникнуть в невидимое. Это и есть *кокоро* — центр ментальной деятельности.

В комментарии к «Мэн-цзы» Чжу Си напоминает о том, что Небо само не обладает способностью видеть и слышать и получает эту способность от «человеческого сердца». *Синь* — основа учения Мэн-цзы: «Кто следует великому в организме, тот становится великим человеком, а кто следует малому в организме, становится малым» (цит. по [22а, с.146]). По Мэн-цзы, именно сердце содержит в себе четыре постоянных свойства изначальной природы — *жэнь, и, ли, чжи* — и потому от сердца зависит совершенствование человека и всего космоса (моральный и физический мир нераздельны).

Поскольку *кокоро* есть точка соприкосновения с Небом, именно через *кокоро* Небо выражает себя и вещь соприкасается с другой (каждая вещь обладает своим *кокоро*), оно — знак всеобщности, единства мира. (Говоря словами Кавабата, «если у Вселенной одно сердце, значит, каждое сердце — вселенная».) Понимание *кокоро* — как олицетворения всеобщей связанности вещей помогает интегрировать нацию. Не потому ли и ныне столь любимо это слово в Японии? И любовь эта не убывает, о чем свидетельствуют вышедшие за последнее время книги (двухтомная «История *кокоро* японского народа» Караки Дзюндзо [65]; «*Кокоро* японской литературы» Мурамацу Садатака [113] и многие другие).

Как ни заманчиво сравнение с греками, *дэ* не есть «благо», вопреки мнению Л.Е. Померанцевой [135, с.8]. Наверное, потому, что одно понятие отражает особенности китайского, другое — греческого представления об абсолюте. Греческое «благо» — это только свет, абсолютное добро, которое, по мнению Платона, «существует само по себе», нисходит на человека [9, с.377]. «Благо» постоянно, неизменно, разливает свою благодать, подобно солнцу. *Дэ*, хотя и предназначено устраивать мир, приводя его в соответствие с *Дао*⁸², тем не менее неоднородно, неоднозначно. Бывает *дэ* высшее и низшее: «Человек с высшим *дэ* недеятелен, осуществляет недеяние, человек с низшим *дэ* деятелен и нарочит» [147, с.215]. Конфуций противопоставляет *дэ сяожэня* (низкого, мелкого человека) и *дэ цзюньцзы* (настоящего человека): «*Дэ цзюньцзы* — ветер, *дэ сяожэнь* — трава. Когда ветер дует, трава склоняется» [146, т.2. с.94], т.е. *цзюньцзы* настолько превосходит *сяожэня* своей духовной силой, способной воздействовать на все окружающее, что в нормальной ситуации (если низменный человек не стоит у власти) не дает ему проявлять себя, ибо действия

⁸² 54. Недаром *дэ* сравнивается с «искренностью» (*макото*), а *макото* есть следование *дао*. Я уже упоминала японскую поговорку: «Только высшая искренность трогает небеса». И о *дэ* говорят: «Только *дэ* трогает Небо».

последнего направлены на личное благополучие, а не на общее благо⁸³. Наконец, даосы в принципе, по самой своей сути не могли назвать *дэ* «благом», поскольку избегали называть вещи именами, не верили в слова. Ничто, никакая вещь не поддается определению, так как пребывает в непрерывном изменении. Даосы не за то нападали на конфуцианцев, что те хотели усовершенствовать человеческую природу, выявить «пять постоянств», а за то, что конфуцианцы дали этим «постоянствам» названия, переключив внимание с внутреннего на внешнее. Человеку же, по мнению даосов, достаточно следовать *дао*, и эти свойства будут сами собой выявляться. Слова отдаляют от *дао*. Полагаясь на слова, человек перестает полагаться на себя. Потому в «Дао дэ цзин» и сказано: «Тот, кто знает, не говорит. Кто говорит, не знает» [147, с.306].

Глава 3 ЧАСТЬ И ЦЕЛОЕ. ТРАДИЦИОННАЯ СТРУКТУРА

Аристотель в «Политике» приходит к выводу: «Природа государства стоит впереди природы семьи и индивида: необходимо, чтобы целое предшествовало части». И в то же примерно время и о том же говорится в «Великом учении»: «Тот, кто хотел выявить перед миром духовную силу⁸⁴ древних, прежде [учился] управлять своим государством. Тот, кто хотел управлять своим государством, прежде устанавливал порядок в своей семье. Тот, кто хотел установить порядок в своей семье, прежде [учился] владеть самим собой. Тот, кто хотел владеть самим собой, прежде делал правым свое сердце. Тот, кто хотел сделать правым свое сердце, прежде делал искренними свои мысли. Тот, кто хотел сделать искренними свои мысли, прежде раскрывал свой ум. Раскрытие же ума зависит от постижения вещей.

Когда вещи постигнуты, ум раскрывается. Когда ум раскрывается, мысли делаются искренними. Когда мысли делаются искренними, сердце становится правым. Когда сердце становится правым, владеешь самим собой. Когда владеешь самим собой, в семье устанавливается порядок. Когда в семье устанавливается порядок, [должным образом] управляется государство. Когда [должным образом] управляется государство, Поднебесная живет в мире» [41, с.39-40].

Трудно не заметить разницу в самом подходе к вещам, в понимании целого. В одном случае — зависимость частей от целого, приоритет целого, в другом — отсутствие такой зависимости, иной тип связи: «природа государства» такова, какова природа семьи, а природа семьи такова, какова природа индивида, а природа индивида такова, какова природа его сердца, — одно другим обусловлено. Сердце — регулятор Вселенной. Именно в сердце заключены «пять постоянств» (*у чан*), и если сердце неискренне, люди не поступают сообразно с «пятью постоянствами», а если люди не поступают сообразно с «пятью постоянствами», то должным образом не управляется государство.

Почему «Великое учение» отсылает к примеру древних? Комментируя это место, Чжу Си говорит: «Небо посылает совершенномудрых, чтобы те научили людей раскрывать свою первоначальную природу, свои пять постоянств» [41, с.41]. Действительно, в тексте рядом с *мин дэ*, которое я перевела как «духовную силу», стоит слово *мин*, что значит «прояснять», «выявлять». Но выявить можно лишь то, что уже есть.

И греческий философ, и китайский мудрец — каждый унаследовал свою манеру

⁸³ 55. *Жэнь* — это мягкое *дэ*; *и* — это твердое *дэ* (см. [199, с.566]). Одно уравнивает другое, одно дополняет другое — универсальный закон всех состояний: все вещи и состояния двуедины.

⁸⁴ 1. Букв. *мин дэ* — ясное *дэ*, т.е. таинственная духовная сила, которую получают от Неба [75, с.2086].

мышления. Представление о части и целом возникло в древней Греции в связи с рационализацией сознания, когда появилось понятие цели, целесообразности. Если есть «начало», должна быть и конечная цель. «Самосец Пифагор, сын Мнесарха, — говорит Аэций, — первый назвавший философию этим именем, [признает] началами числа и заключающиеся в них соразмерности, которые он называет также гармониями, элементы же, называемые геометрическими, [он считает] состоящими из тех и других [начал]. Опять же [он принимает] в началах монаду и неопределенную диаду. Одно из начал у него устремляется к действующей и видовой причине, каковая есть бог-ум, другая же [относится] к причине страдательной и материальной, каковая есть видимый мир» [9, с.286]. И тот же Аэций говорит: «Ни одна вещь не возникает беспричинно, но все возникает на каком-нибудь основании и в силу необходимости» [9, с.327]. Соподчиненность частей в целом, по Аристотелю, обусловлена энтелехией, которая и выражает целевую причину. Чжуан-цзы же уверял: «Ведь нет ничего более целостного, чем небо и земля. Но разве [они] обладают целостностью оттого, что [сами] ее добиваются? Тот, кто познал великую целостность, ничего не добивается, ничего не теряет, ничего не оставляет. Из-за вещей не меняется, возвращается к самому себе и [становится] неисчерпаемым» [14, с.266].

Достаточно пристального взгляда на старый китайский или японский текст с его вертикальными строчками, расположенными сверху вниз (от неба к земле), где иероглифы непосредственно между собой не связаны где каждый знак — самостоятельная сущность, занимает свое особое положение в системе, чтобы представить, насколько китайцы и греки по-разному смотрели на вещи.

Дело тут не в разнице дедуктивного и индуктивного способов рассмотрения вещей. С точки зрения традиционного китайского и японского мышления ни целое не предшествует части, ни часть не предшествует целому, а «части» нет, есть целое. В зерне заключена Вселенная. Все едино, все есть огромный организм, самочувствие целого не может не сказаться на отдельных его клетках, а самочувствие отдельной клетки — на состоянии всего организма. Через все круги человеческого общения проходит одна нить, которая соединяет все с сердцем — с центром Вселенной — и с центром каждого существа в отдельности. Помните: «Если у Вселенной одно сердце, значит, каждое сердце — вселенная». Вновь — моноцентрическая модель. Интравертный тип связи *инь-ян* привел к самостоятельному существованию, к самобытию отдельного, к образованию соответствующей структуры: «одно во всем и всё в одном». Это чувство общечеловечно. Н.И. Гнедич в предисловии к переводу «Илиады» писал, что надобно переселиться в век Гомера, сделаться его современником, жить с его героями, чтобы хорошо понимать их. «Тогда мир, за три тысячи лет существовавший, не будет для нас мертвым и чуждым во всех отношениях, ибо сердце человеческое не умирает и не изменяется, ибо сердце не принадлежит ни нации, ни стране, но всем общее; оно и прежде билось теми же чувствами, кипело теми же страстями и говорило тем же языком» [32, т.2, с. VIII].

Строго говоря, к традиционной системе мышления японцев неприменимо ни понятие части, ни понятие целого. По мнению Судзуки, принцип «одно во всем и всё в одном» не поддается логическому обоснованию и доступен лишь мудрости — *праджне*, когда ум не прибегает ни к каким определениям. Эта особенность буддийского мышления не могла не привлечь внимание Ф.И. Щербатского: «Вообще в вопросе о соотношении между собою целого и его частей буддизм становился на ту точку зрения, что мы можем приписывать действительное истинное бытие только частям, и собственно только таким частям, которые, в свою очередь, из частей не состоят, то есть атомам, неделимым частицам. Материя слагается из атомов вещественных, материальных, а душа из атомов духовных. Как в куче зерна нет ничего более, кроме тех зерен, из которых она состоит, так в духовной личности нет ровно никакого плюса по сравнению с теми отдельными душевными элементами, или явлениями, из которых она слагается. Только наша привычка, или ограниченность нашего познания, приписывает целому какое-то особое бытие» [195, с.11-12]. Но буддисты же говорят: в одном зерне заключена Вселенная.

Обратим внимание на форму выражения мысли в греческом и китайском тексте — на разный рисунок, на расхождение в самом способе доказательств. Нить причин и следствий в «Великом учении» раскручивается то сюда, то туда, как челнок на ткацком станке. Я уже упоминала о своеобразии речи Конфуция: не одно вытекает из другого, а одно возвращается к другому по принципу движения туда-обратно.

Манера выражения Конфуция — своего рода стереотип, сохранявший силу на протяжении веков. Примерно в том же духе рассуждает Чжу Си: «Если не начать с „Да сюэ“, не постигнуть, схватив самое основное, тонкость и глубину „Лунь юй“ и „Мэн-цзы“; если не обратиться к „Лунь юю“ и „Мэн-цзы“, не дойти, пройдя через них, до „Чжун-юна“; если же не дойти до „Чжун-юна“, как можно понять Великую Основу, читать книги Поднебесной и рассуждать о делах Поднебесной?» (цит. по [80, с.189]). И опять — последующее не вытекает из предыдущего, а возвращается к предыдущему.

Структура мышления прежде всего проявляется в речевых оборотах, в расположении слов. В древнекитайских текстах вырисовывается структура, в основе которой лежит не линейная причинно-следственная связь, когда последующее вытекает из предыдущего, а такой тип связи, при котором последующее возвращается к предыдущему, идет ему навстречу. При встречном движении мысли последующее и предыдущее взаимопроникаются, образуя двусторонний тип связи в соответствии с моделью *инь-ян* : одно присутствует в другом.

В буддизме отразились традиционные индуистские представления. «Ты — одно с тем (tat tvam asi)» — сквозная мысль упанишад. «„Кто ты?“ — [спрашивает луна]. — „Я емь ты“, — [отвечает он, и она] отпускает его... Таково все, что существует. Все, что существует — это ты» [174, с.48-49]. Но если все Одно, «ты — одно с тем», то как же одно отличается от другого, как осуществляется процесс развития, немислимый без наличия разного? Согласно махаяне, уникальность каждой формы обусловлена ее особым положением в системе неповторимым типом связи с другими формами или неповторимым сочетанием причин, вызвавших ее к жизни. Буддизм отрицает идею субстанциональности бытия, феноменальный мир существует благодаря действию закона всеобщей обусловленности, причинного возникновения (*пратитья самутпада*): «перед нами картина мира как волнующегося океана, в котором, как волны из глубины, постоянно откуда-то выкатываются отдельные элементы жизни. Эта волнующаяся поверхность представляет собою, однако, не хаос, а повинуетя строгим законам причинности... Это учение о „совместно-зависимом рождении элементов“ является самым центральным пунктом всего буддийского мировоззрения» [195, с.28-29]. С точки зрения большинства школ махаяны вещи несубстанциональны, пусты (*шунья*), не имеют самости. Нагарджуна в учении о «пустоте» (*шуньявада*) или «Срединном пути» (*мадхьямика*) отрицал самобытие (*свабхава*) любой вещи и считал ее существующей только по отношению к другим вещам. Особый тип связи всего со всем и обусловил особый тип структуры: «одно во всем и всё в одном».

В «Аватаншака сутре» Вселенная сравнивается с огромной сетью из драгоценных камней и хрусталя, которая блестит на восходе солнца, притом каждая драгоценность отражает все остальные. Это и есть *дхармадхату* — *Вселенная* . Ее Закон несводим к простой материальной причинности, а есть сама реальность, которая стоит над бытием и Небытием. «Как день не является причиной ночи, так и ночь не является причиной дня (хотя они постоянно следуют друг за другом) — такова природа дхарма-дхату... Эта высшая, изначальная причинность — внутренняя, а не внешняя. Можно сказать конвергенция всех вещей и есть причина каждой вещи в отдельности. Все зависит от Закона, так же как день и ночь зависят от вращения Земли» [241, с.35].

Такой тип связи, с одной стороны, предоставляет каждой вещи возможность быть самой собой, быть непосредственно связанной с абсолютным, с другой — делает каждую вещь зависимой от высшей причины. Вещь включена в систему и обречена подчиняться ее законам. Между миром и вещью, между миром и человеком нет дистанции, предоставляющей свободу выбора. Всякая надежда покорить, одолеть природу или быть

независимым от нее воспринимается как чистая иллюзия, неведение (*авидья*).

«Аватаншака сутра» сближается с древними китайскими учениями, признавая не непосредственную зависимость вещей друг от друга, а их общую зависимость от высшей причины, от закона Единого. Конвергенция, сведение вещей к одному Закону, который и есть причина каждой вещи в отдельности, позволяет сохранять мировой порядок, уравновешенность вещей.

Учение японской буддийской секты Кэгон, взявшей за основу «Аватаншака сутру», признает принцип *дзидзимугэ* — взаимопроникновения всех вещей. Секта Кэгон проповедует единство истинно сущего и феноменального мира: *ри* и *дзи* — «два колеса телеги», благодаря их единству развиваются все формы жизни. *Дзидзимугэ* значит, что все вещи феноменального мира беспрепятственно взаимопереходят друг в друга.

Абсолют не существует сам по себе и присутствует в каждой вещи в полной мере, что и делает ее целостной, самососредоточенной — микромиром. *Кокоро* — точка соприкосновения с Высшим. Моноцентрическая модель (в каждой вещи — свой центр) привела к особому пониманию статуса самих вещей. «[Вещи] легки, неуловимы, — говорит Чжуан-цзы, — [но] каждая обладает своей сущностью; ни в древности, ни ныне одна не заменяет другую — нельзя [никакую вещь] умалить» [14, с.270]. Конечная цель китайских учений — интеграция единой для всех первоприроды (которая изначально Добра).

Дхарма — это и космический принцип, и «субстрат» каждой вещи в отдельности, высший безличный Закон Вселенной и психическое состояние индивида. У каждого случая своя *дхарма*. Как сказано в «Дхарма-сангити сутре», «будды рождаются дхармой и их слияние — дхарма. И все вещи, земные и неземные, рождаются дхармой, происходят из дхармы... Дхарма — одна для всех существ, она не различает низших, средних и высших. Дхарма — неделима» [207, с.52-53].

Все существа, без исключения, говорится в «Аватаншака сутре», обладают природой Будды, каждое связано со всеми остальными, каждое существование содержит в себе существование других. Каждый идет к освобождению своим путем, но, спасая себя, спасает других; спасая других, спасает мир, с которым связан неразрывными узами. Это основной постулат махаяны. Акцент на всеобщем сочетается с акцентом на индивидуальном: каждая малость есть микромир.

И *дао* — всеобщий, космический Закон, и Путь каждого существа в отдельности. У каждого — свое *дао*. Подобное соотношение Единого и единичного раскрывается уже в первом параграфе «Дао дэ цзин»: «Явленный путь (или путь, который может быть путем. — *Т.Г.*) не есть постоянный путь» [147, с.1] ⁸⁵ Лао-цзы хочет сказать, что все видимое и слышимое, весь феноменальный мир, не есть истинное *дао*, но есть его проявление. Однако между истинным *дао* и феноменальным нет разрыва, нет дистанции, они есть Одно: постоянное *дао* — пусто, не имеет форм, но все оформляет и вне мира форм не существует. (Такая постановка вопроса недопустима с точки зрения формальной логики: «Невозможно, чтобы одно и то же вместе было и не было присуще одному и тому же и в одном и том же смысле» [10а, с.63], но допустима с точки зрения диалектической.)

Естественно, эту структуру не могли не унаследовать и сунские философы. С их точки зрения, по замечанию Н.И. Конрада, закон (*ли*) — не какая-то «особая сущность, из которой исходит все бытие, а нечто существующее в самих явлениях бытия — то, что делает каждое явление именно этим явлением, т.е. создает его «природу». Тем самым было провозглашено единство „естественного закона” (*ли*) и „природы вещей” (*син*). Насколько эти понятия стали репрезентативными для всего мышления сунских философов, показывает наиболее распространенное наименование их учения: *синлисюэ* — „учение о естественном законе и природе вещей”» [80, с.186]. И неоконфуцианский закон *ли* (яп. *ри*) присутствует в каждой

⁸⁵ 2. Общепринят перевод: *Дао*, которое может быть выражено словами, не есть постоянное *дао*» [43, с.115]. Но, во-первых, *дао* выражается не только в слове, но буквально во всем. Во-вторых, этого нет в тексте. В-третьих, если бы Лао-цзы действительно так думал, то не было бы и его трактата.

вещи в полной мере. При склонности к интеграции общего, если бы не было акцента на индивидуальном, на неповторимости отдельного, образовалось бы мертвящее тождество.

Так как развитие вещи происходит за счет внутреннего источника, зависит от нее самой, то существование каждой вещи непосредственно не связано с существованием других вещей, т.е. вещь не нуждается во внешнем воздействии или противодействии для своего развития, ибо развивается сама.

Так как «это есть то», «одно во всем и все в одном». Вселенная — единый живой организм, каждая вещь непосредственно переживает состояние целого. Такая зависимость части от целого (часть и есть целое) создает своеобразный тип структуры, которую в какой-то мере можно охарактеризовать словами Гегеля: «Как говорит Лаплас, аналитик целиком отдается вычислению и упускает из виду задачу, т.е. общий обзор и зависимость отдельных моментов расчета от целого. Существенно не только понимание зависимости единичного от целого, но и то, что каждый момент сам по себе, независимо от целого, является целым. Это и есть углубление в предмет» [27, т.2, с.544]. Английский синолог Дж. Нидэм называет традиционный для китайцев принцип связи «непричинным», осуществляемым по принципу «эха», взаимного «отклика» вещей «того же рода» (*тун лэй*).

И древние греки, и средневековые мыслители выдвигали идею тождества макро- и микромира. Николай Кузанский говорил о совпадении «абсолютного минимума» с «абсолютным максимумом» — всем миром. И монады Лейбница — «сжатые вселенные». Но для китайцев и японцев принципиальная неделимость вещи на отдельные части, идея микромира была чем-то само собой разумеющимся с древнейших времен. (В Японии уже синтоизм верой в индивидуальное существование *ками* — в каждой вещи свое божество — подготовил сознание к восприятию идеи микромира.) Монада (греч. *μονος* — «один», название единицы у древних греков) — единосушна, это — 1. Монады Лейбница — первичный духовный элемент, «малый мир», «единицы бытия», но они «не имеют окон» в окружающий мир, т.е. не связаны между собой Законом Вселенной. И хотя монады суть «зеркало неразрушимой Вселенной», которое отражает отношения мирового целого, они нуждаются во внешнем участии, в «богом предустановленной гармонии». Согласно же китайским учениям, микромир и макромир — недуальны, всё обладает структурой *инь-ян*, внутренним источником развития.

Идея Демокрита — «подобное стремится к подобному» — близка идее китайцев о влечении друг к другу вещей «того же рода» (*тун лэй*), но греки пришли к причинно-следственной, целенаправленной связи. Китайцы же, выдвинув идею «непричинной связи», развили ее в универсальную систему, согласно которой мир есть громадный организм, спонтанно развивающийся континуум, где все коррелятивно связано друг с другом в соответствии с моделью *инь-ян*. Все кооперируется во взаимном служении, притом каждая вещь, обладая относительной свободой, играет свою роль, в зависимости от положения в системе, «ни до, ни после других». Этот взгляд, по мнению Дж. Нидэма, созвучен современной науке [222, с.289-291]. Собственно, идея континуума естественно вытекала из идеи непрерывности, недуальности, понимания Небытия как потенциального бытия.

Об особом типе связи одного с другим в китайских учениях пишет и американский ученый Д. Боддэ: «Следует мыслить себе влечения этого рода как такие, которые осуществляются скорее по типу стихийного отклика (отклик одного струнного инструмента на другой с такой же высотой тона) или по типу взаимного притяжения (притяжение между железом и магнитным железняком), нежели по типу механического импульса (удар одного бильярдного шара по другому).

Ясно, что такие соотношения не только противоречат обычным категориям времени и пространства, абстрактного и конкретного, но также ликвидируют кажущийся разрыв между миром людей и миром природы. На самом деле эти два мира практически сливаются, образуя единый континуум, половины которого так тесно сплетены, что легчайшее натяжение или напряжение в одной стихийно вызывает соответствующее натяжение или напряжение в другой» (цит. по [85, с.113-114]).

Вспомним Лао-цзы: «Небесное *dao* подобно натягиванию лука. Когда опускается его верхняя часть, поднимается нижняя» [147, с.384]. Все в природе настолько взаимосвязано, что малейшее колебание не проходит бесследно. Тип структуры действительно не мог не отразиться на категориях времени и пространства. И то и другое имеет тенденцию к стяжению в точку, в центр круга, к полному исчезновению, ибо идеальное состояние — неощущение времени и пространства. Естественно, если ум настроен не расчленять, не делить целое на части, то и должно было появиться представление о времени как «вечном теперь» (*нака-има*), или «абсолютном настоящем».

Итак, если структура мышления и есть формообразующее начало, если под таким углом зрения люди смотрели на мир, то мы должны обнаружить ее в любом виде человеческого существования, будь то формы общежития, психология или статус индивида, ибо человек творит так, как он видит мир.

В статье «Индивидуум в махаянской философии» Уэда Ёсифуми говорит о статусе личности на Востоке: «Если мы полагаем, что множество [людей] есть не просто собрание индивидов, а именно такое собрание, которое отрицает индивид, значит, общество основано на отрицании индивида. Каждый индивид должен быть готов отказаться от своего благополучия, если того требует благополучие общества. Это значит, что один представляет всех, а все есть отрицание одного. Это означает самоотрицание, или несуществование субъекта (*anatman* „не-я”), и существование общества или исторического мира.

Фа-цань, буддийский мыслитель, который внес ясность в структуру подобного соотношения одного и многих, назвал этот тип отношений взаимным становлением господина и вассала. В том случае, когда один представляет всех, каждый индивид соответственно есть Центр Вселенной. Когда индивид А — господин, все остальные индивиды и природа, т.е. весь мир, — его вассалы. В то же время А — вассал по отношению к Б и В, т.е. каждый индивид одновременно и господин и вассал»⁸⁶ [213, с.172]. Вновь мы имеем дело с моноцентрической моделью, самососредоточенностью, позволяющей индивиду чувствовать себя центром мироздания, не ощущать непосредственной зависимости от рядом стоящих людей и вместе с тем ощущать абсолютную зависимость от общей системы с ее установлениями не допускающими отклонений.

Подобная структура проявляет себя и в *дзэн*. Можно сказать, в *дзэн* принцип «одно во всем и всё в одном» получил наивысшее выражение. С точки зрения Судзуки, в *дзэн* каждый индивид представляет собой абсолютную сущность и благодаря существованию Пустоты (*шунья*) может в полной мере реализовать свою подлинную природу, то, что он есть в глубине своей. (Но не случайно у японцев развивается групповая логика, не позволяющая индивиду проявлять свою индивидуальность. Не случайно на первом месте пишется фамилия, на втором — имя; акцент на фамильном признаке, родовом. Общее — на первом месте, индивидуальное — на втором.)

Трудно переоценить значение этой проблемы. Она не только не утратила актуальности в наши дни, но я беру на себя смелость утверждать, что мы не поймем ни одного современного мыслителя Китая или Японии, каких бы взглядов он ни придерживался, не зная основ традиционных учений. Как можно понять, например, книгу Судзуки Тору «Мир эхо-бытия» (1967), не имея представления о «не-причинной связи», об интравертном характере противоположностей? «Эхо трансцендентной пустоты, точно круги по воде, распространяется от материи к жизни, от жизни к духу и обществу... Мир эхо — это мир истинного единения людей, мир гармонии свободной любви, в котором „я” и „ты”, опосредуемые вещами, пребывают в трансцендентном небытии, в абсолютной пустоте, в ничто. Он образует „истинную общность” как „товарищество” „я” и „ты”, объединяемых через вещи и пустоту» (цит. по [79, с.63]). И такие рассуждения — не особенность языка

⁸⁶ 3. Это двуединство сказалось не только на социально-психологическом статусе личности, ощущающей себя одновременно и слугой и господином, но и на нравственном. Не случайно идеал самурая символизируют «меч и хризантема»: непримиримость и мягкость.

философа, близкого японской форме экзистенциализма, они вытекают из более или менее общего для японцев понимания Небытия как потенции бытия. Речь, таким образом, идет не о позиции того или иного автора, а об универсалиях мышления, без понимания которых невозможно подойти к решению проблем современной науки и практики.

Научное мышление пришло к признанию целостного, структурного подхода при изучении объектов любого рода в любой сфере научного знания, будь то философия, экология, генетика или психология. Наука стремится преодолеть антиномию целого и части. Отсюда — повышенный интерес современных ученых к традиционным восточным учениям.

Обратимся, наконец, к области искусства. Структура мышления, естественно, не может не сказаться на характере как поэтики в целом, так и отдельных видов искусства.

Начнем с музыки — наиболее «отвлеченного» искусства, и мы увидим, что в теории китайской и японской музыки присутствуют все элементы традиционной модели мира. Двенадцатиступенчатый звукоряд, соответствующий двенадцати месяцам года, состоит из двух «взаимопроникающих звукорядов» — *инь* (минорного) и *ян* (мажорного). Пять музыкальных тонов, составляющих систему китайской пентатоники, соответствуют «пяти элементам», «пяти постоянствам», пяти планетам, пяти цветам и т.д. (см. [112, табл.16]). При исполнении музыки «пять постоянств» находятся в равновесии. По наблюдению Н.А. Иофан, «Теория китаизированной музыки в Японии базировалась на широко распространенном в странах Древнего Востока принципе признания определяющей роли единого звука, т.е. звука, взятого отдельно. В этом и заключается коренное отличие теории музыки большинства стран Древнего Востока и античности, в которой главенствующая роль отводится мелодическому обороту» [53, с.28].

Действительно, грубо говоря, европейская музыка — это нечто созданное человеческим воображением, сконструированное, воссозданное после разложения на части целого, при этом звуки выстраиваются в соответствии с представлением о линейном движении. «Из определенного ритмического строя расположения частей, — пишет И. Маца, — возникал и закон уравниваемости, отличный от простой симметрии тем, что здесь имеет место динамичное взаимоотношение в виде нарастания или убывания частей в линейных, плоскостных, объемно-весовых, звуковых, а в конечном итоге в смысловых отношениях.

Так постепенно складывались, например, в музыке системы ладов, на их основе — мелодический строй, в поэзии — метрические системы, которые, как и музыкальные лады, приобретали и определенное для каждой системы смысловое значение, и эмоциональную окраску» [108, с.15]. В этом коренное различие структур. Одни не разделяли и не собирали части в целое, музыкальный образ разрастался из одной точки, из единого звука, или, как говорится в древнейшем китайском музыкальном трактате «Юэ цзи», «из сердца человека» — в соответствии с моноцентрической моделью, и это придавало отдельному звуку самососредоточенный характер. Другие расчленяли, чтобы вновь соединить, но (уже в своем порядке, согласно собственному представлению о гармонии, и этим создавали нечто новое, самостоятельно бытующее — «вторую природу».

Иван Вандор, итальянский композитор и музыковед, рассказывая о тибетской буддийской музыке, говорит: исполнители в стиле *ян* поют «низкими гортанными голосами, выпевая слоги очень медленно... Вероятно, это в какой-то мере связано с тантрической идеей о том, что, чем ниже звук, тем он „нематериальнее” и ближе к молчанию. Удивительным результатом такой тренировки является то, что голос получает возможность производить вместе с основной нотой дополнительные обертоны и каждый певец становится, так сказать, человеком-хором.

Однако эта вокальная техника не является исключительным достоянием одного Тибета: нечто подобное можно встретить также в Монголии и некоторых районах Сибири» [23, с.30].

Нередко пишут об импровизационном характере восточной музыки. На Востоке музыкант обозначает мелодию лишь приблизительно и обучается музыке не чтением по нотам, а слушая исполнение учителя. Обучение на слух позволяет ему достигать редкой

изысканности. Японская классическая музыка была безымянной, передавалась почти в неизменном виде из поколения в поколение. «Музыкальная композиция могла зависеть от погоды или от времени года. Для того чтобы оценить по достоинству эту музыку, нужно иметь хотя бы некоторое представление о том, каким путем или какими путями создавал каждый музыкант свою неповторимую музыку» [210, с.16]. И склонность к музыкальной импровизации можно объяснить особенностями традиционной структуры: исполнитель самососредоточен, что позволяет ему занимать относительно свободное положение в системе «ни до, ни после других», быть предоставленным самому себе. Отсюда — непривязанность к внешнему знаку: отсутствие нот, свобода волеизлияния. Но он не может выйти за пределы круга, нарушить нормы общепринятого, что ограничивает фантазию. И здесь традиционное сочетание свободы и несвободы.

Несоответствие основ сочинения музыки на Западе и Востоке привело поначалу к нетерпимому отношению музыкантов друг к другу. В книге «Вечера в оркестре» (1853) Гектор Берлиоз писал о китайской музыке: «Напев, гротескный и даже весьма неприятный, заканчивался, как в любом нашем самом пошлом романсе, на ключевой ноте; ни разу не отклонился он от тональности и лада, заданных в самом начале. Дробный, монотонный по ритмическому рисунку аккомпанемент исполнялся... в полнейшем диссонансе с нотами голоса... Музыка у китайцев и индийцев, если бы она у них вообще была, походила бы на нашу; но в этой области они пребывают в полнейшем мраке варварства и инфантильного невежества, сквозь которые едва пробиваются малочисленные, неуклюжие и неуверенные ростки. Народы Востока называют музыкой то, что мы назвали бы шумом» (цит. по [190, с.26]). А Мухаммед Зерукки в статье об арабской музыке так передает отношение восточного человека к европейской музыке: «Его, привыкшего к одноголосию, когда все музыканты играют в унисон, как бы декламируя одно стихотворение, сбивают с толку эти скрепяющиеся, противоречивые, насакаивающие друг на друга звуки. Его мысли в смятении, он старается уловить то течение музыкальной фразы, то звучание определенного инструмента, тщетно пытаясь разобраться в том, что происходит.

Западный оркестр для него — не единое целое; ему представляется, что каждый музыкант бормочет на своем собственном языке, совершенно не заботясь о других и думая только о себе» (цит. по [190, с.26-27]). Образно сравнил музыку Запада и Востока Тагор: «Мир днем похож на европейскую музыку: могучее течение широкой гармонии, состоящей из созвучий и диссонансов... А ночь — это индийская музыка, чистая, глубокая и нежная рага⁸⁷. И та и другая музыка волнует нас, но по духу они несовместимы. С этим ничего не поделаешь Природа изначально разделена: день и ночь, единство и многообразие, конечное и бесконечное» (цит. по [190, с.30]).

Некоторые японские музыковеды, выступая на состоявшейся в 1968 г. в Токио конференции ЮНЕСКО «Культурные связи Японии и Запада за 100 лет», выражали сомнение в возможности западно-восточного синтеза в музыке именно потому, что японская традиция издавна рассматривает человека как часть природы, западная же противопоставляет человека природе как демиурга, способного подчинить природу своей воле. И все же немало людей верит в возможность и благотворность синтеза. Процесс взаимопроникновения в любой сфере духовной жизни становится реальным потому, что сами люди начинают иначе смотреть на вещи, внутри самих художественных систем происходят перемены. Таким европейским композиторам, как Бэла Барток, близка японская музыка, потому что они отошли от системы ладов, как бы высвободили звук.

По мнению современного композитора Тору Такэмицу, европейская музыка отличается от японской, как абстрактная от конкретной (его собственные сочинения называются «Музыка воды», «Музыка дерева» и т.д.), но совместить эти два мира возможно. Меняются

⁸⁷ 4. *Raga* — «краска, цвет», а также «чувство, страсть», которые воплощаются в музыке. Структура *ragi* рассматривалась древнеиндийскими учеными как идеальный способ организации звукового материала для создания соответствующего эмоционального эффекта [112, с.54].

люди, преодолевая односторонность и самомнение, а это первое условие сближения. Хотелось бы напомнить слова Дмитрия Шостаковича: «Для меня далеко не ясен вопрос о так называемой „несовместимости“ модальных и гармоничных систем мышления, о „вреде или пользе“, которые приносят культурному наследию стран Востока приемы полифонического или гармонического развития, присущие музыке европейской».

Но в чем я твердо убежден, это в справедливости тезиса о принципиальном равенстве перед лицом культуры человечества всего многообразия национальных музыкальных традиций, всего накопленного богатства мелодий, ритмов, тембров, тончайших поэтических откровений... Дело, по-моему, не в „совместимости“ или „несовместимости“ различных музыкальных систем, но в том, как и какими методами решается проблема взаимодействия и взаимовлияния культур разных в этническом и географическом отношении народов. Здесь все решает художественный такт и талант музыкального деятеля — композитора, исполнителя, педагога, теоретика — его ответственность перед искусством и творческая честность» [193а, с.13].

В основе любого вида искусства японцев можно обнаружить особый тип соотношения Единого и единичного. Возьмем самую раннюю категорию прекрасного — *моно-но аварэ*. Это понятие переводится у нас как «очарование вещей» (в «Большом японско-русском словаре» — «прелесть вещей»). *Моно* — «вещь», универсальное понятие, признак единства мира; оно приложимо не только к неодушевленным предметам, но и к одушевленным существам, не только к одушевленным существам, но и к абстрактным понятиям (если можно допустить существование абстракции в данной системе мышления), таким, как *дхарма*. *Моно-но аварэ* — это и нечто всеобщее, и индивидуальное свойство каждой вещи в отдельности. Моноцентрическая модель, тенденция к стяжению в одну точку («умаление», стяжение в центр круга дает возможность соприкоснуться с подлинной реальностью), сначала разбила *танку* на две части («верхнюю» строфу — *ками-но ку*, или *хокку*, и «нижнюю» — *симо-но ку*, или *агэку*) и привела к выделению верхнего трехстишия (*хокку*) в самостоятельный вид поэзии. Эта же склонность ума — сосредоточенность на одном — дает себя знать и в чайной церемонии, и в искусстве икэбана. «Один цветок лучше, чем сто, передает цветочность цветка», — говорит Кавабата. Именно один предмет, сосредоточенность на одном позволяют проникнуть в природу всеобщего.

И в прозе интравертная модель привела к самососредоточенности, к самобытию, самостоятельному существованию отдельных отрывков — *данов*, непосредственно между собой не связанных (или связанных по типу, о котором идет речь в «Аватаншака сутре»: каждая драгоценность отражает все остальные). *Дан* — буквально «ступень», горизонтальная строка в алфавите. Трудно найти адекватный перевод этого слова. Это и не «глава», ибо между *данами* нет той последовательной связи, которая соединяет главы, и не «параграф», ибо параграф в большей степени подчинен общей программе. Это та литературная единица, которая только и могла возникнуть на почве японской традиции.

Интравертность, сосредоточенность на внутреннем привела к своеобразному «дискретному» стилю, когда отдельные фрагменты (*даны*), обладая целостной природой, живут самостоятельной жизнью. «Дискретный» стиль характерен не только для древнекитайских даосских и конфуцианских текстов («Лунь юй», «Чжуан-цзы» и др.), но, можно сказать, для всей классической японской литературы. Подобный тип композиционной связи мы обнаруживаем и в таком виде прозы, как *дзуйхицу* (букв. «вслед за кистью»), сам характер которого предполагает фиксацию отрывочных впечатлений. По признанию писательницы Сэй Сёнагон, автора знаменитых «Записок у изголовья», она «записывала всякого рода удивительные вещи без всякой между ними связи и последовательности». Примерно ту же структуру находим и в классических японских повестях — *моногатари*. В «Исэ-моногатари» (X в.) каждый *дан* — самостоятельный эпизод, любовное похождение хэйанского кавалера. Внешние связи прерваны и сфокусированы, направлены внутрь, к центру, что придает *дану* целостный характер. Таким центром может служить *танка*. Прозаический текст подготавливает читателя к ее восприятию. Между *данами* существует

тот тип связи, который впоследствии будет усовершенствован в *рэнга*. *Дан* может существовать самостоятельно, вернее, даны связаны между собой таким типом связи, который придает целому гибкий, подвижный характер, чтобы мысль читателя могла переноситься от одного *дана* к другому, не встречая препятствий на пути. Автор ведет в следующем *дане* речь не о том, о чем говорил в предыдущем, что создает впечатление завершенности предыдущего *дана* и независимости его от последующего или зависимости совсем на другом уровне, далеко от единства времени, места и действия, зависимости, которую еще нужно уметь обнаружить. Каждый *дан* имеет свое название, знаменующее новую ситуацию. Вместе с тем *даны* слажены, подчинены общему настрою. Но фабула, в нашем понимании, когда одно вытекает из другого по законам дискурсивным, когда сюжет распрямляется в линию — имеет начало, середину и конец (по Аристотелю, «целое есть то, что имеет начало, середину и конец»), — как правило, отсутствует.

В самом деле, если не было представления о поступательном характере движения, откуда мог появиться в литературе закон композиционной или сюжетной последовательности? Из общего представления о движении вытекало и понимание композиционной связи по принципу волнообразного движения (*харан*), отклика одного события на другое (*коо*) или резкого перехода от плавного движения сюжета (*като*) к внезапной ломке (*тондза*). «Очень важным для китайско-японской поэтики и любимым приемом является, — по замечанию Н.И. Конрада, — *ёха* — буквально „последние волны“. Это название стремится фигурально передать тот эффект, который получается, когда „сильные волны“, т.е. напряженные ситуации, уже проходят и сменяются „легким волнением“, как бы отзвуками этого напряжения. Большею частью это означает окончательную ликвидацию с сюжетной стороны не только основных мотивов произведения, но и побочных, медленное, как бы органическое завершение сюжета, с таким расчетом, чтобы конец казался по возможности естественным, как бы само собой „сходящим на нет“» [82, с.71-72]. В духе приема «последних волн» написаны, например, последние десять глав «Гэндзи-монологари».

Иначе говоря, если для европейского литературного произведения типична линейная композиция — от начала к концу, то три самых общих приема композиции в японской литературе — *окори* (возникновение), *хари* (развертывание) и *мусуби* (узел) — приводят к связыванию концов и образованию круга.

Даже между *данами* самого, казалось бы, свободного, не обремененного правилами жанра, *дзуйхицу*, существует трудноуловимая внутренняя связь. Нельзя не согласиться с исследователем *дзуйхицу* В.Н. Гореглядом, оспаривающим мнение некоторых японских ученых о бесструктурности *дзуйхицу*, об отсутствии каких бы то ни было связей между *данами* [33, с.89-90]. *Даны* соединены хотя бы личностью автора, неповторимой манерой письма. Как ни кажутся разрозненными *даны* «Записок у изголовья» Сэй Сёнагон или «Записок от скуки» Кэнко-хоси, их стиль позволяет почти безошибочно определить, кому принадлежит тот или иной *дан*.

Вместе с тем авторы *дзуйхицу* действительно как бы намеренно непоследовательны, в каждом новом *дане* ведут речь о чем-то новом. В «Записках от скуки», по замечанию В.Н. Горегляда, «почти не встречаются рядом стоящие отрывки, точно совпадающие по теме. Возьмем, например, *даны* 71-74. С переходом от одного *дана* к другому здесь меняются и тематика, и стиль, и характер лексики.

Тема *дана* 71 — рассуждения об ассоциативном мышлении; *дана* 72 — неприятное и приятное; *дана* 73 — лживость и суесловие; *дана* 74 — суетность, бренность земной жизни. *Дан* 71 написан в спокойном тоне; *дан* 72 представляет перечисление с короткими синтаксическими построениями. *Дан* 71 написан в стиле хэйанской литературы, без единого китайского слова; *дан* 72 отражает влияние как лексики, так и синтаксиса китайского языка.

Тематико-стилистическое разнообразие данов, расположенных близко один от другого, наблюдается неизменно. Это своеобразный художественный прием, при помощи которого автор стремится избежать утомляющего читателя однообразия» [33, с.89].

Но прием ли? Не выражена ли в этом «приеме» особенность художественного мышления, воспринимающего мир как постоянную изменчивость, а каждую вещь — как микромир, что закономерно приводит к методу импровизации? Может ли структура мышления не сказаться на структуре литературного произведения? Может быть, у китайцев и японцев существовал иной тип отбора и расположения жизненного материала? Вспомним «Сицы чжуань»: «На небе создаются образы. На земле создаются формы. Так проявляются Перемены» [199, с.475]. Вспомним, что значит «образ»: «И потому счастье и несчастье — это образы потери и обретения. Сочувствие и скарденность — это образы печали и страха. Изменения — это образы движения туда-обратно. Твердое и мягкое — это образы дня и ночи» [199, с.481]. Значит, существовали сами по себе какие-то состояния, чувства печали, горя, радости, которые воплощались в конкретных, обыденных вещах. Какая-то эмоция служила фокусом, центральной точкой, вокруг которой концентрировались жизненные события, разнохарактерные выражения единичного состояния души. Это бросается в глаза, когда читаешь китайские *цзацзуань*⁸⁸. И здесь в принципе отбора и расположения материала участвует та самая «случайность», о которой писал К.Г. Юнг в «Предисловии к „И цзин“» и которую он назвал принципом «синхронности»: «То, что мы называем случайностью, для этого своеобразного мышления является, судя по всему, главным принципом, а то, что мы превозносим как причинность, для них (китайцев. — Т.Г.) не имеет почти никакого значения... Их, видимо, интересует сама конфигурация случайных событий в момент наблюдения, а вовсе не гипотетические причины, которые якобы обусловили случайность» [215, с.591].

Правда, «случайность» — с нашей точки зрения, а с точки зрения китайцев, видимо, закономерность, только закономерность другого порядка, выявляющая иной тип связи (о чем и говорит «Сицы чжуань»). Пусть *цзацзуань* не занимают в китайской литературе большого места, но разве не такова же структура «Лунь юй»? Взять хотя бы первые строки: «Изучая, узнавать — разве это не наслаждение! Встретить друга, прибывшего издалека, — разве это не радость! Быть неизвестным, и не скорбеть — разве это не достойно цзюньцзы!» [146, т.1, с.2]. По сути, те же разные варианты одного и того же душевного состояния. Конфуций объединил их вместе, чтобы показать, в каких случаях человек испытывает эту ни с чем не сравнимую радость. Просто в *цзацзуань* структура выступает в более четком виде. Соединяются вместе самостоятельные, независимые друг от друга мысли или зависимые на уровне того ощущения, которое они вызывают в человеке: то, что «невыносимо», «досадно», «непристойно» и т.д., причем под общим заголовком подборки каждое изречение занимает самостоятельную строку.

Для нас подобный тип композиции настолько необычен, что даже «кажущийся беспорядок в построении изречений» представляется автору предисловия к сборнику *цзацзуань* И.Э. Циперович «преднамеренным художественным приемом» [187, с.11]. Хотя вначале и говорится: «Цзацзуань отличаются оригинальной литературной формой... только им свойственными стилистическими приемами» [187, с.6], но тут же автор называет «преднамеренным композиционным приемом» «пестроту, быструю смену тем и мотивов, их разноплановость, создающую обманчивое впечатление бессистемности и беспорядочности преподносимого материала» [187, с.9]. Видимо, действительно нелегко допустить мысль о возможности существования иного типа художественной структуры, не основанной на формально-логической обусловленности одного другим.

Итак, по-моему, не правы и те, кто настаивает на бесструктурности *дзуйхицу*, и те, кто находит в них «предварительный авторский план», возможность которого в своем интересном исследовании допускает В.Н. Горегляд [33, с.90]. Предварительный авторский

⁸⁸ 5. *Цзацзуань* — своеобразные тематические подборки афоризмов — появились в Китае в IX в. В этом жанре на протяжении тысячи лет выступило всего несколько писателей (см. [187]). *Цзацзуань* явно оказали влияние на авторов *дзуйхицу*, в частности на Сэй Сёнагон. Но японцы, как обычно, взяли основу и создали свой жанр, который до сих пор пользуется успехом и интерес к которому в Японии никогда не пропадал.

план не есть непременно условие целого — тому немало примеров дает и европейская литература. Дзэнские художники достигали предельной целостности при полном отсутствии, даже невозможности заранее продуманного плана.

Накано Ёсио пишет: «Говорят, что одна из важных особенностей садового искусства японского типа заключается в том, что наблюдатель, где бы он ни стоял, никогда одним взглядом не осмотрит всего — всегда в какой-то одной части остается скрытая прелесть». То же самое, продолжает он, можно сказать и о *дзуйхицу*, интерес которых «заключается в изменении тем, скачках ассоциаций, юморе, рождающемся между строк, в глубине вкуса» (цит. по [33, с.90]).

Почему мы любим смотреть на небо, на движение облаков? Потому, что мы чувствуем движение, когда видим его. Японцы чувствуют движение, созерцая неподвижные камни. Секрет знаменитого «сада камней» Рёандзи в том и состоит, что, сосредоточившись на неподвижном, ощущаешь движение, космический ритм. Здесь нет намерения, но найдена гармония — не та, которую конструирует человеческий разум, а та, что заключена в самой природе. Камни спокойно лежат поодаль друг от друга, своим бесстрастием снимают напряжение, возвращают утраченное равновесие. С нашей точки зрения, здесь нет порядка, с точки зрения японцев, есть порядок, предусмотренный самой природой, который интуитивно уловил художник XV — начала XVI в. *Соами* — неупорядоченный порядок. Если почувствовать намерение, все пропадет. Но разве в самой природе есть намерение, разве ее гармония не самоестественна?

Даны соединены между собой не замыслом автора, а его интуицией. Они как бы и вовсе не соединены, не мешают друг другу, или соединены на уровне традиционной структуры: каждый *дан* — сам по себе, живет своей жизнью, что не мешает ему жить жизнью других. Целостность достигается не обусловленностью последующего предыдущим, когда согласно логике характера или логике действия одно вытекает из другого, а свободным типом связи. Нет сюжетного единства, но есть единство настроения, окраски, есть связь по типу эха, резонанса, «единства духа» (*кокородзукэ*). Итак, не бесструктурность, а незнакомый или малознакомый европейскому искусству тип структуры ⁸⁹.

В *моногатари* стихи и проза, картины и текст как бы существуют сами по себе, вместе с тем они нерасторжимы, лишь в сочетании друг с другом образуют целое.

По замечанию Макото Уэда, во времена Хэйана воспринимали мир в виде развернутого свитка: «Когда писатель изображал чью-нибудь жизнь, он прибегал к методу живописи на свитках — не только потому, что повести с картинками были очень популярны в те времена а потому, что таким был метод мышления. „Гэндзи” не составляет исключения. По своей структуре это собрание многочисленных эпизодов с красочными описаниями, яркими образами, мгновенными зарисовками. В нем отсутствует сюжет в современном понимании» [219, с.29].

Подобный тип структуры мы обнаруживаем и в таком виде поэзии, как *рэнга* («стихотворная цепь»), который пользовался большой популярностью в Японии XV в. Если раньше было принято обмениваться *танками*, то теперь поэты собирались вместе и составляли «стихотворные цепи». Число строк зависело от настроения собравшихся. Один из поэтов произносил начальное трехстишие — *хокку* (17 слогов), другой добавлял к нему двустишие — *агэку* (14 слогов). Вместе они составляли целое — *танку* (31 слог). Следующий поэт к двустишию прибавлял новое трехстишие. Если их мысленно переставить (трехстишие — наверх, двустишие — вниз), получится новая *танка*. Одно с другим соединялось тематически. Для большей ясности приведу пример из «Очерка японской

⁸⁹ 6. Своеобразие композиции китайской повести отмечал и В. Шкловский: «Если определяющей силой в европейской новелле является связь событий и единство героев, то в китайской повести композицию определяет сопоставление по сходству. В каждой повести существует несколько новелл, из которых одна развита более подробно и событийно расчленена, имеет свои перипетии, а каждая другая как бы является, с точки зрения нашей поэтики, необыкновенно разросшимся эпиграфом» [193, с.8].

поэтики» Н.И. Конрада:

«1. Первый актер начинает:

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

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

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

Всюду — легонький дымок,
Из земли — ростки травы.

Таким образом получается первая *танка* всей цепи» [82, с.48].

Рэнга наглядно иллюстрирует тип «встречной связи»: последующее возвращается к предыдущему, и не только возвращается, но находит на предыдущее, притом каждая пара, составляющая *танку* , существует самостоятельно. Вся цепь состоит из сотни или нескольких сотен таких пар. И не только каждая пара существует самостоятельно, но и каждое трехстишие и двустишие принадлежит разным поэтам, и объединяет их общее настроение собравшихся. Вместе с тем каждое двустишие и трехстишие зависит от внутреннего закона всей цепи.

Теоретик *рэнга* Нидзё Ёсимото придавал огромное значение тому, чтобы поэты *рэнга* соблюдали характер целого — заданного тона, художественной темы. Как и Фудзивара Тэйка, он считал, что главное — передать целостность разного». Поэт непосредственно зависит от общей системы, однако ее рамки настолько широки, что, как и в музыке, закономерно рождается метод импровизации. От индивидуального таланта и вкуса поэта зависит успех цепи в целом: не оборвутся ли звенья, соединятся ли в надлежащем порядке последующие строки с предыдущими. В рамках заданной формы поэт может проявить максимум вкуса и изобретательности. Вновь, с одной стороны, стремление к интеграции общего, с другой — достижение цели сугубо индивидуальным путем, «ни до, ни после других». С одной стороны, поэт ограничивает себя, ибо не может не считаться с общим замыслом, с общим тоном *рэнга* , с другой — исключительно от его таланта и находчивости зависит успех цепи в целом. Он может скрепить ее, а может оборвать неудачным словом. Успех общего зависит от уникальности каждого. Так реализуется главный принцип *рэнга* — «целостность разного». Интуиция поэта дает новый поворот теме. Нидзё Ёсимото перечисляет приемы, при помощи которых трехстишия соединяются с двустишиями: игра слов, намек, единство смысла, единство настроения или, напротив, контраст. Положим, если речь идет о весне, можно присоединить тему осени. Существуют и другие способы — шуточный диалог или необычная ассоциация. Практически свобода выбора не ограничена или ограничена общим настроением *рэнга* . «Успех рэнга зависит от индивидуального стиля и таланта, — говорит Ёсимото. — не может быть точных правил...

Стих, найденный опытным мастером, составит целое с предыдущим благодаря интересному повороту мысли, хотя поначалу может показаться, будто между ними нет никакой связи. Талантливый поэт добивается целостности единством духа, а не словесными ухищрениями. Стихи неопытного мастера, даже технически совершенные не соединятся с предыдущими, не составят с ними целого.

Вот что я имею в виду, когда говорю: „Правила нужно уметь обходить; как правила рэнга, так и правила этого брэнного мира”» (цит. по [219, с.49]). Правило, как и слово, — преграда на пути, правило, как и слово, должно быть гибким, подвижным, чтобы не

препятствовать *дао*. По мнению Макото Уэда, «социальный смысл этой поэзии — в правдивом отражении человеческой жизни. Она выявляет плохое и хорошее в обществе, служит зеркалом жизни. Упадок поэзии — свидетельство упадка общества. Если рэнга содержала дух правды и непосредственности, значит, государство управлялось должным образом... В противоположность некоторым западным поэтам конца XIX в. Ёсимото никогда не избегал моральной ответственности слов. Напротив, он верил, что поэзия помогает увидеть вечную правду новыми глазами» [219, с.52-53]. Необычная, с нашей точки зрения, форма не мешала японской поэзии служить своему назначению не хуже, чем это делала европейская.

Глава 4 ТРАДИЦИОНАЛИЗМ В ЯПОНСКОМ ИСКУССТВЕ

Если эмпирическое бытие воспринимается как временное проявление Небытия, а Небытие не может служить отправной точкой для порядкового ряда чисел, то, естественно, и движение должно пониматься не как восхождение от низшего к высшему, а как движение туда-обратно (или, в нашем измерении, вперед-назад).

Если конечная цель — интеграция общей для всех изначальной природы; если мир принципиально неделим — каждая малость есть целое; если все связано между собой — «одно во всем и всё в одном» (сам интравертный тип связи *инь-ян* предполагал дискретную непрерывность целого); если немислимо создание чего-то принципиально нового, то и не могло появиться представление о замене одного другим, о поступательном характере движения.

Мысль дальневосточных мудрецов была обращена в прошлое. Хотя объективные законы исторического развития приводили к социальным сдвигам (в Японии более отчетливо, чем в Китае), такое умонастроение не могло не сказаться на историческом пути нации. Очевидно, что представление о развитии как двустороннем движении отразилось и на характере искусства.

Особое отношение к прошлому как залого будущего породило стремление не преодолеть (великий грех убить зародыш, разрушить зерно, пресечь потенцию развития), а сохранять то, что сопричастно подлинно реальному миру. Это привело сознание к закону традиционализма — не заменять, а сохранять то, что было найдено когда-то. Если мир — живой организм, то всякого рода разорванность, прерывность ему противопоказана (нельзя сохранить жизнь, остановив дыхание). И эта настроенность ума не могла не сказаться на художественных принципах.

«Идеал японского исполнительского искусства (*зэй*), — отмечает Гундзи Масакацу, — направлен не в будущее и не столько связан с творчеством, сколько в нем сильна тенденция к обращению к предкам, к великим актерам прошлого... Искать идеалы и образцы в прошлом — это своего рода специфика восточного мышления, связанная с тем, что период правления Яо и Щуня считался идеальным веком. В мире актерского искусства употребляется слово „*кэйко*” (упражнение, репетиция). Иероглифы, составляющие это слово, означают „обращаться к прошлому” („размышлять о прошлом”). Именно в этом заключена духовная основа, порождающая канонические позы (*ката*)» [38, с.19-20]. И далее: «История японского театра в значительной степени отличается от истории западного театра. Перемены, происходившие в западном театре, представляли собой эволюцию предшествующих форм, исчезновение старых форм по мере возникновения новых. В противоположность этому в Японии происходила не смена старых форм новыми, а имело место одновременное сосуществование старых и новых форм» [38, с.29].

С давних времен следование древним образцам не только не порицалось, но было узаконено, служило знаком подлинного вкуса и образованности. Об этом свидетельствует и фактически первое сочинение о поэтике — предисловие Цураюки к антологии «Кокинсю»

(905) ⁹⁰. «Песни Ямато! Вы вырастаете из семени человеческого сердца и разрастаетесь в лепестки слов» — так начинается предисловие. Цураюки говорит о небесном происхождении песни и о том, что рост ее никогда не прекращался. «Как дальний путь, что начинается с одного шага и длится потом месяцы и годы; как высокая гора, что начинается с пылинки подножия и простирается ввысь до тропы небесных облаков, — такова эта песня» (цит. по [83, с. 95]). Представление о непрерывности Пути (невозможно прервать *дао*) послужило одним из истоков традиционализма.

Если лучшие песни слагались во времена Нара, продолжает Цураюки, то не естественно ли следовать им? Император, повелевший составить новую антологию, «стремился к тому, чтобы помнили древность, стремился к тому, чтобы вновь воскресить все бывшее, чтоб и теперь наслаждались бы песней и ее передали потомству» (цит. по [83, с.98]). В предисловии звучит вера в неистребимость слов, в способность песни жить своей жизнью. Шесть веков спустя Хосокава Юсай, хранитель тайных традиций (см. об этом ниже) «Кокинсю», в которые он посвящал принца Томохито, повторил в стихах мысли Цураюки:

Инисиэ мо
Има мо каварану
Ё-но нака-ни
Кокоро-но танэ-о
Нокосу кото-но ха.

И в древности
И ныне неизменно
В мире нашем
В семени сердца
Живут лепестки слов

Помнить заветы древних — этому правилу следовали японские поэты во все времена. Фудзивара Тэйка был одним из составителей не менее знаменитой антологии — «Синкокинсю» («Новая „Кокинсю“», 1205), которая продолжила «Кокинсю» и отразила происшедшие в поэтическом сознании перемены. Это он узаконил правило следования древним образцам: *котоба фуруку*, *кокоро атараси* (отражать новые чувства старыми словами), принцип *хонкадори* — «следования изначальной песне». *Хонка* — стихотворение, которое положено в основу *танки* или *рэнга*. Прием *хонкадори* означает, что поэт сознательно подражает древним образцам. Правда, в антологии «Лучшие стихи современности» Тэйка оговаривал необходимость имитировать древние стихи в двух первых строках, в третьей же давать новый образ. Иными словами, приемом *хонкадори* следовало пользоваться не нарушая Середины: не слишком следуя за тем, что было, и не слишком отступая от него. Если обрывается традиция — засыхает корень, питающий искусство; если следовать только традиции — не обновляется почва, в которой этот корень растет. Важно, используя старые слова и выражения, вдохнуть в них новую жизнь. Вот как Фудзивара Тэйка пишет об этом в трактате «О сочинении стихов»: «Оригинальность хороша в выражении эмоций. (Это значит, что поэт должен воспевать чувства, не воспетые другими.) Слова же следует брать старые. (Словарь должен быть ограничен словами трех антологий. Одни и те же слова годятся для всех поэтов, как древних, так и современных.)

Следует имитировать стиль мастеров древности, а от поэтических оборотов,

⁹⁰ 1. Известны и другие работы по поэтике, например «Десять стилей японских песен» Тадаминэ (910), где автор использует схему китайского «Ши цзин», но предисловие Цураюки (есть и китайский вариант) приобрело несравненно большую известность. Теоретиками поэзии в Японии были, как правило, сами поэты.

«Кокинсю» и упоминаемые далее «Госэнсю» (951) и «Сюи вакасю» (1005-1008) — три антологии, составленные по императорским указам.

появившихся в последнее время вовсе отказаться. (Выражений же, вошедших в поэзию за последние 70-80 лет, необходимо избегать во что бы то ни стало.)

Уже давно стало обычаем использовать образы прошлого при составлении новых стихов. Однако было бы чрезмерным заимствовать три из пяти строк, отказавшись от всякой оригинальности. Сохранить можно три-четыре слова в двух строках, но недопустимо и в остальных трех использовать те же образы, что и в оригинале.

Изучение древней поэзии, особенно „Кокинсю”, „Исэ-моногатари”, „Госэн” и „Сюи”, очень полезно. Следует обращаться к таким поэтам, как Хитомаро, Цураюки, Тадаминэ и Комати. Следует также постоянно перечитывать первый и второй сборники избранных стихотворений Бо Цзюй-и⁹¹. Хотя это не японский поэт, он превосходно передал в стихах роскошь и нищету своего времени.

В японской поэзии нет учителей. Но для кого древние стихи и есть учителя, кто способен погрузиться в древний стиль и обучаться словам у древних мастеров — кто из них не напишет стихов?» [229, с.179-180].

О необходимости обращаться к древним поэтам говорил два века спустя теоретик *рэнга* Нидзё Ёсимото: «Цель *рэнга* — старую, хорошо известную истину выразить новым способом... Конечное назначение *рэнга* — оживить известное» (цит. по [219, с.44]). Но это не значит, что поэт вовсе избегает нового. Напротив, говорит Ёсимото, именно неожиданный поворот темы производит эффект. Тому, кто начинает *рэнга*, следует прибегнуть к оригинальному выражению или слову. Не выдумывать, но уметь найти способ оживить старое. Главное с точки зрения Ёсимото, сохранить дух поэзии былых времен, «не сворачивать с того пути, который позволял великим поэтам выражать этот дух» (цит. по [219, с.43]). Хотя за последние 50 лет, продолжает поэт, стиль *рэнга* менялся несколько раз, дух оставался неизменным. «Когда я не советую идти за учителем, я имею в виду, что ученик не должен имитировать стиль учителя, но должен сохранять дух, который един для всех поэтов. В настоящей *рэнга* вы всегда обнаружите дух правды, неприукрашенности и изящества... Меняются лишь слова и стиль» (цит. по [219, с.50]). У Вселенной — одно сердце, и у каждой вещи — свое. «Глядя на снег, луну, цветы, деревья — меняющиеся на глазах явления природы, поэты чувствуют биение сердец и выражают его в словах» (цит. по [219, с.51]).

Рэнга олицетворяет всеобщую связь вещей. «Если вникните в форму *рэнга*, то увидите, что один стих продолжает другой, отражая великое разнообразие вещей: одно процветает, другое увядает, одно светится радостью, другое омрачается печалью, но все существует рядом друг с другом, все пребывает в движении. Это и есть *дао* нашего времени. Прошлое становится настоящим, весна — осенью, цветы — желтыми листьями, все уносит поток времени, и отсюда — ощущение быстротечности» [219, с.52]. *Рэнга* живет в ритме самой жизни «с ее незаметными переменами, непредвиденными поворотами, кажущейся сумятицей событий. Жизнь так же изменчива и непредсказуема, как *рэнга*», — продолжает мысль поэта Макото Уэда [219, с.53].

Закон традиционализма обусловил своеобразие театра Но. Все предшествующие виды искусства обрели в нем новую жизнь. Авторы *ёкёку* (до нас дошло около 200 пьес, большинство из них принадлежит Сэами), как правило, не сочиняли фабул. Они брали готовый материал, ритмически организовывали то, что было известно японцам, следуя закону Единого: не прерывать путь, не выдумывать нового, а оживлять старое. В результате появился уникальный вид искусства, где органически слились поэзия (*танка* классических антологий), проза (отрывки из хэйанских *моногатари*), древняя музыка и танцы, искусство и философия. Не случайно в духе традиционной структуры «целостность разного» названы метод — *цугихаги* — «нанализывание одного на другое» и стиль — *цудзурэ-нисики* — «парча

⁹¹ 2. Бо Цзюй-и — китайский поэт IX в., наиболее чтимый и читаемый в Японии во времена Фудзивара Тэйка. Бо Цзюй-и был настолько популярен, что название «Сочинения» без всяких разъяснений означало: сочинения Бо Цзюй-и в прозе и стихах.

из лоскутков». Каждый компонент самоценен, художественно значим. Однако именно целостность театра Но поразила воображение европейцев в начале XX в., побудила драматургов и режиссеров учиться его искусству⁹².

Явление традиционализма до последнего времени мало занимало востоковедов, а если кто и касался его, то по преимуществу в негативном плане — как явления тормозившего культурное развитие Японии. Однако, отмечая одну его функцию, не обращали внимания на другую: восстанавливать прошлое, помогать человеческой памяти удерживать найденное — не менее созидательный момент развития, чем поиски нового. Собственно нашему сознанию, привыкшему за последние века стремиться вперед и в силу этого с предубеждением относящемуся к движению назад, естественно, претила идея «возврата к прошлому». Но жизнь — не эскалатор. Всякое прямолинейное, одностороннее движение — вперед ли, назад ли — приходит в противоречие с объективными законами развития самой природы, в которой линейность сочетается с циклизмом.

Всеобщее движение ощущалось древними китайцами как встречный тип потоков: движение вперед в равной мере предполагает движение назад (по принципу электрического тока). Встречный тип связи позволял прошлому сосуществовать с настоящим, поэзии — с прозой. Для полета нужны два крыла (взмах одного крыла, «хлопок одной ладони» — образ поэта Хакуина — возможен лишь при дзэнском мироощущении, при абсолютном однобытии вещей). Если вводится новый поэтический оборот, новый поэтический образ, он должен быть уравновешен старым. Новое не может существовать за счет старого, но оно существует благодаря старому, произрастает из него. В этом суть традиционализма. Чем неожиданнее образ, тем более он должен быть оправдан этическим прецедентом. Так утверждался принцип «единства разного, двуединства вещей: покоя-движения, неизменного-изменчивого, старого-нового, поэзии-прозы, прекрасного-безобразного. Только тогда возможно совершенство, когда все пары уравновешены.

Сэами декларировал этот принцип в трактате «Кадэнсё»: в искусстве все движется по принципу *дзюнгяку* (вперед-назад). Этот принцип носит универсальный характер, проявляется в большом и малом: таков закон космического развития и манера танца в театре Но, в земледельческих обрядах. По наблюдению А.Е. Глускиной, «*дзюнгякудзюн* (вперед-назад-вперед)... это определенный замкнутый круг троекратного повторения движения... Это троекратное магическое движение также рассматривается как символическое изображение удара мотыги по полю, успокаивающее духа поля: движение, направленное вперед, — *дзюн*, назад — *гяку* и опять вперед — *дзюн*» [31, с.48]. Это принцип всеобщей уравновешенности. Идя вперед, нужно уметь не растерять то, что было найдено когда-то; идя назад, нужно не забывать, что вместе со временем движешься вперед. Всякое одностороннее движение, как гласит «И цзин», неизбежно приводит к нарушению Великого Предела, к противоречию с ритмом мирового развития.

Но одно дело — закон, другое — уровень его исполнения. По «И цзин», Расцвет (*тай*) наступает тогда, когда исполнительные силы (*инь*) находятся на уровне творческих (*ян*), гармонично взаимодействуя с ними, и способны адекватно реализовать идею (11-я гексаграмма)⁹³. Естественно, и закон традиционализма (как и всякий другой) при плохих исполнителях играет отрицательную роль. Но когда Исполнение — на уровне Творчества,

⁹² 3. Лучшие пьесы этого театра могут состоять из одного образа, вся пьеса служит его развитием с помощью движения и музыки. Тем самым достигается целостность произведения. Именно целостность японского театра привлекала и В. Мейерхольда и С. Эйзенштейна.

⁹³ 4. «Внутреннее здесь заполнено чистой силой творчества, — пишет Ю.К. Щуцкий, — а вовне ему предстоит исполнение, т.е. полная возможность осуществления творческого замысла, которому ничто не оказывает сопротивления, а внешняя среда в полнейшей податливости подчиняется ему» [196, с.231]. Ситуация всеобщего упадка, *пи* (12-я гексаграмма), наступает тогда, когда силы творчества и исполнения меняются местами, т.е. занимают положение, не соответствующее их назначению.

когда провозглашают, как это сделал Кукай: «Не иди по следам древних, но ищи то, что искали они», тогда традиционализм помогает сохранять найденное, продлевать жизнь культуры. И традиционализм связан с представлением о двусторонности движения: если только идти «по следам» — повторишь путь и ничего нового не найдешь, уйдешь от цели, ибо сама жизнь находится в непрерывном изменении; если же забыть о цели, отбросить то, что нашли древние, — разрушишь основу.

Дальневосточные мыслители и писатели из века в век усовершенствовали то, что из века в век преодолевали европейцы. По словам Г.Д. Гачева, «древнейшая история сознания есть история образного мышления» [25, с.5], когда «взаимоподменимость, недифференцированность людей внутри первобытного коллектива порождала в осознании ими вещей окружающего мира их малую различимость друг от друга и взаимоподменимость. Отсюда — невероятные с точки зрения позднейшей логики сопоставления, приписывание вещам функций, совсем не вытекающих из их природы» [25, с.11]. Здесь, по мнению А.Ф. Лосева, «всё есть всё», или «всё во всем», человек не находит ничего устойчивого, «ничего твердо определенного. Каждая вещь для такого сознания может превращаться в любую другую вещь, и каждая вещь может иметь свойства и особенности любой другой вещи. Другими словами, всеобщее, универсальное оборотничество есть логический метод такого мышления» [96а, с.12-13]. Казалось бы, близко, но как велика разница — «всё во всем» или же «одно во всем и всё в одном».

Поэты считали своим долгом следовать пути древних на высшем уровне «вечных истин», на уровне *макото, би* (красоты), *моно-но аварэ*. Чтобы сохранить дух, они должны были в чем-то отступать от старых образцов и на уровне выразительных средств, техники слова искать новые приемы. Даосы говорили: «В мире не бывает законов всегда правильных; нет дел всегда неправильных. То, что годилось прежде, ныне, возможно, [следует] отбросить; то, что ныне отбросили, позже, возможно, пригодится. Для того, что пригодно, а что непригодно, нет неизменной истины» [14, с.121]. И поэт, не желавший нарушать ритм мирового развития, должен был меняться в соответствии с ним.

Однако не только европейские, но и современные японские ученые не всегда отдают себе отчет в том, что традиционализм есть закономерное следствие существовавшей системы мышления, не всегда способны переключиться в иное историческое измерение, принять в расчет простое, казалось бы, доказательство — испытание временем. Действительно, мог ли закон традиционализма существовать на протяжении, положим, десяти веков и влиять на поэзию, если он не имел под собой почвы? Трудно согласиться с мнением даже такого видного ученого как Хисамацу Сэнъити, который, подчеркивая влияние сочинений Фудзивара Тэйка на художественный вкус японцев, воспринимает изложенные им правила не как закономерность, обусловленную характером японской поэзии, а как нечто случайное, не обязательное, чего могло и не быть. «Пытаясь сохранить лучшее из классической традиции, — пишет Хисамацу, — Тэйка определил на все времена каноны японского стиха. Его взгляды повлияли не только на поэтов, которые обращались к его книгам по теории стихосложения, но на всю нацию. Составленная им антология „Сто стихотворений ста поэтов“ — самая популярная антология в Японии, почти каждый японец знает ее наизусть. Тэйка принимал участие и в составлении „Синкокинсю“ — последней и, пожалуй, наиболее известной из великих антологий. Почти все основные произведения хэйанской литературы были отредактированы им, и наше представление об этой блестящей эпохе в какой-то мере обусловлено его вкусом.

Трактат Тэйка „О сочинении стихов“ долгое время считался самым авторитетным пособием по японской поэтике. Наибольшее значение имело требование использования в поэзии языка прежних поэтов. Его принципы послужили своего рода „золотым правилом“, которое привело поэзию к стерильности. Любого малейшего отклонения, небольшого поворота мысли было достаточно, чтобы объявить стихотворение оригинальным, если даже оно совсем почти не отличалось от предыдущих. Использование устаревших клише лишало поэзию той жизненной силы, какую мог придать ей свежий язык» [229, с.188-189]. Но, может

быть, неудачные произведения появились потому, что Исполнение не находилось на Уровне Творчества? Почему-то правила, изложенные Тэйка, не помешали Сайгё и Догэну сочинять стихи. Упрек Хисамацу был бы справедливым, если бы относился к более позднему времени, когда в результате происшедших в общественном сознании перемен появилось иное отношение к слову: как самоценному, самосущему, когда от частого повторения слов терялся их смысл.

Но если не считалось возможным изобретать что-либо принципиально новое, то и новые слова не могли рассматриваться иначе как отступление от *дао*, как самовольство, нарушение природы слова, закона всеобщей связанности вещей. Измышлять — значит нарушать гармонию Вселенной. Могло ли быть иначе, если действительный мир воспринимался как временная манифестация Небытия? В потенции всё уже есть, и нужно не придумывать, а угадывать, силой интуиции проникать в то, что уже есть: и слова уже есть, и правила, по которым слова соединяются между собой, уже есть, и нужно лишь находить соответствующий момент для их выявления. «В словах есть порядок (*янь ю сай*)», — сказано в «И цзин». Другое дело, что этот порядок менялся в соответствии с ритмом мирового развития, и поэты, отдавая себе отчет в том, что следовать букве — значит умерщвлять дух, считали необходимым хранить верность духу.

Почему Тэйка настаивал на использовании «старых слов»? Потому же, почему Конфуций говорил: «Излагаю, а не творю, верю и люблю древность», т.е. потому, что к прошлому было отношение как к чему-то более реальному, чем настоящее: из прошлого можно было черпать до бесконечности.

Исследуя творчество Хуан Тин-цзяня, Е.А. Серебряков знакомит нас с разными формами обращения к прошлому, принятыми в китайской поэтике: *хуаньгу* — «изменение костяка» — поэт использует поэтическую идею, но излагает ее своими словами; *тотай* — «народнение нового» — меняется содержание, но используются старые образы. Е.А. Серебряков приводит мнение Джеймса Лю по этому поводу: «Перефразируя известные слова, можно сказать: первый [способ] означает наливать старое вино в новую бутылку, а второй — новое вино в старую бутылку. Так подражание было возведено до положения изящного искусства. Следует допустить, что порой результат может быть вполне удачным, но сам принцип едва ли можно оправдать» [152, с.172]. Чрезвычайно характерное рассуждение и по форме и по сути. Но возможно ли «подражание», если сам возврат к прошлому не воспринимался как повторение того же? Европейцы не воспринимают без специальной тренировки модуляции в четверть тона, столь распространенные в ближневосточной музыке, и, видимо, не чувствуют в полной мере едва различимые перемены в поэзии, которые имели значение для тех, кто смотрел на мир как на вечное изменение. Поэзия есть выражение *дао*, а *дао* безостановочно.

Характерно и статичное восприятие формы — как некоей данности, которую можно наполнить новым содержанием (новым вином). У китайцев и японцев повторяемость слов не разрушает форму. Не удивительно, что Хуан Тин-цзянь и его последователи, рассматривавшие заимствование в качестве творческого принципа, верили что их стихотворения воспринимаются как нечто новое и оригинальное. «Эффект новизны достигался употреблением необычных синтаксических конструкций, нарушением ритмического рисунка, тонкими смысловыми сдвигами» [152, с.173].

Слова не имели для этой поэтики самодовлеющего значения: поэзия призвана приобщать к *дао*, делать доступным то, что за видимым миром, за словами и что японцы и китайцы ощущали как подлинную реальность и ценили превыше всего. Это заставляло сосредоточиваться на внутреннем. Если же внутреннее выявлено, то не имеет значения, какими средствами.

По мнению Дж. Нидэма (см. [222, т.2, с.557-564]), существует принципиальная разница между иудейско-христианским и китайским воззрением на законы природы. В первом случае эти законы возводятся к «слову» законодателя: «Вначале было слово, и слово было у бога, и слово было бог» (Иоан., I, 1). Мир как слово, мир как представление, самодовлеющее

значение слова, его божественный смысл, стремление к слиянию со словом и к проникновению через его всемогущую силу в сокровенную тайну сущего. «Бог обитает „во мгле“... с ним можно беседовать, но его нельзя рассматривать: это субъект воли, а не объект созерцания (в отличие, например, от древнегреческих богов, бытие которых есть „теофания” — явленность)... „живой” бог воплотит не в статуе, которую можно осмотреть... но в неуловимом и подвижном слове» [179, т.5, с.190]. Слово отчуждается от человека. В эпоху Просвещения, по замечанию Ю.М. Лотмана, «основной тип знака — „слово”, которое в предыдущей системе рассматривалось как первый акт божественного творения, — становится и моделью лжи... Назвать что-либо „словом” означает уличить в лживости и ненужности. „Страшное царство слов вместо дел” — современная цивилизация, по характеристике Гоголя... Так возникает проблема внесловесной коммуникации, преодоления слов, которые разъединяют людей... Ощущение релятивности знака проникает очень глубоко в структуру культурного кода» [151, №3, с.36-38]. Такая амплитуда — нет ничего выше и нет ничего ниже слова — возможна лишь при дуальной модели мира. Слово оторвалось от своей основы, перестало быть действительным, пострадало от неумеренности людей, лишенных чувства Середины. Люди, привыкшие искать причину бед вне себя, заговорили о «тирании слов». Разуверившись в самосущности слов, они сблизилась с восточным к нему отношением.

На Востоке такие крайности невозможны. Там не превозносили слово, не возлагали на него надежд, потому и не испытывали разочарования, не впадали в другую крайность. Слово не принимало участия в мироустройстве. Помните гл.42 «Дао дэ цзин»: «*Дао* рождает одно. Одно рождает два. Два рождает три. Три рождает все вещи. Все вещи несут на себе *инь*, обволакивают *ян* и вместе с изначальным *ци* образуют гармонию» [147, с.242]. Слову на этом уровне не отводилось места. Согласно «Лунь юй», небо не говорит: «Учитель сказал: „Я не хочу больше говорить”. Цзы-гун сказал: „Если учитель не будет больше говорить, то что мы будем передавать?” Учитель сказал: „Разве небо говорит? А четыре времени года идут, и вещи рождаются. Разве небо говорит?”» [43, с.172]. С точки зрения дальневосточных учений слово не только не творит мир, но заслоняет истинную суть вещей.

Уже «И цзин» предлагает обходиться без слов, ибо в слове не выразить истину. И потому совершенномудрые, как говорится в «Сицы чжуань», прибегали к образам: «Учитель сказал: „Письмо не до конца выражает слово, как слово не до конца выражает мысль. Но если это так, то не остались бы неизреченными мысли совершенномудрых людей?” Учитель сказал: „Совершенномудрые создали образы, чтобы в них до конца выразить мысли. Они установили триграммы, чтобы в них до конца выразить истинный смысл вещей. Они приложили афоризмы, чтобы в них до конца выразить слова...”» [199, с.517]. В слове не передашь изменчивость мира, и потому мудрецы прибегли к образу.

Сунский комментатор «И цзин» Чэн И-чуань говорил: «Идея — бестелесна. Поэтому ее значение выражается при посредстве образа. [Идея] Творчества выражается в образе дракона, ибо он таков, что непостижимы его чудесные превращения. Вот почему он как образ выражает метаморфозы творческого пути, прибавление и убыль силы света, выступление и отступление совершенномудрого человека» [196, с.135]. Что уж говорить о даосах! С этого начинается «Дао дэ цзин»: «Путь, который может быть путем, не есть постоянный путь. Имя, которое может быть названо, не есть постоянное имя» [147 с.1]. Если *дао* можно описать словами, это уже не *дао*, ибо оно неуловимо, неопишимо, невозможно выразить то, что не имеет формы, хотя все оформляет. «Путь неслышим, — говорит Чжуан-цзы, — [если] слышим, [значит], не [путь]. Путь невидим; [если] видим, [значит], не [путь]. Путь не выразить в словах; [если] выражен, [значит], не [путь]. [Кто] познал формирующее формы бесформенное, [понимает, что] путь нельзя назвать» [14, с.251]. «Истинные слова — без слов. Истинное деяние — недеяние. Сколь ничтожно познание общеизвестного!» — продолжает Чжуан-цзы [14, с.253].

Если вещи суть процессы, они по самой своей природе не могут быть высказаны ⁹⁴. Там, где мир воспринимался как *дао*, и не могло появиться иного отношения к слову. «Люди в мире считают форму и цвет, название и голос достаточными, чтобы постичь природу другого; а воистину формы и цвета, названия и голоса недостаточно, чтобы постичь природу другого. Разве в мире понимают, [что] „знающий не говорит, говорящий не знает“?» — повторяет Чжуан-цзы слова Лао-цзы [14, с.202].

Слово (как и всякий конвенциональный знак) — преграда на пути. «У пути никогда не было разграничения, а у слов никогда не было постоянного смысла, поэтому и появились разграничения», — размышляет Чжуан-цзы. Слово разделяет на две стороны, порождает дуальность.

Всякий конвенциональный знак есть остановка движения, нарушает Путь и потому недостоверен. Отсюда — недоверие ко всякого рода статическим знакам — нотным, словесным, понятийным, которые не в состоянии передать подвижный дух предмета ⁹⁵. Отсюда — стремление обойтись без слов, «забыть слова». Эту особенность отмечает в своей книге о Тао Юань-мине Л.З. Эйдлин: «Но почему же поэт забыл слова? Комментатор „Вэнь сюань“ Ли Шань напоминает нам о том, что в книге „Чжуан-цзы“ „слова существуют для выражения мысли, когда мысль выражена, слова забываются“: они уже не нужны. Дальше Чжуан-цзы добавляет: „Как найти мне человека, забывшего слова, чтобы с ним поговорить?“... А может быть, дополнительные слова и не нужны и самая главная мысль вне сказанного поэтом... поэзия предполагает продление мысли за границы уже сказанного, о чем не устают твердить старые китайские критики, и среди них Су Ши» [198, с.289].

Мастера *дзэн* считали возможным передавать учение без слов, непосредственно от учителя к ученику, от ума к уму. *Дзэн* впитал даосскую традицию: «[Пока] нет слов, есть согласие, — говорит Чжуан-цзы. — Согласие со словами не согласуется; и слова с согласием не согласуются. Поэтому и говорится „без слов“. Речь не нуждается в словах. Бывает, что [человек] говорит всю жизнь, а ничего не скажет. Бывает, что всю жизнь не говорит, а все скажет» [14, с.282].

Принято противопоставлять отношение к слову конфуцианской и даосской школ: «Первая разрабатывала катафатический принцип всемогущества слова; вторая же утверждала апофатическую невозможность выразить бога, истину в слове» [165, с.48]. Но и эта антиномия, по-моему, есть следствие нашего дуального способа рассмотрения вещей, при котором одно всегда противопоставляется другому, о чем бы ни шла речь. Конечно же, конфуцианцы были более деятельны и более словоохотливы, чем даосы, верили в возможность совершенствования человека путем приобщения к знаниям — *вэнь*, но не переходили границ недеяния (*увэй*), т.е. на этико-космический порядок смотрели так же, как даосы, и расходились с последними лишь в понимании средств достижения цели, а не в понимании Пути. Конфуций предлагал «исправление имен» не потому, что верил в магическую силу слов, — он хотел, чтобы несоответствующие слова не вносили еще больший беспорядок в дела людей. И для Конфуция слово — один из атрибутов *дао*; необходимо хранить его чистоту, чтобы не нарушить Путь. Где все взаимосвязано, там и слово — момент общего порядка. «Цзы-лу спросил: „Вэйский правитель намеревается привлечь вас к управлению [государством]. Что вы сделаете прежде всего?“ Учитель ответил: „Необходимо начать с исправления имен“. Цзы-лу спросил: „Вы начинаете издали. Зачем нужно исправлять имена?“ Учитель сказал: „Как ты необразован, Ю! Благородный муж проявляет осторожность по отношению к тому, чего не знает. Если имена

⁹⁴ 5. И наша поэзия знала глубину молчания: «Мысль изреченная есть ложь», и благодать всеединства: «Всё во мне, и я во всем» (Ф.И. Тютчев), но это не было ее законом.

⁹⁵ 6. И это особенно характерно для *дзэн*, с точки зрения которого реальность можно схватить только голыми руками, «без перчаток», т.е. не прибегая к словам, ко всякого рода абстракциям. Семантика — великолепная сама по себе наука, говорят адепты *дзэн*, но с ее помощью не постигнешь реальность.

неправильны, то слова не имеют под собой оснований. Если слова не имеют под собой оснований, то дела не могут осуществляться. Если дела не могут осуществляться, то ритуал и музыка не процветают. Если ритуал и музыка не процветают, наказания не применяются надлежащим образом. Если наказания не применяются надлежащим образом, народ не знает, как себя вести. Поэтому благородный муж, давая имена, должен произносить их правильно, а то, что произносит, правильно осуществлять. В словах благородного мужа не должно быть ничего неправильного» [43, с.161-162]. (Обратите еще раз внимание на построение речи: не одно вытекает из другого, как следовало бы по правилам дискурсивного мышления, а одно возвращается к другому по принципу движения туда-обратно.)

На вопрос ученика Сыма Нью, что такое *жэнь*, Конфуций ответил: «сдержанность в словах» [146, т.2, с.70]. А третий параграф гл.1 «Лунь юй» гласит: «У людей с красивыми словами и притворными манерами мало человеколюбия» [43, с.141], что перекликается с «Дао дэ цзин»: «Верные слова не изящны. Красивые слова не заслуживают доверия. Добрый не красноречив. Красноречивый не может быть добрым. Знающий не доказывает, доказывающий не знает» [43, с.138].

Что уж говорить о буддизме! *Нирвана* неопишима словами. Просветление, всезнание — *праджня* — наступает тогда, когда человек избавляется от слов, от привязанности к знаку. «Для буддийских текстов характерно представление об „имени и форме” в качестве причины страдания (*dukha*), отсюда преодоление их мыслится как условие освобождения» [50, с.45]. И по учению мадхьямиков, высшая реальность постигается в молчании. «Ланкаватара сутра», на которую опираются и мадхьямики и йогачары, называет «слова Будды бессловесными (*avacanaru buddha vacanaru*)».

Кавабата акцентирует внимание на традиционном для японцев отношении к слову: «истине тесно в словах», «истина вне слов». Это предельно четко выражено в словосочетании из «Вималакирти нирдеса сутры»: «громовым молчанием» ответил Вималакирти на вопрос о природе недуальной реальности [64, с.23]. Своим бессловесным ответом он дал понять, что значит недуальность, неразделенность на субъект и объект, на слово в действие.

Казалось бы, на буддийском Востоке слово воспринимается в духе средневекового мышления. «Разве не удивительно с современной точки зрения, например, то, — замечает А.Я. Гуревич, — что слово, идея в системе средневекового сознания обладали тою же мерой реальности, как и предметный мир, как и вещи, которым соответствуют общие понятия, что конкретное и абстрактное не разграничивались или, во всяком случае, грани между ними были нечеткими?» [39, с.10]. Это напоминает синтоистскую веру в «душу слов» (*котодама*). Общим кажется и признак полисемантической языка средневекового человека. «Все важнейшие термины его культуры многозначны и в разных контекстах получают свой особый смысл» [39, с.14] ⁹⁶. Однако «мир не воспринимался в средние века в изменении. Он стабилен и неподвижен в своих основах. Перемены касаются лишь поверхности богом установленной системы. Принесенная христианством идея исторического времени не могла преодолеть этой коренной установки» [39, с.117]. Или, как говорит тот же автор: «Не воспринимая свою собственную сущность в категориях развития, человек естественно, не относился к миру как к процессу. И отдельный человек и вселенная пребывают в статическом состоянии, изменения касаются лишь поверхности и подчинены божественному провидению» [39, с.120] ⁹⁷.

⁹⁶ 7. Я не потому не заостряю внимания на типологически сходных явлениях разных культур, что не признаю их существования, а потому, что цель данной работы — познать отличительные черты японской культуры. Мышление едино и культура едина, но формы их выражения различны. Не поняв, в чем их различие, мы не поймем, в чем их единство. Если в последнее время появляются серьезные работы о типологическом сходстве литератур (см. «Типология и взаимосвязи литератур древнего мира» [166], «Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада» [167]), то о различиях почти нет специальных трудов.

⁹⁷ 8. Вспомним: «Смотри на действие божие: ибо кто может выпрямить то, что он сделал кривым?»

Для античного мыслителя гармонический космос — это «пластически слепленное целое, как бы некая большая фигура или статуя или даже точнее образом настроенный и издающий определенного рода звуки инструмент» [97, с.50]. Для Хуэй-нэна же «истинный... путь должен течь свободно, как же можно препятствовать ему? Если же дух не пребывает свободно в этом свободно живущем потоке, то это и есть связанность» [46, с.117].

Кавабата вспоминает слова видного представителя чань-буддизма Линь-цзи: «Встретишь Будду, убей Будду. Встретишь патриарха, убей патриарха». Иными словами, ничем не поработай свой дух и будь свободен. Привязанность к знаку — та же остановка, а остановишься — отстанешь от Пути. Греки допустили остановку движения, выделив из бытия самотождественную «сущность», объективизировав слово, и оно в конечном счете оказалось чем-то внешним, отчужденным от человека, что обеспечило ему свободу, расширило сферу его притязаний, но лишило возможности быть непосредственно причастным бытию.

Итак, в разных частях света сложилось разное отношение к слову, и обусловлена эта разница разным типом мировоззрений. На Востоке слово и не могло восприниматься как зафиксированная в знаке сущность, ибо всякая остановка есть нарушение *дао*. Слово лишено самостоятельного бытия, оно включено в общую картину, ситуативно, т.е. обретает смысл в определенной системе связей, но занимает в ней свое, уникальное место.

Эта особенность отразилась на характере японской поэзии. Ни одну *танку* нельзя в полной мере понять, не зная ее пространственно-временного источника (все та же тенденция — не разделять, не отрывать сущность от существования, закон от явления). Для ясности приведу рассуждение Кавабата из его последнего эссе «Существование и открытие красоты» (об одном из стихотворений Басё):

«Об уходящей весне
Сожалел
Вместе с жителями Оми.

Когда бы я ни был в Оми весной, я непременно вспоминаю это *хокку* Басё и, поражаясь открытием красоты воспринимаю его под стать собственному настроению! Получается, что я довольно произвольно обращаюсь с *хокку* Басё. Но человек нередко берет любимое стихотворение или даже роман, приближает его к себе, вбирает в себя, оценивает по-своему, не вникая в суть произведения, не принимая во внимание замысел автор, мнение и толкование ученых и критиков. Это можно сказать и о классической литературе. Когда автор оставляет кисть, произведение начинает жить собственной жизнью и своим путем идет к читателю. Будет ли оно жить или умрет — это уже зависит не от писателя, а от читателя. Автор здесь бессилён. И слова Басё: „Когда вещь написана, она становится клочком бумаги” — можно понимать по-разному. Цитируя, я вкладываю в них не то, что имел в виду Басё, когда писал их. Я даже забыл упомянуть, что *хокку* Басё „Об уходящей весне” взято из сборника трехстиший „Соломенный плащ обезьяны”, вышедшего в 1691 году. *Хокку* Басё даст почувствовать „Оми весной” или „весну в Оми”. В моем представлении, весна в Оми — это тепло-желтые поля цветущей сурепки, которые чередуются с полями нежно-розовых и лиловых лотосов. Открывается взору подернутое весенней дымкой озеро Бива. В Оми конца не видно полям, поросшим желтой сурепкой и розовыми лотосами...

...В комментарии Ямамото Кэнкити я прочел: „Что касается этого *хокку*, то в книге „Беседы Кёрай” (Мукай Кёрай. — *Т.Г.*) говорится: „Учитель сказал: „Сёхаку (Эта Сёхаку. — *Т.Г.*) как-то предложил: А не лучше ли заменить Оми на Тамба, а конец весны — на конец года? Что ты думаешь по этому поводу?” Кёрай ответил: „Сёхаку заблуждается. Подернутые дымкой воды озера в Оми позволяют острее пережить уходящую весну. И время найдено

(Екклесиаст, VII, 13). Разумеется, нельзя понимать эти слова буквально, но и нельзя не учитывать, что они оказали свое воздействие на разум и психологию людей, приучая к мысли, что то, что есть, таким и останется.

верно”. Учитель сказал: „Да, это так. В древности в этих местах любили весну не меньше, чем в столице”. Кёрай сказал: „Вы одним словом проникаете в суть. Если человек находится в Оми в конце года, как он может испытать это чувство? Если же он в конце весны находится в Тамба, он тоже не переживет его. Правду говорят: только соответствующий вид трогает сердце человека”. Учитель сказал: „С тобой, Кёрай, можно говорить о прекрасном”. Он был доволен”. В „Дневнике совы” (Кагами Сико. — *Т.Г.*), по лунному календарю 12 июля 1698 года, в разделе „Вечерние беседы в пионовом павильоне”, есть та же запись. Сико продолжает слова Кёрая: „Прекрасное родится само в соответствующий момент”. И далее: „Важно уловить этот момент”.

Прекрасное родится при открытии существующей красоты, при переживании открытой красоты и при создании пережитой красоты. В словах „Прекрасное родится само в соответствующий момент” поистине важнее всего понять, что значит в „соответствующий момент” и как „уловить этот момент” или, лучше сказать, послание неба. Если удалось уловить „момент”, значит, явился дух красоты.

Хокку „Сожалею об уходящей весне вместе с жителями Оми” может показаться примитивным, если не принимать во внимание, что речь идет о соответствующем месте — Оми — и о соответствующем времени года — уходящей весне. А потому мы можем говорить об открытии и переживании красоты Басё. Если бы речь шла о другом месте, например о Тамба, или о другом времени, например о конце года, то исчезла бы сокровенная суть стиха.

Если бы в стихотворении говорилось „Сожалел об уходящей весне вместе с жителями Тамба” или „Сожалел об уходящем годе вместе с жителями Оми”, не было бы очарования. Многие годы я по-своему толковал это *хокку*, не вникая в то, с каким настроением писал его Басё. Может быть, это звучит навязчиво и вольно, но не проникаешь ли в стихотворение Басё именно через слова „уходящая весна” и „Оми”?» [62, с.46-47].

В Японии отношение к слову изменилось после того как в процессе модернизации произошли сдвиги в сознании и внимание было перенесено с внутреннего на внешнее, с духа предмета на сам предмет. Тогда прежнее отношение к слову перестало удовлетворять, ибо слово не несло той информации, которую ждали от него деловые люди Мэйдзи. Тогда и традиционализм стал выглядеть эпигонством. Но спустя десятилетия, когда миновал утилитарный подход ко всему на свете, начал возрождаться интерес к традиционным формам. Возвратилась любовь к древности, в частности к антологии «Синкокинсю», с упоминания о которой начал свою речь при вручении Нобелевской премии Кавабата Ясунари. Вряд ли в такой момент писатель стал бы говорить о вещах несущественных. Видимо, поэты «Синкокинсю» чем-то действительно близки настроению современников.

Кавабата дважды возвращается к стихотворению Догэна «Изначальный образ»:

«Цветы — весной.
Кукушка — летом.
Осенью — луна.
Чистый и холодный снег —
Зимой.

И если вы подумаете, что и это стихотворение Догэна все о той же красоте четырех времен года, все те же образы природы, которыми древние воспевали весну, лето, осень и зиму, и всего лишь следуют друг за другом, что это избитые, надоевшие, стертые слова, — думайте! Если вы скажете, что это вовсе не стихи, — говорите! Но как они похожи на предсмертное стихотворение старого Рёкана:

Что останется
После меня?
Цветы — весной,

Кукушка — в горах,
Осенью — листья клена» [64, с.13].

С нашей точки зрения, эти строки мало похожи на стихи. Но почему они дожили до XX в. и продолжают волновать? Видимо, японцы или не замечают, что это одни и те же слова, переходящие из века в век, или для них это несущественно. Может быть, *ёдзё* (душевный отклик), в котором Тэйка видел назначение поэзии неповторим? Слова не должны отвлекать внимание на самих себя, потому что истина — за пределами слов. И потому не имеет значения, что они уже повторялись, может быть, тысячу раз. А может быть, как раз и важно, что именно этими словами древние выражали чувства и потому именно эти, сопричастные вечности слова должны повторяться, чтобы не нарушилась связь времен?

И если необдуманно заменить лишь одно какое-либо слово, нарушить, изменить строй, расположение слов, то через эту пробоину не улетучится ли вобранный образ? Не потеряют ли слова свою причастность к прошлому, не лишатся ли корня, не перестанут ли быть живыми? Если все есть организм, то и стихи — его функция — связали человека с природой. Нам они открывают глаза на чувства древнего японца, способного ощущать кровную связь с луной. Луна для него — не объект любования и не источник вдохновения, а соучастница жизни.

«„Снег, луна, цветы”, олицетворяющие красоту сменяющих друг друга четырех времен года, по японской традиции, — размышляет Кавабата, — олицетворяют красоту вообще: красоту гор, рек, трав, деревьев, бесконечных явлений природы и человеческих чувств» [64, с.11].

В этом единообразии глубокий смысл — через сходство передать различие: слова одни и те же, но жизнь безостановочна, и, стало быть, одни и те же слова не могут быть одними и теми же словами. Они только кажутся теми же, если человек сосредоточен на внешнем, на телесной оболочке. Не может одно и то же слово прозвучать дважды, как не может дважды омыть ваши ноги одна и та же река, как не может дважды повториться одна и та же весна. Иначе эти стихи не удовлетворяли бы столь взыскательному вкусу читателей стольких поколений, не волновали бы сердца наших современников.

Кавабата вспоминает еще двух поэтов времен «Синкокинсю», которые передали в своих стихах ее дух. Это Мёэ и знаменитый Сайгё.

У Мёэ есть воспоминание о Сайгё: «Когда приходил монах Сайгё, он любил потолковать о поэзии. Он говорил, бывало: „Цветы, кукушка, луна, снег — все, что манит нас, — пустота, хотя заполняет глаза и уши. Но разве родившиеся из нее стихи не истинные слова? Когда пишешь о цветах, ведь не думаешь, что это на самом деле цветы. Когда говоришь о луне, ведь не думаешь что это на самом деле луна. Вот и мы, следуя внутреннему зову, сочиняем стихи. Упадет красная радуга, и кажется, будто пустое небо окрасилось. Засветит ясное солнце, и кажется, будто пустое небо озаряется. Но ведь небо само по себе не окрашивается и само по себе не озаряется. Вот и в моей душе, как в пустом небе, разные вещи окрашиваются в разные тона, не оставляя следа. Да лишь такие стихи и воплощают истину Будды» (из „Биографии Мёэ”, записанной его учеником Кикай)» (цит. по [64, с.34-35]).

«В этих словах, — говорит Кавабата, — угадывается японская, вернее, восточная идея Пустоты, Небытия. И в моих рассказах находят Небытие, но это совсем не то, что понимают под нигилизмом на Западе. По-моему, различны наши духовные основы (*коро*). Сезонные стихи Догэна „Изначальный образ”, воспевающие красоту четырех времен года, и есть *дзэн*» [64, с.35-36].

Если мир воспринимается как процесс, а всякий знак — как средство переживания *дао*, то слово должно не отвлекать внимание на само себя, а отправлять дальше. «Истина вне слов», «истина за словами». Вместе с тем это должно быть такое слово, которое органично вырастает из Единого. Это должно быть именно то слово. Но если иначе понималась природа слова, если ему отводилось иное место, иное назначение, то и правила соединения

слов должны быть иными.

Закон традиционализма связан с «заданностью формы», что также вытекало из особого понимания Небытия: раз все уже есть, нужно лишь следовать тому, что есть. «И цзин» фактически ведет речь о предопределенности пути мирового развития: ситуации чередуются в строгом порядке, с неизбежной последовательностью сменяя друг друга. Образ мира задан. Все следует своему пути. Сама форма неисчерпаема, как неисчерпаемо движение, и сообразуется с мировым ритмом. Как сказано в романе Цао Сюэ-циня «Сон в Красном тереме», «с этих пор Кун-кун (монах-даос — Т.Г.) увидел в небытии форму, из формы родились чувства, чувства вновь обрели форму, а форма опять обратилась в небытие. Познав сущность небытия, Кун-кун переименовал свое имя на Цин-сэн — Монах, познавший чувства, а „Историю камня” назвал „Записками Цин-сэна”» [186, т.1, с.25]. В том же примерно смысле понимал китайский поэт Хуан Тин-цзянь поэтические идеи: они «неисчерпаемы, а талант человека имеет предел. С помощью ограниченного таланта передать беспредельные поэтические идеи — с этим не могли полностью справиться даже [Тао] Юань-мин и Шаолин (Ду Фу)...

Хотя они и брали готовые выражения древних, но под их кистью [эти слова], будто под воздействием эликсира, из железа превращались в золото» [152, с.171].

Итак, художественная система отразила принцип связи: одно в другом, а не одно и другое, — нет начала и конца. Образуется разомкнутая мыслительная структура с тенденцией к безначальности, к бесконечности, угол зрения, развернутый в Небытие, в Беспредельность. Взгляд не на окружающий мир, а как бы сквозь него — в непостижимое истинно-сущее.

Если европейская мысль, насколько позволяет воображение, разводит пределы посюстороннего и потустороннего, то в буддизме и китайских учениях они как бы совмещаются. Нет деления на мир «этот» и мир «тот». Мир един, неделим.

Господствовавшая над умами людей на протяжении пятнадцати веков мировоззренческая система приучила их определенным образом воспринимать вещи. Под влиянием китайских учений и буддизма выработался принцип мышления, который можно было бы назвать принципом недualityного отношения к миру, неразличения субъекта-объекта, материи-духа, рационального-эмоционального.

Закон традиционализма естественно вытекал из буддийской и китайской модели мира. Сознание, воспринявшее идею *кармы*, и на искусство смотрело как на перевоплощение того, что было. В новом живет дух старого. Это делает цепь явлений непрерывной. Античная модель (единство и борьба противоположностей) приводила к более динамичному, но менее равномерному, прерывистому пути художественного развития. Если нет остановки (*дао* дальневосточных мыслителей, как мы знаем, безостановочно), нет потребности в толчке. Изменения носили характер постепенного нарастания, нахождения одного на другое, по вертикали, новым витком спирали на ту же ось.

Движение по горизонтали, пусть не по прямой, а по зигзагу, с подъемами и спадами, самим своим характером приводит к тому, что что-то может остаться позади, оказаться «пройденным этапом». Движение по вертикали, когда нечто новое находит на ту же ось, на ту же основу, предполагает принципиально иное отношение к прошлому как к фундаменту будущего, исчезновение которого означало бы крах всей системы. Традиционным китайским учениям незнакома идея сотворения мира. Мир по их представлению развивается из самого себя, «произрастает»; перечеркнуть прошлое все равно, что вырвать корень.

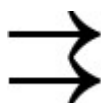
Характерный для Запада путь художественного сознания можно было бы графически изобразить как ломаную, зигзаг, по центру которого проходит невидимым стержень преисправности, а восточный — как находящиеся друг на друга концентрические круги, расположенные вокруг постоянного абсолютного ядра или стержня. В первом случае абсолютным, реальным кажется эмпирическое бытие, нереальным — стержень, трансцендентное (абсолютный разум). Во втором, наоборот, реальным кажется ядро — стержень, истинно-сущее, а нереальным — эмпирическое бытие. Образуются обратные

структуры. Экстравертный характер противоположностей порождает одну форму движения — ломаную, олицетворяющую неравномерный, скачкообразный путь развития. Интравертный характер противоположностей порождает другую форму движения, когда один виток находит на другой и движение расходит волнообразно, концентрическими кругами, олицетворяя более равномерный путь развития. Ретроспективное мышление ставит акцент на охранительной функции, что обусловило закон традиционализма, который на Западе не мог получить такой силы, как в Китае и Японии. Но традиционализм — не консерватизм (хотя он и может выглядеть таким для европейца).

Конечно, нельзя абсолютизировать ни тот, ни другой тип развития. И японцы не только следовали прошлому, но и строили жизнь по-новому, а европейцы не только строили жизнь по-новому, но и следовали прошлому. Речь идет лишь о разной расстановке акцентов. Если мы попытаемся реконструировать путь японского искусства, то он будет иметь как бы два противоположным образом направленных потока,



верхний идет вспять, назад, в идеальное прошлое, олицетворяет «неизменное» начало; нижний направлен вперед, в будущее, олицетворяет «изменчивое» начало. Если верхний поток — ретроспективное мышление — способствовал устойчивости художественных форм, то нижний — историческое движение, постоянно меняющиеся формы жизни — неизбежно приводил к переменам в искусстве. Закон искусства, говорил Басё, — в единстве «неизменного» (*фуэки*) и «изменчивого» (*рюко*). В европейском же искусстве, по крайней мере последних веков, оба потока, и верхний и нижний, скорее направлены в одну сторону — вперед,



и это выразилось в непосредственной зависимости европейского искусства от нужд времени, от потребностей общественного развития, от духа современности⁹⁸. Европейское искусство носило менее отвлеченный характер, в большей степени было подвержено законам изменчивости. (По крайней мере по стилю европейского произведения легче определить эпоху, чем по стилю японского или китайского.)

Не принимая во внимание существование закона традиционализма, невозможно понять причину жизнеустойчивости японского искусства. Традиционализм обусловил многие его особенности. Обновление искусства, трансформация методов происходили без резких переходов от одного к другому, без разрыва традиции. Спокойный, равномерный ритм позволил сохранить культуру древних почти в первозданном виде. Не этой ли тенденции мы обязаны тем, что и ныне живут театры Но и Кабуки, музыка *гагаку*, поэзия *танка* и *хокку*. Они возникли в давние времена, но не утратили своей свежести.

Тяга к прошлому и теперь присуща японскому искусству. Своеобразие традиции не может не сказаться на характере современного искусства, так же как не могут не сказаться на нем ритмы и тревоги XX в.

Глава 5 ЕСТЕСТВЕННОСТЬ КАК МЕТОД

⁹⁸ 9. Если продлить движение непараллельных стрелок, то образуется в одном случае круг; в другом — зигзаг или квадрат.

Во второй главе речь шла о методе недеяния как следствии небытийного отношения к миру: все уже есть, ничего не надо придумывать, нужно лишь не мешать миру выявлять себя. Как же сказался принцип недеяния на методах научного познания и художественного творчества?

Принято считать, что аналитическая стадия мышления начинается с развитием опытного естествознания и экспериментального исследования. Однако уже у Аристотеля целое противопоставляется части, логика понимается как аналитика, инструмент (*organon*) научного познания. Аристотелевская силлогистика, фактически первая система дедукции, положившая начало формализации мыслительных процессов, предполагает отдельные сущности⁹⁹.

Но если сознание не делило целое на части, воспринимало каждую малость как микромир, уменьшенный образ макромира, если задача состояла в том, чтобы познать природу вещи, не нарушая ее целостности, то и не могла появиться склонность к анализу¹⁰⁰. Сама задача предполагала особый метод познания — метод глубинного размышления, сосредоточения, концентрации внимания на внутреннем, чтобы проникнуть в природу всеобщего.

Познанию законов много внимания уделяли сунские философы, опиравшиеся на такие сочинения, как «Великое Учение», «Середина-Постоянство». Из «Великого Учения» они извлекли уже знакомые нам восемь ступеней совершенствования человека (это — взаимодействие с вещами, познание вещей, воспитание искренности, исправление сердца, совершенствование, обеспечение мира в семье, надлежащее управление государством, умиротворение Поднебесной). «В процессе развития китайской философии, — сообщает В.Г. Буров, — отдельные мыслители переосмысливали термины, обозначавшие первые две ступени (*гэу* и *чжичжи*), придав им гносеологический смысл. Чжу Си, в частности, понимал *гэу* как встречу, столкновение с вещью, а *чжичжи* — как получение представления о ней. У Ван Ян-мина *гэу* интерпретировалось следующим образом: *гэ* приравнивалось к *чжэн* (исправлять), а *у* — к *ши* (дела). Отсюда сам термин получал значение „неправильные дела сделать правильными”, или, другими словами, „воспитать у каждого человека правильное представление о морали”. Ван Ян-мин исходил при этом из того, что необходимо не перестраивать и даже не познавать внешний мир, а лишь познавать самого себя и заниматься самосовершенствованием» [22, с.116].

По мнению Чжу Си, главное — «раскрытие добра и подведение себя к истине». Для созидания знания «следует приникнуть к вещи и постигнуть ее закон». Чэн И-чуань рассказывает: «Один человек спросил меня: „В практике самосовершенствования что является самым первым?” Я ответил: „Самое первое — сделать свое сердце правым, привести свои мысли к истине. Приведение своих мыслей к истине состоит в познании

⁹⁹ 1. Я беру на себя смелость судить о взглядах Аристотеля, естественно, не ради критики, а ради уяснения первоначальных причин разной ориентации сознания, которая, видимо, была неизбежна и целесообразна. Как тонко заметил Нильс Бор, существуют «глубокие истины», т.е. «такие утверждения, что противоположные им тоже содержат глубокую истину» [19, с.93]. А это значит, что без Аристотеля вряд ли были бы возможны противоположные по значению, но не по глубине идеи Галилея или Ньютона.

¹⁰⁰ 2. В начале XIX в. традиционно настроенные японцы выступали против европейской системы знаний именно потому, что в ее основе лежит метод анализа. Характерно высказывание Охаси Дзюндзо в одной из работ 1857 г.: «Огонь и вода — это *ки*, процесс горения и течения — тоже *ки* (предмет и действие неразделимы, то и другое — *ки*. — Т.Г.). Но что вода течет, а не горит... и что огонь горит, а не течет, и что таков закон двуединой природы — это действие *ри* (закона). Но если *ки* разрушить, то и *ри* исчезнет. Анализом *ки* европейцы разрушили *ри*, и потому их учения превратили человечность, долг, искренность и преданность в ничто» (цит. по [228, с.25]). Представитель «национальной науки» Хирата Ацутанэ отрицал науку «западных варваров», в том числе медицину, потому что последние «расчленяют» предметы, разрушая тем самым целое.

вещей. В каждой вещи есть ее закон. Необходимо проникнуть в этот закон” (Чэн И-чуань приводит в ответ уже знакомые нам слова из „Великого Учения”. — Т.Г.). Тогда этот человек спросил: „Познавать вещи — что же это значит? Нужно познать все вещи? Или же познание одной вещи дает знание всех законов?” На это я ответил: „Как можно познать все? Познаешь сегодня одно, завтра — другое, и, когда накопленное знание будет достаточно велико, сразу проникаешь во всё”» (цит. по [80, с.191]).

Метод познания основан на том же принципе недеяния, ненарушения природы вещей. Цель *увэй* — снятие дуальности, преодоление двойственности мира, достижение однобытия с ним. В.В. Овчинников формулу «не сотвори, а найди и открой» называет «общим девизом японского искусства» [133, с.35]. *Увэй* можно назвать «нетворческим» методом — не сотворения чего-то нового, прерывающего Путь, а выявления того, что заложено в природе. Согласно 1-й гексаграмме «И цзин», Творчество — прерогатива Неба и тех, кто способен чувствовать его волю (см. [196, с.198-201]). В Китае и Японии «нетворческий» метод давал себя знать во всем, начиная от науки, опиравшейся на учения об *инь-ян* и «пяти элементах», и кончая искусством и ремеслом. Художник стремился не «сделать» вещь, а не нарушить природу вещи.

В своих работах о принципах китайской живописи Е.В. Завадская рассказывает о том, насколько малую роль в художественной практике играло наблюдение, изучение по сравнению с самоуглублением и сосредоточением. «Я воспринимаю живопись всем нутром своим, так же как кричащий журавль знает свой путь в ночи», — говорил китайский поэт и художник Ван Вэй (цит. по [46а, с.71]).

Принцип *увэй* связан с пониманием абсолюта как неподвижного центра круга, Середины. Недаром все три учения (даосизм, буддизм и конфуцианство) провозглашают закон Срединного, или Нулевого, пути: «восьмеричный» в буддизме, Срединный в конфуцианстве, Естественный в даосизме. Истинный даос «усваивает себе качество *Дао*, держась „средины”, питая и воплощая в себе основную простоту, — говорит В.М. Алексеев. — Он преснеет, как благородная астра, до такого состояния, из которого уже нет обратного пути, и этим самым становится истинно глубоким. Он разверзает свою душу, опустошая её от сложного и ненужного и делая её достойным преемником *Дао* ... Он достигает идеального „центра кольца”, идет вместе с *Дао*, тайно сливается с его инкогнито в одно целое и берет от него живую душу... Он переходит за формы мира, которые очутились теперь где-то сбоку, носится по безбрежным пространствам, как сухой лист в ветре; плывет безбрежными калпами (миллениумами) в вечности и „пустоте”; десятками веков качается между „небесным стержнем” и „земной осью”... Он становится троичным небу и земле [7, с.017-018].

В буддизме феноменальный мир (*сансара*) познается на уровне *виджняны* — конвенционального, условного знания. Подлинная же реальность доступна *праджне* — всезнанию¹⁰¹. Вспомним: «Уровню *avidya* соответствует дологическое мышление, уровню *vijnana* — логическое, а уровню *rajna* — надлогическое (в действительности это совсем иная логика)». Примером этой логики может служить место из «Ваджрачхедики»: «Татхагата говорил о существах как о несуществах. Поэтому говорят: „существа, существа”» [237, с.23].

Уровни *авидьи* и *виджняны*, с точки зрения буддистов, постоянно меняются местами: «Дхармы существуют так, как они не существуют. Их несуществование называется незнанием. От них зависят обыкновенные люди, которые конструируют несуществующие

¹⁰¹ 3. Понятию *праджни* — безусловного знания, которое даосы называют «знанием без знания», — можно найти параллели и у европейских мыслителей. По Экхарту, высшее знание — это такое знание, которое достигается при отождествлении себя с объектом, погружении в Ничто, когда душа — равно познающее и познаваемое в созерцании единства «я» и Основы. И Николай Кузанский называет истинным «знание незнания». С его точки зрения, существуют четыре ступени познания: чувственное восприятие (*sensus*), которое затемнено материей; рассудок (*ratio*), выделяющий противоположности; разум (*intellectus*), объединяющий противоположности; интуиция (*animus*) — высшая форма знания — неразличение противоположностей.

дхармы. Сконструировав дхармы, они стремятся к двум противоположностям и не узнают и не видят дхарм. Сконструировав дхармы, они зависят от двух противоположностей и поэтому конструируют дхармы прошлого, дхармы будущего и дхармы настоящего. Их сконструировав, они зависят от имени и формы и конструируют несуществующие дхармы» [237, с.23-24].

Однако еще задолго до появления буддизма «И цзин» предлагал идти Нулевым путем. 52-я гексаграмма — «Сосредоточенность» (*гэнь*) — подразумевает такое состояние, когда человек перестает ощущать самого себя, «целиком прибывая в своей неподвижности, в своей спине». Текст гексаграммы гласит: «*Гэнь*. [Сосредоточенность.] Сосредоточишься на своей спине. Не воспримешь своего тела. Проходя по своему двору, не заметишь своих людей; хулы не будет» [196, с.161].

Чэн И-чуань заметил, что «человек, понявший суть данной гексаграммы, тем самым уже понял всю суть буддизма» (цит. по [196, с.346]). *Гэнь* примерно то же, что и *праджня*: события приходят и уходят, отражаясь в сознании, как в зеркале; исчезает дуальность, всякое различие между познающим и познаваемым. Сознание возвращается к своему изначальному, незамутненному состоянию; «сосредоточивается на спине». Для Чжуан-цзы это такое состояние, когда «тело уходит, органы чувств отступают. Покинув тело и знания, [я] уподобляюсь всеохватывающему. Вот что означает „сiju и забываю [о себе самом]”» [14, с.169]. Близка буддийскому Нулевому пути и конфуцианская Середина (*чжун*). «Середина — это значит не отклоняться ни в какую сторону. Постоянство — это значит неизменность. Соблюдать Середину — значит следовать правильному Пути в Поднебесной. Соблюдать постоянство — значит следовать правильному *ли*» — говорится в «Чжун юн» [41, с.164]. И далее: «Если соблюдаются Середина и Гармония, во Вселенной все вещи рождаются» [41, с.178].

Итак, мир живет надежанием или развивается спонтанно из самого себя, «произрастает»; в нем отсутствует силовой момент, какое-либо вмешательство в естественный ход событий. Такое понимание породило представление о творчестве как «нетворчестве», о знании как незнании», что не могло не сказаться на характере художественного метода. В искусстве керамики или обработки дерева японцы стремятся не изменить, а сохранить естественный вид породы. Назначение любого искусства, будь то *рэнга* или *ёкёку*, — донести вечный дух красоты и подлинности. Для этого и понадобился закон *хонкадори* — «следования изначальной песне»: все разрастается из одной точки, из одного корня (если искусство — растение, оно не может отрываться от корня). Вершина искусства — сама природа, нерукотворное творчество, художник — ее послушный ученик. «То, что обнимается небом и землей, что поится *инь* и *ян*, что увлажняется дождем и росой, — это рождаемая преобразованием тьма вещей, голубая и голубовато-зеленая яшма, нефрит и жемчуг, перья зимородка и панцирь черепах, узоры [на шкурах животных]... лоск [меха], ...отполированное, но не для забавы, вечное и неизменное [оно] не под силу Си Чжуну, не во власти Лу Баня. Это великое мастерство», говорится в «Хуайнань-цзы» [135 с.17], и овладеть им можно, лишь слившись с *дао*. Нет совершеннее метода, чем метод самой природы.

Кавабата рассказывает, как делают фарфоровые вазы *ига*: «Ига обжигаются на сильном огне. Пепел и дым от соломы растекаются по поверхности, и, когда температура падает, ваза как бы покрывается глазурью. Это не рукотворное искусство, оно не от мастера, а от самой печи: от ее причуд или от помещенной в нее породы зависят замысловатые цветочные узоры. Крупный, размашистый, яркий рисунок на старинных *ига* под действием влаги обретает чувственный блеск и начинает дышать в одном ритме с росой на цветке» [64, с.394-395].

Вот почему китайские и японские художники назвали свой метод следованием Естественности — *цзыжань*¹⁰²: «Человек следует земле, земля — небу, небо — *дао*, а *дао*

¹⁰² 4. *Цзыжань* (яп. *дзинэн*) означает «спонтанность», «следование свое природе». Одно из значений — *татхата*. В свое время я писала о термине *сидзэн*: «Буквально *си* (*мидзукара*) значит „сам”, у иероглифа *дзэн* есть значение *сикару* — „быть таким”. *Сидзэн* — самостановление, самовыявление — „быть таким, как ты есть” (не близко ли это в некотором смысле *татхате*?)» [35, с.109]. Тогда я еще не знала, что *татхата* —

— самому себе» [147, с.143]. «Тао Юань-мин искал не отшельничества, а естественности... Естественность, — разъясняет Л.З. Эйдлин, — это та первозданная, ограниченная лишь природными условиями свобода, для которой человек был бы рожден, если бы не подстерегала его пыльная сеть мирской суеты. Поэт прямо не говорит этого, но таковы его мысли „в стороне от сказанной”. Назовем первозданную свободу человека так, как ее называет сам поэт — *цзыжань*, и пусть естественность будет возможным переводом этого слова» [198, с.86].

К какому виду искусства японцев ни обратиться, мы обнаружим Естественность. Термин *дзуйхицу* означает ненасилие над природой вещей. Писатель вверяет себя слову, повинуется движению кисти, духу творчества, который вместе с «духом слова» и «духом событий» ведет его за собой. Сам писатель будто безучастен, не действует (*увэй*), лишь повинуется внутреннему зову вещей.

Почему первые японские повести были названы *моногатари*? Раньше в ходу было слово *камигатари* — «говорят боги», потом *моногатари* — «говорят вещи», что значит — мир выражает себя через человека, призванного передать его беззвучный голос. Человек — Срединный между Небом и Землей, говорят даосы, «душа вещей». Начало *моногатари* положили устные рассказчики (*катарибэ*). *Моногатари* — «повествовательное произведение о людях и событиях, созданное на основе воображения и того, что слышал и видел писатель» [75, с.2115]. По мнению Сиода Рёхэй, «хотя факты, о которых идет речь, могут быть вымышленными, как в „Такэтори-моногатари”, события разворачиваются на конкретном фоне реальной человеческой жизни. И потому, можно сказать, *моногатари* составляют одну линию с современными *сёсэцу*» [154, с.49].

Моногатари, — не только рассказы, волшебные сказки, но и политические, исторические и экономические трактаты. Внешние, формальные (жанровые) признаки не имели значения. Имело значение лишь то, что писатель «видел и слышал». *Моногатари* ценились как достоверный, документальный материал и как такие произведения, которые могут доподлинно раскрыть природу вещей, притом, по мнению Мурасаки, более полно, чем исторические хроники. Герой повести «Гэндзи» нападает на «исторические хроники, потому что они описывают только внешние факты, не проникая в глубь души, не касаясь внутренней жизни, *Моногатари* же выявляют законы, которые управляют внутренней природой человека и таким образом освещают историю человечества со времен богов. Литература имеет дело со всеобщим, история — с отдельным» [219, с.33].

Истина — в самих вещах, и потому авторы *моногатари* не переходят грани того, что «видят и слышат», как бы подчеркивая свою непричастность, доверяя событию и слову, устраняя по возможности собственное «я».

Чжуан-цзы говорил: «Тьма вещей выходит из мельчайших семян и в них возвращается» [14, с.225; ср. 43 с.276]. Рождение стихотворения тоже явление природной жизни — вырастает, как цветок. Когда Цураюки в предисловии к «Кокинсю» называет *кокоро* семенем («Песни Ямато! Вы вырастаете из одного семени — сердца»), он не прибегает к метафоре. Так древние понимали акт творчества. Цураюки выделяет три момента поэзии: эмоции — зерно поэзии; стихи — цветок, выросший из зерна (внутреннее выразилось во внешнем); необычное событие, которое вызвало эмоцию и превратило ее в поэзию, точно так же как вода и солнце, пробуждая зерно, дают ему жизнь. «События, вызывающие поэтические чувства, связаны со сменой времен года: цветы — весной, кукушка — летом, красные листья — осенью, снег — зимой, — комментирует Макото Уэда, — Стихи рождаются, когда бываешь потрясен красотой природы» [219, с.4]. Чередуемость времен года — один из принципов организации художественного произведения. Вся жизнь японцев сообразована с явлениями природы, как бы пульсирует в одном с ними ритме.

«Песни Ямато! Вы вырастаете из одного семени — сердца». Цураюки подсказывает

одно из значений слова *дзинэн*, и пришла к этому выводу интуитивно, оттого вместо старого чтения *дзинэн*, употребила современное *сидзэн*.

еще одну разгадку помимо той, что сочинение стихов есть процесс произрастания, — стихи появляются из «сердца». И это тоже не метафора. «Люди, что живут в этом мире, опутаны густой зарослью мирских дел; и все, что лежит у них на сердце, — все это высказывают они в связи с тем, что они слышат и что они видят» (цит. по [83, с.94]).

Соответствие образа тому, что «видишь и слышишь», также связано со стремлением не нарушить целое. По мнению Цураюки, только правдивые, истинные чувства могут стать источником поэзии. Искусство для него не создание «второй природы» и даже не подражание, а продолжение жизни; то, что создает поэт, не есть плод вымысла, а есть сама реальность. Вот как комментирует мысли Макото Уэда: «Во времена Цураюки человеческая жизнь не отличалась от жизни Вселенной... И потому в теории Цураюки не отводится места поэтическому воображению, не возникает спор о реальном и нереальном. Метафора для него — лишь средство пробудить чувства в читателе, обыкновенные чувства, которые человек испытывает в повседневной жизни, а не мистический символ, с помощью которого вызываются духи „другого мира“». Поэтическое и жизненное переживания не различаются, правда поэзии и правда жизни — одна и та же. Поэзия воплощает чувства, как они есть. Цураюки не знал о существовании дуальной реальности ему и в голову не мог прийти вопрос о несоответствии поэтической реальности действительной жизни» [219, с.19].

В «Гэндзи», в гл. «Светлячок», говорится: *моногатари* передает то, что автор «не в силах скрыть в своем сердце, плохое и хорошее». Это следует понимать буквально: *когоро* — вместилище образов, та точка приема, где скапливается сила *дэ*, скапливается до определенного предела и потом переходит в слова. Мурасаки берет тот же глагол, что и Цураюки: *шидзуру* — «выговориться», дать впечатлениям, которые переполнили сердце, выйти наружу (букв. «насмотревшись и наслушавшись до предела», дать выход тому, что скопилось в сердце).

Мотоори Норинага пишет о Мурасаки: «Сердце писательницы способно было чувствовать *моно-но аварэ*. Ее трогали разного рода события и разные люди, все, что она видела и слышала. Каждый раз ее сердце с готовностью откликалось, и „отклики“ скапливались до тех пор, пока она больше не могла их держать в себе. И тогда она начинала описывать их в мельчайших подробностях. То, что было ей приятно или неприятно, дорого или ненавистно, — все это вложила она в мысли и слова своих героев, тем самым освободив свое переполненное сердце» (цит. по [219, с.208-209]).

Мы снова видим традиционное представление о движении отлива-прилива, нарастания-убывания. Все есть *ци*. Сгущаясь, *ци* образует вещь, обретает форму; распадаясь, теряет ее. Прежде чем воплотиться в предметы искусства, впечатления скапливаются в сердце, делая его восприимчивым к биению других сердец. Доверяя сердцу, художник воплощает *макото*.

В театре Но *макото* выражалось посредством *мономанэ* — «подражания вещам», — не внешнему виду а их внутреннему духу (напомню, что моно — «вещь» — объемлет все: это и люди и божества — духи гор, растений, рек и т.д.). С точки зрения Сэами, *мономанэ* и есть *сядзицу* — «правдивость». «В *мономанэ* сущность искусства Но», — говорит Сэами. Путь к удовольствию лежит через подражание вещам. Но подражание не означает простого сходства. «Наивно думать, — рассуждает Сэами, — что *макото* можно передать простым подражанием, что в этом и заключается *мономанэ* ... Сначала, нужно научиться быть тем, кому подражаешь, и только потом подражать» [426, с.50]. Актер добивается успеха, когда овладевает искусством *мономанэ*, а это значит войти в образ настолько, что действие актера становится не его действием, а действием героя, божества или демона. «Нечто выглядит подобным, — говорит Сэами, — но не выглядит правильным» [426, с.51]. Актеру не нужно стараться быть элегантным или мужественным, ему нужно стать тем, что элегантно или мужественно, чтобы совсем исчезла грань между исполнителем и исполняемым. Такие качества, как элегантность или сила, существуют не сами по себе, а заключаются в вещах. Потому актер должен стать «вещью». «Исполнение будет мужественным, если актер перевоплотится в того, кто обладает качеством мужественности: в воина, демона, божество, сосну или кедр» [128, т.1, с.192-193].

Мономанэ не существует вообще, само по себе, оно всегда ситуативно, зависимо от исполняемой «вещи». Существует столько способов *мономанэ*, сколько ролей. Не удивительно, что Сэами говорит: такой-то актер исполнил столько-то *мономанэ*. «Тот, кто подражает, и тот, кому подражают, — одно. И это уже будет не подражанием, а неподражанием» [128, т.1, с.227]. В этом случае актер достигает степени «истинного цветка» (*макото-но хана*), который не вянет с течением времени. Но как можно стать тем, кем не являешься? Сэами отвечает: «*Мономанэ* постигается глубинами души»; путем углубленного размышления, сосредоточения актер проникает в подлинную природу того, чей образ он хочет воплотить на сцене. Высшее назначение искусства — проникновение в подлинную природу вещей. В перевоплощении, в переходе одной формы в другую и состоит красота.

Художники Японии говорят: чтобы нарисовать сосну, нужно уподобиться сосне; чтобы нарисовать ручей, нужно уподобиться ручью. Это не значит, что человек становится сосной, это значит, что он начинает чувствовать сосну. По словам Судзуки, нужно «привести ум в соответствие с Пустотой, или таковостью, и тогда человек, созерцающий предмет, превращается в сам предмет» [236, с.36]. Представление о всеобщей связанности, всеобщей родственности вещей делало это возможным. Когда слияние с объектом достигнуто, не нужно прилагать усилий, кисть будет носиться сама собой (недаром художники называют ее «живой», «танцующей» или «резвящейся» кистью). Это и есть метод *увэй*. Судзуки говорит: «Кисть выполняет работу независимо от художника, который лишь позволяет ей двигаться, не напрягая свой ум. Если только логика или рефлексия встанут между кистью и бумагой, весь эффект пропадет. Это закон *сумиэ*¹⁰³. Художник не стремится к реализму. Смысл *сумиэ* — заставить дух изображаемого предмета двигаться по бумаге. Каждый мазок кисти должен пульсировать в такт живому существу... Тогда и кисть становится живой... набросок *сумиэ* беден, беден по форме, беден по содержанию, беден по исполнению, беден по материалу, и все же мы, восточные люди, чувствуем в нем присутствие некоего движущегося духа, который каким-то таинственным образом парит вокруг штрихов, точек и разного рода теней, вибрируя, сообщает им ритм живого дыхания» [235, с.280].

Кавабата вспоминает дзэнского поэта Иккю:

«Как сказать
Что значит
Сердце?
Шум сосны
На сумиэ.

В этом душа восточной живописи. Смысл картины *сумиэ* — в пустом, незаполненном пространстве, в сдержанных ударах кисти» [64, с.24].

Сумиэ приобщает к тому, что за гранью видимого мира, что незримо присутствует. Казалось бы, это особенность дзэнского искусства, но тот же метод лежит в основе японских *дзуйхицу*, *никки* (дневников) и *моногатари*, расцвет которых приходится на IX-XI вв., т.е. до проникновения *чань* в Японию. «Учитесь рисовать сосну у сосны, — говорил Басё, — бамбук — у бамбука» [150а с.398]. Прекрасное только тогда истинно, когда оно лишено личного, своего. Художник стремился раствориться в предмете, и это отвечало «безличностному» характеру мировоззрения. Чем больше он подавлял, «сокращал» себя, тем более приближался к подлинной реальности, что и позволяло выявить *макото*, или, говоря словами «Гэндзи», «быть восприимчивым к макото».

Не удивительно, что именно в Японии... учение *дзэн* нашло благодатную почву. «То, что именно буддизм *дзэн* оказал влияние на жизнь японцев, особенно в эстетическом

¹⁰³ 5. *Сумиэ* — рисунок тушью, который исполняется на тонкой рисовой бумаге «прямо так», без всякой предварительной подготовки.

отношении, и достиг такого расцвета, которого не достигало ни одно учение, объясняется, — по мнению Судзуки, — тем, что дзэн имеет дело непосредственно с фактами жизни, а не с концепциями» [235, с.288]. И это близко исконному пониманию *макто*.

С одной стороны, как пишет Судзуки, «для японского мышления характерны состояния „муга” и „мусин” („не-я” „не-ум”, санскр. *anātman, acitta*). Когда кто-то достигает состояния „муга”, „мусин”, значит, он проник в сферу бессознательного. „Муга” — это своеобразное состояние экстаза, когда исчезает чувство, что „именно я это делаю”. Ощущение собственного „я” служит главной помехой в творчестве...

„Муга”, „мусин” или недействие порождают самое совершенное искусство» [235, с.290].

С другой стороны, это в высшей степени индивидуальное искусство. Как сказал Су Ши, «когда Юй-кэ пишет бамбук, он сосредоточен на бамбуке, а не на себе. Но он передает в бамбуке чистоту и благородство своей души» [156, с.406]. Уникальность каждого мастера столь велика, что ему трудно найти подобие. «Разве не уникален в своем роде каждый удар кисти, если дух художника живет в нем?» — спрашивает Судзуки [235, с.281].

С одной стороны, «я» устраняется, растворяется в Едином, с другой — творчество каждого неповторимо, как неповторим миг. Чем сильнее выражено единичное, тем доступнее Единое. *Дзэн* отвергает категорию цели. Недоверие к знаку достигло в *дзэн* наивысшего выражения. Всякий знак, всякое учение — преграда на пути. Будь сам себе светильником. Будь свободен, как птица в небе, как рыба в воде. Только непосредственное переживание факта и непосредственное его воплощение позволяют передать природу вещи. Там где есть намерение, где примешивается «я», там исчезает непосредственность переживания, там невозможно озарение — *сатори*, которое, по определению А. Уоттса, есть спонтанное и прямое выражение «таковости» ученика: прямо «ткнуть» ум человека в постижение его природы. Метод *увэй* можно обнаружить не только в литературе, живописи, чайной церемонии, но и в быту, в науке и казалось бы, в невозможной без действия борьбе *дзюдо*, суть которой в том, чтобы не бороться, не действовать, побеждать, не нападая. Известный мастер *дзэн* Такуан учил владеть мечом: «Что самое главное в искусстве владения мечом? Достигнуть такой ментальной способности, которая называется „неподвижной мудростью”. Эта мудрость интуиции приходит после долгой тренировки. Быть „неподвижным” — не значит быть неповоротливым, тяжелым на подъем, безжизненным, как камень или кусок дерева. Напротив, это значит быть в высшей степени готовым к действию, только центр остается неподвижным, и тогда сознание достигает способности мгновенной реакции...

Когда спрашивают: „Что такое подлинная реальность Будды?” — мастер тут же отвечает: „Ветка цветущей сливы” или: „Кипарис в саду”. Зеркало мудрости отражает вещи мгновенно, одну за другой, само же остается чистым и неподвижным. Чтобы овладеть мечом, нужно культивировать в себе это» [цит. по [235, с.292].

Комментируя Такуана, Судзуки разъясняет, что те же принципы невозмутимости, усилия (*anabhogasāya*) или не-желания (*apraṇihita*) присущи японскому искусству. «В искусстве это искусство без искусства. Или, как сказали бы конфуцианцы: „Что говорит небо? Что говорит земля? Времена года приходят и уходят, и все вещи развиваются”. А последователи Лао-цзы говорят парадоксами: „Человечность и долг — плоды человеческих ухищрений, к которым прибегают, когда высшая правда не может отстоять себя своим собственным путем”. Или, говорят они: „это принцип недействия, который заставляет все вещи действовать”. „Колесо вращается, потому что ось неподвижна”. Но все сводится к одному: когда центр жизненной силы неподвижен, тогда и начинает проявлять себя творческая энергия в живописи, поэзии, драме, религии» [235, с.292].

Герман Гессе назвал это свойство или эту способность человеческой психики — центрированностью. «Вы слишком сильно чувствуете свое „я”! — говорит магистр Александр Кнехту, — или слишком от него зависите, а это отнюдь не то же самое, что быть большой личностью. Один может быть звездой первой величины по своей одаренности, силе

воли, выдержке, но он так хорошо центрирован, что без всяких трений и затрат энергии включается в ритм системы, к которой принадлежит. Другой также богато одарен, быть может, даже больше, но ось его „я” не проходит точно через центр круга (модель Середины — иероглиф *чжун* — ось, проходящая через центр круга. — *Т.Г.*), и он растрчивает половину своих сил на эксцентрические движения, которые изнуряют его самого и мешают всем окружающим» [30 с.389]. Та самая центрированность, которая служит признаком высокого профессионализма в любом виде человеческой деятельности, идет ли речь об управлении сложнейшими механизмами или о хирургической операции.

И законы поэтики выводились из даосско-буддийского постулата Естественности. Конечная цель отсутствует, все в Пути (или Путь и есть цель). Хуэй-нэн пережил озарение, услышав слова «Алмазной сутры»: «Воздыми свой дух и ни на чем его не утверждай! Окакура говорит: «Один из мастеров охарактеризовал *дзэн* как искусство чувствовать Полярную звезду в южном небе» [224, с.42].

Для буддистов переход к *праджне* невозможно запланировать, обусловить. *Праджня* прибывает сама. Сознание, уподобляясь зеркалу, отражает все беспрепятственно и мгновенно. Отпущенное на волю сознание освобождается от символов дискурсивного мышления. Когда человек следует *увэй* , его способности выявляются сами собой, в нем начинает действовать сила *дэ* . Потому Лао-цзы и говорил: «Высшее *дэ* не делает добрые дела и потому делает их. Низшее *дэ* стремится делать добрые дела и потому не делает их» [147, с. 215]. А. Уотс пишет, что сила *дэ* отказывает, когда ею пытаются овладеть при помощи какого-то формального приема, что глубочайшее уважение к *дэ* пронизывает всю культуру Дальнего Востока; *дэ* является основным принципом всех родов искусства и ремесла. Даосизм можно понимать как высвобождение творческой силы *дэ* [240, с. 47].

Для дальневосточной эстетики назначение искусства — дать почувствовать то, что за гранью видимого мира, что незримо присутствует. Но ведь нельзя адекватно изобразить Ничто, то, чего нет, что неопишимо, существует лишь в потенции. Не удивительно, что основное значение в художественной системе японцев приобретает намёк, недосказанность, прием *ёдзё* .

Без намёка нет поэзии. Задолго до знакомства с *дзэн* японские поэты считали главным возбудить эмоции. Не принято называть вещи своими именами — нужно уметь выразить красоту намёком. Разве возможен в европейской литературе такой изящный прием: глава о смерти Гэндзи обрывается на заголовке «Сокрытие в облаках». Больше ни слова. Дальше — пустота. Пустота содержательна. Только отдаленно, намёком можно сказать о таком событии, как смерть Гэндзи. Воображение подготовленного читателя дорисует то, о чем не сказано. Писатель лишь располагает к этому читателя, вызывает душевный отклик (*ёдзё*). Вызвать его — этой задаче и подчинено искусство.

Древние мудрецы, говорит Окакура, не облекали свои мысли в систему. Они говорили парадоксами, потому что боялись высказать истину лишь наполовину. Красоту может различить только тот, кто мысленно завершил незавершенное. *Ёдзё* — восприятие жизни как проявления Небытия — делает доступным то, что невозможно описать словами. Для достижения *ёдзё* прибегали к особым техническим приемам: *кугири* — «паузы» (букв. «оборвать фразу», чтобы возбудить *ёдзё*), *тайгэн домэ* — закончить последнюю строку не сказуемым, как принято, а *тайгэном* (неспрягаемая часть речи). И *кугири* , и *тайгэн домэ* подчинены одной цели — оборвать стихотворение на полуслове, создать атмосферу недосказанности. Там, где останавливаются слова, начинается движение мысли (Позже эти приемы перешли в *ёкёку* и в эпические пьесы театра кукол — *дзёрури* .) Паузы не могли быть расставлены где угодно, и *тайгэн* мог оборвать лишь последнюю строку. В «Синкокинсю» этот прием встречается главным образом в стихотворных циклах «Весна», «Лето», «Осень», «Зима». (И в европейской поэзии, чем возвышеннее стих, тем сакральнее, но в европейской поэзии суггестивность присутствует, а в японской составляет ее суть. Недаром Судзуки говорит: «В намеке заключена вся тайна японского искусства» [235, с.287].)

Часто пишут об особом значении паузы в японском искусстве, паузы не как допустимого приема, а как непреложного правила. Почему европейцы переводят *танку* пятью строками там, где японцы обходятся двумя? Если бы *танка* занимала одну строку, она все равно мысленно делилась бы на пять долей (5-7-5-7-7 слогов). В сознании японцев привычка к паузе настолько сильна, что им не нужно расчленять *танку* графически — для них пауза, покой содержательнее движения, так же, как молчание содержательнее слов. («Покой есть главное в движении».) Где нет слов, там действует воображение. В момент паузы происходит рождение образа ¹⁰⁴.

Пустота соединяет зрителя и сцену. И эту особенность японского искусства невозможно понять, не отдавая себе отчета в том, что значило для японцев Небытие. С невидимым общаются в молчании, о нем говорят намеками. Недаром стиль классической японской литературы называют «метафорическим». «Есть в японском языке выражение „цукадзу ханарэдзу“, которое говорит о необходимости обозначать все иносказательно, — пишет М. Гундзи. — Дело в том, что прямое, непосредственное определение чуждо японскому пониманию красоты. В японской красоте особенно ценится настроение. Это проистекает из национального образа жизни. Единственное в своем роде восприятие жизни, характерное для страны, где употребляется тридцать видов местоимений не может не оказать глубокого влияния на эстетические чувства и формы» [38, с.25].

Чтобы охарактеризовать «десять стилей» театра Но, Сэами прибегает каждый раз к новому образу. Стиль *югэн-но кокоро* — это «как будто бы проводить весь день в горах; как будто бы зашел в просторный лес и забыл о дороге домой... Как будто любишь на морские тропы вдаль; на челны, скрывающиеся за островами... как будто бы следишь задумчиво за полетом диких гусей, исчезающих вдаль, среди облаков небесных...» (цит. по [81а, с.272]). И Тикамацу Мондзаэмон говорил: «Если печальное прямо именовать печальным, то слово теряет свой глубинный смысл, а под конец исчезает и чувство печали. Нужно не говорить: „Грустно, печально!“ — а дать почувствовать печаль без слов... Желая достойно похвалить прекрасный вид, надо косвенным образом говорить о разных его особенностях, а отнюдь не называть его прекрасным. Тогда красота... почувствуется сама собою» (цит. по [104, с.78]).

Японские эстетики, начиная от Цураюки и кончая автором первого реалистического романа Фтабатэем Симэй, выражали эстетические категории языком образа. Сэами в трактате «Кадэнсё» говорит: «Только тайное, не явное может быть цветом», сердцем искусства.

Если поэзия призвана передавать не внешний вид вещей, а их дух, невидимое, то естественно, что прием намек становится ведущим. Акцент переносится с того, что есть, на то, «чего нет», что скрыто от взора, присутствует незримо. Ощущение небытийности мира породило поэтику недосказанности.

Если *ёдзё* — один из главных законов искусства, то не удивительно, что японцы, по словам мастера *дзэн* Икэнобо Сэнью, и на засохшей ветке, и в разбитой вазе могли увидеть цветы и эти цветы могли вызвать озарение. «Разве не в шуме бамбука путь к просветлению?»

¹⁰⁴ 6. «Сердцевиной японского исполнительского искусства, — пишет М. Гундзи, — являются так называемые *ма* (паузы). Причем это пауза не временная. Она также не связана с психологией выражения. К этому понятию паузы близко подходит то, что в японском искусстве называется *кокю* (унисон, сопереживание) или *ёхаку* (оставленное незаполненным пространство, белое пятно). Это можно было бы назвать проявлением сущности национальной специфики. Искусство паузы при этом стало со временем настолько отточенным, что фактически превратилось в способ выражения...

Эта пауза выражает физиологическое осознание красоты в японском искусстве... Именно через эти паузы происходит общение между актерами и зрителями. Актеры посвящают всю свою жизнь созданию этих мгновенных пауз, а зрителям эти мгновения приносят наслаждение, как бы очищают их. Зрители идут на пьесы кабуки не столько для того, чтобы следить за развитием драматической ситуации на сцене, сколько для того, чтобы насладиться этими мгновенными паузами. Короче говоря, кабуки представляет собой пьесу, в которой все мобилизуется и все стремится к тому, чтобы создать условия, порождающие эти паузы» [38, с.24-25].

— говорил Догэн. — Разве не в цветении сакуры озарение души?» (цит. по [64, с.24]).

На голой ветке
Ворон сидит одиноко.
Осенний вечер!

Судзуки пишет об этом стихотворении Басё: «Простота формы не означает тривиальности содержания. Есть в этом одиноком вороне, застывшем на голой ветке, великое Над. Все вещи появляются из неведомой бездны тайны, и через каждую из них мы можем заглянуть в эту бездну. Вам не нужно сочинять огромную поэму из сотни строк, чтобы дать выход чувству, которое появляется, когда заглядываешь в бездну. Когда же чувства достигают высшей точки, мы замолкаем... И семнадцати слогов бывает много. Художник *дзэн* двумя-тремя словами или двумя-тремя ударами кисти способен высказать свои чувства. Если он выразит их слишком полно, не останется места для намека, а именно в намеке заключена вся тайна японского искусства» [235, с.287].

Ворон на засохшей ветке — та стянутость, колторая позволяет соприкоснуться с вечностью. Чем больше духовная сила в центр, тем сильнее ее действие на периферийные круги сознания. Выхваченное мгновение настолько мало, что выпадает из движущегося времени и переходит в безвременье, что, по словам Судзуки, порождает в душе чувство Вечного одиночества (*саби*).

Сатори — тот же повседневный опыт, только на два вершка над землей, говорил Судзуки. Образы Басё — та же повседневность, только она взята в такой степени концентрации, из повседневности выхвачена такая интенсивная деталь, что переносит вас в иное измерение, измерение вечности. В умении схватить миг, в который бытие соприкасается с Небытием, тайная сила Басё. Его стихи есть предельное выражение присущей художественному мышлению японцев сосредоточенности на одном. По существу, недомолвка в искусстве, незавершенность в поэзии, нераскрывшийся бутон в чайной церемонии или пустота, незаполненное пространство в живописи — вещи одного порядка. Воображение заполняет незаполненное, как бы стремясь перейти в предмет искусства, а предмет искусства — в зрителя. Между человеком и произведением возникает тип взаимопроникновения в соответствии с интравертной моделью. Подвижный тип связи позволяет субъекту и объекту слиться в одно. Именно это имел в виду Окакура, когда говорил, что художественное произведение — это мы сами и мы же как составная часть входим в художественное произведение. В высший миг творческого вдохновения творец сливается с творением.

Благодаря незаконченности вещь переходит в вечность. Как писал в XIV в. автор *дзуйхицу* «Записки от скуки» Кэнко-хоси, «вообще, что ни возьми, собирать части в единое целое нехорошо. Интересно, когда что-либо незаконченное так и оставлено, — это вызывает ощущение, будто жизнь течет долго и спокойно. Один человек сказал как-то:

— Даже при строительстве императорского дворца одно место специально оставили недостроенным.

В... сочинениях, написанных древними мудрецами, тоже очень много недостающих глав и разделов» [90, с.83].

И синтоизм не знает абсолютного конца, его идеал — бесконечное продолжение земной жизни. Люди не умирают, а, изменив форму существования, остаются жить на той же земле. Что уж говорить о китайских учениях. Представление о *дао* как вечной смене явлений пронизало образ мыслей древних китайцев. В «Слове о живописи из Сада с горчичное зерно» приводятся слова Мо-цзе (Ван Вэя): «Когда пишут водопад, надо его так изобразить, чтоб он прерывался, но не был разорван». Это выражение «прерывался, но не был разорван», комментируют авторы «Слова...», значит, что «кисть остановилась, но дух живет, изображение течения воды прервано, но идея не разрушена. Это подобно божественному дракону, тело которого частью скрыто среди облаков, но голова и хвост

неразъединимы» [156, с.127]. Отсюда — своеобразие композиции, достигаемое теми приемами, о которых писал Фудзивара Тэйка. Поэт... начинает мысль и намеренно бросает ее. Неожиданно обрываются *даны* классических *моногоатару*. Все подчинено тому, чтобы возбудить воображение и отпустить его на волю. Художники находят такую меру недосказанности, которая делает образ продолжением жизни. Эта особенность японского и китайского искусства привлекла в свое время импрессионистов. Е.В. Завадская пишет о Матиссе: «По его убеждению, на Востоке была открыта основная эстетическая закономерность создания художественного образа. „Старая китайская поговорка гласит: „Когда рисуешь дерево, нужно чувствовать, как оно растет” — записывает Матисс слова крупнейшего дзэнского поэта и художника Су Ши» [46, с.86].

Итак, метод Естественности есть закономерное следствие традиционной для китайцев и японцев системы мышления. Все в Пути; чтобы не прийти с ним в противоречие, нужно довериться ему. Этим определяется всё, в том числе стремление сообщить образу жизнь, дыхание (одно из значений *ци*). Чжуан-цзы рассказывает о том, как некий пловец объяснил Конфуцию секрет своего умения переплывать бурный поток: «Вместе с волной погружаюсь, вместе с пеной всплываю, следую за течением воды, не навязывая [ей] ничего от себя [14, с.230]. Художники и поэты достигают недUALности искусства и жизни. Их рисунки и стихи продолжают жить на глазах.

Глава 6 ИСКУССТВО — НЕИСКУССТВО

Если творчество есть «нетворчество», то и искусство не «искусство», а продолжение жизни, художник же — транслятор языка природы, не создающий «вторую природу», а выявляющий единственно возможную и универсальную. «Поскольку все мы принадлежим одной Вселенной, — говорит Судзуки, — созданное нами может соответствовать тому, что мы называем объектами природы. Но не это главное в искусстве... Если кисть художника движется сама собой, рисунок *сумиэ* становится завершенной в самой себе реальностью, а не копией чего-то. И горы на рисунке реальны в том же смысле, как реальна Фудзияма, и облака, ручьи, деревья, волны, фигуры — все реально, так как дух художника побывал в этих линиях, точках, мазках» [235, с.281-282]. Это высказывание помогает понять, что значило искусство для японцев. Если искусство рождается, спонтанно вырастает, то оно действительно ничем не отличается от других явлений этого мира, живет по его законам, дышит, как живой организм, имеет сердце. Потому Судзуки и говорит: предмет искусства — та же реальность. В японском языке не было ни термина «искусство», ни представления об искусстве как создании чего-то нового. Для японцев само слово «искусство» воспринималось как нечто сотворенное, а сотворенность противоречит *дао*. Художник лишь улавливает ритм вещей. Именно об этом пишет Судзуки: «Художники говорят: „Если в картине присутствует дух, этим все сказано”. Форма сама по себе не занимала их. Они стремились передать кистью то, что движет ими изнутри. Они и сами не отдавали себе отчета в том, как выразить внутренний дух, и выражали его криком или ударом кисти. Может быть, это вовсе и не искусство, ибо нет искусства в том, что они делали. А если есть, то очень примитивное. Но так ли это? Могли ли мы преуспеть в «цивилизации», иначе говоря, в искусственности, если мы всегда стремились к безыскусности? Именно в этом заключалась цель и основа всех художественных исканий. Но сколько искусства скрывается за кажущейся безыскусностью японского искусства! Его недосказанность преисполнена глубокого смысла. Это совершенная безыскусность! Когда она выражает дух Вечного одиночества (*саби*), тогда мы начинаем понимать суть *сумиэ* и *хайку*» [235, с.287-288]. Непосредственно пережить факт жизни, оказаться лицом к лицу с ним, в этом цель искусства-неискусства.

«Отличительная черта *сумиэ* — стремление передать дух в движении. Все находится в становлении, нет ничего по природе своей неподвижного... Предназначение *сумиэ* — сохранить вещь живой, что, казалось бы, невозможно. И действительно невозможно, если

художник пытается перенести живые вещи на бумагу. Мастеру *сумиэ* удается этого добиться только потому, что его кисть подвижна одним лишь внутренним духом. Ни замысел, ничто постороннее не должно принимать в этом участия. Только дух, направляя руку, движется по бумаге. И рисунок *сумиэ* сам становится реальностью» [235, с.282]. Это главная особенность *сумиэ*. Нет остановки, нет конца, движение не прерывается, все в пути, искусство — продолжение жизни. Пусть эти черты характерны для *дзэн*, но их можно обнаружить и в ранних японских повестях. Когда-то Тагор писал, что японцы всю свою жизнь превратили в искусство; точнее было бы сказать, что японцы искусство превратили в жизнь.

Се Хэ в трактате «Записки о категориях старинной живописи» (VI в.) вывел «шесть законов» (*лю фа*), которые стали правилом и для японских художников. Е.В. Завадская приводит 19 вариантов перевода первого закона — *циюнь шэндун*¹⁰⁵ [156, с.348-349]. Я бы предложила еще один: «Созвучное *ци* рождает жизнь».

Китайские мыслители знали не причинно-следственную связь, а связь по принципу эха, ритмического отклика. Вещи с одинаковым *ци* (вибрирующие в одном ритме) притягиваются друг к другу. Как говорил Ван Би «[вещи] с таким же дыханием жизни (*ци*) ищут друг друга, но их тела и природные сущности не обязательно будут одинаковы» (цит. по [129, с.71]). Может быть Се Хэ своим первым законом хотел напомнить художнику, чтобы он открыл свое сердце миру. Все, что между небом и землей, рождается благодаря правильной циркуляции *ци* (от неба к земле и от земли к небу). При ритмическом созвучии начинает действовать закон резонанса, и когда сердце художника и «сердце» предмета бьются в унисон — рождается подлинное искусство, не препятствующее движению *ци*. Недаром в современном японском языке *киин* (кит. *ци юнь*) означает «грация, изящество, утонченность».

Все пребывает в равновесии, в изменении есть порядок, и потому четыре времени года сменяются — это для китайского художника первый закон Вселенной, и первый закон живописи — уловить живой ритм природы. Если художнику не удалось вдохнуть в картину жизнь, если он создал застывший, остановившийся образ, значит, он воздвиг препятствие на Пути, нарушил закон Единого, пришел в противоречие с мировым ритмом, с *дао*, как приходят с ним в противоречие, согласно «И цзин», при всякой попытке остановить движение. Художник предназначен воссоздавать живой, вибрирующий образ.

Киин переводят нередко как «духовный ритм». А какой еще может быть ритм, если все духовно? По-моему, близко к пониманию этого закона подошел Б. Роулэнд. «Данные принципы искусства не являются жесткими правилами, обязательными для художника, — пишет он, — это скорее нормы совершенства в исполнении... Позже в истории китайской критики достоинства художников определялись в зависимости от степени овладения этими канонами, особенно „Первым принципом“. Он гласил, что главная цель художника должна состоять в том, чтобы насытить изображение чувством жизненности или духовной гармонии сообразно с особым характером движений, ритма или особыми чертами, присущими всем вещам в мире природы» [148, с.27]. И дальше: «Выдающиеся китайские пейзажи могут служить иллюстрацией первого из „Шести принципов китайской живописи“, идеи передачи духа или дыхания предметов, как оно проявляется в специфическом движении и жизни... Считали, что лучше написать искривленное дерево, которое словно растет на наших глазах, чем натуралистическое подобие дерева, мертвое и безжизненное, как фотография» [148, с.68-69]. И авторы *сумиэ* пытались передать не вид предмета, не копию или символ, а перенести на тонкую рисовую бумагу сам предмет, сохранить его дыхание.

«Термин „*ци-юнь шэн-дун*“, давший повод к стольким излияниям и ложным толкованиям со стороны любителей восточного искусства, — продолжает Б. Роулэнд, — содержит суть китайской эстетики живописи. Он не имеет ничего общего с бессмысленным

105 1. По-японски *киин сэйдо*.

термином „ритмическая витальность”, которым он иногда переводится. Смысл его в том, что художник, руководствуясь наблюдением и интуицией, должен хорошо изображать данное живое существо с тем динамизмом („шэн-дун” — действия, поступки или поза, характерные для создаваемого кистью существа), который создает впечатление особой полноты („юнь” — гармония), биения жизни, дыхания или духа („ци”))» [148, с.98].

С. Соколов дает свою интерпретацию: «„Киин” — „отклик души” художника в картине» [157, с.105]. Без такого «отклика», естественно, невозможно творчество. Для Се Хэ было естественным назвать первым законом живописи не единичное, а Единое, начать с космического порядка, с того общего, чему подчиняется всё, в том числе и сам художник. Именно человек, Срединный, призван уловить ритмическое созвучие своего *ци* и *ци* предмета, о чем дальше и пишет С. Соколов: «Произведение живописи только в том случае станет „зеркалом души автора”, найдет отклик у зрителя, если чуткий эстетический слух художника сумеет уловить в многоголосии окружающего мира лишь один, самый созвучный движению его души голос, не отвлекаясь внешними, случайными чертами этого голоса. сумеет передать его сокровенное звучание кистью и тушью»¹⁰⁶ [157, с.105].

Киин — ритмически правильное дыхание. Когда «сатори рождает произведение искусства, оно сообщает ему *киин*, благодаря которому обнаруживается *мэ* (таинственное) позволяющее проникнуть в *юээн*», — пишет Судзуки [236, с.220].

Фактически в «первом законе живописи» речь идет об отличительной особенности дальневосточного искусства, искусства не как объективизированной красоты, а как продолжения жизни. Человек не должен создавать что-то принципиально новое. Он может «расширить Путь», говорил Конфуций, но не прервать его. Стремление к непрерывности, недуральности породило отношение к искусству как «неискусству».

Если мир есть единство движения и покоя, то назначение искусства — передать единство. Китайский художник предлагал «не зарисовку летящего гуся, а некую общезначимую идеограмму самого полета». О китайском художнике У Дао-цзы, который владел всеми «шестью законами» и потому был прозван «вдохновенным», Б. Роулэнд говорит: «Формы У Дао-цзы не столько выражение состояния духа одной личности сколько общезначимое графическое воплощение вечного движения мировых сил — сил, пригибающих травы и направляющих движение звезд, сил, вздымающих приливы и порождающих вихри. Это, попросту говоря, дыхание жизни, выраженное языком живописи... художник — лишь одаренный исполнитель, действующий по велению неодолимого вдохновения» [148, с.28-29].

Это дыхание жизни обнаруживается и в японских *моногатари*. Находя в «Гэндзи» правильный ритм, который позволяет нереальные вещи воспринимать как реальные, Макото Уэда приходит к выводу: «Чтобы появилось ощущение достоверности, повесть должна разворачиваться в естественном ритме. Ритм повести должен соответствовать ритму действительной жизни» [219, с.30]. Ни подробное описание событий, ни жизненность характеров, продолжает он, не могут вызвать ощущение достоверности — это достигается только «пафосом», «пафос» же выражается в смешанном чувстве «меланхолии, элегантности и недеяния». Это чувство олицетворяло жизнеощущение тех, кто создавал культуру такого уникального периода, как Хэйан — его навевала смена времен года. «Пафос», по мнению Макото Уэда, создает впечатление реальности в большей степени, чем описание исторически достоверных событий. Ритм более реален, чем сами вещи, и потому назначение искусства в том, чтобы уловить и передать этот ритм.

Можно по-новому взглянуть на часто цитируемые слова великого драматурга Тикамацу Мондзаэмона: «Некто сказал: „Люди нашего времени не хотят смотреть пьес, если они недостаточно разумно обоснованы и не похожи на правду...” Тикамацу ответил на это:

¹⁰⁶ 2. Правда, С. Соколов ведет речь о *хайга* — направлении в японской живописи более позднего времени (XVII-XVIII вв.), когда акценты были переставлены — живопись свидетельствовала о пробуждении личностного сознания.

„Подобный взгляд на искусство кажется верным, но он обличает незнание его подлинных средств. Искусство находится на тонкой грани между правдой („тем, что есть”) и вымыслом („тем, чего нет”)... Оно — вымысел и в то же время не совсем вымысел; оно — правда и в то же время не совсем правда. Лишь на этой грани и рождается наслаждение искусством... Когда же, рисуя картину или вырезая из дерева статую, художник передает действительный образ правдиво, но в обобщенных чертах, как велит ему изображение, то это обычно нравится всем людям.

Надо, таким образом, чтобы изображение походило на действительность, но было сделано в обобщенных чертах. Лишь тогда станет оно явлением искусства и принесет радость сердцам людей» (цит. по [104, с.80-81]). Изображать так, чтобы «изображение походило на действительность, но было сделано в обобщенных чертах», — это закон всякого искусства, но для Тикамацу нет вопроса — изображать вещи «как они есть» или «какими они должны быть». Главное — передать внутреннюю суть вещей, безразлично каким путем, какими образами — адекватными или неадекватными действительным. Житейские драмы Тикамацу (*сэвамоно*) воссоздают реальные события, исторические (*дзидаймоно*) полны сверхъестественного, чудесного. И это в порядке вещей. Внешнее правдоподобие у японских мастеров не означало правдивости. Можно ли изображать реалистически то, что само по себе нереально? И даосизм и буддизм пренебрегают внешним, видимым, во имя внутреннего. Как говорит Сэлинджер о даосе, «прозревая внутренние достоинства, он теряет представление о внешнем» [162а, с.54]. То же говорил Сэами: подражание вещам не состоит в достижении простого сходства — нужно уметь перевоплотиться в то, чему подражаешь, отступить от внешней правды, чтобы передать внутреннюю [128, т.1, с.227].

Попробуем понять смысл высказывания Тикамацу: «Искусство находится на тонкой грани того, что есть (букв. *дзицу* — „выявленное”), и того, чего нет (*кё* — пустота, невыявленное)» [184, с.193]. При отношении к Небытию как потенции бытия «то, чего нет», могло и не расцениваться как выдумка, неправда. Это тоже правда, хотя и неявленная (помните: «Существует, монахи, нерожденное, неставшее, несотворенное, неоформленное»). В серьезной литературе вымысел не поощрялся. Изображать то, чего вовсе нет и быть не может, — значит для японских эстетиков отступать от *макото*, нарушать *дао*. Как писал Кэнко-хоси, «рассказы низкородных людей особенно насыщены поражающими слух происшествиями. Мудрый человек удивительных историй не рассказывает» [90, с.80].

«Неуважение к вымышленным рассказам, потому что они описывают вещи, далекие от фактов» [219, с.33], мы находим и в «Гэндзи». Но и описывать «как есть» — не значит выявлять правду. «В древности и в средние века, — говорит Хисамацу Сэнъити, — изображать вещи как есть значило не достигать красоты, не передавать очарование вещей... Сэй Сёнагон упрекали за то, что она раскрывает обстоятельства создания „Записок у изголовья”, и потому не высоко ставили ее сочинение» [184, с.179].

Такое понимание правды не могло не отразиться на характере японской и китайской живописи. «Некоторые китайские изображения птиц и цветов или даже ранняя индийская скульптура, — пишет Б. Роулэнд, — кажущиеся реалистическими, на самом деле лежат в плоскости традиции, ибо художник, стремясь передать внутреннюю жизнь или одушевленность своего объекта, пользовался естественной формой, чтобы изобразить внутренний дух, или, перефразируя один из канонов китайской эстетики, „он пишет идею, а не просто внешний вид”» [148, с.10].

Тикамацу можно понять, исходя из традиционного мироощущения японцев: между Небытием и бытием нет грани — одно постоянно переходит в другое. Если художник изображает то, что есть, как есть, он нарушает правду, отступает от *макото*, ибо то, что есть, в следующий момент тем уже не будет. Художник обязан уловить Срединное состояние вещей, которые всегда находятся в пути между Небытием и бытием. Собственно слово *химаку*, которое мы переводим как «тончайшая грань», буквально значит «кожа и плева», т.е. нечто нераздельное, друг в друга переходящее: одна сторона вещей — внешняя, явленная (*ян*), другая — внутренняя неявленная (*инь*).

В «Слове о живописи из Сада с горчичное зерно» сказано: «Все вещи и явления, существующие под Небом, не выходят за рамки сил *ян* и *инь*. Если говорить о свете, „яркий” — значит *ян*, „темный” — *инь*. В космогонии внешнее называют *ян*, внутреннее — *инь*. Если говорить о предметах, то высокое — это *ян*, низкое — *инь*, а если о рельефе, то холмы — *ян*, впадины — *инь* ...

Пустые места выделяются как светлые — *ян*, заполненные же служат вместилищем темноты — *инь*. Поэтому высокое и низкое, выпуклое и вогнутое полностью основано на теории пустого и заполненного. *Ян* и *инь* есть переход от пустого до заполненного, от высокого до низкого...

Изучи особо *ян* и *инь*, пустое и заполненное — *сюй*, *ши*.

Тогда кисть передаст подлинное начало десяти тысяч образцов.

Постигни закономерности вещей — тогда совсем не будет тайны.

В каждом штрихе душа человека сама воплотится» [156, с.325-326].

В другом месте «Слова о живописи...» говорится:

«Сюй Вэнь-чжан был ученым со свободной душой.

В самой загроможденной [картине] для него существовала великая пустота.

Это-то он и называл „пустота и заполненность” — *сюйши*.

Так в связи иероглифов, написанных им, и в самих знаках и в пустотах между ними таится и всплывает смысл» [156, с.42].

Еще Лао-цзы понимал Пустоту как свойство *дао*: «*Дао* пусто, но в применении неисчерпаемо» [43, с.116]. Состояние Пустоты — свойство мудрого: «Достигнув состояния Пустоты, сохранять покой, и все вещи будут осуществляться» [147, с.91]. Лишь зная особенности традиционного мышления, можно понять Судзуки: «Когда говорят, что *сумиэ* изображает душу предмета или придает форму тому, что бесформенно, это значит, что от самой картины веет духом творчества. Поэтому дело художника не копировать, не подражать природе, а придать предмету нечто такое, что живет в самом предмете... Пустота бесформенна, но она основа всего сущего. Сделать небытийное бытийным — это и есть акт творчества» [236, с.36-37].

Мысль Тикамацу близка рассуждению Ван Чуань-шаня о недUALьной природе вещей: «Пустое должно непременно стать реальным, реальное внутри себя содержит пустое, и [в конце концов] все это едино» (цит. по [22, с.91]). Вспомним еще раз Чжуан-цзы: «Вследствие того что существует правда, существует неправда; вследствие того что существует неправда, существует правда... так действительно ли существует [различие] того и этого, или же нет [различия] того и этого? Пока то и это не стали парой, такое называется осью *дао*. Эта ось начинается в центре круга [перемен], который соответствует бесконечности. Правда также бесконечна, неправда также бесконечна» [43, с.254-255].

Взгляды Тикамацу, получившие название *кёдзицу-химаку рон*¹⁰⁷ — «теории о том, чего нет и что есть», — дают новое освещение старой проблемы. Уже в «Гэндзи-моноготари» мы встречаемся с рассуждением о двух правдах — абсолютной и условной. Юная Тамакакура признается Гэндзи, что, читая повести, она, хотя и знает, что речь идет о том, чего не было, принимает все за чистую правду. На это Гэндзи отвечает, что так оно и должно быть: «*Моноготари* — это запись того, что произошло в мире от века богов до наших дней. Исторические книги вроде „Нихонги” касаются одной стороны вещей, *моноготари* показывают жизнь со всех сторон, во всех подробностях. Это не значит описывать всё, как есть на самом деле. *Моноготари* начинают писать тогда, когда, насмотревшись и наслушавшись и плохого и хорошего о делах человеческих, не в силах хранить это в сердце. Тогда и рождается желание рассказать обо всем потомкам.

¹⁰⁷ 3. «Большой японско-русский словарь» предлагает на сей раз довольно точный перевод термина *кёдзицу-химаку*, как «нечто между реальностью и нереальностью... литература находится в тончайшем слое, лежащем между действительностью и небытием» [18, т.1, с.387]. Секрет в том, что бытие — одновременно и небытие, а небытие есть бытие, все пребывает в позиции *инь-ян* — постоянного взаимообращения.

Естественно, о хорошем в *моногатари* говорится как о хорошем, но и плохое поражает нас не меньше, говорится и о плохом, ибо и плохое и хорошее — дела нашего, а не другого мира. Конечно, в Китае пишут не так, как в нашей стране, и ныне пишут не так как писали раньше. Пишут о серьезных вещах и несерьезных, и это приводит кое-кого в смущение и даст повод называть *моногатари* пустой выдумкой. Но даже в словах Будды есть неистинные слова (*хобэн*), что заставляет недалеких людей сомневаться в его учении. Думаю, в сутрах махаяны немало таких мест, и все же цель истинных и неистинных слов — одна. Разница между истиной и неистинной в учении Будды такова же как между добром и злом в *моногатари*. Ничто в учении Будды не лишено смысла, и нет ничего ненужного в *моногатари*» [114, т.2, с.261-262].

Будда признавал абсолютную реальность *нирваны* и условную реальность феноменального мира — *сансары*. Каждому уровню бытия соответствовала своя истина. «Пути истины противоположен путь кажимости, открывающийся через чувства, — замечает В.Н. Топоров, — последний приводит к дуализму бытия и небытия, к утверждению реальности того, что не имеет субстанционального бытия... к постулированию системы противопоставлений...

Нагарджуна прямо свидетельствует, что Будды проповедуют Закон на основе двух истин — мирской и абсолютной... что не делающие различия между этими двумя истинами не в состоянии постигнуть глубинной реальности Учения» [50, с.55-56].

События в повести могут не быть фактической правдой, рассуждает Макото Уэда, но они воспринимаются как эмоциональная правда, если речь идет об универсальной человеческой природе. Поэтому события, которые происходят в повестях далекого Китая, могут казаться нам ближе, чем происходившие когда-то в самой Японии. Отдаленность в пространстве и времени несущественна для литературы, так как она имеет дело главным образом с общим, универсальным, а не с частным, особенным, скорее с правдой образа, чем с правдой факта (см. [219, с.34]).

Историческая правда и художественная могут не совпадать, но они, в сущности, одно и то же. В буддизме существует истинная правда и неистинная. Истинная правда — от мудрецов, неистинная — чистая выдумка, но цель у них одна — приобщать к Закону. И историческая и художественная правда — обе выявляют подлинную реальность...

«С точки зрения Мурасаки, — продолжает Макото Уэда — хороший писатель умеет выбрать из человеческой жизни самые значительные вещи и показать их суть, заставляя пережить их как подлинные...

„Повесть о Гэндзи” — последнее и самое выразительное сопротивление человека Судьбе, что подтверждается рассуждениями Мурасаки о сущности моногатари» [219, с.35-36].

Недуальная модель мира не могла не сказаться на понимании правды. Как и абсолют, она включает в себя оба, казалось бы, взаимоисключающих начала — правду и неправду. И действительно, под категорию *макото* подпадали вещи, с нашей точки зрения нереальные, если они помогали передать правду духа. Отсюда у писателей пренебрежение внешним соответствием и сосредоточенность на внутреннем. Эту особенность, как я уже упоминала, подметил В. Шкловский: «Фантастическое в китайской повести рассказывается как нечто реальное... В китайской новелле мир фантастический и мир реальный живут вместе» [193, с.11-15].

«То, что есть», — бытие, возвращается к «тому, чего нет», — небытию. «Пять элементов» не уничтожаются, а переходят друг в друга, таков закон *инь-ян*. По замечанию Ф.И. Щербатского, для буддиста «элемент сознания не исчезнет из круговорота жизни с нашей смертью... он проявится вновь в другой форме и другом месте» [195, с.19]. А Сэами говорит: «У цветка, у интересного и удивительного одно и то же сердце». Однако удивительные вещи стареют, а цветы опадают. «Какие из цветов не опадают? Но, лишь опадая, они вновь расцветают». Сэами хочет сказать, комментирует Хисамацу, что характер всего сущего преходящ. «Способность к перевоплощению — цветы опадают, одна вещь

переходит в другую — и порождает ощущение удивительности (*мэдзурасиса*). Получается, что подражание вещам (*мономанэ*), с одной стороны, это то, что есть (*дзицу*), с другой — то, чего нет (*кё*). Если бы цветы не опадали, то и не расцветали бы, такова истина их жизни — залог вечности... Дух *ёкёку* рождается поиском вечного в человеческой жизни. В этом суть средневековой литературы» [184, с.184].

В «Словаре старых слов» о теории *кёдзицу-химаку рон* сказано: «В литературе главное — передать *макото*, но это не значит изображать действительные вещи как они есть, необходимо придать им характер небытийного и прекрасного. Эта литературная теория изложена Тикамацу в сочинении „Подарок из Нанива” и в теории *хайку* Басё» [77, с.326].

Кёдзицу значит «избегать доскональности, — пишет далее Хисамацу. — Если действительным вещам придать характер небытийных, можно достичь идеала прекрасного. Если то, что есть, и то, чего нет, нераздельны, истина действительности становится истиной искусства, способна выразить жизнь» [184, с. 193]. И дальше: «Стремление к красоте и к идеалу определяет позицию Тикамацу, обусловленную принципом „наслаждения”. Он выразил его в теории *кёдзицу-химаку рон*, что значит избегать конечной правды, придавать реальному характер нереального. В самом деле, если уподобить куклу живому человеку, то красота исчезнет 108.

Искусство немыслимо ни при полном отступлении от действительности, ни при полном подражании ей. Только взятая в Среднем состоянии (между тем, что есть, и тем, чего нет) правда жизни становится правдой искусства» [184, с.192-193].

При том интересе, который в XVII-XVIII вв. проявляли японские горожане к буддизму и конфуцианству, обнаружив потребность в собственном учении *сингаку* — «учении о сердце», такое понимание истины-неистины не удивительно. Своей теорией Тикамацу хотел сказать, что видимый мир — лишь одна сторона вещей, но существует и другая — невидимый мир, они постоянно переходят друг в друга, и потому изображать только видимое — значит нарушать правду. Точное подобие, по мнению Тикамацу, убивает оригинал. Драматург допускал крайнюю условность, отвлеченность во имя верности внутренней правде.

Заслуга Тикамацу в том, что он возродил традиционный принцип, распространив его на новые театральные жанры — Кабуки и Дзёрури. Правда искусства в ощущении единства бытия-небытия, когда в реальных вещах есть привкус нереальности.

В единстве реального и нереального, по мнению Хисамацу, заключается своеобразие японского искусства: «Реальное и идеальное нераздельны. В Единстве (*итинё*) действительности (*сядзицу*) и идеала (*рисо*) или в *кёдзицу* заключено своеобразие японской нации» [124, т.3, с.755].

Итинё значит «единая *татхата*», слово «единая» свидетельствует о «неделимости, абсолютном единстве *татхаты*» [212, с.125]. *Татхата* — «таковость» — и есть подлинная природа вещей. Согласно махаяне, абсолютная реальность, которая проявляется во множестве форм феноменального мира, не может быть выражена словами, недоступна непросветленному.

«Все в Поднебесной то погружается, то всплывает, не остается одним и тем же на всю жизнь», — говорит Чжуан-цзы [14, с.247]. Образ жизни, то выплывающей, то исчезающей в волнах вечности, характерен и для писателей Мэйдзи. В этом ощущении непостоянства,

108 4. Хисамацу имеет в виду историю, которую пересказал Тикамацу: «У одной придворной дамы был возлюбленный. Они любили друг друга со всем пылом страсти, но дама обитала в глубине дворцовых покоев, и возлюбленный не мог посещать ее... Она так тосковала по нему, что велела изготовить его деревянное подобие. В отличие от обыкновенных кукол оно ничем не нарушало сходства. О цвете лица и говорить нечего, — так верно он был соблюден, даже поры на коже, даже отверстия в ушах были в точности изображены... человек и кукла лишь одним отличались друг от друга: в человеке была душа, а кукла была лишена оной.

Когда же дама увидела сие подобие, столь верно изображавшее живого человека, то интерес ее остыл, а на душе стало жутко и тяжело. Скоро остыла в ней и любовь, а кукла стала так противна, что дама выбросила ее» [104, с.81].

вечного перехода — одно из своеобразий японского искусства.

Возьмите любую *танку*, с которых начинается японская литература, вы не найдете в ней ничего ирреального, сверхъестественного, ничего, кроме образов природы и человеческих чувств. И все же что-то мешает назвать японские *танки* реалистической поэзией. Вас не оставляет чувство нереальности реального. Не воплощено ли в них представление о том, что личность «не существо, живущее в мире, а существо, переживающее мир»? Не природа и человеческие чувства, а природа в человеческих чувствах.

Своеобразная структура мышления породила своеобразную структуру образа. Влияние буддизма не в том, что в японской литературе звучат мотивы иллюзорности, непрочности, эфемерности бытия, а в том, что буддийское мироощущение привело к особому принципу художественного мышления. Осознание нереальности эмпирического бытия и реальности абсолюта, нерасчлененности реального и идеального сказались на структуре образа, на строении самой клетки художественного организма. Как говорил Дюмулен о японском искусстве, «вещи как вещи, все по-земному, и все же постоянно ощущаешь отблеск абсолютного» [206, с.189].

И для классической поэзии характерно присутствие того, что невидимо, чего нет в стихах, но что живет в намеке. Вокруг устойчивого абсолютного ядра — того, что стихи вызывают в воображении, — призрачная, вибрирующая ткань образа. Акцент на недосказанном. Главное то, что за словами. Главное — не сказанное, а недосказанное, «душевный отклик» (*ёдзё*). Быстро исчезает красота; в душе остается только замирающий отзвук, *нагори* — воспоминание чувств. И потому в реальном, несмотря на кажущуюся достоверность образа, ощущается отблеск нереального, привкус Небытия. *Танка* ли, *хокку*, ранние рассказы Куникида Doppo, фильмы Куросава или романы Абэ Кобо — это своего рода «нереалистический» реализм. Традиция нерасчлененности «романтического» и «реалистического» обнаруживается в японском искусстве и по сей день.

Но если это так, то за счет чего же происходило движение японского искусства? Как известно, всякое движение обусловлено взаимодействием каких-то сил. И хотя, как я пыталась показать, тип связи противоположностей имеет интравертный характер, их «взаимопотеснение» — «один раз *инь*, один раз *ян*» — не могло не породить перемен в искусстве.

Глава 7 ДВИЖЕНИЕ КРАСОТЫ

Есть у Мурасаки Сикибу рассуждение о двух возможных способах изображения, которые условно можно назвать «романтическим» и «реалистическим»: «У нас в Академии Живописи немало искусных художников. Все они не похожи друг на друга. Кто из них лучше, кто хуже — сразу и не подметишь. Однако один из них рисует гору Хорай, которую люди никогда не смогут увидеть, иль в этом же роде: огромную рыбу, плавающую по бурному морю; свирепого зверя, что живет будто в Китае; демона, который человеческому взору не виден. Те, кто рисует это всё, следуют во всем своему собственному вкусу и поражают этими картинами взоры людей. В действительности, может быть, оно и совсем не похоже, но... „что ж? Можно и так нарисовать!“»

Другое дело — писать самые обычные горные виды, потоки вод, человеческие жилища — все так хорошо знакомое человеческому глазу. Писать так, чтоб казалось: „Так оно и есть на самом деле“. Рисовать пейзажи со стремнинами, но без круч, а вписывая осторожно мягкие и нежные контуры... Нагромождать друг на друга древесные чащи, горы, удаленные от населенных мест, иль изображать внутренность сада, нам всем знакомого... — вот на это всё есть свой закон, которого необходимо придерживаться, и искусство здесь будет сразу же видно. В этой работе много есть такого, до чего неискусный мастер никогда и не доберется» (цит. по [83, с.206]).

Казалось бы, слова Мурасаки созвучны мыслям Аристотеля: «Так как поэт есть подражатель, подобно живописцу или какому-нибудь другому художнику необходимо ему подражать непременно чему-нибудь одному из трех: или [он должен изображать вещи так], как они были или есть, или как о них говорят и думают, или какими они должны быть...

Сверх того, если поэта упрекают в том, что он не верен действительности, то, может быть, следует отвечать на это так, как сказал и Софокл, что сам он изображает людей, какими они должны быть, а Еврипид такими, каковы они есть» [11, с.127-129].

Но опять мы сразу же обнаруживаем разницу в самом способе рассуждения: один прибегает к абстрагированию, обобщению, другой — к конкретному, образному выражению мысли. В рассуждении Мурасаки нет и намёка на нормативность. Несмотря на закон традиционализма, несмотря на правило *хонкадори*, в истории японской культуры невозможно найти примера, чтобы изложенные кем-то «в самостоятельной системе эстетические понятия господствовали с лишком 2000 лет», как господствовала, по словам Н.Г. Чернышевского, поэтика Аристотеля, достойная «служить основанием для всех последующих эстетических понятий» [11, с.9]. Отсутствие нормативности — «не иди по следам древних, но ищи то, что искали они», — не могло не сказаться на характере японского искусства в целом.

Мурасаки также подмечает разницу в способах изображения, но для нее эта разница несущественна, хотя по ее мнению, следует писать так, как «оно и есть на самом деле». Выдумывать то, чего нет, — значит нарушать *дао*, впадать в вульгарность. *Дао* — закон мирового развития; искусство, наука, религия — разные формы его проявления. Нарушение *дао* в искусстве воспринималось как нарушение этическое, которое могло привести к беспорядкам в космосе.

Писатель призван выявлять *макото*. *Макото* же — это и то, что есть, и то, чего нет. Помните рассуждения Мурасаки об истинном и неистинном в *моногатари*? В каком-то смысле это то, что «должно быть», но не в аристотелевском: в зародыше все уже есть и в свое время появится из Небытия. Если изображать жизнь, упуская из виду ее потенции, значит, отступать от правды. Истинное и неистинное в самой жизни нераздельно. Бытие и небытие постоянно переходят друг в друга — такая установка сознания не могла не сказаться на характере метода.

В Японии спор между сторонниками идеального и реального в искусстве был невозможен. Это противоречило бы самой сути мировоззрения: реальное и идеальное не разъединялись в сознании людей. Искусство не может распадаться на романтическое и реалистическое при недуальной модели мира, при таком типе связи противоположностей, когда они присутствуют друг в друге неизбежно меняются местами: что было *инь*, станет *ян*, что было *ян*, станет *инь*. Притом если *инь* (скрытое, тайное, неясное) и может быть условно названо «романтическим», а начало *ян* — «реалистическим», то между ними особый тип связи: они не могут то расходиться, то сходиться, ибо всегда присутствуют друг в друге.

В японском искусстве под действием интравертной модели мира противоречия ушли внутрь, в центр круга. В европейском под действием экстравертной, дуальной модели противоречия выявлялись вовне, приводили к разъединению романтизма и реализма. Происходило то схождение, то расхождение противоположных тенденций в соответствии с укоренившимся в сознании европейцев представлением о законе всеобщего развития как единстве и борьбе противоположностей. Интравертный тип связи противоположностей, пребывание одного в другом (свойственные и европейской литературе, но не составляющие ее сути) приводят к недуальности. Экстравертный тип связи, противопоставление реального и идеального приводят к дуальности в искусстве.

В «Гэндзи-моногатари» все, что можно увидеть или услышать: камень, цветок, голос кукушки или плач оленя — все одухотворено, исполнено глубокого смысла. В *моногатари* мало чудес, которых много в народной литературе, но не потому мало, что Мурасаки хотела реалистически воссоздать жизнь двора или историю любовных походов принца Гэндзи, а

потому, что истина разлита в природе и нет нужды отступать от того, что «видишь и слышишь».

Но если не взаимодействие романтической и реалистической тенденций в искусстве служило внутренним источником его развития, то что же?

До сих пор речь шла о структуре мышления, обусловленной традиционной моделью мира. Целое обусловлено внутренними законами, и, если брать европейскую литературу как целое, можно обнаружить общие закономерности в самых отдаленных эпохах. «Законы творчества вечны, как законы разума, — говорил В.Г. Белинский, — и Гомер написал свою „Илиаду“ по тем же законам, по которым Шекспир писал свои драмы, а Гёте своего „Фауста“» [17, т.2, с.565].

Если брать мировую литературу как целое, в ней также можно обнаружить общие закономерности, но уже на более высоком уровне и после того, как будет выявлена внутренняя суть каждой из литератур. Эта внутренняя суть выражается во взаимосвязи «неизменного» (*фуэки*) и «изменчивого» (*рюко*).

«Неизменное» обусловлено моделью мира, но и модель мира не остается неизменной в сознании людей: мы знаем, как меняется космогоническая картина мира на японских иконах — *мандалах*. Для периода Хэйан характерны *хоси-мандала*. По наблюдению Н.А. Виноградовой, «в ней (иконе. — Т.Г.) в середине круглого небосвода, разделенного на сферы концентрическими окружностями, центральное божество изображалось в виде Полярной звезды... окруженной персонифицированными божествами планет и знаками Зодиака... Изображения были уже далеки от строго канонизированных: жесты и позы изображались в жанровом аспекте. Божества одеты в костюмы чиновников, словно собравшихся для веселого кутежа, — они размахивают руками, приплясывают. Их лица — это уже не лики идеальных божеств, а земные, изборожденные морщинами физиономии...

Да и сама схема во многом утратила строгую графичность и иерархическую регламентацию, а следовательно, отчасти и свой тайный мистический зашифрованный характер» [137, с.79]. Неизменным оставалось стремление выявлять правду (*макото*), но одна и та же правда выглядела каждый раз по-новому.

Попробуем понять, как менялось «неизменное».

Понимание прекрасного как извечного, понимание мирового ритма как повторения того же в новом цикле оставалось для японских художников и поэтов неизменным. Но это не значит, что не было развития художественной мысли, что к японцам неприменим принцип историзма. Это значит, что развитие шло своеобразным путем (в соответствии с характером социальной структуры азиатского общества, отличавшейся крайней стабильностью), о чем и пишет К. Маркс в «Капитале»: «Простота производственного механизма этих самодовлеющих общин, которые постоянно воспроизводят себя в одной и той же форме... объясняет тайну неизменности азиатских обществ, находящейся в столь резком контрасте с постоянным разрушением и новообразованием азиатских государств и быстрой сменой их династий. Структура основных экономических элементов этого общества не затрагивается бурями, происходящими в облачной сфере политики» [1, с.371]. Ритм исторического развития не мог не сказаться на ритме художественного процесса.

Для японцев красота изначальна, абсолютна, но это не мешало ей менять свой лик. Каждая эпоха понимала красоту по-своему. В период Нара красивыми считались яркие тона и краски, в период Хэйан — более спокойные, а в период Муромати — и вовсе приглушенные.

В «Манъёсю» нетрудно обнаружить черты любой поэзии раннего периода и вместе с тем своеобразие поэтического видения японцев. Поэзия «Манъёсю» конкретна и непосредственна. Стихи слагаются по какому-то поводу, привязаны к месту. Не чувства вообще, а те, которые вызваны каким-то событием — встречей, разлукой, смертью любимого человека. Стихи, по признанию самих поэтов, следствие сильной взволнованности — радости или горя. Назначение поэзии — облегчить душу. Стихи «Манъёсю» — первое поэтическое переживание, первое открытие мира. В доверительном ко всему отношении, в

непосредственном, живом чувстве сопричастности миру — неповторимость юношеского этапа японской поэзии.

Так как стихи конкретны, то случаи, когда поэт «просто высказывает то, что лежит у него на сердце», особо оговариваются. Такие стихи — их пока немного — отражают внутреннее состояние поэта, чувства сами по себе в отличие от стихов, «навешанных окружающими вещами» — рекой, луной или старой криптомерией.

С точки зрения авторов «Манъёсю», прекрасно всё, сама жизнь, всё, что «видишь и слышишь». (Ощущение универсальности красоты сохранялось и позже — прекрасно всё, однако если смотришь на это всё под определенным углом зрения. Красота в «Манъёсю» безусловна, красиво всё, как есть). Здесь правда (*макто*) представлена в чистом виде — все правда, что «видишь и слышишь». Нет желания осмыслить мир, есть желание им восторгаться. Разум довольствовался тем, что есть не задумываясь над тем, чего нет; ни природа, ни человек сам для себя еще не стали предметом раздумья. Это был этап непосредственного переживания мира.

Неповторимость «Манъёсю» — в открытости переживаний и в полноте ощущений. Нет избирательности — все может служить предметом поэзии, в каждом существе живет поэт. Общество, недавно вышедшее из родового уклада, не отягощено чувством социальной субординации.

Наличие фольклорного материала также делает «Манъёсю» уникальным для Японии явлением. Литература не оборвала еще пуповину, связывающую ее с народной стихией. Отсюда — широта взгляда, широта охвата, свободное выражение простых и сильных чувств. Недаром стиль «Манъёсю» называют «мужским», «мужественным».

Дневник Цураюки «Госа-никки» позволяет судить и том, насколько стихи вошли в быт японцев. Стихи стали способом общения людей — дать радость, исцелить от горя, потому что они, по мнению древних японцев, обладают магической силой. Поэтому сочинять стихи полагалось по всем правилам, и промахи не прощались.

В дневнике Цураюки рассказывает о японском поэте Абэ-но Накамаро (VIII в.), который, возвращаясь из Китая в Японию, сказал на прощание провожавшим: «В нашей стране стихи сами боги слагали в эпоху богов. Ныне же все люди, и высокие и низкие, слагают стихи, скорбя о разлуке, как мы сейчас, или в минуты радости». Слова, которыми Цураюки закончил мысль Абэ-но Накамаро, можно было бы поставить эпиграфом к этой книге: «Пусть в Китае и у нас говорят на разных языках, но если отражение луны одинаково, могут ли быть разными сердца людей?» [73, с.49-50].

Любовь к стихам идет и от синтоистской веры в одухотворенность слов. «Сочинение стихов не было занятием только поэтов, — замечает А.Е. Глускина, — сочинять умели все... Объясняется это, по-видимому, тем, что песня, сопровождавшая труд, а затем обряд, была глубоко связана с древними верованиями, со всем бытовым укладом древнего общества. Сочинять песню значило иногда почти то же, что произносить молитву. Она охраняла урожай, оберегала жизнь, сохраняла благополучие. Котодама — вера в силу души слова, т.е. вера в магию слова — одно из основных верований того времени» [103, т.1. с.43-44].

Хотя в «Манъёсю» есть даосские мысли, упоминаются Лао-цзы и Чжуан-цзы, отдается дань буддийскому настроению *мудзёкан* (чувству непрочности мира), встречаются образы популярной в Японии «Сутры Лотоса», все же буддизм и даосизм пока не проникли глубоко в сознание. Японские ученые справедливо связывают «Манъёсю» с синтоистским периодом японской культуры. По мнению автора замечательной по своей глубине работы «Культура древней Японии» Н.А. Иофан, «именно в древности, в период IV-VII вв. н.э., — и это признают в настоящее время большинство японских исследователей — происходит становление психологического склада японского народа, его религиозного мировоззрения, эстетического идеала. В последующие периоды сформировавшиеся ранее специфические особенности японской культуры не только не исчезают, но, напротив, получают дальнейшее развитие, в русле национальной японской культуры и искусства» [54, с.5]. Действительно, в художественном сознании периода Нара нетрудно обнаружить те черты, которые отличают

японскую литературу в целом. «Маньёсю» как бы запрограммировала тип художественного мышления, положила начало почти всем видам японской поэзии и песенно-повествовательному жанру *ута-моногатари* («песня-повесть»). Антология не только задавала тон, служила источником поэзии, прозы и драмы последующих веков, но и узаконила метрическую систему стихосложения — чередование пяти- и семисложных стихов (в японской поэзии отсутствует рифма). Уже в поэтике «Маньёсю» дало о себя знать стремление к завершению отдельного. Ведущей формой становится *танка* — поэтическое целое, микромир в 31 слог. Своеобразную интраверсию можно обнаружить и в форме *нагаута* («длинной песни» — в отличие от *танки* — «короткой песни»), которая завершается «возвратной *танкой*» (*каэси-ута*) — как бы эхом, накатной волной. «Возвратная *танка*», с одной стороны, составляет целое с *нагаута*, с другой — может существовать отдельно.

Особую функцию в «Маньёсю» и в системе художественного мышления в целом выполняет повтор — поэтической строки, образа, слова или художественного приема. Понять значение повтора мы можем опять-таки лишь принимая во внимание особенности японского мышления. Если мир воспринимается как процесс непрерывного изменения, одно и то же слово не может прозвучать дважды. Слово непосредственно связано с ситуацией, к которой относится. Стало быть, повтор — в то же время не повтор. Ни слово, ни прием не существовали сами по себе как самосушие. Требование повторения того, что уже было сказано поэтами (сформулированное позже как один из основных законов поэтики), предполагало подвижное, многозначное слово способное перевоплощаться, менять свой внутренний смысл, внешне оставаясь тем же.

Повтору отводилось особое назначение — не дать улечься прошлому, сохранить то, что было. Все известные «Маньёсю» приемы — будь то *макура-котоба* («слово-изголовье»), которое выступает и как постоянный зачин, и как постоянный эпитет, будь то *энго* (связь слов по ассоциации) — призваны сохранять прошлое. Это не удивительно, если вспомнить, что главное устремление ума — не прервать Путь; потому и слово должно быть гибким, не быть преградой на Пути.

Прием *макура-котоба* по-своему подтверждает закон единства покоя и движения, неизменного и изменчивого. Возможно, он выполняет в «Маньёсю» ту же функцию, какую выполняют позы (*ката*) или паузы (*ма*) в японском театре¹⁰⁹.

Повторяющиеся слова выступают как своего рода неподвижный центр, вокруг которого разворачивается жизнь стиха («покой есть главное в движении»). Во время паузы токи искусства перенаправляются в сердце читателя или зрителя. Поэтическая структура сближается с даосской моделью: «Колесо вращается, потому что ось неподвижна». Создастся впечатление циклического круговращения вокруг постоянного центра — одного стиха или поэтического цикла.

В Японии стихосложение связано с восприятием мира под углом зрения сменяющих друг друга времен года. Соединение стихов в «Маньёсю» по сезонному принципу стало обязательным для последующих антологий. В циклах любовь весной, летом, осенью, зимой любовь — неизменный центр круга, а любовное чувство — под стать сезону — круговращается в соответствии со сменой времен года. И если на все смотрится так, то на повторяющихся словах, повторяющихся приемах лежит особая художественная нагрузка, что, собственно, и отмечает А.Е. Глускина: «В отличие от имевшихся отдельных западноевропейских переводов песен „Маньёсю“ игнорирующих перевод *макура-котоба* ... мы, исходя из своего понимания *макура-котоба* как художественно-эстетического начала в древней поэзии, глубоко и органически связанного с художественной тканью каждой песни, пытались во всех случаях их перевести, считая, что в них отражена лаконически вся древняя

¹⁰⁹ 1. М. Гундзи поясняет: «Использование этого приема связано с серьезным различием между японским исполнительским искусством и западноевропейским актерским исполнением. Сердцевиной японского искусства являются так называемые *ма* (паузы)» [38, с.24].

история стиля и система образности... Даже там, где это окаменевший зачин, он тем не менее одним своим наличием уже придает особый аромат песне и входит в ее художественно-поэтическую ткань» [103, т.1, с.69]. В одной художественной системе прием может иметь третьестепенное значение, в другой — первостепенное, быть организующим началом. Не учитывая характера, системы, невозможно оценить и роль отдельного приема.

Прошло немногим более ста лет, и появилось уже упоминавшееся предисловие Цураюки к антологии «Кокинсю», которая была составлена по указанию императора Дайго в 905 г.

Поэзия, писал Цураюки, родилась одновременно с небом и землей, и ей подвластно все во Вселенной: «И вот, когда слышится голос соловья, поющего среди цветов свои песни, когда слышится голос лягушки в пруду, кажется: что же из всего живого... не поет своей собственной песни? Без всяких усилий движет она небом и землею; пленяет даже богов и демонов, незримых нашему глазу; утончает союз мужчин и женщин ¹¹⁰; смягчает сердца суровых воинов» (цит. по [83, с.94]).

30 лет спустя Цураюки повторил ту же мысль: «Поэзия — это не только красота весеннего тумана и очарование осенней луны, прелесть цветов и пение птиц, она движет небом и землею, трогает богов, укрепляет душу человека и помогает сохранять порядок в мире. Поэзия помогает правителям просвещать народ, а народу в стихах обращаться к правителям» (цит. по [219, с.23]). Здесь узнается Конфуций: если поэзия процветает, значит, должным образом управляется государство. Сочинение стихов и управление государством зависят от «сердца» человека, способность регулировать человеческие деяния заключена не в самой поэзии, а в искренности. «Когда все мужчины и женщины станут искренне выражать в поэзии свои чувства, мир не будет знать, что такое неслышанная мольба, неразделенная любовь и жестокие войны» [219, с.22-23]. Искренность — закон Вселенной, искренность — свойство *дао* .

«Поэзия — дневник сердца, — продолжает Макото Уэда, — не романтического сердца, которое фантазирует, грезит, а сердца обыкновенного человека с его радостями и горестями, любовью и ненавистью, состраданием и гневом. В этом демократичность взглядов Цураюки, верившего в личную и общественную пользу поэзии. Для человека поэзия служит средством очищения, для общества — средством общения людей» [219, с.24].

В «Кокинсю», как и в «Манъёсю», главное — *макото* . Но если раньше поэт правдиво рассказывал о том, что случилось когда-то, и стихи о том, что «просто лежит на сердце», занимали небольшое место, то теперь внимание переключилось с внешнего на внутреннее, с правдивого описания вещей на правдивое описание чувств. Это не значит, что поэзия утратила конкретность, перестала быть самой жизнью, явленной в ритмически организованных словах. Японской поэзии вообще несвойственна отвлеченность, она, как правило, ситуативна, написана по поводу, но теперь в ней больше места занимает движение чувств. Цураюки не может не признать, что поэзия утратила непосредственность, зато прониклась идеалом прекрасного. Стихи стали источником наслаждения. Но только те стихи, по мнению Цураюки, способны взволновать, в которых есть гармония. В гармонии — тайная сила поэзии. «Выразительность формы, — писал Цураюки, — достигается равновесием между словами и эмоциями, техникой и содержанием, ясностью и намеком, силой и слабостью, занимательностью и грациозностью выражения. То стихотворение, в котором есть гармония между этими парами, совершенно. Красота такого стихотворения достигается равновесием, а не причудливостью» [219, с.14]. Наверное, поэты «Кокинсю» владели секретом прекрасного, и потому последующие антологии считали ее эталоном, хотя сфера прекрасного сузилась, появилась избирательность.

Разница между «Манъёсю» и «Кокинсю», по мнению японских ученых, — это разница

¹¹⁰ 2. Удачно сложенная *танка* , по свидетельству «Ямато-моноготари» (X в.), могла вернуть любовь охладевшего супруга.

между твердым, «мужским» стилем (*ян*) и мягким, «женским» стилем (*инь*). Кавабата в «Существовании и открытии красоты» помогает понять, как обе антологии воспринимаются японцами: «В молодые годы мне больше всего из японской древности нравились хэйанские „Гэндзи-моногатари” и „Записки у изголовья”. Более ранние „Кодзики” (712) и более поздние „Хэйке-моногатари” (начало XIII в.), рассказы Сайкаку (1643-1693) и драмы Тикамацу (1653-1724) я прочел позже. Что касается поэзии, то, казалось бы, сначала следовало прочесть хэйанское „Кокинсю”, а я начал с „Манъёсю” эпохи Нара (VIII в.). Правда, я не столько сам выбирал, что читать, сколько следовал духу времени. Конечно, язык „Кокинсю” проще „Манъёсю”, но молодым людям легче понять „Манъёсю”, чем „Кокинсю” или „Синкокинсю” (поэтическая антология XIII в.), и чувства „Манъёсю” им ближе. Я вот думаю, хотя это может показаться упрощением вопроса, что в прозе я оказывал предпочтение грациозному, женскому стилю, а в поэзии — мужественному, мужскому. Но так как и в том и в другом случае я имел дело с лучшими произведениями, это пошло на пользу. Наверное, многое обуславливает переход от „Манъёсю” к „Кокинсю”. И, наверное, я выскажу банальную мысль, но переход от „Манъёсю” к „Кокинсю” можно сравнить с переходом от культуры Дзёмон к культуре Яёй¹¹¹. Это периоды глиняных сосудов и глиняных фигурок. Если глиняные сосуды и фигурки периода Дзёмон — предметы мужского стиля, то глиняные сосуды и фигурки периода Яёй — образцы женского стиля» [62, с.61-62].

Прошло еще сто лет, и появилась знаменитая «Повесть о Гэндзи» — один из ранних шедевров мировой прозы. В Японии его считают непревзойденной вершиной. Так, по мнению Кавабата Ясунари, «в эпоху Хэйан была заложена традиция прекрасного, которая не только в течение восьми веков влияла на последующую литературу, но и определила ее характер. „Гэндзи-моногатари” — вершина японской прозы всех времен. До сих пор нет ничего равного» [64, с.31]. Свои лекции о «Существовании и открытии красоты» Кавабата намеревался посвятить и неким образом посвятил именно этому шедевру, который он сравнивает с «Записками» Сэй Сёнагон: «Стоило в потоке моей речи выплыть „Запискам у изголовья”, как сразу повеяло ароматом „Гэндзи-моногатари”. Такова, видимо, их судьба — быть всегда вместе. Мурасаки Сикибу, автор „Гэндзи”, и Сэй Сёнагон — таланты, никем не превзойденные ни в прошлом, ни в настоящем. Судьба предназначила им жить в одну эпоху, которая позволила раскрыться их дарованию в полной мере. Это счастье, что им выпало жить в благодатную для них эпоху. Родись они пятьюдесятью годами раньше или пятьюдесятью годами позже, пожалуй, не было бы ни „Записок”, ни „Гэндзи” и литературный дар этих женщин не смог бы раскрыться в полной мере. Это очевидно, и это страшно. Размышляя о „Гэндзи” или о „Записках”, я всегда с ужасом думаю: а что если бы это случилось?» [62, с.27]. Хотя на стиле Кавабата, по мнению японских критиков, больше сказались «Записки», сам писатель явно отдает предпочтение «Гэндзи»: «Может быть, причина в моем преклонном возрасте, но я как-то особенно остро чувствую, и вряд ли это чувство теперь уже пройдет, что по глубине, богатству, широте, величию, как, впрочем, и по четкости мысли, Мурасаки Сикибу намного превосходит Сэй Сёнагон.

Возможно, это понимали уже давно и давно говорили об этом, но для меня это было открытием. Если попытаться одним словом выразить разницу между ними у Мурасаки Сикибу — японская душа (*кокоро* . — *Т.Г.*), которая передалась Басё, а у Сэй Сёнагон — лишь одна сторона этой души. Конечно, когда пытаешься выразить мысль одним словом, она может прозвучать неубедительно, вызвать возражение или неправильное толкование. Что подделаешь, люди вправе не соглашаться. Я по своему опыту знаю, что с течением времени меняются взгляды, меняются мнения о писателях прошлого и настоящего и о собственных сочинениях. Иногда эти перемены носят разительный характер, иногда еле заметны. Литературный критик, который через всю жизнь пронес одни те же взгляды, или велик, или глуп. Может быть, пройдет время, и я поставлю Сэй Сёнагон в один ряд с Мурасаки Сикибу.

¹¹¹ 3. Дзёмон и Яёй — названия древнейших археологических культур Японии. Подробно см. [54, с.6-22].

В молодости я читал „Гэндзи” и „Записки у изголовья”, просто они попались мне на глаза, и естественно, я не мог оценить их по достоинству. Когда, прочитав „Гэндзи”, я перешел к „Запискам”, то был потрясен. „Записки” легки, изящны, экспрессивны, блистательны — дух захватывает. Это поток ощущений, свежих острых, свободных. Смелость ассоциаций поразила меня. По мнению некоторых критиков, на моем стиле отразились скорее „Записки”, чем „Гэндзи”. *Рэнга* и *хайкай* поздних веков также больше перекликаются с „Записками”, чем с „Гэндзи”. И все же японские писатели учились на „Гэндзи”, а не на „Записках» [62, с.32].

Собственно, в «Гэндзи-моногатари» те же страсти, одолевающие людей: любовь и ненависть, верность и вероломство, — и все это на фоне роскошной дворцовой жизни, музыкальных концертов, поэтических турниров и т.п. Это дало повод для параллелей весьма сомнительных и для выводов не вполне заслуженных. Г.А. Рачинский писал в свое время: «*Моногатари*», японский роман, возник, как и европейский средневековый эпос, из религиозных легенд и героических преданий, державших в своей власти народное воображение. Многие общие черты роднят его со средневековым романом. Та же растянутость и загроможденность, те же постоянные случайные отступления в сторону, обилие вставных эпизодов и рассказов, бесконечные описания придворных празднеств, походов, одежд, обстановки, неиссякающая изобретательность, но направленная больше вширь, чем вглубь, создающая больше положения, чем характеры. К тому же роман долгое время был специальностью светских женщин, внесших в него оттенок житейской пустоты и придворных сплетен. Впоследствии за него взялись мужчины, но он мало выгадал от этого: воду сменил песок» [143, с.20-21]. Это еще не самое худшее из того, что писали о «Гэндзи», хотя именно в Мурасаки Сикибу пробудилось, по выражению Кавабата, японское *kokoro*, которое несколько веков спустя передалось Басё.

Мнения европейских литераторов о «Гэндзи» были разные, но непонимание (возможно, естественное для той поры) долгое время было общим. С кем только не сравнивали Мурасаки Сикибу — и с Маргаритой Наваррской, и с Филдингом, и даже с Флобером. Однако критерии европейской литературы ничего не проясняли. Сравнилось то, что лежало на поверхности. Действительно, люди с их горестями и радостями, в общем, везде одинаковы, и природа их одинакова, различны лишь условия, в которые они поставлены, лишь среда, которая формирует их характер, лишь идеология, которая формирует их сознание. И европейские исследователи, меряя «на свой аршин», принимали в расчет внешние, общие признаки и упускали из виду структурные различия, которыми отличаются национальные культуры. В результате долгое время сущность *моногатари* оставалась где-то за рамками исследований.

В наше время уже никто не отзывается о классической японской прозе столь неуважительно; напротив, в европейских работах высказывается мнение, что традиционное японское искусство в наши дни выглядит более современным, чем европейское. «Меня поразили, — сообщает Кавабата, — слова Доналда Кина из „Возвышенных бесед у подножия горы”, опубликованные в газете „Синано майнити” 16 августа 1966 г.: „Английский перевод „Гэндзи” произвел на меня в свое время столь сильное впечатление, что привел к японской литературе. Мне кажется, иностранцу легче уловить суть „Гэндзи”, чем самим японцам. Язык оригинала сложен и труден для понимания. Конечно, есть немало переводов „Гэндзи” на современный язык, например Танидзаки Дзюньитиро, но, стараясь оживить дух оригинала, переводчики невольно прибегают к выражениям, не принятым в современном языке. В английском переводе этой проблемы нет, и потому, когда читаешь „Гэндзи” на английском, он производит огромное впечатление. Я даже думаю, что психологически американцам XX в. „Гэндзи” ближе, чем европейская литература XIX в. Секрет, видимо, в живости характеров. Если спросить, например, какая вещь старше — „Гэндзи-моногатари” или „Золотой демон” Одзаки Коё, то последняя окажется старше. Герои „Гэндзи” — „живые люди, и отсюда его вечная молодость и успех, время и образ жизни, конечно, отличаются, но они понятны американцам XX в. Не случайно несколько колледжей в Нью-Йорке включили

„Гэндзи-моногатари” в курс литературы XX века”» [62, с.65-66]. Или, как говорил Кавабата, получая Нобелевскую премию: «Теперь уже и за границей многие называют мировым чудом то, что в X веке оказалось возможным столь замечательное и столь современное по духу произведение... С тех пор как появилось оно на свет, японская литература все время тяготела к нему. Все виды искусства, начиная от прикладного и кончая искусством планировки садов, о поэзии и говорить нечего, находили в „Гэндзи” источник красоты» [63, с.396]. А составители новой антологии классической японской литературы писали в конце 40-х годов: «Воздействие „Гэндзи-моногатари” на будущее было гораздо большим, чем прошлого на него. Это произведение повлияло на всю последующую литературу, породило массу подражаний, что служит доказательством его величия. Оно оказало огромное влияние не только на развитие японской литературы, театра Но и Кабуки, но и на все сферы японской жизни. Этот роман, появившийся 900 лет назад, стал достоянием всего мира, предметом всеобщего восхищения» [209, с.56]. Но общая восторженная оценка не помешала им упрекнуть «Гэндзи» в «чрезмерной деликатности и очаровательном эмоционализме», хотя для Мурасаки главным было не нарушить «очарования вещей», а коли так, упрек этот вряд ли уместен. Это один из существенных признаков хэйанских *моногатари*.

Дело не в объекте, не в реалиях, а в необычном ракурсе, в понимании смысла искусства как поиска внутренней сути, а внутренней сути — как *моно-но аварэ* (красоты, «очарования вещей»); для нас это понятие настолько необычно, особенно в качестве главного эстетического принципа, что целесообразнее оставлять его без перевода). «Если *макото* — отправная точка японской литературы, — пишет Хисамацу. — то ее душой было *моно-но аварэ*» [184, с.177].

Слово *аварэ* встречается уже в «Кодзики», в концовке одной *нагаута*: «*Соно омой цума аварэ!*» («Как прелестна моя супруга!»). Поначалу *аварэ* просто выражало восторг, о чем и говорит Хисамацу в «Истории японской литературы»: «Во времена „Манъёсю” *аварэ* означало лишь чувство взволнованности, растроганности! Оно пока не олицетворяло идею прекрасного, эстетической концепции». В период Хэйан *аварэ* стали понимать как гармонию мира. «Восхищение гармонией и породило эстетическое сознание» [183, с.24]. *Моно* — все то, что может вызвать *аварэ*, — чувство взволнованности, завороченности красотой, но с оттенком беспричинной грусти (*нан то наку аварэ на кото*). По определению «Кодзиэн», «*моно-но аварэ* — ощущение гармонии мира, вызываемое слиянием субъективного чувства (*аварэ*) с объектом (*моно*). Оно может означать изящное, утонченное, спокойное — то, что открывается в момент созерцания. *Моно-но аварэ* достигло завершения в хэйанской литературе, и, прежде всего, в „Гэндзи-моногатари”, но прошло через всю нашу литературу» [75, с.2116].

Моно-но аварэ — состояние естественной гармонии, подвижного равновесия между предметом или явлением и человеком, способным пережить его полноту. Предвосхищая *дзэн*, *моно-но аварэ* предполагает однобытие с объектом, переживание своего единства с ним. (Чувство взволнованности от соприкосновения с тайной красотой культивировалось и синтоизмом, в основе которого, как я уже упоминала, лежал восторг, чувство удивления перед миром, стремление не столько осмыслить, сколько пережить явление. *Ками* — все то, что вызывает восторг — *аварэ*.) Между субъектом и объектом устанавливалось отношение взаимопроникновения, «душевного отклика». Каждый предмет имеет свое *коро*, и, когда они приходят в созвучие, открывается красота гармонии (*тёва би*). *Аки-но аварэ* — «*аварэ* осени», говорит поэт, и читатель испытывает чувство щемящей и сладостной грусти от возникшего в воображении осеннего пейзажа. (В литературу этот принцип пришел из жизни. Хэйанцы сначала в быту научились ценить красоту вещей.) Постепенно *аварэ* становится принципом художественного мышления, главным эстетическим требованием, предъявляемым к произведению искусства. Если произведение не содержит *моно-но аварэ*, оно не истинно. Мурасаки простили бы отступление от правды характера, от достоверности образа, но не простили бы погрешности против вкуса, не простили бы отсутствия изысканности.

Хисамацу перечисляет четыре разновидности *аварэ* : красота душевного движения, красота гармонии, красота печали и красота изящества. Дух *моно-но аварэ* , по мнению Хисамацу, «более всего выражен в *моногатари* . В нем — суть „Гэндзи”. Это признавали ученые от Тэйка до Норинага в противоположность тем, кто искал в „Гэндзи” религиозную подоплеку или мораль поощрения добра и порицания зла. Но правы, видимо, те, кто видел душу „Гэндзи” в *моно-но аварэ* ...

Благодаря *моно-но аварэ* в полумрак средневековой литературы проникает мягкий свет, а в печаль — очаровательность» [184, с.179-180].

Хисамацу не случайно упоминает имя Мотоори Норинага. В исконном принципе японского искусства Норинага видел организующее начало литературы. Не случайно и Цубоути Сёё опирается на авторитет Норинага и приводит отрывок из сочинения «Драгоценный гребень „Гэндзи-моногатари”»: «Хотя с давних времен ведутся разговоры о „Гэндзи-моногатари”, никто не пытался понять, в чем его суть, — сетует Норинага. — Искали в нем конфуцианские взгляды, но это не соответствовало замыслу самой писательницы. Хотя и встречаются идеи, напоминающие те, что излагаются в книгах мудрецов, но содержание повести к ним несводимо... В главе „Мотылек” сказано: начиная с древности *моногатари* показывают человеческую жизнь такой, какой она была. В *моногатари* речь идет о мирских делах и потому, читая их, можно представить жизнь тех времен — что испытывали люди, чем они жили. Ради этого и существуют *моногатари* .

Как решается в *моногатари* вопрос о том, что хорошо, а что плохо в делах и помыслах людей? Если человек способен ощущать *моно-но аварэ* , способен к состраданию (*насакэ аритэ*), способен откликаться на чувства других людей, значит, он хороший человек. Если он не способен ощущать *моно-но аварэ* , сострадать и откликаться на чувства других людей, значит, плохой.

Главная цель *моногатари* — передать *моно-но аварэ* . Этим они отличаются от конфуцианских и буддийских книг.

В мире человеческих чувств есть хорошее и плохое, правильное и неправильное, и, хотя мы знаем, что нужно следовать Правильному Пути (*дори* , кит. *дао-ли* . — Т. Г.), бывает, что чувство ведет нас за собой и мы не в силах противиться ему.

Возьмем Гэндзи. Повинуясь влечению сердца, он вступает в связь то с Уцусэми, то с Обородзуки, то с Фудзицубо и другими женщинами. Его поведение безнравственно, порочно не только с конфуцианско-буддийской точки зрения, но и с общечеловеческой. Гэндзи не назовешь добродетельным человеком, и все же в повести и речи нет о том, что его поведение безнравственно. *Моногатари* преследует одну цель — выявить глубоко заложенное в человеческих отношениях *моно-но аварэ* . И Гэндзи предстает как человек в основе своей хороший, способный на добрые дела. Но это совсем не то, что принято называть добром и злом в конфуцианских и буддийских книгах. В этом особенность *моногатари* .

Конечно, безнравственное поведение героя не оправдывается. Но если бы его поступки были названы порочными, то это уже не было бы *моногатари* . *Моногатари* — не способ преодоления заблуждений, достижения сатори, что является целью буддийско-конфуцианского Пути. Повествуя о мирских делах, *моногатари* не поучают добру и злу, а подводят к добру, выявляя *моно-но аварэ* .

Человека, который хочет вырастить прекрасный лотос, не смущает грязная вода болота. *Моногатари* , хотя и ведет речь о любви безнравственной, не любит ее грязным болотом, а лишь использует ее как почву, на которой расцветают цветы *моно-но аварэ* . Поступки Гэндзи подобны цветам лотоса, растущим на болотной грязи. Никто не замечает, что вода грязная, все внимание сосредоточено на цветке — *моно-но аварэ* , на глубине человеческих чувств, что и делает героя в основе своей хорошим человеком» (цит. по [188, с.94-95]).

По мнению Макото Уэда, категории добра и зла в «Гэндзи» не следует воспринимать лишь в этическом плане. На языке придворных X в. понятия добра и зла включали понятия красоты и уродства, образованности и невежества. Судя по «Гэндзи» и «Дневнику»

Мурасаки, хороший человек — это такой человек, у которого красивая внешность, красивые манеры и красивые мысли. Эстетическое служило мерилom этического. Добро понимали как добро, правду и красоту вместе. Суть взглядов Мурасаки на литературу заключается в этико-эстетическом проникновении в природу Добра. «Ее идеальная красота сбалансирована между человеческим и сверхчеловеческим. Герой этой огромной повести, принц Гэндзи... по мере того как стареет, отводит взор от земной и обращает к неземной красоте» [219, с.35-36].

Кавабата Ясунари привлекает внимание читателя к рассуждению Норинага об особенностях стиля «Гэндзи», о зыбкой, неясной манере письма. «Среди многих *моногатари*, — писал Норинага, — „Гэндзи“ особенно восхитителен, непревзойден. Ни до, ни после него нет ему равных. Какое ни возьми из старых *моногатари*, ни одно не проникало столь глубоко в сердце... Никто так не умел воплотить *моно-но аварэ* и не давал столь трогательных описаний. Авторы последующих *моногатари* учились на „Гэндзи“... но все уступали ему во всех отношениях. По глубине и по умению одухотворять все, к чему ни прикасаешься, „Гэндзи“ ни с чем не сравним. Нечего и говорить, что стиль его великолепен. Восхитительны пейзажи, вид неба — как оно меняется от сезона к сезону: весной, летом, осенью, зимой. А мужчины и женщины выглядят настолько живо, что кажется, будто встретился с ними, начинаешь принимать участие в их делах. И каждый из них дан сам по себе. Ощущение жизненности создается благодаря зыбкой, неясной манере письма... Наверное, ни в Японии, ни в Китае не появится подобное сочинение, воплотившее дух необыкновенного человека. Оно не могло появиться ни позже, ни раньше, и впредь не появится» [62, с.32]. «Можно подумать, — комментирует Кавабата, — что слова „и впредь не появится“ Норинага написал в запальчивости, повинувшись порыву чувства, но, к несчастью, его пророчество сбылось. В Японии на самом деле нет произведения, равного „Гэндзи-моногатари“. Возможно, выражение „к несчастью“ не совсем подходит в данном случае, но не я один говорю так. Я лишь часть народа, который 950 или 1000 лет назад создал такое произведение, как „Гэндзи-моногатари“, и я мечтаю, тешу себя надеждой, что появится наконец писатель, которого можно будет поставить рядом с Мурасаки Сикибу» [62, с.32-33].

По мнению современного исследователя японской культуры Иэнага Сабуро, Мотоори Норинага видел сущность «Гэндзи-моногатари» не в проповеди «конфуцианских и буддийских догм, а в выражении *моно-но аварэ* — чувства прекрасного. Он показал, что искусство может существовать самостоятельно, а не ограничивать свою роль распространением моральных поучений и религиозных проповедей. Мотоори Норинага подчеркивал также, что любовь является наиболее ярким выражением подлинных человеческих чувств и что обилие в древней японской литературе произведений, главной темой которых стала любовь, как раз и соответствует сущности художественной литературы, как таковой...

Эти и другие высказывания Мотоори Норинага свидетельствуют о том, что ему был присущ прогрессивный критический по отношению к феодальной идеологии образ мышления» [61, с.170].

Видимо, положение ведущего ученого «национальной науки» обязывало Мотоори отвергать китайские учения, хотя его мысли об относительности добра и зла близки даосам и буддистам. (Помните «Вималакирти-сутру»: плохое и хорошее, ложь и правда — лишь разные проявления одного и того же.) Но существенно другое. Рассуждения Мотоори помогают понять, что значила для японцев красота.

Недуальная модель не могла не сказаться на понимании прекрасного. Красота — закон не только искусства, но и жизни. «Некрасивое недопустимо», — говорили хэйанцы. Истина должна быть красивой. Только красивая вещь может быть истинной. Со времен «Гэндзи» это правило составляло суть японской литературы.

Не могло не сказаться на понимании прекрасного и традиционное ощущение неповторимости каждой вещи. Лишь тогда красота может быть выражена, когда она воплощается в индивидуальном образе, будь то образ цветка или женщины. В каждой женщине герои «Гэндзи» стремились найти ее специфическое очарование, «его же искали и

в наслаждении, связанном с этой женщиной» [83, с.88]. *Моно-но аварэ* — выражение Единого в единичном ¹¹².

Переживание красоты помогает ощутить родственность вещей. «Профессор Ясиро Юкио, известный миру исследователь Боттичелли, знаток искусства прошлого и настоящего, Востока и Запада, — вспоминает Кавабата — сказал однажды, что особенность японского искусства можно передать одной поэтической фразой: „Когда смотришь на снег, луну или цветы, не можешь не думать о друге” ¹¹³. Когда любишь красоту снега, когда любишь красоту луны — словом, когда бываешь потрясен красотой четырех времен года, испытываешь благодать от встречи с красотой, тогда особенно тоскуешь о друге: хочется разделить с ним радость. Переживание красоты пробуждает острое чувство сострадания и любви к людям, и тогда слово „друг” звучит как слово „человек”» [64, с.10-11].

Для японцев красота всеобща: каждая вещь, сколь бы ни была она мала и незаметна, содержит красоту (*би*). Японцу не пришла бы в голову мысль, естественная на почве антропоцентризма: «Прекраснейшая из обезьян безобразна, если ее сравнить с родом человеческим» (Гераклит). С точки зрения японцев, и неуклюжее, неискusstvenное, угловатое обладает своей красотой (*тисэцу би*). Красота не могла бы стать законом, если бы любая вещь не была по-своему красива. «И некрасивая вещь, если она становится предметом поэзии, — уверял Фудзивара Тэйка, — не может не быть прекрасной» (цит. по [184, с.192]). У японцев не могло появиться понятия безобразного как антипода прекрасного, так же как оно не могло не появиться при дуальной модели мира, при склонности сознания разделять все на противоположности. Представление о красоте отражает представление о мире. И если сознание допускало существование части и целого, то и красота должна была восприниматься подобным же образом. Плотин в «Эннеадах» выступил против традиционного деления прекрасного на части и целое, потому что прекрасное всегда есть целое; там, где нет целого, нет полноты и единства, нет и прекрасного. «Но такая трактовка, — по замечанию В.П. Шестакова, — находится в полном противоречии с античным пониманием прекрасного как гармонии или симметрии частей» [192, с.51].

Представление о красоте таково же, каково представление об абсолюте. Если с точки зрения западного понимания абсолют надприроден, если он — вечный свет, то и «подобная богу красота, неразложимая, благая, таинственно-начальная, — как сказано в Ареопагитиках, — безусловно, не входит в смешение ни с каким неподобием; и все же она способна уделять каждому по его достоинству долю своего света и каждого приводить в божественнейшем таинстве посвящения к созвучию со своим неизменяемым ликом» [9, с.610].

Если абсолют присутствует в каждой вещи в полной мере и вне вещей не существует, то и красота имманентна вещам и в каждой вещи присутствует в полной мере. То, что

¹¹² 4. Эту особенность на свой лад подметил Гегель: «Восточная форма сознания в общем поэтичнее, чем западная, за исключением Греции. Нерасколотое, твердое, единое, субстанциональное начало неизменно является центральным на Востоке, и такое созерцание с первых шагов есть нечто наиболее фундаментальное, если оно и не доходит до свободы идеала. Наоборот, Запад, в особенности современная эпоха, исходит из бесконечного распыления индивидуальных форм бесконечности... в то время как для восточной поэзии ничего не остается самостоятельным в собственном смысле, но все представляется случайным — это случайное находит свой неизменный центр и завершение в едином и абсолютном, к чему оно и сводится» [26, т.14, с.173].

¹¹³ 5. Не могу не заметить, что и американский переводчик Э. Зейденстикер, и я перевели слово «друг» словом «друзья» в соответствии со своей структурой мышления. Я перевела: «Никогда так не думаешь о друзьях, как глядя на снег, луну или цветы» [63, с.387]. Американский переводчик проявил не меньше склонности к множественному числу: «Во времена снегов, луны, цветов более чем когда-либо мы думаем о наших друзьях» [64, с.69]. И хотя иероглиф *томо* может означать и единственное и множественное число, Кавабата, конечно же, имел в виду одного «друга», если вспомнить, что сосредоточенность на одном — характерная особенность художественного мышления японцев.

заложено в сознании в пору его формирования, не исчезает бесследно. Нет ничего удивительного, что в западном мире от красоты естественным образом отделилось уродство, от прекрасного — истинное. В XIX в. это привело к альтернативе: красота или добро. «Понятие красоты не только не совпадает с добром, — писал Л. Толстой, — но скорее противоположно ему, так как добро большею частью совпадает с победой над пристрастиями, красота же есть основание всех наших пристрастий» [169, с.370]. Это, разумеется, не единственно возможный взгляд на вещи. Достаточно вспомнить Гёте: «Прекрасное выше, чем доброе; прекрасное включает в себе доброе» (цит. по [66, с.98]). Но и Л. Толстой не был одинок — он выразил настроение своего времени. Потому он и искал в китайских учениях «внутреннее равновесие», «тот корень, из которого вытекают все добрые человеческие деяния», что не находил его вокруг себя.

Японцы понимали красоту «недуально»: красота и есть добро. Красота неотъемлема от истины. Как сказал Тагор, «Япония дала жизнь совершенной по форме культуре и развила в людях такое свойство зрения, при котором правду видят в красоте, а красоту — в правде» (цит. по [62, с.34]). Красота нравственна, иначе она не стала бы законом искусства, его движущей силой.

Моно-но аварэ можно почувствовать благодаря определенной стилиевой манере, благодаря искусно найденному слову. Выявлению внутренней сути подчинена сложнейшая система художественных приемов. Мурасаки так говорит о значении формы: «Например, резчик по дереву выделяет различные вещицы, выделяет, как это ему нравится. Но ведь все это — пустячки. Прихоть момента. Никакой определенной формы, никакого художественного закона в такой вещи нет... Конечно, среди них встречаются вещи и действительно красивые; они приспособливают свою форму ко вкусам своего времени, оказываются поэтому модными и привлекают к себе человеческие взоры. Однако изготовить предмет украшения красивый по-настоящему, по-серьезному, изготовить по определенной форме, безукоризненно в художественном смысле — вот тут-то и проявится ясно искусная рука истинного мастера» [83, с.205-206]. Только мастер может дать жизнь подлинной форме, следуя не произволу фантазии, а чувству прекрасного.

По мнению Хисамацу, «Гэндзи» не описывает как есть жизнь и характеры того времени, автор не ставит своей целью сообщить об истинном положении вещей, а создает свой мир, который как бы воздвигается над действительным. Но этот создаваемый мир черпается не из легендарного, как в «Такэтори-моногатари», а из самой реальности. «В эпоху древности изображать вещи как они есть значило не достигать красоты, не достигать *моно-но аварэ*. Жизнь, представленная в *моногатари*, не есть подлинная жизнь тех времен, это скорее храм красоты, воздвигнутый над действительностью» [184, с.179].

Макото, душа литературы, каждый раз выражалось через какую-то грань красоты. Когда Хисамацу Сэнъити пишет: «В *моно-но аварэ* привносились разные оттенки, но своего эстетического смысла оно со временем не меняло... в комплексе *моно-но аварэ* неизменно» [184, с.26], он не далек от истины. В иные времена господствовали иные эстетические принципы, но все они произошли от одного корня, имеют с *моно-но аварэ* общую родословную. *Моно-но аварэ* как бы изначально содержало в себе зародыши последующих категорий прекрасного.

После периода Хэйан наступила самурайская эпоха Камакура. Один могущественный род — Минамото — стер с лица земли другой могущественный род — Тайра. Предававшиеся утонченным наслаждениям, отошедшие от дел аристократы не шли в расчет на поле брани. В 1192 г. Минамото Ёритомо был провозглашен сёгуном, высшим военачальником Японии. Власть императора стала номинальной. Эпоха сёгуната, самурайского правления, продолжалась до середины XIX в.

Безграмотные воины поначалу пренебрегали изысканной культурой, доставшейся им в наследство. Там где властвует грубая сила, не расцветают цветы искусства. Падение несокрушимого, казалось бы, дома Тайра не могло не сказаться на психологии людей: буддийская идея непечности всех человеческих деяний нашла подтверждение в жизни.

Иной душевный настрой потребовал иных средств выражения. Когда в начале XIII в. искусство очнулось, оно, если воспользоваться словами Сэами, обладало «красотой увядшего цветка». Искусство исповедовало *мудзё* — закон непрочности вещей. На этой почве созрела эстетика *югэн*.

Природа художественного процесса такова, что одно процветает, но сходит вместе со своим временем, другое оседает на дне памяти и продолжает жить, принимая новое обличье. В грубые времена красота уходит в глубь сознания, в благоприятные — возвращается. То, что заложено в памяти нации, неистребимо. В искусстве Муромати вновь стали ценить превыше всего прекрасное. Теперь его понимали как *югэн*, — таинственное, скрытое. «Скрытое есть во всем — это прекрасное», — говорил Сэами [42б, с.30]. Поэзия должна доносить неуловимое, оно и есть реальное, единственно, что вечно в этом мире.

Люди поворачивают эстетический многогранник той стороной, которая ближе духу их эпохи. *Карма*, с точки зрения японцев, привела *моно-но аварэ* к *югэн*. Уже поэт Фудзивара Сюнсэй говорил, что *югэн* есть перевоплощенное *моно-но аварэ*. И Сэами в последней главе трактата «Кадэнсё» («О преемственности цветка»), называя формообразующий дух красоты «цветком» (*хана*), пишет: «Цветок и есть *инга* (закон причинности. — Т.Г.). Все в мире следует этому закону» [42б, с.62]. Закон красоты определяет путь искусства.

Время смещало акценты, эстетическое же назначение искусства оставалось неизменным — выявлять внутреннюю суть вещей, которая понималась то как «очарование», то как «таинственность», то как «печаль», то как «смех», но основой оставалась красота.

Если глубоко ощутить разницу между двумя концепциями красоты — *аварэ* и *югэн*, то можно понять, какие перемены произошли в жизни Японии. *Моно-но аварэ* — знак дружелюбного настроения, некоей беспечности людей, не знавших больших потрясений, уверенных в своей незыблемости. Отсюда — восторг перед миром и любование им, интимно влюбленный, доверчивый взгляд на природу и человека, желание наслаждаться тем, что открыто взору и слуху. *Аварэ* иногда понимают как печаль, скорбь, но это скорее игра в скорбь, чем сама скорбь, это та скорбь, к которой склонны баловни судьбы. Эстетизируются быстро облетающие цветы сакуры или неожиданная разлука с любимым.

Югэн — это *аварэ*, прошедшее сквозь жестокость самурайских битв, обострившееся чувство непрочности существующего и непредсказуемости грядущего. Если *аварэ* — светлое *ян*, то *югэн* — непроницаемое *инь* (хотя и эти категории недуральны: в *аварэ* присутствует недомолвка, а в *югэн* — восторг). *Югэн* — дух прекрасного, но не явного, как *аварэ*, пленительного своей непосредственностью, а скрытого, тайного, недоступного взору. Термин *югэн* в отличие от *аварэ* — китайского происхождения: мастер *чань* Линь-цзи (яп. Риндзай) говорил: «Закон Будды и есть *югэн*» [208, с.44]. В Японии этот термин впервые встречается в китайском варианте предисловия к «Кокинсю», но только в период Муромати он становится ведущей эстетической категорией.

Югэн понимали по-разному. Поэт Сётэцу, например, говорил: *югэн* — это «когда небесные девы танцуют под цветущей сакурой». Он идентифицировал *югэн* с «нежностью сердца», добавляя: «Нет ничего более нежного, чем лед». По мнению Хисамацу, «красота *югэн* — это поиск неизменного в изменчивом мире; эстетическая манифестация той философии жизни, которая занята поисками вечного в мире преходящего» [208, с.50].

Югэн становится основным эстетическим принципом поэзии «Синкокинсю» и театра Но. Мотоори Норинага ценил антологию «Синкокинсю» именно за присутствие в ней духа *югэн*. Поэты выражали его приемом *ёдзё* «Только тайное может быть цветком, явное не может», — говорил Сэами. *Югэн* — это «красота глубоко скрытого сияния». Как писал теоретик *рэнга* Есимото, для воплощения духа *югэн* необходимы три условия: изящный предмет, изящные слова и изящный стиль: «нет ничего более достойного сожаления, чем видеть, как изящный предмет разрушается из-за неумения найти нужные слова» [219, с.40].

Усложненная символика театра Но, где условными жестами передавались движения души, была подчинена задаче — дать почувствовать подлинную реальность Небытия. В *югэн* — намек на высшую тайну, не любование миром, а содрогание перед его непостижимостью.

Югэн означает, что «все величие природы и человеческой жизни заключено в форме (*ката*) и оттуда излучается светлым сиянием (*хакко*)» [184, с.186].

В предисловии к книге «Драмы театра Но» сказано: «Совершенство действия, красота стиха, очарование музыки и пения, согласно Дзэами, должны „открыть ухо“ души, в то время как сценическая игра (*мономанэ*) и танец (*маи*) непосредственно воздействуют на чувство зрителя и „открывают его глаза“ к постижению высшей формы красоты, обозначаемой словом „*югэн*“. „*Югэн*“ — конечная цель и главный элемент любого эстетически ценного произведения искусства, будь то драма или лирическая поэзия...» (цит. по [104, с.68]). Но если *аварэ* или *югэн* — конечная цель искусства, если они определяют отношение художника к объекту, то они и есть его метод, пусть для него реальны не факты, а то таинственное, что скрыто за ними. Нельзя не согласиться с выводом А.Е. Глускиной: «Впервые здесь в основу театрального искусства был положен определенный художественный метод, состоявший из сочетания двух идей, двух принципов: *мономанэ* — „подражание вещам“ и *югэн* — „сокровенная суть“, „скрытая красота“, а по сути — особая эстетика „скрытого приема и внутреннего воздействия и восприятия“, которую Сэами определял разными поэтическими образами: „Как будто бы проводишь весь день в горах; как будто бы зашел в просторный лес и забыл о дороге домой; как будто любишься на морские тропы вдаль, на челны, скрывающиеся за островами... Как будто бы следишь задумчиво за полетом диких гусей, исчезающих вдаль, среди облаков небесных...“» [31, с.34-35].

Естественно, и *югэн* отражает особенности традиционной структуры: это и всеобщий принцип, и глубоко скрытая красота каждой вещи в отдельности. Красота — центр круга, нечто незыблемое, абсолютное, то, что объединяет все вещи в Одно и позволяет каждой вещи быть самой собой. *Югэн*, как и *аварэ*, индивидуально: неповторимое очарование. Лишь неповторимое помогает пережить полноту мира. «Одно во всем и всё в одном» — в каждом предмете одному ему присущая сокровенная суть.

Традиционная структура, особое соотношение Единого и единичного не могли не сказаться и на теории театра Но. Как говорит Сэами, предметом подражания должен служить не обобщенный тип, но неповторимая индивидуальность, чтобы получилось «живое Но». У театра Но есть свое «сердце» — *кокоро* — это «десять стилей» Но, десять способов выявления красоты: «торжественный», «любовный», «божественный» и т.д. [81а, с.271-280].

«В сердце должно быть одно лишь чувство», — уверяет Сэами. У каждого стиля свое *кокоро* — центр вечной красоты, воплощаемой в образах времени, тот «дух», о котором писал Есимото, то чувство прекрасного, которое соединяет поэзию одного века с поэзией другого (*кокородзукэ*), одну пьесу Но с другой, тот центр, который у каждой вещи свой и у всех один. Сокровенная суть изображаемого персонажа (*югэн*) должна быть законченной в самой себе, быть совершенной; таким путем подражанием выявляется прекрасное, будь оно в кротком женском образе или в ужасном облике демона. Это, в свою очередь, должно будить ответные эмоции (*ёдзё*): вовлекать в общую стихию *югэн* — «сокровенно-прекрасного», скрытого в каждом персонаже и составляющего самую суть всего искусства Но. Американский ученый Эрл Эрнст, выступая в 1968 г. на состоявшейся в Токио конференции ЮНЕСКО «Культурные связи Японии и Запада за 100 лет», находил в целостности Но причину тяготения драматургов Запада к японскому театру: «После Ренессанса в западном театре шел процесс распада на отдельные самостоятельные части: оперу, балет, музыкальную комедию и драму. Запад ищет сейчас цельного театра, в котором слились бы воедино игра, голос, движение, танец и музыка. Но и Кабуки дают пример такого эстетического целого» [85а].

Что же позволило авторам Но слить разное воедино сообщить целому жизнь, дыхание? Может быть, то, что японцы называли гармонией (*ва*) и что они возвели в космический закон?

Можно ли говорить о художественных законах европейцев, не прибегая к категориям греческой философии? Можно ли понять характер эстетических идей японцев, не зная сути их мировоззрения? При разных моделях мира могут ли совпадать представления эстетического и любого другого плана, хотя мы и называем их одними именами, как в случае

с гармонией? Греки понимали под гармонией по преимуществу соразмерность частей, пропорциональность, уравновешенность. Японцы не могли рассматривать гармонию как соотношение частей, во-первых, потому, что гармония лежала для них в плоскости неизмеримого, понималась как соответствие пустого — заполненного, черного — белого, внутреннего — внешнего, печального-радостного, как соответствие взаимобратимых *инь-ян*. Во-вторых, потому, что этой системе мышления чуждо понятие части. Части, как таковой, не существует. Каждая малость есть целое, уменьшенная модель мира — микрокосм, абсолют присутствует в ней в полной мере, и потому она неделима. Каждая вещь суверенна. Все пронизывает единый Путь, мир в целом и каждая вещь в отдельности имеют одну и ту же структуру — *инь-ян*. Каждая вещь, обладая относительной свободой, имеет свое назначение в системе, и если эту вещь расчленить, она потеряет свою природу и не сможет служить своему назначению. Большое и малое следует своей природе. Но что значит следовать своей природе? Это значит следовать Середине. А что значит следовать Середине? Это значит достигать уравновешенности начал.

Невозможно понять категорию гармонии, как она представлена в китайских учениях, не принимая во внимание тип связи *инь-ян* (*ин-ё*), соединяющей между собой вещи любого порядка. Если чередование *инь-ян* — и есть *дао*, то оно не может не проявиться в искусстве, которое есть выражение *дао*. Отсюда — понимание гармонии как подвижного равновесия. Когда Цураюки говорит о необходимости «равновесия между словами и эмоциями, техникой и содержанием, ясностью и намеком, силой и слабостью», он имеет в виду закон меры, уравновешенности, тот подвижный тип связи, который образует целое, не составленное из разных частей ¹¹⁴, а оживленное общим дыханием, ритмическим откликом. Целое уподобляется живому организму. Середина (*чжун*, яп. *тю*), связывая все вещи, удерживает мир в равновесии. Благодаря закону Середины сохраняется порядок во Вселенной, чередуются день и ночь, четыре времени года. Со времен «И цзин» *чжун* понималась как высшая мудрость — «крайность — к несчастью» (6-й афоризм), как способность ощущать Великий Предел, на грани которого все начинает обратный путь. (Крайность не знает предела и потому саморазрушается.) *Чжун* рождает гармонию. Недаром авторы «Хуайнаньцзы» находят в гармонии высший космический принцип. «Среди категорий, демонстрирующих соотношение внутреннего и внешнего, идеи и образа, особое место занимает гармония и мера». По представлениям авторов «Хуайнаньцзы», весь мир держится на гармонии и мере — природа, человек, общество, искусство. «Значение гармонии настолько важно в общефилософской и эстетической концепции „Хуайнаньцзы“, что она понимается не только как определенное состояние согласованности, соответствия, но получает и самостоятельное космологическое значение, существуя сама по себе, составляя иногда один ряд с такими понятиями, как *дао*, „творящее изменения“, благо» [135, с. 15]. Основой настоящего искусства в тексте «Хуайнаньцзы» признается «умение находить гармонию и чувствовать меру. Действием должна руководить мера, и тогда результатом будет гармония внешнего и внутреннего, благодаря которой произведение становится произведением искусства» [135, с.16-17]. Все дело в мере, и соответствии мировому ритму. Там, где использовалось *дао*, там и гармония подвижна ¹¹⁵.

¹¹⁴ 6. У Гомера в «Одиссее» слово «гармония» означает «скрепы». Одиссеей строя корабли, сбивает их «гвоздями» и «гармониями». Конечно, понятие гармонии со временем менялось. И на Западе «художественная гармония несводима к покою, абсолютному равновесию и неизбежному порядку... гармония достигается через нарушение покоя... Эту глубоко диалектическую природу художественной гармонии необычайно остро почувствовала и выразила эстетика барокко, а в XIX веке — романтическая эстетика» [192, с.17].

¹¹⁵ 7. Принцип подвижного равновесия не мог не оказать своего влияния на быт китайцев и японцев. Сведения подобного рода можно найти у В.М. Алексеева: «Китайское коромысло, сделанное из длинной бамбуковины, качаясь и склоняясь на концах, может выдержать гораздо большую тяжесть, нежели русское, негнушееся» [5, с.73]. Это можно понимать метафорически: подвижная гармония более устойчива, чем неподвижная, статичная.

Ощущение Середины привлекало в китайских учениях Л. Толстого: «Внутреннее равновесие есть тот корень, из которого вытекают все добрые человеческие деяния... Путь неба и земли может быть выражен в одном изречении: „В них нет двойственности, и потому они производят вещи непостижимым образом”» (цит. по [20, с.36-38]).

Пьесы Но тогда будут хороши, писал Сэами, когда древний материал выражен необычным стилем, но главное, когда все элементы сбалансированы, находятся в состоянии подвижного равновесия. И даже маска актера предназначена передать движение, внутренний динамизм («покой есть главное в движении»).

В древности, говорит Сэами, знали, что тайна мастерства в любом деле зависит от правильного соотношения *ин-ё*. Во время дневного спектакля у зрителей настроение *ё* (оживленное), значит, играть нужно в стиле *ин* (приглушенно). Вечером темнота навеивает мрачное состояние духа — *ин*, значит, играть нужно в стиле *ё* — оживленно, чтобы в сердца людей проник дух *ё*, тогда мрачное настроение уравнивается светлым. Когда и у зрителя и на сцене одно и то же настроение, успеха не будет [42б, с.28-29].

Закон соответствия *инь-ян* универсален, приложим к любому случаю жизни, соединяет вещи, с нашей точки зрения, разного порядка. В искусстве Но подвижная гармония призвана уравновесить текст и манеру исполнения, движение и музыку, стиль игры и характер местности, ритм и время года.

Сэами вспоминает, что его отец, Канъами, знаменитый актер Но, выступая в деревнях, учитывал местную среду и нравы жителей. Спектаклю тогда сопутствует успех, когда пьеса, талант актера, настроение зрителя соответствуют друг другу. Если роль требует энергичных мужественных жестов, они должны быть уравновешены мягким, спокойным состоянием сердца актера, чтобы не вылиться в вульгарность. Одно уравновешивается другим. Сэами приводит в пример божество состязаний Сёбусина: он двуедин — и бог побед, и бог поражений [42б, с.63].

В состоянии равновесия пребывают в Но неизменное (*фуэки*) и изменчивое (*рюко*). Потому Сэами и выражает степень мастерства актера образом цветка. Цветок — это и продолжение того, что заложено в семени, и каждый раз новое цветение. В каждой вещи — свой «цветок». Для актера, согласно Сэами, достичь «цветка» — значит овладеть искусством перевоплощения, *мономанэ*. Роль актера повторяется, манера исполнения — нет, ибо она зависит от меняющихся условий, от времени года и суток, от настроения людей и колорита местности, и потому одна и та же роль не может быть сыграна дважды, как не может дважды прозвучать одно и то же слово. В этом, видимо, одна из причин живучести театра Но. Искусный актер, следуя каноническим правилам пения, танца, жеста, символизирующих определенное состояние души, придает им каждый раз новую окраску, которая целиком зависит от таланта, интуиции и мастерства актера.

Гармония именно в силу своей подвижности позволяет уловить мировой ритм, дышать одним дыханием с природой. Закон ритмического чередования — *дзё* (медленное вхождение), *ха* (резкий перелом), *кю* (стремительное действие) — заимствован театром Но у древнейшей японской музыки. «Все имеет ступени *дзё-ха-кю*, и Но этому следует», — говорит Сэами [127, с.461]. Это и делает язык Но поэтичным. «Всем вещам во Вселенной, хорошим и плохим, большим и малым, живым и неживым, присущ ритм *дзё-ха-кю*. Можно наблюдать его и в таких простых вещах, как пение птиц и стрекотание насекомых» [128, т. 1, с.79]. Сэами сравнивает музыкальную композицию Но с ручьем, который течет медленно по ровной долине, затем разбегается, кружит, пенится и, наконец, попадая на пороги, стремительно падает вниз. «Создатель Но подобен садовнику, который старается, чтобы пробегающий по саду ручей был с водопадами, водоворотами, изгибами, глубокими омутами, утонувшими камнями» [128, т.2, с.89-90].

Все подвержено закону исчезновения, лишь мировой ритм вечен. Повинуясь ему, Но сохраняет себя. Не потому ли в трактате «Какё» («Зеркало цветка») Сэами говорил: «Есть

предел человеческой жизни, но нет предела Но»? [128, т.1, с.423].

Закон подвижного равновесия и даосско-буддийская идея подлинной реальности Небытия обусловили характер двух основных категорий Сэами: *мономанэ* (подражание вещам) и *югэн* (прекрасное как тайное). Актер добивается успеха, если владеет искусством *мономанэ* и проникается *югэн*. Сэами писал: «Какие из цветов не опадают? Но, лишь опадая, они вновь расцветают. И в этом их неповторимая прелесть» [42б, с.55]. Блеск цветения сменяется покоем и тишиной. *Югэн* и есть цветок олицетворяющий перемену. В перевоплощении, в переходе одной формы в другую и состоит очарование. Кэнко-хоси говорил: «Если бы жизнь наша продолжалась без конца, не улечиваясь, подобно росе на равнине Адаси, и не уносясь, как дым над горой Торибэ, ни в чем не было б очарования. В мире замечательно именно непостоянство» [90, с.47]. Поэты находили «очарование в быстротечности» (*мудзё-но аварэ*). «Радоваться или грустить по поводу перемен, которые несет с собой время, присуще всем народам, — делится своими впечатлениями В. Овчинников. — Но увидеть в недолговечности источник красоты сумели, пожалуй, лишь японцы. Не случайно своим национальным цветком они избрали именно сакуру» [133, с.41].

Древние ценили красоту преходящего. Перевоплощение одного в другое и делает жизнь вечной. Танидзакэ Дзюньитиро видит в этом особенность мышления японцев: «В одной нашей старинной песне говорится: „Набери ветвей, заплети, завей — вырастет шатер. Расплети — опять будет пустовать лишь степной простор”. Слова эти хорошо характеризуют наше мышление: мы считаем, что красота заключена не в самих вещах, а в комбинации вещей, плетущей узор светотени» [163, с.124]. Японцам не кажется парадоксом «красота Небытия (*му-но би*). Узнать «красоту Небытия» все равно что «увидеть солнце в полночь». «Бытие — это внешнее проявление того, что содержится в Небытии, — говорит Сэами. — Небытие — сосуд, из которого рождается бытие. Небытие подобно прозрачному кристаллу, который лишен цвета и рисунка, но дает жизнь огню и воде. Почему две разные вещи, огонь и вода, рождаются из одного прозрачного кристалла?

Расколешь дерево —
Среди щепок
Нет цветов.
А в весеннем небе
Цветет сакура!

Зерно цветка, раскрывающегося в разных видах искусства, лежит в душе художника. Как из прозрачного кристалла образуются огонь и вода, как на голом дереве вырастают цветы и плоды, так художник создает из пейзажа своей души произведение искусства. И художник подобен сосуду.

Одни воспевают луну и ветер на поэтических турнирах, другие восхищаются цветами и птицами во время странствий. Вселенная — сосуд, содержащий в себе все: цветы и листья, снег и луну, горы и моря, деревья и траву, живое и неживое. Всему — свое время года. Сделайте эти бесчисленные вещи предметом искусства, сделайте свою душу сосудом Вселенной, доверьте ее просторному, спокойному Пути Пустоты! Тогда вы сможете постичь изначальную основу искусства — Тайный Цветок» [128, т.1, с.536]. (Эти слова перекликаются с уже упомянутыми словами любимого японцами поэта Сайгё, которые цитировал Кавабата Ясунари: «Упадет красная радуга, и кажется, будто пустое небо окрасилось. Засветит ясное солнце, и кажется, будто пустое небо озаряется. Но ведь небо само по себе не окрашивается и само по себе не озаряется. Вот и в моей душе, словно в пустом небе, разные вещи окрашиваются в разные тона, не оставляя следа. Только такие стихи и воплощают истину Будды» [64, с.35].)

В трактате «Кюи» («Девять степеней») Сэами перечисляет возможные уровни мастерства в Но — девять стилей игры. Только с четвертого появляется *югэн*. Сэами говорит о нем словами Лао-цзы: «Обыкновенный путь не есть Путь». Истина не там, где кажется. В

искусстве Но возможны разные пути, но все они выходят из *дао* и возвращаются в *дао*. «Идите разными путями, — наставляет Сэами, — и старайтесь понять, что значит Путь» [42б, с.175]. При характеристике стиля Сэами чаще всего прибегает к дзэнским образам. Если достиг пятой степени, значит, «сердца гор, облаков, морей и луны нашли свое выражение» [42б, с.176]. Последние четыре степени Сэами называет разными видами «цветка». Смысл шестой — «Правильного Цветка» — в естественной красоте: «Весенний туман озарен заходящим солнцем. Горы окрашены в алый цвет». Для характеристики седьмой степени — «Спокойного Цветка» — Сэами вновь прибегает к дзэнскому образу: «Снег, наполнивший серебряную чашу»: сочетание красоты естественной и искусственной, природы и мастерства. Дзэнским образом выявляет Сэами сущность и восьмой степени — «Глубинного Цветка»: «Снег покрыл горы. Почему же одна не белеет среди других?» Автор, способный на стиль «Глубинного Цветка», приводит зрителей в состояние экстаза, вызывая видения, недоступные внешнему взору. Наконец, высшая категория, высшая степень игры — «Тайный Цветок» — даст почувствовать красоту Небытия. Стиль «Тайного Цветка» не поддается описанию. Сэами передает его дзэнским изречением: «В Сума в полночь ярко светит солнце» [42б, с.176]. Но это не парадокс. Для ума, свободного от условного знания, нет границ пространства и времени, как нет границ любого рода, — все Одно. Говорят же: *дзэн* — это «увидеть Полярную звезду в южном небе». Сэами верил в бессмертие Но, потому что для него бытие, как бы ни было оно прекрасно, преходяще, Небытие же вечно.

Итак, эстетическое сознание японцев прошло путь от красоты бытия — «очарования вещей», доступного взору и слуху, до красоты Небытия. Теперь *макото* понимали как правду подлинной реальности Небытия, которая вызвала к жизни крайне условные формы искусства, символику Но. В «Кадэнсё» Сэами находит этому объяснение: искусство всегда движется то вперед (от правильного порядка — *дзюн*), то назад (обратный порядок — *гяку*), от естественного к условному, символическому, и наоборот, туда-обратно.

Но было бы неверным утверждать, что *югэн* — это красота неземного, сверхприродного мира: между небытием и бытием нет промежутка, они постоянно переходят друг в друга. Потому для раскрытия красоты «цветка» Сэами прибегает к дзэнским образам, в которых земное и есть абсолютное («*дзэн* — тот же повседневный опыт, только на два вершка над землей»). Или, как говорил Сэами, «все законы возвращаются к Закону, куда же возвращается Закон? Он возвращается ко всем законам» [127, с.458]. Век спустя в чайной церемонии сложился стиль *ваби*, который представляет собой оборотную сторону *югэн*, как стиль покоя, умиротворенности. Сущность *ваби* также передают поэтическими образами: *ваби* — это пустынный берег, на котором стоит одинокая хижина рыбака; мелкие бутоны, пробивающиеся сквозь толщу снега в горной деревушке. *Ваби* — красота простоты и обыденности, красота жизненной силы, скрытой за грубым покровом, она бесцветна, но не безлика. *Ваби* — значит быть самим собой, следовать естественному Пути. Как говорил мастер чайной церемонии Сокэй, «цель ваби — дать почувствовать чистоту, незагрязненность обители Будды. Вот почему хозяин и гости, как только входят в скромную чайную хижину, очищают себя от земной пыли и ведут беседу сердцами. Не нужно заботиться о правилах и манерах. Просто развести огонь, вскипятить воду и пить чай. Это и есть чайная церемония» [153, с.155]. Традиционные эстетические представления живы в японском искусстве и поныне, изящное принимает лишь разные оттенки.

В потенции все есть везде, все дело в расстановке акцентов. Мир — макроструктура, взаимодействие микроструктур. То, что было явным для одних, не было явным для других, то, что одними воспринималось как явление, для других становилось законом. Близкое японцам понимание красоты встречаем у неоплатоников или в Ареопагитиках: «Прекрасное и благое является опять-таки взаимообщением всех во всем соответственно возможностям каждого: их согласованностью и неслиянной дружбой; гармонией всего и всеобщим соединением; неразрывной связью всего сущего; непрерывной сменой поколений; всяким постоянством и подвижностью умов, душ и тел; постоянством во всем и подвижностью, ибо

[оно, само будучи] превыше всякого постоянства и подвижности, утверждает всякое существо в соответственном ему смысле (логосе) и придает свойственное ему движение» [9, с.615]. Но Ареопагитики отвергали традиционное понимание гармонии как пропорции частей. К тому же и здесь ощущается представление о гармонии как о «соединении», а не о «дыхании», которое делает искусство продолжением жизни.

Глава 8 РАСКРЫТИЕ «ТАЙНЫХ ТРАДИЦИЙ» И РАСЦВЕТ ГОРОДСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Общие структурные признаки можно обнаружить в японском искусстве любого периода, в том числе и современного. Но это не значит, что художественные принципы или жанры литературы не менялись под воздействием времени. Напротив, с каждым новым поэтом они принимали новое обличье. Исследователи не случайно подчеркивают, что искусство носило преимущественно сословный характер, отражало духовный настрой, взгляды и вкусы своих создателей: в период Хэйан — придворной аристократии (*кугэ*), в периоды Камакура-Муромати — военного сословия (*буси*), в период Эдо — горожан (*тёнин*). Эти границы, несомненно, существуют, но их нельзя абсолютизировать. Чисто сословная культура, если такая возможна, сошла бы вместе со своим сословием, не стала бы достоянием нации. Другое дело, что культура доступна, как правило, образованной части общества, она же вносит в культуру свои представления. Вначале это были аристократы. Со временем круг образованных людей расширился: в XIII в. к культуре приобщились самураи, в XVI в. — горожане, чему немало способствовали развитие книгопечатания и учреждение сельских школ при храмах. Токугавское правительство, возлагая надежды на неоконфуцианское учение, поощряло грамотность. Наконец, и это главное, презируемое сословие торговцев обрело ту фактическую власть, которую в сословном обществе дают деньги. Культура в какой-то форме стала доступна горожанам, что, в свою очередь, не могло не сказаться на ее характере.

В токугавский период ученые спорили о том, что больше соответствует пути Японии — *кангаку* («китайская наука») или *вагаку* («японская наука»), о которых я уже упоминала. Сторонники «китайской науки» — *кангакуся* — опирались на гексаграммы «И цзин», тексты Конфуция, Мэн-цзы, Лао-цзы, Чжуан-цзы и сунских мыслителей, главным образом Чжу Си. Многие из *кангакуся* мечтали о гармонизации человеческих отношений путем «очищения» человеческой первоприроды, которая изначально добра и содержит «пять постоянств» (человечность, чувство долга-справедливости, учтивость, искренность и ум). Правительство поддерживало «китайскую науку», понимая человечность и чувство долга по-своему: оно находило в китайских учениях моральное обоснование существующих порядков, семейных и государственных, якобы обусловленных самой природой вещей. В результате учение о врожденной нравственности человека превратилось в способ регулирования поведения людей, дидактика стала неотъемлемой частью литературы и театра. Об этом достаточно ясно говорят названия сочинений сторонников «китайской науки», такие, как «Великое поучение для женщин» или «О нравах японцев и о молодежи» Кайбара Экикэна. Из *кангакуся* вышли первые авторы популярного в народе жанра *ёмихон* («книг для чтения»), главной целью которых было «поощрение добра и порицание зла» (*кандзэн тёаку*).

Сторонники *вагаку* столь же усердно возрождали японскую древность, посвящая порой всю жизнь комментированию «Кодзики», «Нихонги» или «Манъёсю», Приобщение к древности стало возможным после раскрытия так называемых тайных традиций, знание которых было привилегией того или иного рода из придворной аристократии, передавалось по наследству старшему сыну и хранилось в строжайшей тайне. Так, толкование конфуцианского канона было закреплено за родами Киёхара и Накахара.

Когда поэт и литературный реформатор Мацунага Тэйтоку впервые осмелился выступить с публичными лекциями о поэтической антологии «Сто стихотворений ста

поэтов», комментированием которой занимались члены императорской семьи, и рассказать о *дзуйхицу* «Записки от скуки» Кэнко-хоси, то его наставник, придворный ученый Наканоин Митикацу был оскорблен до глубины души: Тэйтоку нарушил закон предков, открыв тайны простолюдинам (хотя после лекций Тэйтоку и началась новая жизнь памятников). Поначалу и Тэйтоку не решался рассказать другим о том, что узнал в частном порядке. Но конфуцианский ученый Хаяси Радзан уговорил его выступить. Тэйтоку вспоминает, как был разгневан тогда Митикацу: «Будь он низкого рода вроде меня, то позвал бы к себе и ударил, но, будучи человеком высокого рода, он просто меня не замечал». Деление людей на высших и низших было естественным, непререкаемым и для самых просвещенных умов того времени.

Хранителей древних традиций было немного, и их ценили. Известен такой случай. В 1600 г. в осажденном замке Танабэ оказался Хосокава Юсай, знаток тайных традиций антологии «Кокинсю», изложенных в «Кокин дэндзю». (С этим трудом могли знакомиться только члены аристократического рода.) Ученики Хосокава обратились к императору с просьбой снять осаду замка, ибо в случае гибели учителя, писали они, «глубочайшие, сокровенные истины пути японских богов, тайны искусства *вака* будут утеряны навеки и учения Земли Богов обратятся в прах». Император внял просьбе, и осада была снята.

В этой обстановке, когда наиболее образованная часть общества пыталась разобраться в учении китайских мудрецов, художественная литература оказалась на вторых ролях. Для самурая считалось зазорным заниматься беллетристикой или посещать театр Кабуки. Беллетристика стала уделом горожан, которые принаровили ее к своему вкусу, придав ей непритязательный, развлекательный характер.

Горожане искали в литературе полезные советы: как нажить богатство и как извлечь из жизни максимум удовольствия. Они любили шутку, ценили остроту слов, каламбуры и щекотливые сюжеты. Весь XVI век прошел под знаком *кана-дзоси* (повести, написанные японской азбукой *кана*). *Кана-дзоси* — все, что могло заинтересовать горожан: популярное изложение старинных легенд, моральных поучений, буддийских сутр, а также трактаты о нравах, исторические записки, биографий выдающихся людей, путеводители, справочники и т.д. Не меньше места, чем тексту, отводилось занимательным иллюстрациям.

Следуя традиции, авторы *кана-дзоси* черпали материал в древности, но толковали его по-своему, угождая вкусам горожан. В «Ину макура» («Собачье изголовье», 1596) вы обнаружите сходство со знаменитыми *дзуйхицу* «Записки у изголовья» Сэй Сёнагон и «Записки от скуки» Кэнко-хоси. Автор «Ину макура» по-своему понимал то, что должно быть долгим: «жизнь человека, хотя старость приносит много унижений; волосы женщины; ночи, когда встречаются влюбленные...». А короткими: «годы после пятидесяти; визиты к больному; рукоятка меча с большим лезвием; ночи, проведенные в одиночестве; анекдоты».

Созданная в 40-х годах XVII в. *кана-дзоси* «Нисэ-моногатари» («Лже-моногатари») пародирует известную повесть X в. «Исэ-моногатари». Те же 125 *данов*, но на разговорном языке и на свой лад. *Даны* «Исэ-моногатари» начинаются словами: «Мукаси отоко арикэри...» («В старину жил мужчина...»), *даны* «Нисэ-моногатари» начинаются словами: «Окаси отоко арикэри...» («Смешно, но жил мужчина...»). Соответственно изменились содержание и окраска рассказов.

Наибольшую известность в XVII в. получили сочинения ронина Асаи Рёи — первого профессионального писателя Японии. Его повесть «Укиё-моногатари», вышедшая в начале 70-х годов, ввела в занимательную литературу буддийский термин *укиё* — «бренный мир», но без оттенка скорби. Горожане предпочитают жить в свое удовольствие, «радостно покачиваясь на волнах неведомого, как тыква на воде»¹¹⁶.

Подобные образы шокировали знатоков традиций, но доставляли наслаждение тем, кто

¹¹⁶ 1. Эти факты почерпнуты мной из рукописи книги Дональда Кина «Японская литература XVII-XIX столетий» (см. [71a]).

относился без трепета к священным принципам. Горожане понимали *укиё* по-своему: раз жизнь коротка, нечего терять ее даром. Сочинения Рёи знаменательны тем, что в них, может быть впервые в японской литературе, звучало недовольство высокомерием и расточительством феодалов — даймё, алчностью купцов, нищетой крестьян, которых подвергали пыткам за неуплату налогов, вынуждая продавать или бросать своих детей. Безнаказанность Рёи, осмелившегося сказать о том, о чем не принято было говорить в условиях деспотического режима, когда преследовалась малейшая критика власти, а негодные книги конфисковывались, можно объяснить лишь несерьезным отношением властей к литературе такого рода. К тому же Рёи выступал как конфуцианец — против забвения «человечности» и «долга», т.е. в духе официальной идеологии.

Естественно, вкусы горожан сказались и на поэзии. Любимым жанром в XVI в. были *хайкай* (шуточные *рэнга*). Тэйтоку, теоретик и сочинитель *хайкай*, уверял, что именно шуточная поэзия отвечает духу времени: все, старые и молодые, городские и деревенские, ищут в *хайкай* усладу. В поэтический словарь вошла обыденная лексика. Неожиданное, нарочито грубое слово *хайгон*, которое раньше было немыслимо в поэзии, стало обязательным в *хайкай*, создавало комический эффект.

Однако стоило в XVII в. появиться в поэзии — Басё, в прозе — Сайкаку, как слава авторов *хайкай* и *канадзоси* померкла. Мацуо Басё олицетворяет вечное начало в поэзии. Популярный среди горожан *хокку* (метрическая схема 5-7-5, всего 17 слогов) он приобщил к «подлинному стилю» (*сёфу*). Если стихи периода Хэйан пронизаны духом *аварэ* («очарования вещей»), то *хокку* Басё полны настроения *саби* (печали, одиночества).

Омываемый волнами жизни эстетический многогранник повернулся к свету новой своей стороной, на сей раз «печальной» гранью. Искусство воплощало идею круговорота, не исчезновения, а видоизменения того же. *Аварэ* перешло в новое существование. *Дхармы* искусства не исчезают, они лишь перегруппировываются с течением времени, но суть их остается неизменной. *Аварэ* перевоплотилось в *югэн*, *югэн* — в *саби*. («Колесо вращается, потому что ось неподвижна».) В художественном сознании японских авторов отразилась буддийская идея *кармы*: красота лишь принимает новый облик. Различны оттенки и способы выражения красоты, но назначение ее неизменно — возвышать душу. Способность переживать красоту делает человека человеком.

Для Басё, если человек не способен видеть в вещах «цветок», значит, он дикарь, варвар: «Танка Сайге, *рэнга* Соги, картины Сэсю, чайное искусство Рикю — их путь одним пронизан. Чувствовать прекрасное (*фуга*) — значит следовать природе, быть другом четырех времен года. Все, что ни видишь, — цветок, все, о чем ни думаешь, — луна. Для кого вещи не цветок, тот дикарь. У кого в сердце нет цветка, тот зверь. Изгони дикаря, одолей зверя, следуй Вселенной и вернешься в нее» [109, с.311-312].

О каком «цветке» говорит Басё? О том, который видел Сэами: «Зерно цветка, раскрывающегося в разных видах искусства, лежит в душе художника. Как из прозрачного кристалла образуются огонь и вода, как на голом дереве вырастают цветы и плоды, так из пейзажа своей души художник создает произведение искусства»? В каждом стиле расцветает свой «цветок»: «Правильный», «Спокойный», «Глубинный» и, наконец, «Тайный» — «это когда в полночь ярко светит солнце» [42б, с.176].

У Басё красота оборачивается новой гранью: *фуга* — прекрасное с оттенком хрупкости. Макото Уэда переводит *фуга* как «дух поэзии», считая, что этот принцип занимает центральное место в поэтике Басё. Именно дух поэзии творит прекрасное во всех видах искусства, «Басё, — пишет Макото Уэда, — имеет в виду дух, который лежит в основе созидательных сил вообще. Этот дух, создавая произведения искусства, вновь возвращается в творческую энергию Вселенной. Как Вселенная рождает великолепные цветы и нежную луну, так и художник — оба творят прекрасное. Способность создавать красоту и наслаждаться ею отличает цивилизованного человека от дикаря» [219, с.148]. Сам Басё говорил: смысл искусства — в истинности красоты (*фуга-но макото*). В истинности красоты есть вечное и преходящее, но это две стороны одного и того же. Их единство и

рождает красоту [184, с.183].

По мнению Хисамацу, «саби более тесно связано с природой, человеческой жизнью и искусством, чем *югэн*. Слово „югэн” заимствовано из Китая, *саби* же — японского происхождения. Но это две формы одного и того же. *Саби* и *югэн* объединяет то, что в основе их лежит *макто*» [184, с.186].

Верность *макто* обусловила непрерывность японской литературы. Басё говорил: «В *хайкай* нет древних». Сэами поучал: «Идите разными путями и старайтесь понять, что значит Путь». Оба хранили завет Учителя с Южной горы Кобо Дайси: «Не иди по следам древних, но ищи то, что искали они». Сэами напоминал: «Все законы возвращаются к Закону, куда же возвращается Закон? Он возвращается ко всем законам». Басё убеждал: «Возвысь свой дух и вернись в мир обыденный» (*такаку кокоро-о саторитэ дзоку ни каэрубэси*). Или: «Говори повседневными словами, но так, как будто говоришь древними». Временное, преходящее у Басё — это содержание поэзии *дзюцу* (то, что есть). А вечное, неизменное — дух поэзии — это *кё* (то, чего нет). Вечное невидимо, не лежит на поверхности, но оно и есть та скрытая жизненная сила, которая движет поэзию. *Кё* — Пустота откуда все появляется и куда возвращается вновь. Помните, у Сэами:

«Расколешь дерево —
Среди щепок
Нет цветов.
А в весеннем небе
Цветет сакура!

...Вселенная — сосуд, содержащий в себе всё: цветы и листья, снег и луну, горы и моря, деревья и траву, живое и неживое. Всему — свое время... сделайте свою душу сосудом Вселенной, доверьте ее просторному, спокойному Пути Пустоты! Тогда вы сможете постичь изначальную основу искусства — Тайный Цветок» [128, т.1, с.536]. И опять вспоминается Судзуки: «Все вещи появляются из неведомой бездны тайны, и через каждую из них мы можем заглянуть в эту бездну... Когда же чувства достигают высшей точки, мы замолкаем... Художник *дзэн* двумя-тремя словами или двумя-тремя ударами кисти способен высказать свои чувства. Если он выразит их слишком полно, не останется места для намека, а именно в намеке заключена вся тайна японского искусства» [235, с.287].

Новая луна!
Сколько ждал ее и вот —
В нынешнюю ночь...

Басё обрывает мысль в самом начале, отпускает ее на волю, не мешает ее движению. О том, что хочет сказать поэт, можно лишь догадаться. «Сказать, не говоря» — настолько сложная задача, что поэт прибегает к особым приемам, которые помогают донести смысл несказанного. Если Тэйтоку предпочитал ассоциативную связь (*монодзукэ*), а поэт Соин, учитель Басё, — единство духа (*кокородзукэ*), то у самого Басё, по его же признанию, стихи соединялись «единством аромата» (*ниоидзукэ*), «созвучием» (*хибикидзукэ*), «отражением» (*уцури*), «легкостью» (*хосоми*) или «гибкостью» (*сиори*). В «Диалогах об искусстве *хайку*» Кёрай говорит, что приём *сиори* помогает выразить сострадание, которое глубоко скрыто внутри: само построение стиха, связь между словами, их «гибкость» пробуждают в сердце жалость к тому, о чем идет речь. Эти приемы характеризуют «подлинный стиль» Басё. Но главное место в его поэтике занимает *саби*.

Печально все. Удел печальный дан
Нам, смертным, всем, иной не знаем доли.
И что останется?

Лишь голубой туман,
Что от огня над пеплом встанет в поле.

(Перевод А.Е. Глускиной)

То, как Оно-но Комати, прославленная поэтесса периода Хэйан, выражала свою скорбь, свидетельствует, что чувство печали еще не овладело ею. Для Басё *саби* — мироощущение, способ восприятия вещей. Поэт на все смотрит под углом зрения *саби*. Басё никогда не сказал бы: «Печально все. Удел печальный дан...» Он сказал бы:

Зимняя ночь в саду.
Ниткой тонкой — и месяц в небе,
И цикады чуть слышный звон.

(Перевод В. Марковой)

И это не знакомая нам печаль — не мгновенная грусть и не мировая скорбь. *Саби* — постоянное ощущение бытия как Небытия. Здесь снято личное, привязанность к «я». Оттого печаль воспринимается не как тоска, а как мудрая согласованность с природой. Печаль — непечаль. И потому *саби* — не пессимизм. Пессимизм есть разлад «я» с «не-я», а *саби* — гармония «я» и «не-я». Иначе *саби* не могло бы стать идеалом, концепцией прекрасного. «*Саби* у Басё... — по выражению В. Марковой, — становится художественным методом познания скрытой сущности мира, понимаемой как „бездеятельная, неизменная Вселенная”... Слова „одиночество” и „печаль” — лейтмотив творчества Басё. И в то же время в его „*саби*” есть оттенок чувственного наслаждения красотой мира» [105, с.234].

Снимая противоречие между чувственной формой сущностью вещей, *саби* позволяло проникать в их подлинную природу. Недаром «*саби* как эстетическая категория, как концепция красоты, — продолжает В. Маркова, — стало руководящим принципом искусства в эпоху Муромати (XIV-XV вв.). Это верно для литературы (особенно для пьес театра Но), для живописи (художник Сэсю), архитектуры, чайной церемонии. Понимание красоты в духе „*саби*” определило стиль эпохи и оказало огромное влияние на всю последующую историю японского искусства» [105, с.233].

Как говорит Игараси Тикара «„*саби*” объединяет в себе изысканное и простое... именно гармоническое слияние этих двух противоположных элементов создает ту изумительную красоту, которую мы называем „*саби*”» (цит. по [105, с.233]).

По мнению Хисамацу, *саби* позволило глубже проникнуть в *макото* — истинную суть вещей: «Басё обнаружил в *саби* сущность природы. Он превзошел других в постижении *макото*. Он не только увидел природу как она есть, но проник в глубину этой природы и обнаружил ее сущность в *саби*. Он очистил *макото*, дал ему новую жизнь. Для него *саби* — в единстве неизменного и изменчивого, как для Сэами *югэн* — в единстве „подражания вещам” и „цветка”... Басё находил *саби* в повседневной жизни, оно для него сущность не только природы, но и человеческой жизни. „Возвысь свой дух и вернись в мир обыденный” — так Басё понимал *саби* — как высший закон природы, человеческой жизни и искусства» [184, с.184].

Саби олицетворяет безличное чувство, просветленное одиночество. «*Саби* создает атмосферу одиночества, — пишет Макото Уэда, — но это не одиночество человека, потерявшего любимое существо. Это одиночество дождя, падающего ночью на широколиственное дерево, или одиночество цикады, которая стрекочет где-нибудь на голых белесых камнях... Природа не имеет чувств, но она живет и создает атмосферу. В безличной атмосфере одиночества — суть *саби*. *Саби* близко понятию *ваби* у Рикю и отличается от *ваби* тем, что олицетворяет скорее отстранение, чем приобщение к простым человеческим чувствам. *Саби* напоминает возвышенное у Сэами, но и от него отличается. Если возвышенное означает отход от обыденной жизни и проникновение в мир сверхъестественный, то *саби* не имеет дела с миром иным. Красота возвышенного —

символическая, чего нельзя сказать о *саби*. Кедр у Сэами прекрасен потому, что за ним стоит вечный бог, а кипарис у Басё прекрасен потому, что это кипарис, часть безличной природы» [219, с.153] ¹¹⁷.

Саби определяло атмосферу не только чайного ритуала, но и японских садов, живописи, каллиграфии. Можно согласиться с выводом Н.С. Николаевой: «Один из центральных пунктов дзэнской доктрины — так называемый *вивикта-дхарма* (вечное одиночество) — применительно к искусству обозначается термином *саби* ...»

Без точного понимания *саби* как концепции красоты невозможно увидеть истинный смысл перемен, происходивших в японском искусстве периода Муромати, и подлинное содержание искусства садов, керамики, новых видов жилой архитектуры. Неясным останется и смысл чайного культа» [122, с.45-46].

Басё ввел *саби* в поэзию. Сам он, как это было принято, раскрывал понятие логикой образа. В «Кёрайсё» есть запись его ученика, поэта Кёрай:

«*Саби* — это окраска стиха. Совсем не обязательно давать в стихотворении сцену одиночества. Если человек, собираясь на войну, облачается в тяжелые доспехи или, отправляясь на вечеринку, наряжается в яркие одежды, а человек этот не молод, то есть в этом что-то грустное. *Саби* — вроде этого» [109, с.37]).

Не случайно метод Басё называют *сясэй* (кит. *сешэн*). «Существует, — поясняет Б. Роулэнд, — китайский термин „*сешэн*“, означающий буквально „рисунок с натуры“. Он как раз применяется к изображениям художником животных, птиц или цветов. Другой термин — „*цзюань шэн*“ („списать подобие“) — относился только к портретной живописи. Однако уже в эпоху Сун (960-979) его значение расширилось и стало включать изображение всех предметов материального мира.

Оба эти определения подразумевают нечто большее чем тщательное копирование деталей природных объектов. Слово „*шэн*“ во втором сочетании означает „обитающий в чем-либо дух“. Таким образом, фактически, эти определения реализма неотделимы от концепции выраженной в Первом принципе китайской живописи сформулированном Се Хэ... Даже это, казалось бы, академическое подчеркивание фактуры и деталей служило в конечном счете передаче того особенного, что характерно для данной природы. Хотя письменно засвидетельствовано, что все классические мастера эпохи Пяти династий и Сун писали с натуры, первые критики неизменно хвалили их за то, что они умели вдохнуть в существа, созданные их кистью, характерное для них движение и жизнь» [148, с.97-98].

Понять Басё невозможно, не зная буддизма *дзэн*, который начал распространяться в Японии в XII в., а в XIV в. овладел воображением японцев. Суть *дзэн*, если попытаться выразить ее одним словом, — в недUALности. «Будь самим собой, — говорит Дайсэцу Судзуки, — и ты будешь безбрежен, как пространство, свободен, как птица в небе, как рыба в воде, твой дух будет чист, как зеркало» [232, с.29].

Дзэн (санскр. *дхьяна*, кит. *чань*) характеризуется тремя состояниями: «Великой верой» (*дайсинко*), «Великим сомнением» (*дайгидан*), «Великой решимостью» (*дайфунсин*). Вспомним одного из наставников этого учения в Китае — Линь-цзи: «О ревнители истины! Если хотите узнать, что такое *дзэн*, не позволяйте другим обманывать себя. Если натолкнетесь на препятствие, внутреннее или внешнее, разбейте его без жалости. Встретишь будду, убей будду! Встретишь патриарха, убей патриарха... Убейте их всех без колебаний — это единственный путь быть свободным. Не позволяйте предметам завладеть собой, но подымайтесь выше их, проходите мимо и будьте свободны!» (цит. по [239, с.49]). Вот вам

¹¹⁷ 2. Макото Уэда намекает здесь на стихотворение Басё, в котором выражено чувство *саби* :

Между деревьями сакуры
Стоит один
Кипарис.

«Великая решимость» и предельное выражение изначального стремления *дзэн* -буддиста не иметь препятствий на Пути. Убить в себе всякую привязанность — вверить себя собственной природе. Если мир есть движение, *дао*, если он безостановочен, то нужно лишь вверить себя потоку. *Дзэн* в некотором смысле дерзкая попытка человека уподобиться природе, быть равным ей, жить в ее ритме, не чувствуя помех ¹¹⁸.

Как объясняет Судзуки, в *дзэн* индивидуум абсолютен, сам себе принадлежит и в то же время связан со всеми Пустотой, или своей изначальной природой, которая едина для всех существ. Цель *дзэн* — восстановить первоначальную целостность, первоначальную чистоту. По словам Хуэй-нэна, «истинная *дхьяна* (*дзэн*) в том, чтобы почувствовать, что твоя природа подобна пространству Вселенной и что мысли и ощущения проплывают в „первоначальном сознании“, как птицы в небе, не оставляя следа» (цит. по [240, с.116]). А *дзэнский* поэт Иккю уверял: «Все, что противоречит воле и разуму простых людей, идет против человеческих законов и закона Будды» (цит. по [240, с.184]). В основе чайной церемонии, воплотившей дух *дзэн*, лежат четыре принципа: гармонии, почтительности, чистоты и спокойствия (*вакэй-сэйдзюку*). Чайный дом — не только обитель простоты и покоя, но и обитель справедливости. Здесь нет высоких и низких, знатных и незнатных. Все равны перед красотой, все равны перед природой.

Другое дело, что идеалы *дзэн* неосуществимы в реальном мире социальных разграничений. Чайная церемония — это попытка отвлечься от текущей жизни, найти красоту и утешение в искусственно созданных условиях. Мастера *дзэн* надеялись восполнить отсутствие внешней свободы свободой внутренней. Но внутреннее и внешнее нераздельны, связаны, как *инь-ян*, — одного нет без другого. Правильно сказал Мамото Уэда: «Можно ли в самом деле найти абсолютное успокоение духа в чайной церемонии? Можно ли действительно обрести полный покой вне земной жизни, оставаясь по сю сторону смерти? Словом, можно ли относиться к жизни как к искусству? Печально, но факты говорят об обратном, Рикю умер трагической смертью, получив от могущественного правителя Японии, своего бывшего покровителя, указ покончить с собой. Содзи умер еще более мучительно: ему перед казнью отсекали уши и нос. Можно строить разные догадки по поводу столь тяжкого наказания. Но ясно одно: их насильственная смерть явилась следствием глубокого непонимания человеческой жизни — политической, деловой, семейной. Чайные мастера не должны были пренебрегать жизнью во имя искусства, потому что искусство есть часть самой жизни» [219, с.99].

Огромное влияние оказал *дзэн* на разные виды японского искусства и на весь уклад жизни японцев. *Дзэн* не только оформил чайную церемонию, в которую мастера XVI в. вложили столько художественного вкуса, не только повлиял на живопись, искусство садов, но и сказался на психическом складе и образе жизни японцев. Окакура Какудзо в «Книге о чае» пишет, что чайный ритуал послужил для японцев своего рода «моральной геометрией», привил им чувство «почтительности»: всякий, кто хорошо знаком с кодексом чайной церемонии, должен уметь регулировать свое поведение во всех случаях жизни с легкостью и достоинством, не задевая достоинства других.

Искусство *дзэн* есть художественное завершение тенденций, сложившихся под влиянием буддизма, даосизма и конфуцианства (недаром именно *дзэнские* монахи оказались пропагандистами неоконфуцианства). Но *дзэн*, видимо, потому возобладал в Японии, что был близок исконному *синто*, для которого главное — не осознать, а непосредственно пережить явление.

«Великая вера» — «Великое сомнение», «Полярная звезда в южном небе», с нашей

¹¹⁸ 3. *Дзэн* иногда понимают как вседозволенность. В этом одна из причин его популярности на Западе. Но легковверные ревнители *дзэн* забывают, что, согласно *дзэн*, подлинную свободу, несвязанность, обретает тот, кто победил себя, достиг «не-я», стал единым с миром. Тот, кто пережил просветление, не будет ставить себя выше других, не посягнет на чью-либо свободу. Идеал *дзэн* противоположен нищенскому сверхчеловеку: совершенно забыть себя, стать в некотором роде вещью, чтобы жить в одном ритме с природой.

точки зрения — нечто невысказанное, с точки зрения *дзэн* — естественное. «Великая вера» — «Великое сомнение» есть предельное выражение того и другого, когда между ними исчезает грань. «Великая вера» есть не-вера, отсутствие веры, «Великое сомнение» есть не-сомнение, отсутствие сомнения. Крайности совпадают, исчезает противоположность между севером и югом, прошлым и настоящим, между субъектом и объектом, конкретным и абстрактным. Для просветленного *дзэн*-буддиста нет времени и пространства. Как говорил Сосан, третий патриарх, «все в одном... Нет ни прошлого, ни настоящего, ни будущего» (цит. по [231, с.82]). Относительность становится абсолютной, *инь-ян* находятся в позиции равнодействия.

Мог ли способ мышления поэта — приверженца *дзэн* не сказаться на его творчестве? Обратите внимание на строение *хокку* Басё. Образ *хокку* прочерчивает дуга, которая снимает дистанцию, соединяет несовместимые, казалось бы, уровни: частное с общим, единичное с Единым, конкретное с абстрактным, выхваченную из общего пейзажа деталь с настроением Вселенной. Образ, воплотившийся в 17 слогах, в трех-четырёх словах, говорит об относительности всех границ.

Дух учения *дзэн* породил предельную простоту искусства, минимум изобразительных средств, максимально сжатую форму. Ничто не должно препятствовать естественному движению, спонтанности, самовыявлению вещей. Смысл остается за сказанным, за словами. Искусство не рассказывает, не воссоздает, искусство намекает. Ветка, птица, пейзаж в 17 слогов — это только сигнал к переживанию мира.

Дзэн характеризуется предельными ситуациями, которые сходятся в Высшем миге. *Дзэн*, видимо, есть состояние Великого Предела. По крайней мере почти каждая упомянутая тенденция находит в *дзэн* свое наивысшее выражение: предельное восприятие мира как процесса, полное отсутствие статики, знаковых определений. Адепты *дзэн* передавали учение «от сердца к сердцу», от ума к уму, вне обычных способов словесной коммуникации. *Дзэн* — предельное выражение ощущения Единого, полное слияние «я» с «не-я», достижение однобытия с миром. «Не-два, не-два», — говорят мастера *дзэн*: ни субъект, ни объект, ни конкретное, ни абстрактное, ни прошлое, ни настоящее — все едино. *Дзэн* — предельное ощущение недвуальности бытия-небытия, нерасчлененности мира.

«Танка Сайгё, *рэнга* Соги, картины Сэсёго, чайное искусство Рикю — их путь одним пронизан» [109, с.311]. Не только «вершины» стоят сами по себе, отражаясь друг в друге, но и любая вещь, сколь бы ни была она мала, существует сама по себе, и потому ее нельзя расчленить. Когда Басё размышлял над *хокку*:

Фурункэ я!
Кавадзу тобикому
Мидзу-но ото.

Старый пруд!
Прыгнула лягушка —
Всплеск воды.

— поэт Кикаку предложил сделать первым стихом «Ямабуки я» (*ямабуки* — ярко-желтые цветы, растущие у воды). Но Басё возразил — образ желтых цветов разрушил бы единство настроения: «*Хокку* нельзя составлять из разных кусков... Его надо ковать, как золото» 119.

Дзэн есть предельное выражение традиционной структуры дальневосточной философии — «одно во всем и все в одном», того типа связи, о котором идет речь в

119 4. По мысли Аристотеля, если вещь слишком мала, это препятствует ее восприятию: нельзя «рассмотреть ее, расчленить на составные части и оценить гармонию этих частей — образ „сливается” и бывает недоступен ощущению». Он же говорил: «Красота заключается в величине и порядке, вследствие чего ни чрезмерно малое существо не могло бы стать прекрасным... ни чрезмерно большое» [11, с.63].

«Аватаншака сутре»: каждая драгоценность, существуя сама по себе, отражает все остальные (отсутствие непосредственной зависимости вещей не мешает их взаимному служению), того типа структуры, который закономерно привел к методу импровизации в живописи, музыке и поэзии. В *дзэн* тенденция самососредоточенности приняла крайние формы: «только на себя полагайся!» «будь сам себе светильником». «Конечно, в *дзэн* есть наставники, — говорит Кавабата, — они обучают учеников при помощи *мондо* ¹²⁰, знакомят с древней *дзэнской* литературой, но ученик остается единственным хозяином своих мыслей и состояния сатори достигает исключительно собственными усилиями. Здесь важнее интуиция, чем логика, внутреннее озарение, чем приобретенные от других знания» [64, с.23].

Судзуки называет *саби* чувством «Вечного одиночества»: «Дух Вечного Одиночества (*vivicta-dharma*) и есть дух *дзэн*, который выражается в том, что в разных видах искусства... и в самой жизни именуется „*саби*“. *Саби* предполагает простоту, естественность, необусловленность, утонченность, свободу» [235, с.293].

В *дзэн* внешние связи между предметами как бы прерваны, поэт сосредоточен на внутреннем. Он углубляется в единичное до тех пор, пока не откроется Единое. Через единичное постигается природа всеобщего. Целое недоступно рациональному уму, оно может быть схвачено интуитивно, открыться внезапно в момент озарения для нас — сверхчувственным, для японцев — естественным образом. В момент *сатори* разрывается непосредственная зависимость вещей друг от друга на конвенциональном уровне, становится доступной подлинная с точки зрения буддизма реальность.

Но если элементы не связаны между собой по закону линейной причинно-следственной связи, а существуют сами по себе, «ни до, ни после других», то к ним неприменим метод дискурсивной логики, в действие вступают иные мыслительные операции, к которым приспособлено натренированное в интуиции мышление японцев. Это метод *коанов*, вопросов-загадок (всего их записано 1700). *Коан* самой своей нелогичностью разрывает цепь привычных ассоциаций, выбивает ученика из обыденного ритма, нарушая движение его мысли по инерции, заданной правилами конвенционального мира. Практикующему *дзэн* остается полагаться только на собственную интуицию. Интуиция же всегда индивидуальна. Судзуки приводит *коан*, возникший из разговора Басё с его *дзэнским* наставником: «Когда Басё изучал *дзэн* у мастера Буттё, тот однажды спросил его: „Чем вы занимались все это время?“ Басё ответил: „После дождя мох такой зеленый“. Буттё: „Что же раньше — Будда или зелень мха?“ ¹²¹ Басё: „Слышали? Лягушка прыгнула в воду“.

Говорят, с этого началась новая эра в *хайку*. До Басё *хайку* были игрой слов, не были связаны с жизнью. Басё, которого мастер спросил о подлинной правде вещей, существовавшей до мира феноменов, увидел лягушку, прыгнувшую в старый пруд, и этот звук пробил брешь в тишину всего. Поэтому вдруг открылся источник жизни, и он стал следить за каждым движением своей мысли по мере того, как она соприкасалась с миром постоянного становления. В результате появилось множество семнадцатисложных образов, которые он оставил нам» [235, с.286]. Это и значит отпускать свой ум, доверять ему. Сосредоточенность на вопросе учителя предполагает остановку мысли, разрыв связи с вещами, нарушение их естественного ритма. Для того чтобы ответить на вопрос учителя, ученик должен произвести какое-то насилие над своим умом, лишить его возможности свободно двигаться. И потому Басё отвечает не на вопрос учителя и не то, что просто пришло ему в голову, а то, на чем действительно сосредоточена или куда движется его

¹²⁰ 5. *Мондо* — вопрос-ответ, диалог между мастером и учениками рассчитанный не на рациональный, а на интуитивный способ постижения задачи. Ученик должен уловить душевное состояние учителя, достичь сопереживания (*киши*), понять «без слов».

¹²¹ 6. С точки зрения *дзэн* не вполне правомерный вопрос. Хуэй-нэн говорил: «Если вы спорите о том, что предшествует, что наследует, то это значит, что вы впали в заблуждение, в непрерывный поток побед и поражений, в повторное рождение дхармы и вашего „я“» (цит. по [46, с.116]).

мысль. И это позволяет учителю, наставнику понять состояние ученика и проникнуться его настроением в большей степени, чем логически обоснованный ответ.

Если цель — выход из конвенционального мира в мир подлинной природы, то и мысль, естественно, будет двигаться не по заданным правилам, а, спонтанно возникнув, предоставленная самой себе, будет следовать своим собственным законам. Важно, по словам Судзуки, сохранять абсолютную текучесть разума. Разум не должен останавливаться, хотя в центре своем он неподвижен и на уровне *праджни* пребывает в полном покое, остается тем же.

Дзэн, таким образом, есть предельное следование недеянию (*увэй*), ненамеренности, невмешательству в творческий процесс. Отсюда — невозможность каких бы то ни было предварительных планов, построений — композиционных и прочих. Никакой заданности, только непосредственное выражение нахлынувшего. Сама кисть водит рукой художника. Предмет дзэнского искусства всегда результат вспышки, его нельзя предвидеть. В какой-то мере это присуще любому искусству, но именно в какой-то мере. *Дзэн*, отвергая категорию цели, находит опору в словах Лао-цзы: «Великое совершенство похоже на изьян» [147, с.255].

Человек тогда вступил на путь искусства, полагает Окакура, когда он начал постигать неуловимую пользу бесполезного. «Лаковое дерево срубают оттого, что оно полезно, — размышляет Чжуан-цзы. — Все знают, как полезно быть полезным, но никто не знает, как полезно быть бесполезным» [14, с.156]. Ученик Басё, поэт Дохо, вспоминает: «Мастер сказал: „Учитесь рисовать сосну у сосны, бамбук — у бамбука”. Это значит, что поэт должен забыть о себе. Но как „учиться” — понимают не все. „Учиться” — значит погрузиться в предмет, ощутить еле уловимую жизнь, проникнуть в его чувства, тогда стихотворение родится само собой» [182, с.398].

По словам Судзуки, нужно привести ум в соответствие с Пустотой, таковостью, и тогда человек, созерцающий предмет, превратится в сам предмет. Если вещь — микрокосм, имеет душу (*кокоро*), то постичь ее природу можно лишь недеянием, ненарушением ее естественной жизни. «Мастер *дзэн*, когда он хочет сказать, что ива зеленая, а цветок красный, не дает нам их описания как они есть, но даёт что-то такое, что говорило бы о том, что зеленое — это зеленое, а красное — красное. Это я называю Духом Творчества, — пишет Судзуки, — Пустота бесформенна, но она основа всего сущего. Сделать возможное действительным (небытийное бытийным. — Т.Г.) и есть акт творчества. Когда Тосу спросили: „Что такое дхарма?” — он ответил: „Дхарма”. Когда его спросили: „Что такое Будда?” — он ответил: „Будда”. Но это не бездумный ответ, не бессознательное эхо — эти ответы рождены его творческим умом. Без этого Тосу не был бы мастером *дзэн*. Понять подобное настроение ума и значит понять *дзэн*» [236, с.36-37]. В этих ответах слова повторяются, но то, что за ними, не повторяется. *Дзэн* — предельное выражение традиционного отношения к слову, когда важно не оно само (оно может быть тем же), а то, что стоит за ним, что оно призвано вызвать в душе (*ёдзё*). Недаром в *дзэн* существует вера в невыраженные слова (*фурю мондзи*), которые не записаны на бумаге и не сказаны, но могут воздействовать на ум человека. Согласно *дзэн*, истина выражается не словами, но каким-то неожиданным действием, жестом, рисунком. Если существуют «незримые письма», могут существовать и «незримые цветы». Как говорил мастер икэбана Икэнобо Сэнъо, и в разбитой вазе, и на засохшей ветке есть цветы и они могут вызвать озарение [64, с.28].

Дзэн предполагает предельную степень стянутости в центр круга, что позволяет разорвать условные связи, направляющие поведение человека в обыденной жизни. Путем отключения от внешнего, сосредоточенности на внутреннем достигается центр моноцентрической модели — состояние «не-я» (*муга*), точка соприкосновения с Небытием. «Когда центр жизненной силы неподвижен, — говорит Судзуки, — творческая энергия начинает проявлять себя в живописи, поэзии, драме, религии» [235, с.292]. Это и есть недействие, которое заставляет все вещи действовать (см. [147, с.207]).

Сам процесс сосредоточения (*дзадзэн*¹²²) должен привести в состояние «не-я», когда все личное, своекорыстное устраняется. «Дзэн не признает идолов, — говорил Кавабата. — Правда, в дзэнских храмах есть изображение Будды, но в местах для тренировки и в залах *дзэн*, нет ни статуэток Будды, ни икон, ни сутр. В течение всего времени там сидят молча, неподвижно, с закрытыми глазами, пока не приходит состояние полной отрешенности. Тогда исчезает „я“, наступает „ничто“. Но это совсем не то „ничто“, что понимают под ним на Западе. Наоборот, это вселенная души, та Пустота, где все вещи становятся самими собой, где нет никаких преград, ограничений, где есть свободное общение всего со всем» [63, с.392]. Достигнуть состояния «не-я» — значит проникнуть в природу всеобщего. Как говорил Хуэй-нэн, «познать свой изначальный дух и значит постичь изначальную природу» 123.

Высшая отрешенность приводит к высшей близости. Преодолев привязанность к тому, что создано привычкой, проникнуть в подлинную природу вещей, после чего не жить вечным странником вдали от мира, а просветленным вернуться в него, — здесь есть что-то от идеи бодхисаттвы, который во имя спасения других отказывается от *нирваны*. Или, как говорил Басё: «Возвысь свой дух и вернись в мир обыденный» [150а, с.398]. Пережив единство с миром, ощутив всеобщую родственность, дай почувствовать это другим.

И стихи Басё воспринимаются не как стихи поэта, а как откровение самого мира, не потому ли, что поэт достиг состояния «не-я», когда исчезает ощущение того, что «именно я это делаю»? Не отсюда ли впечатление сверхпоэтической задачи — уравнивания всего со всем? Не заключается ли сила Басё в предельной ненавязчивости, в отсутствии какого бы то ни было насилия над целями и чувствами человека? Нет даже прямо выраженной идеи «Люби ближнего своего». Поэт ведет читателя ненасилием (*увэй*), лишь останавливая его взор на том, на чем он раньше не останавливался. Поэт учит видеть и чувствовать свою сопричастность всему, и это целиком переворачивает сознание, перерождает человека. Когда у Догэна, вернувшегося из Китая, где он в течение нескольких лет изучал *чань* (*дзэн*), спросили, чему он там научился, он ответил: «Ничему, кроме мягкосердечия». Судзуки называет «мягкосердечие» главным качеством *дзэн*, без которого невозможна гармония [236, с.274].

Здесь, естественно, возникает вопрос: а как же слова Линь-дзи: «Встретишь будду, убей будду»? А как можно увидеть Полярную звезду в южном небе? Атмосфера мягкосердечия в чайной церемонии и нетерпимость, беспощадность к себе и к другим в бусидо! И то и другое созрело на почве *дзэн*. «Великое сомнение» и «Великая решимость» — и то и другое на уровне предельных ситуаций.

Но не случайно искусство *дзэн* приобрело популярность в народе. Басё при жизни был любим и в столице и в деревнях. «Басё выпало счастье жить в эпоху, благодатную для выявления его таланта, — говорит Кавабата. — У него было много славных учеников. Они уважали и любили его. Он был признан всеми и почитаем. И все же он написал в путевых заметках „По тропинкам Севера“: „Я умру в пути. Такова воля неба“. А во время последнего путешествия — такие *хайку* :

О, этот долгий путь.
Сгущается сумрак осенний —
И ни души кругом.

122 7. *Дзадзэн* — сидеть сосредоточившись, поджав ноги и закрыв глаза. Я уже приводила слова Хуэй-нэна: «Тот, кто практикует *самадхи* — озаренность, пребывает в ней всегда, ходит он или стоит, лежит или сидит, ибо постоянная истинность — *чжэнь* (духа) и есть непосредственность или прямота — *чжи*» (цит. по [46, с.116]).

123 8. Учение о том, что, заглянув в свою природу, переживешь *сатори*, в наши дни проповедуется в Японии школой Риндзай, но менее характерно для школы Сото (основана Догэном в 1227 г.).

Осени поздней пора.
Я в одиночестве думаю:
„А как живет мой сосед?“

Во время этого путешествия он сложил и свое предсмертное стихотворение:

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

(Перевод В. Марковой)

В поэзии Басё есть что-то высшее, что объединяет разных людей, что вне границ пространства и времени. Есть что-то в его поэзии такое, что делает Басё одним из самых любимых поэтов наших дней. И это «что-то» та форма гуманности, которая выросла на доверии человеческой природе, на (конфуцианской по своему происхождению) идее, что эта природа изначально добра. И вместе с тем — это поэт Японии, Японии конца XVII в.

А разве не был любим народом дзэнский поэт Иккю? «Иккю знают даже дети — чудака из сказок, а о его эксцентричных выходках ходит множество анекдотов¹²⁴. Об Иккю рассказывают: «Дети забирались к нему на колени, гладили его бороду. Лесные птицы брали корм из его рук». Судя по всему, Иккю был до предела прост, был искренним, добрым и общительным человеком. Вместе с тем Иккю — истый приверженец *дзэн*. Он мучительно размышлял о сущности жизни и религии: „Если бог есть, пусть спасет меня! Если бога нет, быть мне на дне озера и пусть меня сгложут рыбы“. И он действительно бросился в озеро, но его спасли» [64, с.19].

А разве помешала дзэнская отрешенность поэту Рёкану в своем предсмертном стихотворении думать о том, что он оставит людям?

Что останется
После меня?
Цветы — весной,
Кукушка — в горах,
Осенью — листья клена [64, с.13].

Период Гэнроку (1688-1703) называют золотым веком японского искусства. Его прославили Мацуо Басё, Ихара Сайкаку и Тикамацу Мондзаэмон. Каждый из них — вершина. Как говорил Кавабата в лекциях «Существование и открытие красоты», «японские *моногатари*, поднявшись до „Гэндзи“, достигли высшей точки. Японские „военные повести“, поднявшись до „Хэйкэ-моногатари“ (1202-1212), достигли высшей точки. „Рассказы о брэнном мире“ (*укиёдзоси*) достигли вершины у Ихара Сайкаку (1642-1693), а *хайку* — в поэзии Мацуо Басё (1644-1694). В живописи *сумиэ* вершиной был Сэсю (1420-1506). Живопись школ Таварая Сотаци (период Момояма, последняя половина XVI — начало XVII в.) и Огата Корин (период Гэнроку, половина XVII в.) достигла вершины в картинах Сотаци. Это был предел. И какое имеет значение, были у них подражатели и последователи, родились их наследники и преемники? Возможно, я слишком заостряю мысль. Во всяком случае, как один из писателей, и поныне здравствующих, я должен признаться, что мысль эта давно уже преследует меня» [62, с.26].

Если искусство достигло Великого Предела, то под действием внутреннего закона

¹²⁴ 9. Известны книги анекдотов и рассказов об Иккю. В 1700 г. вышли «Иккю-банаси», в 1725 г. — «Дзоку Иккю-банаси» и др. Его называют иногда японским Ходжой Насреддином.

развития (движения туда-обратно) художественное сознание должно было начать обратный путь. Высшая сосредоточенность на внутреннем должна обернуться вниманием к внешнему, предельная сосредоточенность на духе — интересом к плоти, замирание движения, замирание звука, идеал тишины, молчания, безмятежности — смениться разливом чувств, многоголосием, яркостью красок. И действительно, Ихара Сайкаку в некотором роде антипод Басё. Творчество Сайкаку, казалось бы, выпадает из традиционной схемы. Под напором каких-то долго сдерживаемых сил пробивается наружу поток совершенно новых, необычных для прежней литературы ощущений, которые нашли благодатного ценителя среди горожан. Горожане не успели еще выработать для себя внутренних и внешних запретов и свободно наслаждались тем, чем дано было наслаждаться. Начал Сайкаку с так называемых «рассказов о сладострастии» (*косёку-моно*) и своему первому сочинению дал название «Об одиноком сладострастнике»¹²⁵ (1682). Оно появилось в Осака, где жил Сайкаку, и имело такой успех, что два года спустя было переиздано в токугавской столице Эдо (нынешнем Токио) с иллюстрациями известного мастера гравюры Моронобу.

Единственное, что связывает между собой 54 главы повести, — любовные похождения купеческого сына Ёноскэ. Непутевый, рано вкусивший сладость любви он отдает всего себя любовным утехам. Родители отреклись от него. Не связанный долгом сыновней почтительности, он отправляется бродяжничать в поисках новых наслаждений. Получив в 34 года наследство, Ёноскэ объявляет себя «великим расточителем» и тратит деньги в веселых кварталах. Иногда на него находили минуты раскаяния, но привычка и натура брали свое. Когда ему исполнилось 60 лет, он вместе с закадычными друзьями отправился на «корабле сладострастия» — «Ёсииро-мару» в поисках «острова женщин»... На этом с ним расстается читатель.

Помимо «рассказов о сладострастии» Сайкаку пишет «рассказы о горожанах» и «рассказы о самураях» (*букэ-моно*) типа «Записей традиций бусидо» (1687) — о мести вассала за господина. В «Моногатари о самурайском долге» (1688) собраны достоверные истории о самураях, пожертвовавших жизнью во имя «долга».

Однако новую страницу в японской литературе открывают бытоописательные повести Сайкаку, стиль и содержание которых определяются вкусами горожан и ритмом городской жизни, здравым смыслом и стремлением к самоутверждению в любви и любовных утехам.

Насколько мир, открытый Сайкаку, не похож на тот, с которым до той поры имела дело литература, показывает хотя бы следующий отрывок из его сочинения «Вечная сокровищница Японии» (1688): «Стоя на мосту Нанива, обрати взгляд на запад — сто разных видов откроется перед тобой! Тысячи оптовых магазинов тянутся рядами черепичных крыш; белые стены затмевают снег на рассвете; соломенные кули с рисом громоздятся пирамидами, высятся, как криптомерии, точно горы добра движутся на повозках; на больших дорогах шум такой, будто грохочут взрывы; плашкоуты и баржи без счета качаются на волнах реки, будто ивовые листья на воде осенью; щупы сталкиваются остриями, словно перед вами бамбуковый лес, где притаился молодой тигр; большущие счетные книги разворачиваются облаками, счеты трещат, как град по стеклу, звон весов заглушает вечерний колокол, ветер вздувает занавески в конторах» (цит. по [49, с.237]). Мы видим любование всем тем, от чего буддисты отвращали взор. Неистинная действительность (*майя*) радовала глаз горожанина. В поле зрения писателя «этот», бытийный мир Сайкаку, как и его читателя, «сейчас» интересует не как миг вечности, «вечное теперь» (*нака-има*), а как реальное время, измеряемое его полезностью. О героях Сайкаку не скажешь, что они живут «на два вершка

¹²⁵ 10. «Косёку итидай отоко» переводится и как «О мужчине, несравненном в любви». *Косёку* — не столько любовь, сколько чувственность, а *итидай* можно понимать и как «одинокий» в смысле «бездетный», тот, кто не имеет потомства. Понятие же духовного одиночества не могло появиться на почве буддийского мировоззрения, ибо человек един с миром. Поэтому в языке не было слова «одинокость» в смысле отчужденности, покинутости. Что касается «бездетности», отсутствия потомства, то это с точки зрения житейского конфуцианства одна из самых больших провинностей (как остановка, прерывность любого рода).

над землей», скорее они сверх меры сосредоточены на земном.

Отличный от предшествующих *моногатари* объект изображения — нравы горожан — естественно предполагал иной художественный метод, иную стилистическую манеру. По словам писателя Кода Рохана, «стиль Сайкаку говорит о том, что перед нами мастер: легкость, волшебство, полное отсутствие многословия, повторений. Кажется, на легкой лодочке спускаешься по быстрому потоку. Летят горы, бегут скалы, нет времени рассмотреть в подробностях цветы и деревья. Наконец, все исчезает, лодка выходит в бескрайнее море.

Впервые мы оглядываемся, но уже белые облака закрыли пройденный путь, а впереди — лишь пенистые валы и широкий горизонт. Наша душа пленена, наши взоры обольщены, мы вспоминаем, какие горы видели, какие скалы, какие цветы, травы, деревья, и не можем понять, что это были за деревья, что за цветы и травы, черные скалы или фиолетовые, какой высоты. Мы только помним, что было что-то чудесное, красота волшебного царства. Читаем вновь и, если сделаем это медленно, словно поднимаемся обратно вверх по течению, разглядывая подробности; оказывается: и горы, и скалы, и тонкие травы, и старые деревья — все это самое обыкновенное и давно нам известное. Но если мы примемся читать в третий раз, мы опять понесемся с той же быстротой, как бы по течению стремительного потока; опять то же очарование, мы видим те же волшебные пейзажи, которых раньше никогда не видели. Стиль Сайкаку — это лодочка, которая летит, унося своего читателя. Пейзажи, которые мы видели, — это все тот же неизменный мир. И только отсюда, из лодки, мир предстает обольстительным, волшебным царством. Это потому, что лодочка летит как стрела, как падающая звезда, без одной секунды промедления» (цит по [49, с.245]).

Вот вам динамизм, нахлынувший поток впечатлений вместо застывших мгновений Басё.

И все же, как ни кажется необычным стиль Сайкаку, как ни отличен от того, что было до него, мы не можем не обнаружить в нем структурные признаки классических *моногатари*. Не потому, что рядом с популярными песенками и анекдотами соседствуют отрывки из пьес Но, хэйанских повестей и поэтических антологий — в духе стиля «парчи из лоскутков», а потому, что принцип композиции, построения рассказов тот же. Не потому повесть «Об одиноком сладострастнике» близка традиционному духу, что в ней есть явное подражание «Гэндзи», — те же 54 сцены из жизни на сей раз купеческого Гэндзи (как выглядел бы Гэндзи в купеческой среде в такие времена, когда деньги решают дело), а потому, что каждая глава еще в большей степени, чем в «Гэндзи», обособлена, не связана с последующей. Это отмечают и авторы антологии «Классическая японская литература»: «Каждая глава, если не учитывать одного и того же героя, практически есть независимое целое, в произведении отсутствует последовательное развитие сюжета или характера, что свойственно роману» [209, с.312]. Сайкаку прибегает к тому «живописному методу», который мы обнаруживаем в «Гэндзи»: «Переход от главы к главе разворачивается подобно живописному свитку, воссоздавая один аспект любовных нравов за другим. Вот шлюха из Сюмоку-мати в Фусими, вот проститутка из публичной бани в Хёго, вот торговка рыбой в Сума, девочка из чайного домика Ясака в Киото, официантка на тракте Токайдо и т.д.

Но из этих любовных сцен мы извлекаем реалистическую картину нравов и обычаев тех лет. Портреты женщин Киото, Эдо и Осака по своей живописной силе не уступают биографиям знаменитых куртизанок известных районов Симабара в Киото, Ёсивара в Эдо и Симмати в Осака. Писатель дает в деталях разные типы куртизанок и атмосферу веселых кварталов» [209, с.311].

Итак, начиная с первого произведения и кончая одним из последних — «Клочками разных писем» (опубликованы посмертно в 1696 г.), сочинения Сайкаку сохраняют традиционную структуру: как бы независимое существование отдельного, каждая глава — самостоятельный эпизод. «Клочки разных писем» — разрозненные истории, изложенные в виде писем либо от лица героя, либо случайными свидетелями какого-то трагического события из жизни горожан. И в рассказах Сайкаку, таким образом, отсутствует последовательное развитие действий, отсутствует сюжет в нашем понимании.

Конечно, это самостоятельное существование отдельного не абсолютно. Если бы между эпизодами совсем не было связи, то произведение распалось бы. Если же сочинения Сайкаку живут, значит, они целостны, но построены они по непривычным для нас и привычным для японцев законам. И это свидетельствует о том, что принятые в европейской литературе принципы последовательной композиции, когда одно вытекает из другого, не единственно возможные, что допустима связь по такому, например, типу, когда «одна драгоценность отражает все остальные».

Система намеков, ассоциаций делает рассказы Сайкаку сложными для понимания. Их трудно оценить, не зная художественного кода — разнообразных традиционных приемов, призванных усилить наслаждение, доставляемое языком, самой плотью рассказа, отгадыванием неясного. Раскрыть двойной смысл, игру слов, что с давних пор знакомо японцам, не требовало от них тех усилий, которые прилагаем мы, чтобы понять язык Сайкаку.

На уровне индивидуального стиля, индивидуального отношения к миру Басё и Сайкаку, как я упоминала, — антиподы, на уровне искусства — единомышленники. Оба они в равной мере принадлежат японской культуре периода Гэнроку, и мы находим у Сайкаку черты, характерные для данного типа художественного мышления вообще.

Традиционное представление о развитии не как о движении по восходящей, а как о движении туда-обратно в пределах моноцентрического поля обусловило своеобразие композиции. Даже в повести «Об одинокой сладострастнице» («Косёку итидай онна», 1686), сам замысел которой предполагает целостность (героиня рассказывает историю своей жизни), мы не обнаружим строгой фабульной связи между отдельными частями произведения. И здесь дает себя знать принцип интравертности. Действие не вытягивается в линию, а как бы разворачивается лучами, веером от одного центра — от *кокоро* рассказчицы. Кругами расходится ее жизнь, новая связь — новый круг. Одна волна сошла, наплывает другая — новые лица, новое местопребывание, и ни слова о предыдущих связях, будто их и не было — канули в вечность. Сайкаку непоследователен во времени. Даже возраст героини может обращаться вспять (она то стареет, то молодеет). И в повести «Об одиноком сладострастнике» герою то 41 год, то 36 лет, а потом сразу 49. Для Сайкаку временная последовательность несущественна. Автора она не заботит. После каждой сцены опускается занавес, следующая сцена не связана с предыдущей в пространстве и времени. Но могло ли быть иначе? Писатели воспринимали мир под углом зрения его постоянной изменчивости, что не могло не сказаться на законах композиции, цель которой — не препятствовать движению, не связывать между собой несвязанное в действительности. Это отнюдь не умаляет достоинств японской прозы и говорит не о ее превосходстве, а лишь об ином типе художественного отражения мира.

И все же в рассказах Сайкаку большая упорядоченность, чем, например, в *дзуйхицу* Сэй Сёнагон. Главы повести «Об одинокой сладострастнице» имеют единую внутреннюю структуру. Каждая глава завершена, имеет начало и конец. Общее рассуждение — о нравах гетер разного ранга или об обычаях жителей Осака — соединяется своеобразной дугой с конкретной ситуацией — новым эпизодом из жизни героини. Это общее рассуждение нередко выносится в подзаголовок, выражая авторскую оценку: «Красавица — причина многих бед», «Свадьбы не по средствам» и т.д. Единство внутренней структуры позволило соединять главы между собой не по принципу последовательной линейной связи, а по принципу нахождения одного на другое, что Кавабата обозначил словом *касанэру*¹²⁶ — «обычные вещи, обыкновенные слова незамысловаты, даже подчеркнута просто воздвигнуты друг над другом (*касанэру*), но они и передают сокровенную суть Японии» [64, с.13]. Это один из наиболее устойчивых структурных признаков, который обнаруживается и в

¹²⁶ 11. Исида Дзёдзи, откликнувшись на мою статью «Читая Кавабата Ясунари», уточняет характер этого глагола: «прибавлять к вещи одного рода вещь того же рода и класть их одну на другую» [55, с.171], что предполагает единство внутренней структуры.

характере японской письменности (самостоятельном в китайском и полусвязанном в японском существовании иероглифов), в образном строе *танок*, в архитектуре пагод. Чтобы строить так произведение, не нужно быть *дзэн*-буддистом, нужно быть японцем. Люди воссоздают мир, как видят его. Такова традиционная структура прозаических произведений. Они состоят из ряда самостоятельных отрывков, и этот ряд может продолжаться до бесконечности в соответствии с представлением о безостановочности движения и может неожиданно оборваться.

Мироощущение, «манера понимать вещи» не могли не сказаться на стиле, и в рассказах мы обнаруживаем традиционный прием намека (*ёдзё*), словесно-образную связь по ассоциации (*энго*), игру слов — все, что придавало целому гибкость. Горожане, полюбившие Сайкаку, были, видимо, начитанны в поэзии. И все же нельзя не заметить огромной разницы между классическими *моногатари* и «рассказами о бренном мире».

Сайкаку любит сокрушаться по поводу быстротечности жизни: «А наша жизнь — пена на этих волнах — поистине достойна сожаления... Нет ничего более превратного, чем жизнь человеческая, более жестокого, чем человеческая судьба. А умрешь, и ничего не останется — ни ненависти, ни любви!.. А ведь жизнь бrenна, жизнь — сон, жизнь — лишь видение нашего мира» — таковы зачины и концовки сборника новелл «Пять женщин, предавшихся любви» [149, с.29, 79, 81]. Но чувство бrenности не имеет той глубины, того ощущения сопричастности миру, которые позволяли видеть «красоту преходящего» и на все смотреть под углом зрения «очарования вещей». Скорбь Сайкаку носит более приземленный, более эгоцентрический характер. Это сожаление по поводу не столько быстротечности вообще, сколько сиюминутной собственной жизни, и не столько самой жизни, сколько тех радостей, которые она дает. Писатель ко всему относится полусерьезно, полунасмешливо. Не легкую улыбку (*окаси*) Сэй Сёнагон, рожденную восторгом перед удивительностью мира, находим мы в его рассказах, а насмешку горожанина, любившего повеселиться.

Для Сайкаку нет запретов, осмеянию подлежит и то, что раньше вызывало душевный трепет.

Не было в *моногатари* и прямых наставлений наподобие тех, которые встречаются в новеллах из «Пяти женщин, предавшихся любви»: «А ведь есть на свете божество, есть возмездие, и дурные дела, как их ни прячь, непременно дадут себя знать. Выходит, человек должен опасаться ложного пути... Да, не избежать человеку возмездия за дурные дела. Сколь страшен этот мир!» [149, с.44, 46]. Раньше, если автор и отваживался на совет, то облакал его в иносказательную форму.

Зато Сайкаку рисует полнокровную жизнь, без прикрас, и мы действительно можем судить о нравах и чувствах горожан и самураев XVII в. Это уже не «храм красоты, воздвигнутый над действительностью», а сама действительность как она есть.

Сайкаку справедливо называют писателем-реалистом, но не потому, что он дает «зарисовки с натуры» и использует в своих рассказах действительные события, не потому, что он живописал жизнь «в формах самой жизни», а потому, что созданные им образы психологически достоверны. Яркий стилист и проницательный художник, он поведал о страданиях, на которые обречена была японская женщина в обществе неукоснительных правил и запретов.

В начале работы я остановилась на мнениях японских критиков, которые называют «Гэндзи-моногатари» и рассказы Сайкаку вершинами реализма (*сядзюсюги*) в Японии. Хотя и в том и в другом случае они пользуются термином *сядзюсюги*, метод Сайкаку коренным образом отличен от метода Мурасаки. И не удивительно. Иным стал дух эпохи. Интерес вызывало то, что приносило пользу, внимание переключилось с внутреннего на внешнее, на вещный мир, определявший судьбы людей. Отсюда — новое понимание *макото*. Теперь правду искали не в «очаровании вещей», не за гранью видимого мира, а в житейских заботах. Такие принципы, как *ёдзё*, перестали быть формообразующими. Правду вновь, но уже на другом уровне, стали понимать как верность факту, соответствие тому, что происходит в данный момент в мире семейного быта. Реализм Сайкаку — не реализм в

нашем понимании. По замечанию Дональда Кина, реализм Сайкаку основан на ниспровержении нормальных законов перспективы: поразительно точный в деталях, он вовсе не правдоподобен в сущности. Реализм Сайкаку, по мнению Кина, отстоит от реализма европейской литературы на десятки световых лет.

Может быть, временное сопоставление и не правомерно: реализм Сайкаку и реализм европейских писателей расположены в разных плоскостях. Каждый унаследовал свою традицию. Оба типа реализма отличаются друг от друга методом, который зависит от понимания правды. Проза горожан, естественно, начиналась с интереса к делам житейским. По мере того как набирал силу «здравый смысл», возрастал интерес к правде факта, так что Тикамацу вынужден был предостеречь от чрезмерного правдоподобия, которое, с его точки зрения не соответствует подлинной правде искусства. «Некто сказал: „Люди нашего времени не хотят смотреть пьес, если они недостаточно разумно обоснованы и не похожи на правду. В старых рассказах попадает много таких вещей, которых не примет нынешний зритель. Вот почему игра актеров Кабуки признается искусной, если она напоминает подлинную жизнь. Актеры стараются играть так, чтобы вассал на сцене походил на настоящего вассала, а князь — на князя. Зритель не потерпит ребяческой бессмыслицы, какой нередко грешили в старые времена”.

Тикамацу ответил на это: „Подобный взгляд на искусство кажется верным, но он обличает незнание его подлинных средств. Искусство находится на тонкой грани между правдой („тем, что есть”) и вымыслом („тем, чего нет”). В самом деле, поскольку наш век требует, чтобы игра напоминала жизнь, артист и старается верно скопировать на сцене жесты и речь настоящего вассала, но, спрашивается в таком случае, разве настоящий вассал князя мажет свое лицо румянами и белилами, как актер? И неужели публике понравилось бы, если бы актер отрастил себе бороду, обрил голову и в таком виде вышел на сцену, ссылаясь на то, что подлинный вассал не старается украсить свое лицо? Вот почему я и говорю, что искусство находится на грани правды и вымысла. Оно — вымысел и в то же время не совсем вымысел; оно — правда и в то же время не совсем правда. Лишь на этой грани и рождается наслаждение искусством”» [104, с.80-81].

Однако предостережение Тикамацу не могло остановить того, что было вызвано потребностями общественного развития. Интерес к практическим знаниям, обостренный кризисным состоянием страны в XVIII в.¹²⁷, заставлял японцев с риском для жизни доставать европейские книги (они стоили иногда целого состояния) и извлекать из них нужные сведения, чтобы как-то исправить положение. Появилось новое направление в науке — сторонников европейских знаний (*рангакуся*). Один из них, Хонда Тосиаки, писал о практическом характере европейского искусства: «Один человек спросил меня: „Почему европейская живопись отличается от китайской или японской?”

Я ответил: „Европейская живопись воспроизводит объект в величайших подробностях, так, чтобы картина точно походила на объект, который изображает, и служила каким-нибудь практическим целям”» (цит. по [71, с.68]). *Рангакуся* Сатакэ Ёсиацу говорил: «Чтобы живопись была хоть сколько-нибудь полезной, она должна правдиво передавать то, что изображает. Если нарисовать тигра похожим на собаку, отсутствие сходства становится смешным. Возвышенные умы, провозглашающие, что художник должен изображать идеи, а не просто внешнюю форму, упускают из виду практическую пользу живописи» (цит. по [71, с.68]). Таково было веяние времени. И хотя при жизни Сайкаку эта тенденция только начинала проявлять себя в искусстве, отражая утилитарные склонности нарождавшейся

¹²⁷ 12. Достаточно сказать, что за три года (1784-1787) только в двух провинциях Японии умерло от голода 2 млн. человек. Ученые искали выход из создавшегося положения и предлагали, несмотря на принятые в начале XVII в. законы о строгой изоляции Японии и о запрещении ввозить европейские книги, заимствовать опыт европейцев. В «Повести о Западных краях» (1799), которая смогла увидеть свет лишь 100 лет спустя, Хонда Тосиаки выражал надежду, что благодаря просвещению и на основе всеобщих законов Вселенной страной будет управлять ум, а не глупость, в противном случае стране грозили бы разорение и гибель.

буржуазии, тем не менее внимание к реалиям, практические советы, поучительные примеры — неотъемлемые признаки его рассказов. Вместе с тем в его произведениях достаточно гротеска. Но не случайно именно с городской гравюры *укиё-э* началось в Европе увлечение японским искусством. Условность *укиё-э*, необычный угол зрения приковали к японской гравюре внимание французских импрессионистов и писателей-натуралистов (Золя, Гонкуров) помогая им новыми глазами увидеть старый мир.

Не для того ли, чтобы внутренне оправдать отступление от традиционного понимания *макото* как соответствия духу, японские писатели стали облекать свои сочинения в полушутливую форму — будто пишут не всерьёз? Юмор, смех (*окаси*) был освящен традицией, и во имя юмора прощалось многое, в том числе посягательство на святые имена. Стремление представить все в смешном виде отличает поэзию школы Данрин, к которой поначалу принадлежал Сайкаку. Одним из излюбленных приемов этой школы был диссонанс, сопоставление образов по контрасту — возвышенного с низким, печального со смешным. Тем самым снималась недоступность возвышенного, устранилась дистанция между высоким и низким: смех уравнивал простолюдина с высокородным самураем. В поэзии Данрин традиционный образ дымка над горой Фудзи — символ бессмертия — уподоблялся пару из чайника, а знаменитое своими видами озеро Бива — тазику с водой, хотя и поэты Данрин ставили *макото* превыше всего. «Вне *макото* нет *хайкай*», — говорил поэт Кикан.

Диссонанс — в самом названии жанра — *укиёдзоси* («рассказы о бренном мире»). Вот вам бренный мир, как мы его понимаем! Мир наслаждений и мучений, богатства и банкротства, но самый что ни на есть истинный мир. В жизни купцов и ремесленников все было наоборот: ценилось то, что не ценилось прежде. Смысл слов выворачивался наизнанку. Сами новоявленные художники не придавали большого значения тому, отнесут ли их произведения к подлинному искусству¹²⁸. Общественное мнение не было обескуражено, когда в 1791 г. произведения Сайкаку были запрещены как «безнравственные» (этот запрет был снят лишь спустя сто лет).

Так или иначе, с XVII в. проза становится достоянием горожан. Горожане приспособили ее к своему вкусу. Самураи презирали этот род занятий. В самурайской среде было принято сочинять *танки*, а рассказы типа *укиёдзоси* третировались как купеческая забава.

Предубеждение против прозы имеет свою историю. Хэйанские *моногатари* не случайно были уделом женщин: сёгуны и даймё приближали к себе ученых, но не писателей. В период Эдо к прозаикам относились с пренебрежением, как к людям сомнительной репутации. Их подвергали гонениям, домашнему аресту, конфисковали книги, печатные доски. Правительство постоянно вмешивалось в дела литературы. В 1722 г. было опубликовано «Постановление об изданиях», запрещавшее упоминать какие-либо подробности из жизни Токугава. Разрешалось издавать лишь официально признанную конфуцианскую, синтоистскую и буддийскую литературу. Запрещались книги несерьезного рода. Все новые произведения подлежали просмотру после их издания.

В 1791 г. «в интересах морали» был наложен запрет на произведения Сайкаку, в 1804 г. запрет распространился на жанр *дзицуроку-моно* («запись действительных событий»). В 1842 г. была запрещена вся так называемая безнравственная литература, к которой не был причислен лишь Такидзава Бакин. Сказалась противоречивая логика режима. Писателей наказывали за то, на что их обрекали. Запрещая касаться серьезных тем, их наказывали за несерьезность. В результате литература снискала репутацию «развлекательной» (*гэсаку*), литературы «смеха и слез», «забавы для женщин и детей»¹²⁹. Все же и в самурайской среде

¹²⁸ 13. Макото Уэда в своей книге «Теория литературы и искусства Японии» даже не упоминает имени Сайкаку.

¹²⁹ 14. Впрочем, для горожан забава суверенна. Искусство смеха доступно не каждому. Цубоути Сёё

находились любители, которые не могли преодолеть страсть к сочинительству и готовы были заплатить любой ценой за право писать забавные или чувствительные истории.

Итак, литература горожан оказалась на вторых ролях. Ее несерьезный характер вызвал к ней несерьезное отношение, что не могло не сказаться на всем ее облике. Ее стали называть уничижительно — *куса-дзоси*. Сначала появились *э-соси* («книги с картинками»), напоминавшие «книги с картинками» периода Нара, где текст занимал подчиненное положение, как пояснение к рисункам, затем «красные», «черные», «синие», «желтые книги», различавшиеся по цвету обложки. В «красных» печатались детские сказки. В основном это были переделки в занимательной форме пьес Кабуки, исторических легенд и сказаний. По свидетельству Иэнага, «сущность *куса-дзоси* заключается в том, что эта литература представляет собой рассказ в картинках, который привлекает к себе читателя не столько текстом, сколько иллюстрациями. В этом отношении *куса-дзоси* представляют собой специфическую литературную форму, имеющую нечто общее со старыми *эмакимоно* („повесть в картинках”. — Т.Г.)... Однако в излагаемых *куса-дзоси* сюжетах очень много нелепостей, далеких от действительных событий, а после того как в качестве иллюстраций к ним стали использовать сцены из театра Кабуки, резко усилилась тенденция к утрате рассказами *куса-дзоси* самостоятельного характера как произведений художественной литературы» [61, с.162].

Со временем произведения этого рода обрели более совершенную форму, хотя и не достигли уровня сочинений Сайкаку. Возможно, причиной тому были охранительные меры или же стремление авторов приспособиться к вкусу простого горожанина. В XVIII в. издательство «Хатимондзия» выпускало книги массовым тиражом. Это были повести о нравах в веселых кварталах, но они не оставили по себе памяти. Цубоути Сёё в «Размышлениях о пути от прошлого к настоящему» (1925) отмечает, что искусство периода Эдо состояло из четырех компонентов: «кабуки, гравюра *укиёэ*, рассказы *укиёдзоси* и веселые кварталы», которые взаимно переплетались, так что трудно представить себе искусство Эдо, опустив хотя бы один элемент. «Подобные связи, — продолжает Сёё, — развились на основе таких обстоятельств прошлого, которым нет аналогий на Западе... Однако это и послужило причиной того, что литература приобрела несерьезный характер и стала называться развлекательной».[214. с.228].

Чем дальше, тем больше писатели стали задумываться над превратностями судьбы, проявлять интерес к нравам и обычаям, к «типам горожан», что привело к жанру *катагимоно* («повести о нравах»). Внимание привлекало то, что объединяет людей одной профессии или одного возраста, как в известных альбомах «Манга» Хокусая или в повестях Эдзима Кисэки, который издал серию книжек под общим названием «Современные нравы»: «Нравы современных дочерей», «Нравы современных сыновей», «Нравы современных родителей» и т.д.

Но самое почетное место в литературе занимал юмор. Особой популярностью пользовались «книги шуток» (*сярэбон*) — щекотливые беседы между посетителями веселых домов и их обитательницами. Начало жанру положила повесть «Мудрецы в веселом квартале» (1757) на совершенно неожиданный и дотоле немислимый сюжет. Конфуций, Лао-цзы и Сакьямуни в публичном доме. За презрение к себе народ, пользуясь правом, рожденным бесправием, платил презрением к святым именам. Литература горожан была настолько презираема, что по закону совпадения крайностей была свободна свободой изгоев. Писатели потешались над всем — за что впадали в немилость властей: не за сатирическое обличение, о нем не могло быть и речи, а за насмешки над тем, к чему высокомерные самураи относились с полной серьезностью. В 1791 г. правительство запретило *сярэбон*. Однако привязанность простолюдина к этим сочинениям была столь велика, что они продолжали издаваться, пока не последовал новый указ и не были уничтожены доски, с

рассказывает случай, когда молодой Бакин постучался в дверь к старику Кёдэну и попросил обучить его искусству *гэсаку*. Кёдэн сердито ответил: «Искусство развлекать не передается» [188, с.104].

которых они печатались.

Но смех не исчез. Может быть, потому, что не исчезла почва для смеха, а может быть, потому, что он был доступнее, чем красота в ее глубинном понимании. Можно запретить жанр, но нельзя запретить смех. Теперь читатель увлекся *кибёси* («желтыми книжками»), которым положила начало нашумевшая повесть Коикава Харумати «Сон Кинкин-сэнсэя о роскошной жизни» (1775). Имя героя — бездумного аристократа, прожигателя жизни — стало нарицательным. В *кибёси* появился сатирический элемент, но главное место по-прежнему занимал юмор. По мнению японских критиков, «это была городская литература, которая давала жизненные сценки как они есть, чтобы посмешить читателя. Истинный, реалистический дух тогда был невозможен. Однако тематика *кибёси* расширилась. Объектом стало общество в целом: старое и новое, внутреннее и внешнее, самураи, аристократы и простой народ; разнообразные явления природы и человеческой жизни: битвы, бусидо, деньги, религия, искусство, любовь, наука, политика» [125, с.10-11]. Хотя в *кибёси* изображалось немало подлинных фактов, однако не достоверность и не правда жизни были их целью. Писали во имя единственной цели — позабавить читателя, предавались фантазии, вводили в повествование невероятное: проделки оборотней, козни злых духов. «Правое они делали левым, верхнее — нижним; такой метод был характерен для литературы того времени, которая в конечном счете оставалась развлекательной» [125, с.33].

В начале XIX в. смех продолжал быть беззаботным, но теперь он вышел за стены веселых кварталов и пошел по стране, задевая все, что попадалось на глаза: народные ярмарки, собрания знатных господ, религиозные церемонии. Героем *коккэйбон* («книг юмора») мог стать любой — и городской повеса, и лицемерный монах, и кичливый самурай. Все подлежало осмеянию во имя того удовольствия, которое доставляет человеку смех.

Горожане наслаждаются, например, сочинением Дзиппэнся Икку «На своих двоих по Токайдо» (1802-1822). В форме своеобразного путеводителя автор передал историю двух незадачливых приятелей — купца Ядзиро и его собутыльника Китахати, бредущих по оживленному тракту Токайдо. Чудаковатая пара то и дело попадает впросак. Оба они — дети народа, не приобщившиеся к культуре, но и не разделявшие предрассудков своих гордых соплеменников и потому более свободные в суждениях. Это позволяло видеть страну глазами очевидца: ее постоянные дворы, гостиницы, путников. Но и Икку интересуют прежде всего смешное. Он не ставил иной задачи. Его сочинение подкупает своим неподдельным юмором, сочным языком, отголосками старинных фарсов и ни на что больше не претендует.

Не меньшую популярность снискали в те годы сочинения Сикитэй Самба: «Нравы пьяниц» (1806), «Городская баня» (1809-1813) и «Городская цирюльня» (1811-1823). Это как бы снятые скрытой камерой сценки городской жизни во имя того же смеха: курьезные встречи, разговоры обывателей Эдо, анекдоты, сплетни всего околотка. Острословие доставляло читателю немало удовольствия.

Некоторые критики опрометчиво сравнивают произведения такого рода с европейским плутовским романом. Они обладают структурой *коккэйбон*, писались частями, по мере спроса, и лишены композиционной целостности. По мнению японских критиков, авторы *коккэйбон* «не владели методом типизации, который позволил бы им свести воедино разрозненные события и людей. Они не владели искусством целого и потому с европейскими комедиями той же эпохи не выдерживают сравнения» [116, с.130]. Собственно, они и не должны были владеть «методом типизации» — к этому их не располагал настрой ума. По мнению японских ученых, реализм этих писателей уступал реализму Сайкаку: «Если Сайкаку умел через необыкновенные события показать истину жизни, то писатели типа Кёдэна, Самба лишь слепо подражали действительности» [172, с.91]. Но *коккэйбон* обусловлены и предшествующей традицией, и вкусами горожан. Не было навыка типизации и не было прецедента критики социальных порядков, как не было склонности к анализу вообще. Не в этом их сила. Писатели наблюдали жизнь как бы в микроскоп, а не в телескоп. Но можно ли ставить им это в вину? Их внимание сосредоточено на вещах несерьезных, забавных: такова их цель — доставлять удовольствие. В «книгах юмора» трудно найти

рациональное зерно, но, как уже говорилось, для японцев испокон веку главное — не осознать, а пережить явление. Когда же японские писатели хотели проникнуть в закон, то делали это не путем анализа и синтеза, а путем сосредоточения на единичном до тех пор, пока не открывалась его глубинная суть.

Спору нет, метод не оставался неизменным. Метод не может не меняться, если меняется жизнь. Перемены были обусловлены как сдвигами в социальной жизни и психологии людей, так и развитием самого художественного сознания. Если литературные произведения не были глубоки по содержанию, то, может быть, потому, что не были глубоки помыслы горожан.

Постепенно и эта литература начинает проявлять интерес к человеку с его страданиями. Уже Сикитэй Самба прибегает к *угати*, позволяющему проникать в глубину человеческих чувств. «Кроме иронии и сарказма, — пишут японские исследователи, — в вымышленном мире *кибёси* появляется элемент *угати*, что свидетельствовало о более высоком уровне сознания... *Угати* становится непосредственной целью писателей» [125, с.131].

Человек перестал довольствоваться смехом, захотел разобраться в себе самом. В конце XVIII — начале XIX в. приобретает популярность жанр *ниндзёбон* («книги о чувствах»). Эти сочинения назывались еще «книгами слез», так как излагали всякого рода любовные страдания. Но «книги слез» вызвали у правительства не больше доверия, чем «книги юмора». Об этом свидетельствует участь автора двенадцатитомного романа «Календарь весенней сливы» Тамэнага Сюнсуи (Тамэнага был подвергнут домашнему аресту по обвинению в «подрыве нравственности», и это ему стоило жизни).

Иэнага Сабуро называет «Календарь весенней сливы» классическим произведением *ниндзёбон*: «Доверительно рассказывая читателю о психологических конфликтах мужчин и женщин полусвета на фоне окружающей их обстановки и внешних деталей, рельефно показанных с помощью иллюстраций, это произведение довольно удачно рисует одну из сторон жизни пресыщенных богатством горожан... И тем не менее как прозаическое произведение по своим масштабам оно незначительно, в нем нет глубоких идей, чужд ему и утонченный художественный вкус... Во всем этом нельзя не видеть глубокого кризиса, в котором оказалась литература горожан» [61, с.163].

Итак, отличительная черта городской прозы XVIII — начала XIX в. — юмор, смех (*окаси*). Горожанин любил и понимал шутку. Смех сам по себе был для него одним из главных источников наслаждения. Все могло стать предметом смеха, благо время давало повод: период «задержанного средневековья» сопряжен с курьезами. *Окаси* становится главным формообразующим элементом, категорией прекрасного — *окаси-би* («красота смеха»). С точки зрения японцев, поклоняться можно только красивому, но красота всеобща. Читатели периода Хэйан наслаждались «очарованием вещей», горожане — смехом. Может быть, не трагическое, ужасное, а смех служил для них катарсисом. (И европейские средневековые литературы ценили комический бытовой роман, но не ради красоты смеха.)

Если для авторов «книг юмора» главным был смех (писатели действительно выхватывали из жизни самые забавные ее стороны), если смех начал главенствовать в литературе (процветали комические жанры: *сярэбон*, *коккэйбон*, *кибёси*), то не естественно ли считать *окаси* художественным методом? А коль так случилось, власти уже не могли расправиться с юмором: можно запретить писателей, но нельзя запретить метод, порожденный конкретной действительностью, без того чтобы не запретить саму действительность.

Конечно, *окаси* появилось в японской литературе задолго до XVIII в. *Окаси* — излюбленное слово Сэй Сёнагон (если в «Гэндзи-моногатари» 1044 *аварэ* и 68 *окаси*, то в «Записках у изголовья» — 446 *окаси* и 86 *аварэ*); но это уже не то *окаси*, у Сэй Сёнагон оно близко *аварэ* — нечто трогательное, милое, забавное: «смотреть как воробей кормит своих птенцов, или проходить мимо играющих детей». «Летом прекрасна ночь... Прекрасна даже тогда, когда идет дождь (*окаси*)... Осенью красивы сумерки... вороны по две, по три...

устремляются к своим гнездам, и даже в их полете есть особая прелесть (*аварэ*). Еще красивее длинная вереница диких гусей, которые кажутся совершенно маленькими (*окаси*)» [95а, с.186]. По сравнению с *аварэ* «*окаси*», — замечает Хисамацу, — выражает более легкое, ясное настроенное. Из этой непринужденности, веселости и родилось чувство юмора. *Окасами* — главный элемент *рэнга*, *хайкай* и *кёгэнов* — расцветает в юмористической литературе XVIII в. в произведениях Икку, Самба и *хокку* Исса... *Окаси* живет и в искусстве периода Мэйдзи в таких сочинениях, как „На своих двоих по западному миру” Канагаки Робуна и „Ваш покорный слуга кот” Нацумэ Сосэки... Но по-настоящему юмористическая литература расцветала, когда *окасами* поднималось до *макото*» [184, с.187-189]. *Макото* по-прежнему оставалось стержнем литературы, хотя и в новом обличье: чтобы правда оставалась правдой, она должна менять способы своего существования.

Итак, *окаси* стало методом, организующим началом произведения, все элементы которого — язык, стиль, образы — подчинены задаче выявить смешное, как раньше методом *аварэ* выявлялось прекрасное. Прекрасное и теперь — главное, только понимается оно как смешное. В период Хэйан *окаси* ближе к изящной красоте, в прозе XVIII-XIX вв. оно ближе к скабрёзной шутке, анекдоту, беззаботному юмору. *Окаси* теперь противостоит *аварэ* как приземленное возвышенному, но имеет с ним общий корень — *би* — красоту. И смех по природе своей недуален, един с красотой. Пусть Аристотель выразил крайнюю точку зрения: «Смешное есть часть безобразного: смешное — это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное» [11, с.53]. Но, может быть, не случайно в XVIII в. при первом тайном знакомстве с европейской литературой у японцев сложилось впечатление, «будто одним из семи смертных грехов у христиан считается смех» [71. с.92].

В Японии к юмору испокон веков относились с почтением. Смех — источник радости, а не средство обличения. Не удивительно, что Хисамацу ставит *окаси* в один ряд с *аварэ*, *югэн*, *саби*. Они равноправны. Каждому времени — свое чувство: строгость Нара, красота Хэйана, печаль Муромати, смех Эдо. Общество отстраняло то, к чему теряло интерес, и выдвигало на первый план то, в чем испытывало нужду. Постоянным оставался критерий прекрасного.

Но смех был одной стороной медали, второй была мораль. К XVIII в. неоконфуцианская идеология, объявленная государственной, в значительной мере утратила первоначальный смысл. Теперь в почете оказались требования лояльности и сыновнего благочестия, что и привело литературу к идее «поощрения добра и порицания зла».

Попробуем разобраться в этой, второй стороне городской литературы. Воспитательную функцию взяли на себя популярные в народе *ёмихон*. («книги для чтения»). Если в «книгах юмора», «книгах с картинками» мы находим выхваченные из жизни веселые натуралистические сценки, досужие разговоры горожан, то в «книгах для чтения» больше фантастики, чем реальности, и все подчинено одной цели — направить человека на путь добродетели. Несмотря на занимательность, приключенческий характер, задача *ёмихон* не позабавить, а просветить читателя, приобщить к тому, что проповедовали «китайская» и «японская» науки. Нередко авторами *ёмихон* были сами ученые. Основатель жанра — Кинро Гёдзя сочетал профессию врача с толкованием конфуцианского канона. В опубликованном в 1749 г. сборнике приключенческих новелл «Ханабуса дзоси» (чаще всего это переработки китайских рассказов об удивительном) он сокрушался по поводу низменности и непостоянства человеческого сердца и советовал людям сходиться друг с другом, не думая о знатности или незнатности а только исходя из собственных душевных стремлений [83, с.523].

Другой ученый-писатель, Уэда Акинари, опубликовав в 1767 г. рассказы в традиционном духе — «Нравы бывалых содержанок», в 1768 г. издал сборник фантастических новелл «Луна в тумане». Основой рассказов сборника послужили китайские и японские сказания, но сквозь образ старины проступала современность. Автор и сам в предисловии к сборнику пишет: «Настоящее можно узреть в глубокой древности» [175, с.23].

В отличие от *укиёдзоси*, имевших дело с жизнью горожан, *ёмихон* черпали сюжеты из исторических хроник. Но авторы *ёмихон* обращались к древним легендам не ради простой занимательности, а потому, что древность казалась им более реальной, чем непрочная, полная превратностей жизнь современников. Древность не подлежала сомнению. То, что освящено традицией, достоверно. Пусть события давних времен сверхъестественны — они внушали доверие, воспринимались как истинная правда. В рассказах того же Уэда Акинари оживали наставления древних мудрецов: «Если правитель сошел с пути справедливости, то его следует наказать, и это будет отвечать велению неба и желанию народа». Или: «По самой своей сущности человек не может пройти мимо погибающего» [175, с.40].

Всего сорок лет прошло с тех пор, как Муро Кюсо говорил: «Для самураев на первом месте стоит прямота, затем жизнь, а потом уже серебро и золото». И вот в сборнике Уэда Акинари появляется новый тип самурая, который высшей добродетелью считает бережливость, «успокаивает сердце лицемерием золота». «Лучшим мечом не отбиться от тысячи врагов, а силой золота можно покорить мир» [175, с.121], — говорит герой рассказа «Рассуждение о бедности и богатстве». «Зло и добро для меня безразличны, — заявляет явившийся самураю дух золота, — и мне безразлично, совершают люди добрые или злые поступки. Наградить за добро, наказывать за зло — это дело неба, богов и Будды. Не мне вмешиваться в их дела. Только знай, что деньги скапливаются у тех, кто их любит и уважает» [175, с.126]. Так самурайский «кодекс чести» не выдержал испытания времени, презрение к деньгам и торговым делам (самураи получали жалование рисом) сменилось мыслями о богатстве.

Большой популярностью пользовались *ёмихон* Такидзавы Бакина. Он черпал материал из китайских романов и японских хроник и писал не о том, «что видел», а о том, «что слышал» или вычитал из книг китайских мудрецов, сдабривая все это неудержимой фантазией. В самом известном произведении Бакина — «Истории восьми псов-самураев из Сатоми» (1814-1841) — использованы «Хроника пяти поколений Ходзё», «Хроника рода Сатоми» и китайские классические романы «Троецарствие», «Цзинь, Пин, Мэй» и «Речные заводи».

Опора на древность делала надежнее милую сердцу Бакина идею служения долгу. Вот коротко содержание его «Истории...». Юки Удзитомо, глава провинции Симоса, потерпел поражение в восстании против сёгуна Асикага. Замок Юки был захвачен. Одному из военачальников, Сатоми, удалось бежать и обосноваться в провинции Ава. У старшего сына Сатоми, Ёсидзанэ, родилась дочь Фуса Химэ. На нее напал недуг, и обеспокоенный отец обратился к богам за помощью. Те прислали ему четки из восьми хрустальных бусин, на каждой бусинке был начертан иероглиф, означавший одну из конфуцианских добродетелей (или «постоянств») 130.

Девочка была спасена. Когда ей исполнилось шестнадцать лет, вспыхнула вражда между родами Сатоми и Андзай. Оказавшись в безвыходном положении, Ёсидзанэ, взглянув в отчаянии на любимого пса, пообещал отдать дочь тому, кто спасет его. На следующий день пес принес голову вождя противников, и Ёсидзанэ выиграл сражение. По воле неба юная дочь в сопровождении пса отправляется жить в пещеру, где она время от времени читает ему «Сутру Лотоса». (Согласно буддизму, всё, будь то дерево, человек или собака, обладает природой Будды. И Бакин говорит: «Даже животное стремится выявить в себе природу Будды».) Когда Фуса Химэ, зачав, кончает с собой, восемь бусинок с упомянутыми иероглифами рассыпаются по небу, и на свет появляются восемь братьев-самураев; каждый из них владеет одной из бусинок. Соответственно имя каждого включает иероглиф *ину*

¹³⁰ 15. Интересно, что Цубоути Сёё, говоря о «восьми добродетелях» Бакина, пользуется не иероглифом *чан* (яп. *дзё*) — «постоянство», а иероглифом *син* (яп. *гё*) — «действие», входящим в выражение *у син* («пять элементов») [188, с.95]. Видимо, во времена Сёё «постоянствам» уже не придавали того значения, которое придавали им Конфуций и его последователи, считавшие их врожденными свойствами человеческой природы. Акцент переносится на «действие», форму поведения.

(«собака») и иероглиф одной из «восьми добродетелей». Герои доблестны и благородны, совершают невероятные подвиги, побеждают непобедимых врагов, мстят обидчикам, выручают друг друга из беды и наконец благополучно соединяются. Преодолев все трудности, самураи выполняют предначертанный долг.

Множество лиц, множество характеров, самые невероятные события и самые неожиданные ситуации, вмешательство богов — все стройно, все подчинено одному замыслу — доказать незыблемость конфуцианского долга. Небо предписало его человеку, и потому добро торжествует, а зло карается. Соподчиненность действия достигается сквозной идеей благости долга, что и придает произведению целостность, несмотря на отсутствие непосредственной связи между отдельными эпизодами. И здесь традиционная структура, фрагментарность, «целостность разного». Документальная строгость, материал хроник сочетаются с фантазией, импровизацией — и все подчинено идеалу *бусидо*.

В «Кодзиэн» о *ёмихон* говорится: «Богато иллюстрированные произведения. В центре — фантастический, сложно организованный сюжет. Содержание *ёмихон* составляют: буддийская идея причин [в прежней жизни] и следствий [в настоящей] — воздаяние за совершенные дела — и моральные поучения» [75, с.2206]. Все компоненты *ёмихон* — сюжет, композиция, язык — сообразованы с буддийской идеей *кармы* и конфуцианской моралью. Заданная идея определяла структуру произведений.

«История восьми псов», таким образом, не рыцарский роман и не эпическая поэма, несмотря на традиционное чередование пяти- и семисложных строк. *Ёмихон* обладают своими неповторимыми чертами, обусловленными художественной традицией и атмосферой Японии начала XIX в. 131.

Пройдя путь от Сайкаку до Бакина, японская литература еще раз совершила ход *дзюнгяку* (туда-обратно): от реальности к условности, от действительных характеров и событий к вымышленным, от злободневных тем современности к идеалам самурайской чести. Но почему-то именно «неправдоподобный» Бакин, далекий, казалось бы, от забот горожан, стал их любимым писателем. Об этом свидетельствуют авторы первой «Истории японской литературы»: «Им восхищаются не только женщины и дети, купцы и крестьяне. Даже образованных людей его сочинения часто доводят до слез или до смеха и заставляют скрежетать зубами...» [13, с.277], несмотря на то что, по мнению В.Г. Астона, писатель «показывает нам мужчин и женщин такими, какими они могли бы быть, если бы были созданы по принципам, выведенным из учений китайских мудрецов» [13, с.276.] И с точки зрения Цубоути Сёё, «герои знаменитого шедевра Бакина „История восьми псов” представляют собой восемь олицетворенных принципов человечности и долга (*дзин-ги*). Их нельзя назвать живыми людьми. Они лишены каких бы то ни было слабостей и лишь подтверждают идею „поощрения добра и порицания зла”... Восемь совершенномудрых самураев полусобачьего происхождения — идеальные люди. Но зачем читателю такие герои, которые не имеют ничего общего с подлинным миром?» [188, с.92]. В *ёмихон*, подчеркивает Сёё, «истинным человеческим чувствам не отводится места. В периоды Бунка (1804-1818. — Т.Г.) и Бунсэй (1818-1830. — Т.Г.) большая часть писателей придерживалась принципа „поощрения добра и порицания зла”, и потому образованные самураи относились к прозе с пренебрежением, как к занятию деревенщины, от которого нет пользы, один вред» [188, с.87-88].

Но нельзя сказать, что Бакин сочинял кому-нибудь в угоду. Он лишь выразил общий взгляд на вещи: человек должен следовать конфуцианскому Пути, не считаясь с личными интересами, от этого зависит его *карма*. Взгляды Бакина — своеобразный синтез буддизма и

131 16. Естественно, в каждом произведении *ёмихон* — два плана: общий и единичный. И в *ёмихон*, отражавших психологию японца времен «задержанного средневековья», мы найдем признаки средневековой литературы вообще, но сказать, что *ёмихон* — это «средневековый роман», — значит ничего не сказать. Есть в нем то, что делает его именно *ёмихон* и что могло появиться только на почве японского общества начала XIX в.

конфуцианства, обусловивших самурайскую этику. «Мораль» имела силу космического закона (моральный и физический мир нераздельны). Ведь, по учению Чжу Си, человечность (*жэнь*) и чувство долга — справедливости (*и*) — свойства не только человеческой природы, но и космоса, и их нарушение приводит к нарушениям мирового масштаба. Уже эта идея делает Бакина непохожим на авторов европейских дидактических романов. «Мораль», за которую он ратовал, исторически обусловлена и в этом смысле реальна.

Воспевая красоту морали, долг, готовность к самопожертвованию (в ритуале *харакири* огромное значение придавалось эстетическому моменту: умирать следовало красиво), писатель не отступал от *макто*. Так японцы смотрели на вещи. Таков был идеал совершенного человека, и им определялась логика поведения героев.

Другое дело, что не случайно именно во времена Бакина произошел поворот *дзюн-гяку* — от реального к ирреальному. Общество переживало кризисное состояние. Можно сказать, была нарушена Середина, связь *инь-ян*, удерживающая противоположности в равновесии, в пределах круга. *Инь* и *ян* пришли в оппозицию, наступила неблагоприятная ситуация Упадка, разрыва всеобщих связей (см. 12-ю гексаграмму «И цзин»). Искусственная попытка остановить движение, удержать два подвижных начала в статичном состоянии — верх есть верх, низ есть низ — привела и не могла не привести к разрушению системы. Ситуация разрыва всеобщих связей, естественно, сказалась и на понимании моральных принципов. Если «И цзин» ставит акцент на двуединстве вещей — человечность и долг нераздельны, одного нет без другого (нельзя выполнить долг, утратив человечность, и нельзя быть человечным, не обладая чувством долга), то в японской литературе XVIII — XIX вв. эти понятия оказались в противостоянии. Долг стал над состраданием, человечность превратилась в свою противоположность. Стала поощряться жестокость во имя долга. Вопреки идее глубинного равенства всего, принципиальной невозможности господства одного над другим стала прославляться лояльность — беспрекословное подчинение низшего высшему. Справедливость, человечность перестали носить универсальный характер, сохраняя силу в пределах семьи, клана, государства и распространяясь только на тех, кто непосредственно связан между собой служебными или семейными узами; иными словами, преданность, человечность по отношению к господину допускала полное ее забвение по отношению к другим людям, если того требовали интересы господина. Это было отступлением от идеала «настоящего человека» — *цзюньцзы*. Произошло то самое выворачивание слов наизнанку, которое предвидели даосы, упрекая конфуцианцев в том, что благодаря их стараниям человек станет полагаться на слова, вместо того чтобы полагаться на самого себя, станет следовать названиям, забыв о Пути (хотя Конфуций выдвинул принцип «исправления имен»). Дисгармоническое начало возобладало. Но если нарушено внутреннее, это выявляется во внешнем. Хотя японские ученые традиционного толка, выступая против европейской системы знаний, упрекали европейцев в том, что те методом анализа разрушили *ци*, а разрушив *ци*, нарушили *ли* — всеобщую связь вещей, кризисная ситуация начала складываться в Японии и без вмешательства иностранцев.

Итак, состояние литературы подтверждает не меньше, чем подтвердил бы историко-экономический анализ, что японское общество в начале XIX в. переживало кризис. По мнению Накамура Мицуо, «конфуцианство допускало существование презираемой литературы *гэсаку*, пагубной для морали и для сознания людей, только при условии, что она будет служить цели „поощрения добра и порицания зла“. Это было самым большим препятствием на пути развития и прогресса японской литературы. Вот почему Сёе так рьяно напал на Бакина, на его конфуцианские взгляды и его стиль» [118, с.36-37]. По мнению японских ученых, это была искусственная эпоха, эпоха «задержанного средневековья», пришедшая в противоречие с ходом истории. Предвзятость, игнорирование объективных законов развития проявлялись и в исторических трактатах и в политике. «Оценки явлений жизни производились в отрыве от сложной действительности, на основании догм, стоящих над действительностью, исходя из трафаретных абстрактных идей о подчиненности снизу доверху, о разделении на „избранных“ и „варваров“, о добре и зле» [170, с.78].

Просуществовав более двухсот лет, система токугавского сёгуната исчерпала себя и поддерживала свое существование, прибегая к таким противоестественным мерам, как внешняя изоляция, «изгнание варваров», внутренняя регламентация, которые призваны были предотвратить перемены, задержать ход истории. Система была обречена, и социальный переворот, который привел не только к смене одного типа правления другим, но и к изменению всего уклада жизни, стал неизбежностью.

Глава 9 ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБНОВЛЕНИЕ

После «открытия» страны «развлекательная литература» (*гэсаку*), юмористические и нравоучительные повести процветали еще 20 лет. Некоторые произведения были начаты до переворота 1868 г. и продолжали выходить после его свершения. Самураев, спешивших модернизировать Японию, меньше всего интересовала литература. Интеллигенция старых книг не читала. Она удовлетворяла свои запросы переводами, пока с английского, французского и немецкого ¹³², и злободневной «политической повестью». Собственная художественная проза оказалась в положении «вне игры». Как я уже говорила, в обществе позднего Эдо литературе *гэсаку* отводилась «развлекательная» роль и потому в обществе Мэйдзи, в период коренной переделки умов, литература *гэсаку* казалась полным анахронизмом, что не мешало ей иметь успех у обывателя, и, судя по словам Сёё, больший, чем когда бы то ни было. Однако держащее общество не имело духовного регулятора, каким должна быть литература. Умами владели пропагандисты европейских знаний — Фукудзава Юкити, Накаэ Тёмин. В «Описании Запада» (1866) Фукудзава сообщал о том, что такое права и обязанности граждан, почтовая система и воинская повинность; в сочинении «Всё о странах мира» (1869) знакомил читателей с физической и политической географией Европы, рассказывал, как там смотрят на мир и понимают свое место в нем. Для большей доступности писал стихами.

В эти годы выходили такие сочинения, как «О народных правах» (1879), «О свободе слова» (1880) Уэки Эмори; «О естественных правах человека» (1882) Баба Тацуй. Наибольший успех выпал на долю перевода «Самопомощи» Смайlsa. Переводчик Накамура Масанао опубликовал его в 1871 г. под заголовком «Биографии выдвинувшихся своими силами людей западных стран». Как правило, переводчики видоизменяли заголовки сообразно вкусам японцев. О неожиданно вспыхнувшем интересе к литературе рассказывает небольшое эссе Куникида Доппо «Как я стал писателем»: «Я не думал, что посвящу свою жизнь писательскому труду. Более того, я считал, что мужчине стыдно заниматься этим. Но в моей душе произошла революция. Меня начали волновать проблемы человеческой жизни: „Откуда я пришел?“, „Куда иду?“, „Кто я?“. Все прежние мечты исчезли. Наполеон и Хидэёси перестали быть моими кумирами. Изменились понятия о героическом, о славе... Раньше я думал о взаимоотношении между мной и Вселенной, теперь — между мной, человеческой жизнью и природой. Я стал читать другие книги. Раньше я читал о конституции, об экономике, сочинения Гладстона, историю Англии. И вдруг все это забросил и увлекся Карлейлем, стихами Вордсворта, Гёте» [88, с.270].

«Движение за свободу и народные права», захватившее Японию 80-х годов, не привело к желаемым результатам. Надежды стали возлагаться на литературу. Молодые энтузиасты верили, что литература откроет им путь к прогрессу.

Насколько изменился взгляд на писательский труд, позволяет судить статья молодого литератора Саганоя Ягасаки «Об обязанностях писателя» (1889): «В обществе у каждого

¹³² 1. Выбор книг для перевода позволяет судить о настроении общества. С 1878 г. одна за другой вышли: «Путешествие вокруг света в 80 дней» Верна, «Эрнст Малтроверс» Булвер-Литтона, «Подпольная Россия» Степняка-Кравчинского, «Юлий Цезарь» Шекспира (в вольном переводе Цубоути Сёё).

человека есть свои обязанности. Крестьянин возделывает поля, рабочий делает вещи, рикша перевозит людей, ученый изучает науки... И у писателя есть свои обязанности... Я это понял, когда прочел несколько произведений великих русских писателей и несколько критических статей. Три задачи стоят перед писателем: выявлять истину, объяснять человеческую жизнь и критиковать общество... Писатель — вождь человечества, он призван изменить это общество.

Но как писатель может выявить истину и что такое истина? Истина не рождается и не умирает, она безгранична. Человек же ограничен, он рождается и умирает. Как же ограниченное существо может передать безграничное? Изучая явления мира, писатель постигает истину. В чем состоит истина? В гармонии мира. Истина вездесуща. Поэтому писатель обязан познавать жизнь и передавать свои знания другим... Объясняя человеческую жизнь, писатель двигает человечество вперед — это вторая задача. Изучая жизнь народа, прошлое и настоящее, писатель должен критиковать общество. Впервые у нас появилась эта возможность. Но критика призвана не только отрицать существующие порядки, но двигать общество вперед. Освещая путь к прогрессу, писатели просвещают людей. Лишь философы и писатели способны выявлять безграничное и указывать человеку путь к прогрессу... Если писатель не выполняет ни одной из трех обязанностей — он не писатель, а рассказчик.

Писатель — предводитель человечества. Он должен идти впереди. Пишите не для удовольствия, не ради развлечения, а ради истины. Не радуйтесь, если удачно нарисовали цветы, или человека, или целое общество. Стремитесь найти истину. У нас впервые появилась возможность стать такими писателями и выполнить свое назначение» [40, т.1, с.69-70].

В старину японский писатель выявлял красоту, потом приобщал к морали, но не пытался осмыслить социальную жизнь, тем более ее критиковать. Даже слова «прогресс» не было в японском языке, а критика порядков считалась дурным тоном. Литература настраивала на переживание, а не на осмысление. Теперь произошел поворот в отношении к миру, поворот от эмоционального к рациональному его восприятию. Однако в рассуждениях критика нетрудно заметить и традиционное отношение к истине — *макото* — как извечной движущей силе. Настроение, выраженное в статье Саганоя, характерно для того круга литераторов 80-90-х годов, из которого вышли писатели-реалисты. Те же идеи высказал Куникида Doppo в статье «Быть писателем — мое призвание» (1894): «Писатель кистью рассказывает об истине, о красоте, о человеческой природе. Он — учитель на вечные времена и друг бедняков. Он приходит в этот удивительный мир, чтобы поведать о том, что он чувствует, видит, знает, изучает. Писатель — кормчий человечества, в столь мрачное время переplывающего океан. Узнавая от писателя то, что он испытывает, человечество движется вперед. Раньше людей за собой вели пророки, посланцы богов, теперь пророками стали поэты» (цит. по [185, с.540]).

Если бы не произошла «революция в душе», не появился бы трактат Сёё. Призыв проникать в глубину души, во внутренний мир человека, не ограничиваясь описанием «нравов и обычаев», свидетельствовал о пробуждении самосознания. Внимание переключилось с внешних признаков (профессиональных, сословных) на внутренние. В конечном счете это было вызвано изменениями в структуре общества, разрушением традиционных связей. Без личной инициативы невозможно предпринимательство, а без предпринимательства Япония не стала бы современным государством. Новая власть отдавала себе в этом отчет. «Государство будет богатым, сильным и спокойным лишь тогда, — говорилось в одном из документов, — когда во все области жизни страны проникнет современная мировая цивилизация, будут широко развиваться таланты и способности людей» (цит. по [170, с.287]).

И все же перемены пока затронули лишь верхний слой сознания, не коснулись его глубинных пластов. Новые идеи были на устах, но не проникли в сердце. Поэтому и повесть Сёё «Нравы студентов нашего времени», которая появилась в том же году, что и «Сокровенная суть сёсэцу», не вышла за рамки старой литературы. Следуя традиции, Сёё

назвал повесть «Итидоку сантан. Тосэй сёсэй катаги» («Один раз прочти, три раза учти. Нравы студентов нашего времени») и подписался: Харуноя Оборо (Туман Весеннего Вечера). Сёё не только хотел познакомить читателя с разными типами молодых людей, с которыми встречался в студенческие годы, «втайне он надеялся исправить нравы студентов, которые или слишком женственны, или слишком грубы... И хотя Сёё первый предложил признать эстетическую самоценность литературы, — комментирует Окадзаки, — сам он в этом не преуспел» [223, с.611].

Уже название говорит о том, что повесть написана в духе жанра *катаги-моно* («повести о нравах»). И действительно, хотя Сёё декларировал, что главная задача писателя — проникать в глубину чувств, а не описывать нравы и обычаи, сам он справился скорее со второй задачей. Может быть, потому что не было навыка; писателей *гэсаку* не волновали мотивы человеческого поведения, они искали развлечения. По инерции и Сёё отдает дань смешному, забавному. Потому и повесть его называют еще «книгой юмора».

Преодолеть то, что заложено в сознании с давних времен, было непросто. Нападая на Бакина за приверженность принципу «поощрения добра, порицания зла», Сёё в то же время сам подражает Бакину, прибегая к традиционному для *ёмихон* сюжетному ходу: студент Морияма ищет пропавшую сестру, переживает всякие невзгоды, но в конце концов благополучно находит ее. Традиционна и структура повести: отдельные части не связаны между собой законом сюжетного единства, существуют сами по себе, в виде отдельных эпизодов, хотя Сёё декларировал в трактате (принципам сюжетостроения отведена целая глава), что последующее должно вытекать из предыдущего, начало должно быть связано с концом. Новый художественный метод не был еще освоен, и его повесть — серия не связанных между собой ситуаций, как и принято в *коккэйбон*. Метод *сядзичу-сюги* оставался пока «вещью в себе». По мнению японских критиков, «„Нравы студентов нашего времени” — это произведение, изображающее различные стороны жизни токийских студентов, численность которых так быстро увеличилась с наступлением периода Мэйдзи. Сёё старался изобразить самые различные типы студентов. Одни похваляются своей грубостью, другие произносят красивые фразы о добродетели и морали, а сами ведут разгульный образ жизни; некоторые подающие надежды молодые люди добросовестно и прилежно учатся, другие проводят время со своими прежними любовницами, которые теперь стали гейшами... Реализм в таком виде, как понимал его Сёё, привел к тому, что студенчество изображено с точки зрения его чисто внешних признаков и показано только как совокупность привычек, нравов и быта...

Быт и нравы студентов вызывают, конечно, и сами по себе интерес, но поскольку жанровые сценки не были связаны единой темой и последовательностью повествования, то это произведение трудно назвать романом в полном значении этого слова. При создании его автор заимствовал в готовом виде архитектуру и приемы развлекательной литературы феодального времени» [58, с.40]. С точки зрения Накамура Мицуо, мы имеем в лице Сёё улучшенный вариант «развлекательной» литературы: «Литературная революция, проведенная этим ученым-писателем, была нацелена не на модернизацию политической повести — предмет забот интеллектуалов, а на модернизацию литературы *гэсаку*, унаследованной от периода Эдо. Это обстоятельство сыграло решающую роль в формировании современной литературы... Цель которую преследовал Цубоути, — улучшить горячо любимую литературу *гэсаку* до той степени, чтобы ее признала интеллигенция. И хотя он оперировал понятиями литературной теории англичан, по существу, предлагал улучшенный вариант японской литературы старого типа: более реалистического Кёкутэй Бакина и более возвышенного Тамэнага Сюнсуй... Но именно потому, что его повесть „Нравы студентов нашего времени” — улучшенный вариант *гэсаку*, читатель принял ее с такой охотой» [117, с.35-36].

Повесть Сёё действительно близка *гэсаку* по строению и стилю, хотя писатель всей душой за обновление:

«Все преобразается! Уже не признают разницы между аристократами и

простолюдинами, между высшими и низшими. Людей ценят за их таланты...» [189, с.313].

Как теоретик, Сёе принимал то, что соответствовало его представлениям о задачах литературы, и отвергал то, что не соответствовало им. Он отдает дань «Гэндзи-моногатари», эстетике *моно-но аварэ*, которая позволяет проникать в глубину человеческих чувств, но отвергает метод *югэн* — затаенного, невыразимого. Принцип *макото*, сопутствовавший *моно-но аварэ*, ближе провозглашенному им методу, чем принцип *мономанэ* (подражания вещам), сопутствовавший *югэн* ¹³³. «*Мономанэ* позволяет мастерски выявлять необычное, но простые, обыденные характеры ему недоступны» [188, с.89]. Сёе смотрел на художественную традицию под углом зрения 80-х годов XIX в., его оценка определялась нуждами того времени, когда умами владела идея *вакон ёдзай* — «японская душа, западные знания».

Но в чем все же Сёе отступил от традиций? Движимый естественным желанием уберечь литературу от дидактизма последних веков и от прагматизма «политической повести», Сёе объявил искусство самостоятельным эстетическим феноменом, выделив его в особую область духовного опыта. Но тем самым Сёе нарушил традиционный взгляд на искусство как не-искусство, нарушил связь вещей по принципу интердиффузии всего во всем. Он отдавал себе отчет в том, что в Японии с самого начала не принято было рассматривать искусство с точки зрения его практической пользы: «Цель искусства видели в том, чтобы проникать в дух прекрасного, доставлять усладу сердцу. Приобщаясь к прекрасному, человек преодолевал низменные страсти, грубые чувства, возвышался в своих мыслях... Дух красоты незаметно проникал в зрителя, и он начинал чувствовать *югэн*, переживать *киин*, в нем оживало чувство прекрасного. Так понимали путь облагораживания человека, но не было для этого реальной почвы» [188, с.81]. С выводом Сёе трудно не согласиться — для осуществления идеала прекрасного действительно не было почвы. Но стоило Сёе признать возможность раздвоения в принципе, нарушить закон «не-два, не-два», как все недуальные пары начали распадаться, чего и боялись традиционно настроенные японцы, предупреждавшие, что анализ *ци* разрушит *ли* — человечность, чувство долга, искренность. Сёе высказывал мысли, которые раньше японцам не приходили в голову, — например, о том, что литература есть «вторая природа» (*дайни-но сидзэн*) [228, с.621], — ибо это противоречило недуальной модели мира, закону непрерывности, Середины: ничто не предшествует, ничто не последует, все взаимно уравнивается, взаимопроникается в соответствии с моделью *инь-ян*. Традиционная структура позволяла каждой вещи сохранять свою самобытность. Таковы были законы художественной традиции. Сёе, исходя из лучших побуждений, стремясь поднять прозу горожан на уровень подлинного искусства, невольно отрывал ее от корней, нарушал единство реального и идеального, которое, с точки зрения Хисамацу, составляет особенность мировосприятия японцев. Но без нарушения единства литература не могла бы служить выдвигаемой жизнью задаче — познать человека и влияние на него социальной среды. Литература должна была отойти, на какое-то расстояние, чтобы увидеть жизнь со стороны, стать в некотором смысле в оппозицию к ней, сделать общество объектом наблюдения и воздействия. Таким образом, сама задача познания и переустройства общества подводила к дуальной модели, к разделению на субъект и объект (вопреки принципу «одно во всем и все в одном»).

Новое назначение, новые функции литературы предполагали иной художественный метод. Метод *увэй* — недеяния, ненарушения естественного порядка вещей — не соответствовал новым ритмам. Перед обществом стояла задача — переделать мир, изменить условия человеческого существования. Потому система, связанная с методом *увэй*, должна была смениться системой, связанной с методом *вэй* — вмешательства, вторжения в жизнь. Новый метод предполагал разделение мира на противоположности: свет-тьму, добро-зло.

¹³³ 2. Характерно, что традиционные понятия Сёе пишет по-своему — термин *мономанэ*, например, он передает иероглифами *гидзи*, что значит «подделка», «квази-», «псевдо-», «ложный».

Осуждение зла — мести, убийства, коварства — было в японской литературе и раньше, но не было осмысления социальной природы зла. Эта тенденция привела к новым жанрам в литературе 90-х годов: «идейной», «трагической», «семейной» и «социальной повести».

Метод трудно заимствовать, он не приживется, если нет для него почвы. Вера в прогресс не могла не оказать влияния на способ мышления, но и не могла вдруг переделать его коренным образом. Естественно, вскоре наступило разочарование, заговорили о «крушении иллюзий», о неосуществимости идеалов, о «неразрешимости» проблем жизни.

Неудачная попытка Сёё отойти от старого метода лишь доказывала устойчивость последнего. Но именно потому, что Сёё не отошел от *гэсаку*, он оказался близок современникам. Как метко заметил Накамура Мицуо, признание получает не тот, кто делает шаг, а тот, кто делает полшага вперед. Повесть и трактат Сёё имели успех у читателя и оказали большое влияние на последующую литературу. Писатель, переводчик Достоевского Утида Роан вспоминает, что «Сокровенная суть сёсэцу» и «Нравы студентов нашего времени» целиком перевернули представления японцев о литературе. «Оторвавшись от низкого уровня *гэсаку*, литература превратилась в достойное, жизненно важное дело развития цивилизации. Даже уважаемые ученые перестали пренебрегать писательским трудом. Для молодых людей, недавно еще веривших, что политика — единственный путь осуществления идеалов, открылась новая дорога. Подобно слепцам, неожиданно прозревшим, все устремились к литературе. Успех Харуноя Оборо привел к тому, что Бимё и Коё посвятили ей жизнь» [117, с.31]. По мнению японских критиков, новая литература начинается с произведений Сёё и многие черты современной литературы Японии определены ими.

Сёё сделал полшага вперед, и потому его взгляды нашли приверженцев как среди традиционных писателей содружества «Кэнъюся», организованного в 1885 г. молодым Одзаки Коё, так и среди сторонников реалистического направления, у истоков которого стоял Фтабатэй Симэй. «Я познакомился с ним в январе 1886 года, — вспоминал Сёё. — Уже тогда он был лучшим знатоком русской литературы. Как критик, он был последователем Белинского, как писатель — Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Гончарова... Меня поразили его суждения. Я услышал от него новый взгляд на литературу, увидел необыкновенного человека. Я и не подозревал, что среди моих соотечественников могут быть такие. Мы по-разному смотрели на вещи, но он нередко ставил меня в тупик» (цит. по [117, с.40]). Фтабатэй откликнулся на «Сокровенную суть сёсэцу» небольшой статьей — «Теория сёсэцу» (1886). Фтабатэй возражал признанному авторитету по основным вопросам: объектом *сёсэцу* служат не только чувства, но и все многообразные явления жизни; цель литературы — правдиво воссоздать действительность, но писатель не копирует ее, а за случайными явлениями обнаруживает законы. По мнению Фтабатэя, искусство, как и наука, — способ познания действительности своими специфическими средствами и в этом его социальное назначение. В рассуждениях Фтабатэя нетрудно заметить влияние В.Г. Белинского¹³⁴. Роман «Плывущее облако» (1887-1889) можно считать первым в Японии романом нового типа. Фтабатэй в «Исповеди» рассказывает о своих замыслах: «У меня возник глубокий интерес к изучению и анализу... тех проблем, которыми занимаются русские писатели, другими словами, интерес к изучению социальных явлений с литературных позиций — к тому, чего совершенно нет в литературе Востока» (цит. по [200, с.36]). Фтабатэй не раз говорил о том значении, которое имели для него русские писатели: «Когда я читал русские романы, то типы русских чиновников вызывали у меня глубокое отвращение; такое же чувство вызывают и японские чиновники. Возмущение

¹³⁴ 3. В 1886 г. Фтабатэй перевел статьи В.Г. Белинского «Идея искусства» и «Разделение поэзии на роды и виды». С большими трудностями столкнулся Фтабатэй при переводе философских терминов: абстрактных понятий в японском языке не было, а европейскую терминологию еще не освоили. Больших трудов стоило ему подобрать эквиваленты к таким, например, понятиям, как «эстетика», «истина», «сущность», «эмпирическое сознание», «идеальный», «диалектический», «субъективный», «объективный» и т.д.

привилегированным положением чиновничества, пожалуй, одна из основных тем романа» (цит. по [200, с.36]).

Фтабатэй ввел в литературу нового героя — ничем не примечательного чиновника, неудачника Бундзо, человека честного, не умевшего и не желавшего приспособливаться к тому обществу, в котором процветали такие дельцы, как его соперник Нобору. Бундзо и есть «плывущее облако», гонимое ветром общественной жизни, — герой, столь хорошо знакомый нам по литературе XIX в. Все в романе было необычным для японского читателя — и тема и язык. Фтабатэй не мог писать об обыденных вещах высокопарным стилем. Он ввел в литературный обиход разговорную речь, заменил принципы традиционной поэтики приемами реалистического стиля, что и позволило ему решить поставленную задачу. «Это было то время, когда я зачитывался критическими статьями Белинского, и поэтому меня также охватило желание показать оборотные стороны японской цивилизации» (цит. по [200, с.36]). Заслуга Фтабатэя тем более велика, что государство процветало. Процветание не могло не сказаться на психологии людей, но Фтабатэй увидел «оборотную сторону», увидел человека, угнетенного техникой и бюрократией.

Русские писатели подсказали Фтабатэю тему. Но нельзя не согласиться с Симадзаки Тосоном, что самобытный талант писателя сыграл здесь не последнюю роль. «Я потрясен, — писал Симадзаки, — что уже в 20-е годы Мэйдзи... было опубликовано произведение, полное объективности. Вряд ли можно объяснить такую силу метода, которую редко встретишь у наших писателей, только влиянием на Фтабатэя русской литературы. Я бы отнес это за счет его таланта» (цит. по [119, с.110]).

Однако мало кто мог оценить Фтабатэя в те годы. Читатель все еще довольствовался изысканным стилем и щекотливыми сюжетами о любовных похождениях бывших самураев и гейш. Он ждал решительных развязок и не понимал, зачем ему узнавать про мытарства и душевные муки какого-то мелкого чиновника, который не любит действовать и углублен в свои сомнения. Читатель не видел в этом для себя никакого прока. Роман прошел незамеченным, хотя первая его часть вышла под именем Харуноя Оборо, а имя никому не известного Фтабатэя было лишь упомянуто. И статья «Теория сёсэцу» осталась незамеченной и была включена в собрание сочинений Фтабатэя лишь в 1936 г. Писатель не питал иллюзий: «Корни старой идеологии чрезвычайно глубоки, поэтому новая идеология бывает бессильна в тех случаях, когда она несозвучна старой» (цит. по [200, с.39]). Но и Фтабатэй, когда хотел донести до читателя идею, особенно близкую его сердцу, прибегал к традиционному языку образа: «Возьмем для примера Тургенева; его поэтическая идея не напоминает ни зиму, ни осень. Это весна. Но это не ранняя весна и не середина весны. Это конец весны, когда вишни в полном, буйном расцвете и уже чуть-чуть начинают осыпаться. Как будто идешь по узкой тропинке среди вишен лунным вечером, когда призрачная, прекрасная весенняя луна сияет в далеком, подернутом туманной дымкой небе.

Иначе говоря, то, что в этой красоте сквозит какая-то грусть, — вот это и есть поэтическая идея Тургенева» [181, с.386-387]. Вспомните Сэами: «Как будто бы проводишь весь день в горах; как будто бы зашел в просторный лес и забыл о дороге домой... Как будто бы следишь задумчиво за полетом диких гусей, исчезающих вдали, среди облаков небесных...»

Фтабатэй опередил время. В фаворе были писатели «Кэньюся», возрождавшие дух Гэнроку и стиль Сайкаку. Успех их сочинений был настолько велик, что литературу 80-90-х годов называют периодом «Коро» — по имени писателей Коё и Рохан. «Кэньюся» не имела бы такого успеха, если бы только следовала традиции. Для нее проза была подлинным искусством, независимым от прагматических целей. Одзакки Коё в первом номере журнала «Всякая всячина» декларировал: «Мы собрались вместе, чтобы издавать ежемесячный журнал „Всякая всячина” для приятного времяпрепровождения и ради собственного удовольствия. Мы печатаем все без разбору — изящные танки и китайскую поэзию, рассказы и хокку» (цит. по [236а, с.43]). Читатель рад был «тряхнуть стариной», он не хотел лишать себя привычного удовольствия. К тому же он был обеспокоен судьбой национальной

культуры, сочувствовал «движению за возрождение национальной красоты» и в приверженности к «Кэньюся» видел свой патриотический долг. Приходится удивляться, как быстро это чувство привязанности к старине сменилось желанием понять и изменить жизнь, что привело к новому направлению в японской литературе.

Спустя десятилетие писатели «Кэньюся» также обратились к злободневным темам, подражая европейским авторам, но не сумели одолеть старый метод и потому довольно быстро сошли со сцены. Куникада Doppo в статье «Отшельник Коё» (1902) назвал их творчество «японской литературой, выраженной в европейские одежды», и предвещал ее скорую гибель. «Две противоборствующие в нашей культуре тенденции, прояпонская и проевропейская, перешли в новую стадию. Сначала борьба между ними велась в области формы, теперь — в области духа... Получилось так, что сначала потерпела крах токугавская литература, в лице Харуноя пришел конец литературе, выраженной в европейские одежды, а Коё сегодня видит муки дьявола европеизированной литературы... Старики уходят вместе со своим периодом... И эта процветающая литература обречена, потому, что она скользит по поверхности явлений, не проникая в глубь человеческой жизни» [40, т.1, с.30].

Верность традиции, которая обеспечила писателям «Кэньюся» успех у читателя 80-90-х годов, привела их к неожиданному закату в начале XX в. Они по-прежнему красочно изображали «нравы и обычаи», но читатель потерял к ним интерес. Отошел от литературы и Цубоути Сёё.

Против Сёё выступили популярные писатели тех лет Мори Огай и Нацумэ Сосэки, которые, не порывая с традицией, отдали дань европейской культуре (Огай учился в Германии, Сосэки — в Англии). Почему же одни традиционные писатели следовали за Сёё, а другие выступили против него? Наверное, потому, что традиция традиции рознь. Существует традиция временная, преходящая, обусловленная характером исторической эпохи, традиция на уровне явления, и существует традиция устойчивая — на уровне закона, которая отражает особенность национальной культуры. Традиция, которая берет начало у истоков японской литературы, — традиция *макото, моно-но аварэ, саби, окаси*, — стала художественной памятью народа. Традиция, которая возникает в определенную историческую эпоху, сходит вместе с ней.

«Кэньюся» следовала традиции, сложившейся в период Гэнроку, и ей предстояло уйти вместе со своим временем, т.е. она могла существовать только до тех пор, пока имела под собой социальную почву. По мнению Накамура Мицуо, «литература Гэнроку — явление уникальное. Освобожденная от средневековых буддийских учений и не успевшая еще попасть в кабалу к конфуцианству позднего Эдо, она была своего рода ренессансом горожан. И когда в период Мэйдзи горожане испытали вторичное „освобождение“, интерес к их жизни выглядел вполне естественно. Правдивые рассказы Ихара Сайкаку превосходили произведения Бакина и Танэхико, и потому Коё и Рохан, подражавшие Сайкаку, одержали верх над Сёё и Фтабатэем. В глазах читателя они выглядели „новаторами“. Но эта новизна была поверхностной» [117, с.50-51]. Можно согласиться с Дональдом Кином: повесть «Золотой демон» Одзаки Коё выглядит старше «Гэндзи», хотя разница между ними в тысячелетие. Не потому ли, что «Гэндзи» отражает традицию, которая не подвержена воздействию времени, а «Золотой демон» — традицию, которая связана с ритмом жизни и вкусами японцев 90-х годов XIX в.?

Может быть, выступая против Сёё, Огай хотел защитить национальную традицию, которой угрожала опасность? Разногласия Сёё и Огая воспринимаются часто как спор реалиста с романтиком. Какие-то основания для этого есть: впервые в Японии появилась почва для их размежевания. Недуальная модель мира несовместима с бурным ростом. Сознание обнаружило склонность к дихотомии. Япония прошла путь европейской истории за несколько десятилетий, что привело к сосуществованию того, что в европейской литературе развивалось в последовательном порядке. И потому в японской литературе 90-х годов можно обнаружить и романтические, и реалистические, и натуралистические тенденции, хотя по логике вещей в литературе восходящего общества должен бы преобладать романтизм. Но

уже Сёё, теоретик новой литературы, предостерегал против романтических иллюзий. Он был настроен против морализаторской литературы позднего Эдо и прагматизма «политической повести», но его борьба с «идеалом», по мнению Огая, наносила ущерб литературе.

Огай решил на открытую полемику после того, как Сёё опубликовал аннотированный перевод шекспировских драм. В комментарии к «Макбету» Сёё назвал метод Шекспира методом *боцурико* (скрытого идеала). «Величие Шекспира в том, — писал он, — что его идеал не обнажен, это — „скрытый идеал”. Поэтому, комментируя „Макбет”, я просто излагаю все как есть» (цит. по [185, с.39]). Собственно, и Томас Карлейль говорил, что у Шекспира «величайший и бессознательный ум, не подозревающий всей силы, присущей ему... В искусстве Шекспира нет ничего искусственного; высшее достоинство его заключается не в плане, не в предварительно обдуманной концепции; оно выливается из самых глубин природы и разрастается в благородной, искренней душе поэта, являющейся, таким образом, голосом самой природы» [66, с.150-151]. Но у Сёё «безыдеальность» выглядела прямолинейно. Может быть, потому, что Сёё наследовал другую традицию и не мог избавиться от предубеждения против «идеала», как такового, против «идеала», с которым у него ассоциировалась мораль «поощрения добра и порицания зла»?

В статье «Для вас, а не для нас» (1891) Сёё обрушился на современную ему литературную критику, которая занимается пустым теоретизированием: «Нет среди вас человека, подобного Гарибальди! Живя на дне старого колодца, вы смеетесь над узостью неба» [40, т.1, с.116]. Вместе с тем он приходит к выводу: долг критика — излагать факты. И потому в статье «Скрытая идея журнала „Литература Васэда”» (1891) Огай называет Сёё «сторонником голого факта (*кидзицука*)». Сёё предпочитает действительность, пишет Огай, потому что, с его точки зрения, реальный мир шире идеального. Огай упрекает Сёё в том, что у него природа лишена души, и противопоставляет ему свое понимание мира: «Все вещи и все мысли должны вернуться в Единое. Природа неразумна и разумна одновременно. Наблюдая какие-то вещи, мы чувствуем красоту, создавая вещи, творим красоту... Если разрушить *kokoro* красоты, не постигнешь закон (*ри*)... Мир состоит не только из реальных вещей, но и из идей... Сёё видит мир сознания, но не видит мир подсознания» [21, с.90-91].

Идеи Огая принято приписывать влиянию Э. Гартмана, «философии бессознательного», но не собственной японской традиции, хотя, отстаивая единство реального и идеального, Огай ссылается на Восток, на имена Лао-цзы, Чжуан-цзы, Будды и Конфуция. «Такие древние философы, как Лао-цзы, Чжуан-цзы, Конфуций, — пишет он, — считали видимый мир лишь незначительной частью Единого... В самой удивительной музыке нет таких звуков, которых не было бы в природе. И на самой редкостной картине нет таких красок, которых не было бы в природе. А Моцарт красивейшие мелодии черпал из вдохновения» [21, с.93]. Спору нет, немецкая философия оказала в те годы немалое влияние на японских мыслителей и Огай мог воспринять идеи Э.Гартмана, но прежде всего те, которые были близки его собственной традиции. Если мы глубоко вникнем в слова Огая, то обнаружим давно знакомые японцам мысли. «Назначение философии в том, — рассуждает Огай, — чтобы непредубежденно смотреть на мир (букв. «приведя свое сердце в состояние Пустоты» — *кё* . — *Т.Г.*). Назначение критики в том, чтобы беспристрастно наблюдать действительное положение литературы (букв. «приведя свое *ки* в равновесие». — *Т.Г.*). Великий путь познания — озарение (*сатори*), вспомогательный — изучение» [21, с.96]. Странно видеть в рассуждениях подобного рода влияние Гартмана и не видеть влияния японской традиции! Правда, по мнению Окадзаки Ёсиэ, Сёё не имел в виду полное отсутствие идеала, он просто понимал его иначе. Признавая невидимый, «скрытый» идеал, Сёё говорил: «Великая природа включает в себя все идеалы прошлого и настоящего, и все же остается в ней место для чего-то еще... Но мы не можем знать, что этот Великий Идеал собой представляет» (цит. по [223, с.620]).

Писателей тревожила судьба литературы, без которой немислимо национальное развитие. Вождь романтиков Китакура Тококу также выступил против подобной формы «реализма» в статье «Страсть». «Поэт подвергает критике, — писал он, — все без

исключения... Реализм же в конечном итоге должен принимать все и отражать действительность такой, как она есть на самом деле. Но весь вопрос заключается в том, на что при описании действительности обращается основное внимание: одни намеренно останавливаются на изображении только дурных и уродливых черт человека, другие с особым интересом занимаются анализом больной человеческой души. И хотя все они склонны реалистически изображать пороки, однако вряд ли это приносит пользу человечеству и содействует развитию всеобщего прогресса. Реалистическое изображение без подлинной страсти представляет собой реализм ради реализма, который только вреден. Даже когда реализм проникнут идеалами, произведение все равно не может достичь совершенства, если оно бесстрастно» (цит. по [58, с.69]).

Тококу любил Байрона и Гёте, но это не мешало ему восторгаться Басё. Когда общественный деятель и публицист Токутоми Сохо обвинил Тококу в том, что он стоит «в стороне от общества», поэт ответил, что только тот, кто независим от общества, «стоит в стороне от него и может вести человечество к единению... Гуманность — одна-единственная цель искусства» (цит. по [223, с.622-623]). Это не значит, что Тококу стоял в стороне от борьбы. Напротив, он покончил с собой, когда разуверился в ее исходе. Когда «процветание» толкало Японию на «кратные подвиги» и она собиралась заплатить Китаю черной неблагодарностью, Тококу с возмущением писал: «Общество, требующее того, чтобы гневно на него подняться... разве оно не перед твоими глазами? Рассказы о всяких любовных делах... мы долго пробавлялись этим. Гнаться за жалкой известностью у своих современников — как это мелко! Не перед тобой ли общество, которое нужно разбить?» (цит. по [58, с.64]). Мог ли он отдавать душевные силы на благо того общества, которое презирал? Не он ли в статье «Для чего нужно участвовать в делах этого мира?» (1893) призывал к борьбе: «Слабосильная, деликатная литература всем уже надоела... Человек рождается для борьбы. Но бороться нужно не ради самой борьбы, а потому что есть еще в жизни вещи, против которых нужно бороться. Бороться можно мечом, можно и кистью... Главное — распознать противника... Торжество победы — не самоцель, цель борьбы — уничтожить ложь в любых ее проявлениях» [40, т.1, с.242-243].

Итак, переходный период 80-90-х годов, когда нарушилась связь между прошлым и настоящим, когда противоборствовали две тенденции, япононская и проевропейская (одни были слишком привержены старине и ничего не хотели видеть вокруг себя. Другие слепо следовали Западу), подходил к концу. К началу XX в. эти тенденции пришли в некое равновесие. В 1888 г. Фтабатэй перевел тургеневские рассказы «Свидание» и «Три встречи», которые, по признанию японских писателей, перевернули их представления о характере и назначении литературы. «„Свидание“ в переводе Фтабатэя приводило меня в удивление, — признавался Таяма Катай, — странная, тонкая манера письма необычайно восхищала меня, воспитанного в духе буддийского учения, китайской и японской словесности. Порой я сомневался, это ли истинный литературный стиль? Но потом пришел к убеждению, что такой стиль является особенностью европейского романа и что японский роман также должен развиваться в этом направлении» (цит. по [144, с.34]).

Фтабатэй был мастером перевода. Ему удавалось сохранять не только точный смысл, но и дух, мелодику, ритм подлинника. К тому времени в литературных кругах было уже немало сторонников нового стиля («единства литературного и разговорного языка»), но только Фтабатэй сумел реализовать его. С недоумением присматривались писатели к его манере письма: «Фтабатэй стремился передать на японском языке совершенно необычную с точки зрения существовавших ранее традиций нашей литературы красоту, которую он внутренне угадывал и находил в произведениях Тургенева. То, что он передавал на японском языке, воспроизводя тон подлинника, выражало новое отношение к природе и человеку, которого не было раньше в нашей литературе» [119, с.212].

Писатели были поражены не только новизной и необычностью стиля Тургенева, но и незнакомым им раньше отношением к природе и человеку. В очерках «Равнина Мусаси» (1898) Доппо приводит два отрывка из «Свидания»: «До сих пор японцы никогда не

восхищались красотой дубового леса, который особенно хорош во время листопада. В нашей классической литературе воспевалась сосна. Даже в песнях, бывало, не встретишь осеннего дождя, морозящего в дубовой роще. И сам я совсем недавно постиг красоту листопада, а помогли мне в этом следующие строки: „Я сидел в березовой роще осенью, около половины сентября.” (Доппо приводит начало тургеневского „Свидания”. — Т.Г.) Благодаря необычному таланту русского писателя я по-новому ощутил прелесть осеннего пейзажа» [87, с. 13]. Исследователь японской литературы Сиода Рёхэй говорит о разных способах восприятия природы: «У нас принято было воспевать сосну. Поэт следовал принципу катёфу-гэцу (цветов, птиц, ветра, луны). Русская природа дополнила наши представления... Мы видим не только новые пейзажи в „Свидании”, Тургенев самой природе придает особые выражения. Весна с ее веселым перешептыванием, ворчливая осень. Он показывает, что природа так же изменчива, как человеческие чувства. Вот с этим настроением природы впервые познакомил нас Тургенев... Никогда раньше японские поэты не прибегали к такой аллегории, чтобы ветер сердился, а волны роптали... Фтабатэй в переводе „Свидания” впервые постиг особенность европейского способа описания природы» [155, с.8-9]. Русская литература позволила японцам увидеть мир с новой стороны, так же как японская литература позволяет русской открывать для себя новые грани мира.

Японцы настолько привыкли к иносказанию, что воспринимали пейзаж не просто как пейзаж, а как воплощение Пути. Белая яшма для них — не просто белая яшма, а олицетворение чего-то чистого, непорочного, той красоты, которая для всех едина и у каждого своя. Кукушка олицетворяет разлуку и печаль, хризантема — искренность и простоту. Хризантема не только сама по себе радует глаз японца, она вызывает ассоциации, потому что хризантема — не только цветок, но и символ — воплощение затаенного.

С конца 90-х годов в японской литературе начался обратный процесс — возврата к миру такому, каков он есть, расколдования природы. Доппо в «Равнине Мусаси» с восторгом и очарованностью ребенка замечает то, что раньше не привлекало его взора. Традиция предусматривала, что может, а что не может быть предметом поэзии. Потому Доппо поразила фраза из тургеневского «Свидания»: «Кто-то проехал за обнаженным холмом, громко стуча пустой телегой...» Такой прозаизм был невозможен в классической литературе японцев.

В «Равнине Мусаси» мир распредмечивается, распадается на массу вещей. Акцент смещается с единства мира на его многообразие. Вещи принимают свои очертания. Внимание переключается с внутреннего на внешнее, и это имело свое назначение — моделировало поведение. Перемены во внешней жизни меняли внутренние установки. Человек, ставший свободнее во взглядах, становился свободнее в действиях, допускал самостоятельность поведения (что служило психологической предпосылкой стремительного роста Японии).

Рационализация мышления не могла не привести к реализму в литературе. Не случайно, однако, почти все реалисты (Токутоми Рока, Симадзаки Тосон, Куникида Доппо) начали с пейзажного очерка, с метода *сясэй*. Но *сясэй* в отличие от метода Басё действительно означал «зарисовки с натуры», описание того, что лежит на поверхности. «Изображать так, как есть на самом деле, — это и есть то, что называют термином „сядзицу”, — писал Масаока Сики, — называют это еще и термином „сясэй”. Если вы считаете какой-либо пейзаж или явление из жизни человека интересным, переложите все это на слова, чтобы читатель, так же как и вы, почувствовал, что это интересно. При этом не нужно прибегать к словоукрашательству, не нужно ничего преувеличивать — надо изображать эти явления и вещи так, как они есть на самом деле, как вы их видели» (цит. по [136, с.245]).

Следуя методу *сясэй*, писатели поначалу не переходили границ видимого мира. Взор скользил по поверхности. Писатели как бы заново всматривались в мир и не спеша передавали свои ощущения, как это делал Токутоми Рока в очерках «Природа и человек»: «Смотрю на Фудзи — скрытая облаками, она не видна.

Спустившись с горы, прохожу деревней Дзуси. На камелии у одного из домов три-

четыре десятка цветов. Всматриваюсь в пятнышки на соседней сливе — словно к ней пристали крылья бабочек: оказывается, уже раскрылись сливовые цветы!

На солнечных местах вижу редкие фиалки, одну-две головки одуванчика.

Каждая лодка украшена флагами, сосновыми ветками. Деревенские девочки, принаряженные, играют в волан, запускают бумажного змея» [168, с.343]. Какая разница с Басё! Сознание повернулось на 180 градусов. Нет стянутости в точку, высшей сосредоточенности на одном, которая позволяет проникать в невидимое, заглядывать в бездну. Взор останавливается у порога этого мира, который начинает восприниматься статично. Такова по-новому осознаваемая действительность. Неуловимое недосягаемо. Чтобы понять и изменить жизнь, нужно было сместить акцент с того, что «это преходяще», «этого не будет», на то, что «это есть». Чтобы обнажить зло, нужно было заострить на нем внимание, преодолеть идею относительности, текучести жизни, приостановить движение, преодолеть взгляд на мир как вечное становление.

Переориентация сознания началась с пейзажных зарисовок. Сначала в них фиксировали сиюминутное: «На окраине деревни — женщина. Разгребает снег, собирает зимнюю зелень. На деревенской изгороди — багрянец камелий, там и сям расцвели цветы» [168, с.343]. Картины не связаны воедино. Писатель легко переходит от пейзажа к человеку, от человека к пейзажу; человек — та же деталь: «На вершине скалы стоит человек, ростом всего в дюйм. У самого края горизонта, как пятнышки, мелькают паруса, всего в сантиметр длиной... Небо спит, солнце спит, море спит, гора спит, тень от горы спит, отражения парусов спят, человек спит...» [168, с.344-345]. Та же безличная, «скользящая» манера у Тосона в «Зарисовках реки Тикума» и у Доппо в ранних эссе и в «Равнине Мусаси»: «Небольшой трактир. Сквозь сёдзи виднеется силуэт женщины, которая кричит громким голосом, и не поймешь — плачет она или смеется. Сгустились сумерки. Стоит запах не то дыма, не то земли. Мимо проехали одна за другой три телеги. Прогрохотала пустая телега.

Возле кузницы стоят две навьюченные лошади. В их тени о чем-то шепчутся трое крестьян. На наковальне лежит накалившаяся докрасна подкова. Искры летят в темноту и падают у дороги. Трое вдруг громко рассмеялись. Над верхушкой высокого дуба, что стоит за домами, показалась луна и осветила крыши матовым светом» [87, с.20]. Взгляд переходит с одного предмета на другой, вместо того чтобы сосредоточиться на одном. Что стоит за движением взора? Равное ко всему отношение? Открытие видимого мира?

Взгляд скользит, а вещи выглядят неподвижными. На природу и человека смотрят под новым углом зрения. Мир застыл. Если раньше взгляд был неподвижен, а мир — в движении, внутренне пульсировал, то теперь исчезло ощущение небытийности, ощущение того, что за видимым, «за словами», что непостижимо и может быть выявлено только намеком (*ёдзэ*). Поэтому *ёдзэ* перестало быть законом искусства.

Но эта бесстрастная манера, зарисовка картин природы не удовлетворила писателей, и они вскоре отошли от нее. «Как ни кажутся нам интересными взятые из жизни люди и события, — признавался Доппо, — недостаточно записать все это как есть... Нужно, чтобы впечатления отстоялись на дне сердца. Подробности легко можно забыть, и, наверное, это уже не будет литературой *сясэй*, но, я думаю, иначе не создашь произведения о правде человеческой жизни» [89, с.174].

И все же японские критики не случайно считают «Равнину Мусаси» и «Природу и человека» тем рубежом, который отделил мэйдзийскую литературу от токугавской. Благодаря *сясэй* внимание с поисков *макто* на грани бытия-небытия переключилось на действительный мир, а затем на страдания человека в этом мире. Стоит сравнить ранние и поздние рассказы Куникада Доппо, чтобы убедиться в этом. «Дядя Гэн» написан еще в духе традиционного «нереалистического реализма». Казалось бы, все в рассказе правдоподобно. Писатель воспроизвел собственные впечатления от встреч с людьми, чем-то непохожими на других, — с нищим-подростком и одиноким рыбаком. Но он сам смотрит на мир под углом зрения его «удивительности», «таинственности». Человек для него — загадка, микрокосм, подверженный неотвратимым законам появления-исчезновения. Писатель не отделял

человека от природы. Человек связан с нею невидимыми нитями, как все связано между собой. Мир — живой организм, все подвержено единому закону, *dao*, все совершает свой Путь в бесконечном круговороте времени. В «Дяде Гэне», несмотря на внешнее правдоподобие, традиционная структура образа: вибрирующая ткань иллюзорного мира вокруг абсолютного ядра — истинно-сущего. Отсюда — впечатление нереальности реального. Все как есть, но все призрачно, туманно. Вещи не важны сами по себе, они лишь намек на высшую тайну. Это придает рассказу особое очарование, но не позволяет назвать его ни реалистическим, ни романтическим: оба начала пока нераздельны.

У Карлейля, для которого мир с человеком весь есть область чуда и тайны, Доппо поразила именно мысль об удивительности мира. «Я не хочу узнать этот удивительный мир, я хочу почувствовать удивительность мира... Я не хочу знать тайну смерти, я хочу пережить факт смерти», — говорит герой рассказа «Мясо и картофель» (1901). Может быть, это традиционное для японцев стремление не осознать, а пережить явление? Реальность может быть только пережита, только самостоятельно открыта каждым. Потому в поэмах Вордсворта увлекала Доппо «тихая и печальная мелодия человечества», что близка она мироощущению японцев. То появляется, то исчезает человеческая жизнь в волнах вечности; это и делает ее удивительной. В вечном переходе одной формы в другую состоит красота. Доппо пришел к выводу, что литературе необходимо *ёю* (несвязанность, духовная свобода). Традиционное чувство красоты обрело в *ёю* новую форму. *ёю* — это умение воспринимать каждое явление как момент вечности, единичное — как Единое: не принимать преходящее за вечное, временное за постоянное, не быть поработленным текущими событиями. *ёю* значит преодолеть страх и привязанность и довериться естественному ритму (*киин*). Красота разлита в вещах, нужно лишь уметь ее увидеть, как нужно уметь извлекать вечное и подлинное из-под спуда временного и ложного. Следование *ёю* восстанавливало связь времен, возвращало японскую литературу в лоно национальной традиции. Доппо упрекал «Кэньюся», «выряженную в европейские одежды», именно за узость взгляда. Можно ли понять человека, отбросив мир, окружающий его? В «Записках больного» он выражает опасение по поводу того, что писатели утратили широту, чувство причастности Единому. «Если искусством будут заниматься люди, лишённые *ёю*, оно погибнет» [89, с.98]. *ёю* близко традиционной идее *муга* — «не-я» — преодолеть личное во имя всеобщего. Это не значит, что Доппо был буддистом или конфуцианцем, это значит, что он был японцем. Он с самого начала был сосредоточен на человеке, но сначала на человеке как микрокосме, потом как жертве социального равнодушия. Но хотя Доппо переносит акцент с природной сущности на социальную, он продолжает воспринимать человека в масштабах вечности.

Пожалуй, главное, чему европейские писатели научили японских, — сосредоточенности на человеке: соответствуют ли условия жизни человека его человеческому назначению, а если не соответствуют, то почему и можно ли изменить эти условия. Таяма Катай, прочитав в 1903 г. новеллы Мопассана, признавался: «У меня было такое чувство, что меня чем-то по голове ударили. Все мысли перемешались. Новеллы затронули в моем сердце что-то глубинное, тайное, что бродило в нем, но не находило выхода. Тогда я записал в дневнике: „До сих пор я уповал на небо. Не знал, что творится на земле. Совершенно не знал. Жалкий идеалист! Но теперь я буду детищем земли!“» (цит. по [52, т.1, с.304-305]). Так рождалось новое мироощущение, реалистический метод. И правы те исследователи, которые видят в этом главную заслугу литературы, вошедшую в историю под названием «натурализма» (*сидзэнсюги*). «Именно натурализм привел к изменению типа мышления японцев, их чувств и характера... И хотя натурализм вскоре пришел в упадок и был вытеснен другими направлениями, литература уже не вернулась к прежнему состоянию» [214, с.392-393].

Куникада Доппо называют родоначальником школы, процветавшей в первом десятилетии XX в. «„Успех моих книг по сравнению с литературными знаменитостями ничтожен“. Эти строки записал Доппо в июле 1905 г., а три года спустя, незадолго до смерти, Доппо оказался в центре литературного мира. За этот короткий промежуток времени наша

литература перешла к *сидзэнсюги* » [117, с.116].

Реализм был неизбежностью для Японии, решившей освоить современную цивилизацию и познать саму себя, так же как он был неизбежностью для Франции в середине XIX в. Но одно дело Флоберу и Золя продолжать то, что продолжали Стендаль и Бальзак, другое — менять русло литературы, основываясь на опыте европейцев. Издержки были неизбежны.

В 1906 г. прогрессивная критика с восторгом встретила роман Симадзаки Тосона «Нарушенный завет». Автор с болью писал о вековых предрассудках, которые, несмотря на принятый закон о равенстве сословий, мешали признавать японских париев людьми. Симамура Хогэцу писал тогда: «„Нарушенный завет” — совершенно небывалое явление. Я думаю, что с ним наступит новая эра в нашей литературе» [40, т.2, с.70]. Но его надежда не оправдалась.

Японские критики нередко задаются вопросом: почему реализм в Японии не достиг силы европейского в разоблачении социального зла? Критика требовала социального обличения, а литература неотвратимо шла к эгороману, к «повести о себе» (*ватакуси сёсэцу*). Не прошло и десяти лет, как реалисты заговорили о Великом Сомнении, о «неразрешимости» жизненных проблем. Им не оставалось ничего другого, как заняться самообнажением, «откровенным описанием».

«Из литературы, — декларировал Симамура Хогэцу, — изгоняются развлекательность, мастерство, идеалы. Действительность раскрывается сама по себе, без субъективного вмешательства автора, без каких-либо художественных ухищрений» [40, т.2, с.80-81]. Недоверие к идеалу, присущее Цубоути Сёё, теперь разделяли многие. «Сущность группы *сидзэнсюги* в том, — писал Хасэгава Тэнкэй, — что она дает непосредственную картину человеческой жизни, отбросив традиции, отбросив идеалы». Может быть, дело в предубеждении против рассудочности, которая всегда претила утонченному вкусу японцев, воспринималась ими как свидетельство примитивного мышления, не дошедшего до осознания своей относительности? Таяма Катай выдвинул теорию «плоскостного отображения», утверждая за писателем право изображать только то, что лежит на поверхности, «как видишь, слышишь, ощущаешь». Незачем пытаться узнать суть вещей, когда истина непостижима в принципе. «Крушение иллюзий» вернуло сомнение в действительность действия. «Дай уходящему уйти, погибающему погибнуть», — говорят герои Катая.

Своеобразие японского реализма, который братья Гонкуры назвали «счастливым и свободным реализмом без правил», удалось сохранить тем, кто не делал крутых поворотов, не обрывал традиции. Любовь к национальной культуре и ощущение современности принесли признание соотечественников таким писателям, как Мори Огай и Нацумэ Сосэки.

Можно по-разному оценивать литературу периода Мэйдзи. Вот как оценивает ее Кавабата Ясунари: «Я пытаюсь понять, является ли эпоха, в которую я живу, наиболее благоприятной для художников и писателей. Прошло уже около ста лет, как Япония начала ввозить европейскую литературу, но она не только не достигла высот литературного стиля Мурасаки периода Хэйан или Басё периода Гэнроку, но скорее шла по нисходящей. Может быть, наша литература приближается к тому пределу, после которого начинается подъем, и, может быть, появятся новые Мурасаки и Басё? О большем и мечтать не приходится. После Мэйдзи, когда началось приобщение к современной цивилизации, произошел взлет, появились значительные писатели. Но они должны были отдавать свои силы, свои юношеские годы изучению и освоению западной литературы. Полжизни занимались они просвещением, и потому многие так и не достигли совершенства в собственных сочинениях, написанных в духе японской или восточной литературы. Они были жертвами своей эпохи и были далеки от Басё, которому принадлежат слова: „Без неизменного нет основы, без изменчивого нет обновления”» [62, с.27-28]. Но уже при жизни Кавабата появились писатели, чье творчество свидетельствовало о силе национальной традиции. Во втором десятилетии после падения сёгуната кончился период ученичества, литература обрела свое

лицо и стала современной в полном смысле слова. Японская литература продолжала развиваться своим путём, и это позволило Японии, говоря словами Тагора, «отправить всему миру приглашение принять участие в ее духовной культуре».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Признаться, нелегко избавиться от вопроса: для чего? Для чего эта книга? Таков уж наш склад ума. Как ни старалась я, памятуя совет Гёте, на время стать японкой, не получилось. Ощущаю острую потребность подвести итог, завершить то, что оставляют незавершённым японцы. Они испытывают наслаждение, проясняя неясное. Нам нужно самоудостовериться. Японцы иногда удивляются — как это мы до всего доходим умом, а мы удивляемся — как это они умеют ощущать невидимое, проникать в незримое. Но отсюда — взаимный интерес.

Все же, для чего я написала эту книгу? Что хотела сказать? Положим, у японцев существуют свои законы построения образа, свои законы композиции — как бы не линейной, горизонтальной, а вертикальной связи: одно воздвигается над другим. При отсутствии представления о первоначале не могла появиться идея о поступательном характере движения, о последовательном развитии сюжета. *Дао* следует самому себе. Недуальная модель мира, интравертный тип связи *инь-ян* обусловили особый тип структуры: целое осуществляется как бы при самостоятельном существовании отдельного. Все пронизывает Путь. Отсюда — ощущение всеединства. Положим, мы лучше стали понимать, откуда эта сосредоточенность на единичном, центрированность, отсутствие симметрии, почему недомолвка, намек оказались законом японского искусства. Нам стало ясно, что зыбкость, неуловимость образа — естественное следствие ощущения Небытия как источника жизни. Все выплывает из Небытия и, совершив круг развития, возвращается в него. Отсюда — впечатление ирреальности того, что дано в ощущении. Чтобы изучить движение, его нужно остановить, допустить его статичность. Но для японцев главное — не нарушить Путь, а Путь безостановочен. Если мир есть непрерывный процесс становления, то недопустима прерывность любого рода. Отсюда — недоверие к симметрии, которая рассекает движение, ставит его в рамки.

Все эти особенности художественного мышления японцев заслуживают внимания сами по себе, обогащают наши представления. Но не это заставило меня взяться за книгу. Может быть, мысль о том, что Восток и Запад самопознаются друг в друге? Не можем ли мы через Восток заглянуть в себя? Говоря словами Гёте, «мое намерение состоит в том, чтобы радостно связать Запад и Восток, прошлое с современным, персидское с немецким и постигнуть их нравы и образ мышления в их взаимосвязанности, понять одного с помощью другого» (цит. по [70, с.29]). Для этого нужно если не избавиться от стереотипов мышления (это все равно невозможно), то по крайней мере отдать себе отчет в их существовании. Это позволит с большим пониманием относиться к иным народам. «Мы под „культурой” привыкли понимать единственно греко-римско-европейскую, — писал в свое время В.М. Алексеев. — Однако она сложилась только дружными усилиями разных культур. Китайская была неизвестна, хотя она — тысячелетия непрерывной культуры. Пора уже подумать об использовании столь колоссального резервуара человеческой культуры... Но пока что, увы, востоковедение и мечтать не может о каком-либо равноправии с „западоведением”. Кстати, не потому ли „западоведение” не требует особого названия, что считается чем-то вроде большой нормы изучения человеческих культур, тогда как востоковедение представляет собой как бы отход от этой общей нормы» [5, с.280].

В.М. Алексеев написал эти строки в 1906 г. За это время сделано немало. И все же надо признаться, что процесс взаимопроникновения культур, который благополучно развивается в жизни, наукой пока не осмыслен. Сама жизнь выдвигает и решает задачи. Никакая сила не заставила бы музыкантов, художников, поэтов обращаться к восточной традиции, если бы не было в этом жизненной необходимости. Но чем вызвано это взаимоотяготение, чем эти

культуры дополняют друг друга? Наука пока не дает на это ответа (теория не успевает за практикой).

Дело в отношении к национальному достоянию в принципе. Действительно, мало признать за каждым народом право на самобытность, нужно показать, в чем эта самобытность состоит. Одна культура может сказать то, чего не может сказать другая, и если мы не услышим чей-то голос, то звучание мировой культуры не будет полным. Может быть, дело в устойчивой нормативности нашего мышления, в его внутренней неподатливости, несмотря на внешнюю подвижность и восприимчивость ко всему новому? Происходит накопление знаний, но устойчивость формы мешает их освоению. Не приходит ли эта нормативность, которая на протяжении веков дисциплинировала ум и способствовала прогрессу, в противоречие с задачами современной науки?

Я далека от мысли, что кому-то под силу постичь в полной мере своеобразие мышления какого бы то ни было народа. Глубинное познание — процесс длительный. Национальный характер, национальная психология складываются под влиянием комплекса причин. Все знать невозможно. Я попыталась понять, как влияли на мироощущение японцев буддизм и китайские учения. Достаточно вспомнить, что одни и те же учения воздействовали на сознание китайцев, японцев, корейцев и других дальневосточных народов, и все же каждая культура самобытна. Конечно, общая мировоззренческая основа ощущается, и, тем не менее, одна культура отличается от другой, в том числе японская от китайской. Но это тема особая. Моя цель — показать, чем обе они не похожи на европейскую и все же едины с ней.

Разница национальных культур и обусловила их единство. Целое немыслимо без взаимодействия разного, целое есть единство противоположностей. В таком случае можем ли мы не задумываться, в чем состоят это единство и эта противоположность. Культуры Запада и Востока дополняют друг друга, и это гарантирует жизнедеятельность целого. Советский искусствовед Е. Шелестова предположила: «Функция Востока была интегрирующей, Запада — дифференцирующей. Так была заведена машина истории, и ее колесо нельзя повернуть вспять» (см. [191]). Правда, это утверждение противоречит модели *инь-ян*, согласно которой и функции неизбежно меняются местами. Однако если брать обозримый промежуток времени, то может быть и так. По крайней мере, чтобы составлять целое, Восток и Запад должны функционально дополнять друг друга. Я позволю еще раз напомнить: насколько мы были бы точнее в выводах, если бы правильно определяли масштабы. Положим, в пределах века можно обнаружить больше неразумного, чем разумного. В пределах тысячелетия все выглядит более разумным. Дает себя знать та самая необходимость, которая пролагает себе путь сквозь тьму случайностей. Что принимать за «действительное»? Нередко принимают за «действительное» то, что «действительным» не является. Сегодня это кажется главным, а завтра этого нет, значит, за этим не стояло «действительное».

Моей задачей было показать своеобразие дальневосточного искусства (в первую очередь японского). Волей-неволей я акцентировала внимание на том, чем оно отличается от европейского, но это не значит, что их можно противопоставлять, какому-то отдавать предпочтение. Потенциально человечество едино, и это важно иметь в виду, так же как важно иметь в виду, что разные типы социального устройства, по-разному ориентированное сознание не могли не привести на определенных этапах к разным формам существования. Главное, что процесс универсального взаимопроникновения на духовном уровне, на уровне культур, по временным и пространственным параметрам (прошлое-настоящее, Восток-Запад) уже идет. Встреча обусловлена не столько взаимным влиянием, сколько взаимным влечением, вызванным спонтанным развитием каждой из сторон.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маркс К. Капитал. Т.1. — Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения. Изд. 2-е. Т.23.

2. Энгельс Ф. Антн-Дюринг. — Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения. Изд. 2-е. Т.20.
3. Энгельс Ф. Диалектика природы. — Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения. Изд. 2-е. Т.20.
4. Энгельс Ф. Людвиг Фейербах и конец немецкой классической философии. — Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинение Изд. 2-е. Т.21.
- 4а. Аджимамудова В.С. Юй Да-фу и литературное общество «Творчество». М., 1971.
5. Алексеев В.М. В старом Китае. М., 1958,
6. Алексеев В.М. Китайская народная картина. М., 1966.
7. Алексеев В.М. Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун Ту (837-908). Пг., 1916.
8. Алпатов М.В. Этюды по истории русского искусства. М., 1967.
9. Антология мировой философии. Т. I. М., 1969
10. Аристотель. Метафизика. — Сочинения в 4-х т. Т.1. М.,1975.
- 10а. Аристотель. Метафизика. М.-Л., 1934.
11. Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1951.
12. Арутюнов С.Л. Современный быт японцев. М., 1968.
13. Астон В.Г. История японской литературы. Владивосток, 1904.
14. Атеисты, материалисты, диалектики древнего Китая. М., 1967.
15. Басё. Лирика. М., 1964.
16. Баткин Л.М. Тип культуры как историческая целостность. — «Вопросы философии». 1969, №9.
17. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений в 13-ти т. М., 1953-1959.
18. Большой японско-русский словарь. Т.1-2. М., 1970.
19. Бор Н. Атомная физика и человеческое познание. М., 1961.
20. Буланже П.А. Жизнь и учение Конфуция. М., 1903.
21. Бунгаку но сисо (Литературные мысли). — «Гэндай Нихон сисо тайкэй» («Серия по теории современной японской литературы»). Т.13. Токио, 1968.
22. Буров В.Г. Мироззрение китайского мыслителя XVII века Ван Чуань-шаня. М., 1976.
- 22а. Быков Ф.С. Зарождение политической и философской мысли в Китае. М., 1966.
23. Вандор И. Цимбалы и трубы с «крыши мира». — «Курьер ЮНЕСКО». 1973, июнь.
24. Васильев Л.С. Культы, религии, традиции в Китае. М., 1970.
- 24а. Вернадский В.И. Размышления натуралиста. Научная мысль как планетное явление. Кн.2. М., 1977.
- 24б. Воробьев М.В., Соколова Г.А. Очерки по истории науки, техники и ремесла в Японии. М., 1976.
25. Гачев Г.Д. Жизнь художественного сознания. М., 1973.
26. Гегель Г.В.Ф. Сочинения. Т.1-14. М.-Л., 1929-1958.
27. Гегель Г.В.Ф. Работы разных лет, Т.1-2. М. 1970-1971.
28. Гейне Г. Романтическая школа. — Собрание сочинений. Т.6. М.,1958.
29. Герцен А.И. Собрание сочинений в 30-ти т. М., 1954-1966.
30. Гессе Г. Игра в бисер. М., 1969.
31. Глускина А.Е. Об истоках театра Но. — Театр и драматургия Японии. М., 1965.
32. Гнедич Н.И. Сочинения в 3-х т. СПб., 1884.
- 32а. Горегляд В.Н. Дневники и эссе в японской литературе X—XIII вв. М., 1975.
33. Горегляд В.Н. О жанровых особенностях «Записок от скуки» Кэнко-хоси. — Вопросы филологии и истории стран советского и зарубежного Востока. М., 1961.
34. Горфункель А.Х. Джордано Бруно. М., 1965.
35. Григорьева Т.П. Махаяна и китайские учения (попытка сопоставления). — Изучение китайской литературы в СССР.М., 1973.
36. Григорьева Т.П. Один из случаев влияния китайской философии на мироззрение японцев. — Роль традиции в истории и культуре Китая. М., 1972.
37. Григорьева Т.П. Одинокий странник. О японском писателе Куникада Доппо. М.,

1967.

37а. Григорьева Т.П. Читая Кавабата Ясунари. — Зарубежные литературы и современность. Вып. 2. М., 1973.

38. Гундзи М. Японский театр Кабуки. М., 1969.

39. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1972.

40. Гэндэй бунгакурон тайкэй (Серия по теории современной литературы) в 8-ми т. Токио, 1953-1956.

41. Дайгаку. Тюё (Великое Учение. Середина-Постоянство). — Тюококу котэнсэн (Сочинения китайской классики). Т.4. Текст на китайском и японском с японским комментарием. Токио, 1967.

42. Деглин В. Функциональная асимметрия — уникальная особенность мозга человека. — «Наука и жизнь». 1975, №1.

42а. Джохадзе Д.В. Основные этапы развития античной философии. М., 1977.

42б. Дзэами — Дзэнтику. Нихон сисо тайкэй (Серия японской мысли). Т.24. Токио, 1974.

43. Древнекитайская философия. Т. I. М., 1972.

44. Дхаммапада. М., 1960.

45. Жуков Е.М. История Японии. М., 1939.

46. Завадская Е.В. Восток на Западе. М., 1970.

46а. Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи стаого Китая. М., 1975.

47. Зелинский А.Н. Идея космоса в буддийской мысли. — «Страны и народы Востока». Вып. XV. М., 1973.

48. Зелинский А.Н. Колесо времени в циклической хронологии Азии. — «Народы Азии и Африки». 1975, №2.

49. Иваненко Н.Г. Ихара Сайкаку и его сборник новелл Эйтэйгура. — Историко-филологические исследования. М., 1967.

49а. Имамити Томонобу. Би-но исо то гэйдзюцу (Фазы красоты и искусство). Токио, 1968.

50. Индийская культура и буддизм. М., 1972.

51. Иосида Сэйити. Нихон бунгакуси (История японской литературы). Токио, 1960.

52. Иосида Сэйити. Сидзэнсюги кэнкю (О натурализме) Т.1-2. Токио, 1955-1958.

53. Иофан Н.А. Из истории японской музыки VII-IX вв. Искусство Японии. М., 1965.

54. Иофан Н.А. Культура древней Японии. М., 1974.

55. Исида Дзёдзи. Григорьева-дзёси но ромбун о ёндэ (Читая сочинение Григорьевой). — «Тоё». 1973, №7.

56. Исикава Такубоку. Дзэнсю (Полное собрание сочинений). Токио, 1928.

57. Искандеров А.А. Феодалный город Японии XV столетия. М., 1961.

57а. Историко-философский сборник МГУ. М., 1971.

58. История современной японской литературы. М., 1961.

59. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли Т.3. М. 1967.

60. Исэ-моногатари. Пг., 1923.

61. Иэнага Сабуро. История японской культуры. М., 1972.

62. Кавабата Ясунари. Би-но сондзай то хаккэн (Существование и открытие красоты). Токио, 1969,

63. Кавабата Ясунари. Мастера современной прозы Японии М., 1971.

64. Кавабата Ясунари. Уцукусий Нихон-но ватакуси (Красотой Японии рожденный), Токио, 1968.

65. Караки Дзюндзо. Нихондзин-но кокоро но рэкиси (История кокоро японского народа). Т.1-2. Токио, 1970.

66. Карлейль Т. Герои и героическое в истории. СПб., 1891.

67. Карлейль Т. Sartor Resartus, М., 1902.

68. Катаками Тэнгэн. Сэй-но ёкю то бунгаку (Требования жизни и литература). —

- Гэндай нихон бунгаку кодза (Лекции по современной японской литературе). Т.2. Токио, 1962.
69. Кёгэн. Японский средневековый фарс. М., 1958.
70. Кессель Л.М. Гете и «Западно-Восточный диван». М., 1973.
71. Кин Д. Японцы открывают Европу. 1720-1830. М/ 1972.
- 71а. Кин Д. Японская литература XVII-XIX столетий. М., 1978.
72. Ки-но Цураюки. Кокинвакасюдзё (Предисловие) к кн.: «Кокинвакасю». Токно, 1926.
73. Ки-но Цураюки. Тоса-никки (Дневник из Тоса). — Тоса, Идзаёй, Ходзо, Такэтори-моногатари. Осака, 1938.
74. Китамура Тококу. Сочинения. — Гэндай нихон бунгаку дзэнсю (Полное собрание сочинений современной японской литературы). Т.4. Токио, 1956.
75. Кодзиэн (Японский толковый словарь). Изд. 1-е. Токио, 1961.
76. Кодзиэн (Японский толковый словарь). Изд. 2-е. Токио, 1973.
77. Когодзитэн (Словарь старых слов). Токио, 1964.
78. Кодзики. Запись о деяниях древности. Дневная звезда. — «Восточный альманах». Вып. второй. М. 1974.
79. Козловский Ю.Б. Философия экзистенциализма в современной Японии. М., 1975.
80. Конрад Н.И. Запад и Восток. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1972.
81. Конрад Н.И. О встрече с Такахаси Тэммин в 1927 г. — «Народы Азии и Африки». 1972, №2.
- 81а. Конрад Н.И. Очерки японской литературы. М., 1973.
82. Конрад Н.И. Японская литература. М., 1974.
83. Конрад Н.И. Японская литература в образцах и очерках. Л., 1927.
- 83а. Копнин П.В. Логические основы науки. Киев, 1968.
84. Кремянский В.И. Структурные уровни живой материи. Теоретические и методологические проблемы. М., 1969.
85. Кроль Ю.Л. Сыма Цянь — историк. М., 1970.
- 85а. «Культурные связи Японии и Запада за 100 лет». Материалы конференции ЮНЕСКО. Токио, 1968.
86. Куникада Doppo. Избранные рассказы. М., 1958.
87. Куникада Doppo. Сочинения, — Гэндай нихон бунгаку дзэнсю (Полное собрание сочинений современной японской литературы). Т.57. Токио, 1956.
88. Куникада Doppo. Сочинения — Гэндай Нихон бунгаку дзэнсю (Полное собрание сочинений современной японской литературы). Т.15. Токио, 1927.
89. Куникада Doppo. Бёдзёроку (Записки больного). Токио, 1925.
90. Кэнко-хоси. Записки от скуки (Цурэдзурэгуса). М., 1970.
- 90а. Левин А.Е. Миф. Технология. Наука. — «Природа». 1977, №3.
91. Лейбниц Г.В. Новые опыты о человеческом разуме. М—Л., 1936.
92. Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия. М., 1936.
93. Лисевич М.С. Древнекитайская поэзия и народная песня. М., 1969.
94. Литература древнего Китая. М., 1969.
95. Литература и культура Китая (к 90-летию со дня рождения В.М. Алексеева). М. 1972.
- 95а. Литература Китая и Японии. М.-Л., 1935.
96. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967.
- 96а. Лосев А.Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957.
97. Лосев А.Ф. История античной эстетики (ранняя классика). М., 1963.
98. Лосев А.Ф. История античной эстетики (высокая классика). М. 1974.
99. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. М., 1972.
100. Лотман Ю.М., Петров В.М. Семиотика и искусствоведение. — Современные зарубежные исследования. М., 1972.

101. Мамардашвили М.К. Формы и содержание мышления. М., 1968.
102. Мамонов А.И. Свободный стих в японской поэзии. М., 1971.
103. Манъёсю (Собрание мириад листьев). Т.1-3. М., 1971-1972.
104. Маркова В.Н. Мондзаэмон Тикамацу о театральном искусстве. — Театр и драматургия Японии. М., 1965.
105. Маркова В.Н. Стихотворение Басё «Старый пруд». — Китай. Япония. История и филология. М., 1961.
106. Мартынов А.М. Представление о природе и мироустроительных функциях власти китайских императоров в официальной традиции. — «Народы Азии и Африки». 1972, №5.
107. Мартынов А.С. Сила дэ монарха. — Письменные памятники Востока. М., 1974.
- 107а. Масао Ионэкава. Влияние русской литературы на японскую. — «Восточное обозрение». 1940, №2.
108. Маца И.Л. Проблемы художественной культуры XX века М 1969.
109. Мацуо Басё. Сочинения. — Нихон котэн бунгаку дзэнсю (Полное собрание сочинений японской классической литературы). Т.41. Токио, 1972.
110. Мори Огай. Сочинения. — Гэндай нихон бунгаку дзэнсю (Полное собрание сочинений современной японской литературы) Т.7. Токио, 1953.
111. Мостепаненко А.М. Пространство и время в макро-, мега- и микромире. М., 1974.
112. Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967.
113. Мурамацу Садатака. Нихон бунгаку но кокоро. Манъёсю кара Кавабата мадэ (Кокоро японской литературы. От «Манъёсю» до Кавабата). Токио, 1970.
114. Мурасаки Сикибу. Гэндзн-моногатари (Повесть о Гэндзи). Токио, 1926.
115. Мурасаки Сикибу. Гэндзи-моногатари (Повесть о Гэн-дзи). — Нихон бунгаку тайкэй (Серия японской литературы) Т.6-7. Токио, 1927.
116. Нагатани Акихиса. Нихон бунгакуси дзукан (Иллюстрированная история японской литературы). Токио, 1955.
117. Накамура Мицуо. Нихон но киндай сёсэцу (Современная японская проза). Токио, 1954.
118. Накамура Мицуо. Мэйдзи бунгакуси (История литературы Мэйдзи). Токио, 1963.
119. Накамура Мицуо. Фтабатэй Симэй дэн (Биография Фтабатэя Симэй). Токио, 1958.
120. Нацумэ Сосэки. Сочинения. — Гэндай нихон бунгаку дзэнсю (Полное собрание сочинений японской литературы). Т.11. Токио, 1954.
121. Нацумэ Сосэки. Гарасудо-но нака (Сквозь стеклянную дверь). Токио, 1940.
122. Николаева Н.С. Декоративное искусство Японии. М., 1972.
123. Нисида Китаро. Дзэнсю (Полное собрание сочинений в 7-ми томах). Токио, 1946-1953.
- 123а. Нихондзин но биисики (Эстетическое сознание японцев). Токио, 1974.
124. Нихон бунгаку дайджитэн (Энциклопедия японской литературы). Т.1-4. Токио, 1935-1939.
125. Нихон котэн бунгаку тайкэй (Серия японской классической литературы). Т.59. Токио, 1958.
126. Нихон киндай бунгакуси кодза (Лекции по истории современной японской литературы). Т.2. Токио, 1957.
- 126а. Нихон ринриси (История японской этики). Т.7. Токио, 1936.
127. Ногакуронсю (Сочинения по теории театра Но). — Нихон котэн бунгаку тайкэй (Серия японской классической литературы). Т.15. Токио, 1961.
128. Носэ Асадзи. Дзэами дзюорокубусю хёсяку (Комментарий к 16-ти сочинениям Дзэами). Т.1-2. Токио, 1958-1960.
129. Общество и государство в Китае. Тезисы и доклады. М., 1971.
130. Общество и государство в Китае. Тезисы и доклады. М., 1972.
131. Общество и государство в Китае. Тезисы и доклады. М., 1973.
132. Общество и государство в Китае. Тезисы и доклады, М., 1975.

133. Овчинников В.В. Ветка сакуры. М., 1971.
- 133а. Ольденбург С.Ф. Жизнь Будды. Пг., 1919.
134. Очерки новой истории Японии (1640-1917). М., 1958.
- 134а. Платон. Сочинения. Т. II. М., 1970.
135. Померанцева Л.Е. «Хуайнаньцзы», древнекитайский памятник II в. до н.э. Автореф. канд. дисс. М., 1972.
136. Поспелов Б.В. Из истории литературно-эстетических воззрений в Японии. — Проблемы теории литературы в странах Востока. М., 1964.
137. Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.
138. Пу Сун-лин. Изгнанница Чан-э. — Странные истории. Л., 1928.
139. Пушкин А.С. О народности в литературе. — Собрание сочинений. Т.7. М., 1958.
140. Радуль-Затуловский Я.Б. Из истории материалистических идей в Японии. М., 1972.
141. Радуль-Затуловский Я.Б. Конфуцианство и его распространение в Японии. М—Л., 1947.
142. Ранние формы искусства. М., 1972.
143. Рачинский Г.А. Японская поэзия. М., 1914.
144. Рехо К.М. Горький и японская литература. М., 1965.
145. Розенберг О.О. Проблемы буддийской философии. Пг., 1919.
- 145а. Роль традиции в истории и культуре Китая. М., 1972.
146. Ронго (Беседы и суждения). — Тюококу котэнсэн (Сочинения китайской классики). Т.1-2. Токио, 1965.
147. Роси (Лао-цзы). Дао дэ дзин (Книга о дао и дэ). — Тюококу котэнсэн (Сочинения китайской классики). Т.6. Токио, 1968.
148. Роулэнд Б. Искусство Запада и Востока. М., 1958.
149. Сайкаку Ихара. Новеллы. М., 1959.
150. Сакакибара Ёсибуми. Киндай нихон бунгаку но кэнкю (Изучение современной японской литературы). Токио, 1956.
- 150а. Сандзоси (Три книги). — Нихон бунгаку тайкэй (Серия японской классической литературы). Т. XVI. Токио, 1961.
151. Семейотикэ. Труды по знаковым системам. Тарту. №3-1967; №5-1971; №6-1973.
152. Серебряков Е.А. «Цзянсийская поэтическая школа» и ее взгляды на литературу. — Классическая литература Востока. М., 1972.
153. Синсю тядо дзэнсю (Новое полное собрание сочинений по чайному ритуалу). Т.9. Токио, 1956.
154. Сиода Рёхэй. Кокубунгакуси но кэнкю (Изучение истории национальной литературы). Токио, 1961.
155. Сиода Рёхэй. Куникида Доппо. — Нихон бунгаку кодза (Лекции по японской литературе). Токио, 1931.
156. Слово о живописи из Сада с горчичное зерно. М., 1969.
157. Соколов С.Н. Эстетические основы и художественные принципы живописи хайга. — Искусство Японии. М., 1965.
158. Соколова И.И. Первые «сяшо»: беллетристика или философская проза?— Классическая литература Востока. М., 1972.
159. Социология развивающихся стран и Япония. Сборник рефератов. Вып.3, М., 1968.
160. Спиркин А.Г. Сознание и самосознание. М., 1972.
161. Судзуки Тору. Кёсонтэки сэкай (Мир эхо-бытия). Токио, 1967.
162. Сэй Сёнагон. Записки у изголовья. М., 1975.
- 162а. Сэлинджер Д.Д. Над пропастью во ржи. М., 1965.
163. Танидзаки Дзюнъитиро. Похвала тени. — «Восточное обозрение». 1939, №1.
- 163а. Творения блаженного Августина. Ч. 4. «О граде божием». Кн. XII. Киев, 1905.
164. Теория литературы. М., 1962.
165. Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока. М., 1970.

166. Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. М., 1971.
167. Типология и взаимосвязи средневековых литератур Востока и Запада. М., 1974.
168. Токутоми Рока. Природа и человек. — «Восточный альманах». Вып. 1. М., 1957.
169. Толстой Л.Н. О литературе. М., 1955.
170. Тояма Сигэки. Мэйдзи исин. М., 1959.
171. Тэруока Ясутака, Гундзи Масакацу. Гэнроку бунгэй фукко (Возрождение литературы и искусства в период Гэнроку). Токио, 1966.
172. Тэруока Ясутака. Кинсэй бунгаку хёрон (Литературная теория поздних веков). Токио, 1942.
173. Тэцугаку дзитэн (Философский словарь). Сост. Ито Китиноскэ. Токио, 1934.
174. Упанишады. М., 1967.
175. Уэда Акинари. Луна в тумане. М., 1961.
176. Федоренко Н.Т. Краски времени. Черты японского искусства. М., 1972.
177. Федоренко Н.Т. Проблемы исследования китайской литературы. М., 1974.
178. Федоренко Н.Т. Японские записи. М., 1974.
179. Философская энциклопедия. Т.1-5. М., 1969-1970.
180. Фтабатэй Симэй. Цубоути Сёё. — Гэндай нихон бунгаку дзэнсю (Полное собрание сочинений современной японской литературы). Т.1. Токио, 1954.
181. Фтабатэй Симэй. Мои принципы художественного перевода. — «Восточный альманах». Вып. 1. М., 1957.
182. Хайронсю (Сочинения по теории хайку). — Нихон котэн бунгаку тайкэй (Серия японской классической литературы). Т.16. Токио, 1961.
183. Хисамацу Сэнъити. Нихон бунгакуси (История японской литературы). Токио, 1963.
184. Хисамацу Сэнъити. Кокубунгаку — хохо то тайсё (Национальная литература — метод и объект). — Тёсакусю (Собрание сочинений). Т.1. Токио, 1968.
185. Хомма Хисао. Мэйдзи бунгакуси (История литературы Мэйдзи). — Нихон бунгаку дзэнси (Полная история японской литературы). Т.2. Токио, 1937.
186. Цао Сюэ-цинъ. Сон в Красном тереме. Т.1-2. М., 1958.
187. Цзацуанъ. Изречения китайских писателей IX-XIX вв. М., 1975.
188. Цубоути Сёё. Сёсэцу синдзуй (Сокровенная суть сёсэцу). — Гэндай нихон бунгаку дзэнсю (Полное собрание сочинений современной японской литературы). Т.1. Токио, 1956.
189. Цубоути Сёё. Тосэй сёсэй катаги (Нравы студентов нашего времени). — Гэндай нихон бунгаку дзэнсю (Полное собрание сочинений современной японской литературы). Т.2. Токио, 1929.
190. Чан Ван Те. Два музыкальных мира. — «Курьер ЮНЕСКО». 1969, июнь.
- 190а. Чехов А.П. Собр. соч. в XII томах, М., 1956.
191. Шелестова Е.П. Что дала Япония западной культуре. Доклад на заседании, посвященном 50-летию Музея западного и восточного искусств. Одесса, 1970.
192. Шестаков В.П. Гармония как эстетическая категория. М., 1969.
193. Шкловский В.Б. О китайской средневековой повести. — Прodelки праздного дракона. М., 1966.
- 193а. Шостакович Д.Д. Национальные традиции в музыке. — «Курьер ЮНЕСКО». 1973, июнь.
194. Шербатской Ф.И. Теория познания и логика по учению позднейших буддистов. СПб., 1909.
195. Шербатской Ф.И. Философское учение буддизма, Пг., 1919.
196. Щуцкий Ю.К. Китайская классическая Книга Перемен. М., 1960.
- 196а. Эйдлин Л.З. За чтением «шедевров „китайской прозы“» в переводах академика В.М. Алексеева. «Дневная звезда». — «Восточный альманах». Вып. второй. М., 1974.
197. Эйдлин Л.З. К истории развития китайской литературы в III-XIII веках. — Изучение китайской литературы в СССР. М., 1973.

198. Эйшлин Л.З. Тао Юань-мин и его стихотворения. М., 1967.
199. Эки (Книга Перемен). — Тьюкоку котэнсэн (Сочинения китайской классики). Т.1. Токио, 1966.
200. Японская литература. Исследования и материалы. М.; 1959.
201. Японская поэзия. М., 1954.
202. Anesaki M. Buddhist Art in its Relation to Buddhist Ideals (with Special Reference to Buddhism in Japan). L., 1916.
203. Anesaki M. History of Japanese Religion. L., 1930.
204. Buddhism and the Age of Science. — «The World Peace Series». Colombo. 1962, №2.
205. Callaway T. N. Japanese Buddhism and Christianity. Tokyo, 1957.
206. Dumoulin H. Zen. Geschichte und Gestalt Bern. 1959.
207. Glasenapp H. von. Buddhism a Non-theistic Religion. L., 1970.
208. Hisamatsu Senichi. The Characteristics of Beauty in the Japanese Middle Ages. — «Acta Asiatica». Tokyo, 1965, №8.
- 208a. Hoiton G. The Roots of Complementarity. —«Dedalus. Journal of the American Academy of Arts and Sciences». Boston, 1970, №99.
209. Introduction to Classic Japanese Literature. Tokyo, 1948.
210. Iwao Matsuhara. On Life and Nature in Japan. Tokyo, 1964
211. Janeira A. M. Japanese and Western Literature. A Comparative Study. Rutland, 1970.
212. Japanese-English Buddhist Dictionary. Daito Suppansha Tokyo 1965.
213. The Japanese Mind. Essentials of Japanese Philosophy and Culture. Ed. by Ch. A. Moore. Honolulu, 1967.
214. Japanese Thought in the Meiji Era. Centenary Culture Council Series. Vol. 9. Tokyo, 1958.
215. Jung C. G. Psychology and Religion: West and East. L., 1958.
216. Kato Shuichi. Tominaga Nakamoto. A Tokugawa Iconoclast. — «The University of British Columbia. Reprinted from „Monumenta Nipponica“». Vol. 22. 1967, January.
217. Legge J. The Four Books. Confucian Analects. The Great Learning. The Doctrine of the Mean and the Works of Mencius. Shanghai, [6. r.].
218. Legge J. Life and Teachings of Confucius. L., 1877.
219. Makoto Ueda. Literary and Art Theories in Japan. Cleveland, 1967.
- 219a. Maurer H. Collisium of East and West. Chicago, 1951.
220. Miner E. The Japanese Tradition in British and American Literature. Princeton, 1966.
221. Nakamura Hajime. A History of the Development of Japanese Thought from 592 to 1868. Vol. 2. Tokyo, 1967.
222. Needham J. Science and Civilisation in China. V. 1-2. Cambridge, 1956.
- 222a. Neill McFarland H. The Rush Hour of the Gods. A Study of New Religious Movements in Japan. N. Y.-L., 1967.
- 222b. Nishida K. Intelligibility and the Philosophy of Nothingness. Tokyo, 1958.
223. Okajaki Yoshie. Japanese Literature in the Meiji! Era. Tokyo, 1955.
224. Okakura Kakuzo. The Book of Tea. Tokyo, 1974.
225. An Outline of Shinto Teachings. Tokyo, 1958.
226. Philosophical Studies of Japan. Vol. IX. Tokyo, 1969.
227. Raja Rao. The Serpent and the Rope. L., 1960.
228. Smith W. W. Confucianism in Modern Japan. Tokyo, 1959.
229. Sources of Japanese Tradition. Vol. I. N. Y.-L., 1958.
230. Sta11 J. F. Advaita and Neoplatonism. A Critical Study in comparative philosophy. Madras, 1961.
231. Suzuki D.T. Manual of Zen Buddhism. N. Y., 1960.
232. Suzuki D.T. Studies in Zen. N. Y., 1960.
233. Suzuki D.T. Mysticism. Christian and Buddhist. L., 1957.
234. Suzuki D.T. The Zankavatara Sutra. L., 1966.

235. Suzuki D.T. Zen Buddhism, Selected Writings, ed. by W. Barret. N. Y., 1956.
236. Suzuki D.T. Zen and Japanese Culture. N. Y., 1959.
236a. Tadao Kunitomo. Japanese Literature Since 1868. Tokyo, 1938.
237. Terminologia Indica. 1. Tartu, 1967.
238. Toynbee A.J. A Study of History. L., 1946.
239. Watts A.W. The Spirit of Zen. N. Y., 1960.
240. Watts A.W. The Way of Zen. N. Y., 1968.
241. Wood E. Zen Dictionary. Tokyo, 1972.

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

Аварэ — восклицание, выражающее восторг.

Авидья (санскр.) — неведение, непросветленность, незнание подлинной природы вещей.

Агэку — нижнее двестишие *танки* (14 слогов).

Акарма (санскр.) — правильное действие, не обусловленное *кармой*.

Анатман (санскр.) — см. *муга*.

Архат (санскр.) — в хинаянском буддизме святой, освободившийся от желаний, достигший высшей степени просветления. Архат остается в *сансаре*, но не подвержен закону *кармы*. Архатство — состояние, позволяющее прервать обусловленную *кармой* цепь рождений и смертей.

Би — прекрасное, красота, которая одна для всех, у каждого своя.

Бо (кит.) — «Разрушение», название 23-й гексаграммы «И цзин».

Бодхисаттва (санскр.) — тот, кто достиг просветления, но не становится буддой, помогает освобождению других.

Боцурико — букв. «скрытый идеал», метод неявного, ненавязчивого описания, когда идея не выражается прямо.

Буммэй каика — «освоение цивилизаций», один из лозунгов Мэйдзи.

Буси — самурай, воин.

Бусидо — букв. «путь самурая», нормы поведения, которым должен следовать самурай.

Ва — гармония.

Вагаку — «японская наука», изучает письменные памятники японской древности.

Вагакуся — представители «японской науки».

Вака — японские стихи (в отличие от *канси* — китайских стихов).

Вакон ёсай (ёдзай) — «японская душа, европейские знания», один из лозунгов Мэйдзи.

Вакон кансай — «японская душа, китайские знания».

Вакэй-сэйдзюку — четыре принципа чайной церемонии: гармония, почтительность, чистота, спокойствие.

Ватакуси сёсэцу — «повесть о себе».

Виджняна (санскр.) — сознание, которое разделяет, классифицирует; конкретное знание.

Вивикта-дхарма (санскр.) — просветленное одиночество.

Вэй (кит.) — деяние, действие (антоним *увэй*).

Ги (кит. *и*) — «долг-справедливость», одно из «пяти постоянств» неотъемлемое от «человечности».

Гуа (кит.) — символ «И цзин», гексаграмма.

Гэй — мастерство, исполнительское искусство.

Гэмбун умми тай — «единство письменного и разговорного языка», принцип, выдвинутый японскими писателями в поисках современной литературной формы.

Гэнь (кит.) — «Сосредоточенность», название 52-й гексаграммы «И цзин».

Гэсаку — «развлекательная литература».

Дайгидан — «Великое сомнение», один из трех принципов *дзэн* (состояние, «когда горы кажутся горами, потом перестают казаться горами, а потом опять кажутся горами»).

Дайсинко — «Великая вера», один из трех принципов *дзэн* (вера в то, что всё обладает природой Будды).

Дайфунсин — «Великая решимость», один из трех принципов в практике *дзэн*.

Дан — композиционная единица прозаических произведений японской литературы, букв. «ступень», горизонтальная строка в японском алфавите.

Дао (кит.) — букв. «путь», одно из главных понятий китайских учений (Путь мира в целом и каждой вещи в отдельности).

Датун (кит.) — «Великое единение», состояние всеобщего благоденствия (описанное в «Ли-цзы»).

Дзадзэн — поза сосредоточения в *дзэн*: сидеть, полузакрыв глаза, скрестив ноги, выпрямив спину, установив равномерное дыхание.

Дзёрури — вид песенного сказа, исполняемого в театре кукол под речитатив.

Дзё-ха-кю — закон ритмической организации действия в театре Но и других видах японского искусства. *Дзё* — медленное вхождение, *ха* — резкий перелом, *кю* — стремительное движение; переход от замедленного, уравновешенного действия к быстрому и энергичному.

Дзи — расчлененный мир конкретных форм, букв. «дело, событие».

Дзин (кит. *жэнь*) — «человечность», одно из «пяти постоянства, врожденных свойств изначальной природы: человек, Срединный между Небом и Землей, призван уравновешивать мир.

Дзидаймоно — исторические драмы.

Дзидзимугэ — принцип взаимопроницаемости, взаимоперехода одних форм в другие.

Дзицу — то, что есть, явленное; в противоположность *кё* — Пустоте.

Дзуйхицу — букв. «вслед за кистью», популярный в Японии вид эссеистических произведений.

Дзэн (санскр. *дхьяна*, кит. *чань*) — «сосредоточение», учение о достижении озарения (*сатори*), состояния незамутненности, неразличения — «не-я» (*муга*), когда выявляется подлинная природа всего.

Дзюдо — название японской борьбы, букв. «путь мягкости», уступчивости, что значит побеждать, не нападая.

Дзюн-гяку — принцип движения туда-обратно, лежащий в основе традиционных представлений китайцев и японцев о типе всеобщего развития.

Дори (кит. *даоли*) — естественный порядок вещей, путь правильного поведения, ненарушения природного ритма.

Дукха (санскр.) — «страдание», первая из четырех «благородных истин», открывшихся Будде в момент просветления: «жизнь есть страдание (дукха)».

Дотоку (кит. *даодэ*) — путь и его конкретное проявление; правильный путь, которому должен следовать человек.

Дхарма (санскр.) — букв. «носитель» своего признака, постоянного свойства: в отличие от субстанции, которая содержит многие качества, *дхарма* — единичный элемент. Вступая в разные сочетания, *дхармы* образуют все вещи. *Дхарма* — и элементы бытия, и космический закон, и учение Будды.

Дхарма-дхату (санскр.) — сфера действия *дхармы* — космического закона; вселенная, феноменальный мир.

Дхармата (санскр.) — подлинная природа вещей; согласно «Ланкаватара сутре» —

спонтанность.

Дхьяна (санскр.) — см. *дзэн*.

Дэ (кит.) — *dao*, проявленное в действии, в конкретном деянии.

Ё (кит. *ян*) — одно из двух космических начал; вместе с *инь* организует жизнь во вселенной; олицетворяет свет, движение, напряжение, мужское начало.

Ёдзё — букв. «избыточные», не выраженные эмоции, призванные вызвать «душевный отклик», возбудить воображение. Один из основных приемов японской поэтики.

Ёкёку — «музыкальная пьеса для пения», пьесы театра Но.

Ёмихон — «книги для чтения», один из видов литературы горожан XVIII в.

Ёха — букв. «последние волны», прием композиционного завершения в классической прозе.

Ёхаку — пустое, незаполненное место; прием недомолвки, недосказанности в традиционной японской живописи.

Ёю — духовная свобода, несвязанность, непринужденность (характерные черты школы *ёюха* — ирония и полная искренность).

Жэнь (кит.) — см. *дзин*.

И (кит.) — «перемены», законы изменения вещей, неизбежной смены одной ситуации другой, расписанные в 64 гексаграммах «И цзин».

И (кит.) — см. *ги*.

Икэбана — композиция из цветов; один из видов дзэнского искусства.

Инга — закон причинности.

Иннэн — закон причинной зависимости.

Ин (кит. *инь*) — одно из двух космических начал, вместе с *ян* организует жизнь во вселенной; олицетворяет тьму, покой, податливость, женское начало. Закон взаимодействия *инь-ян* определяет структуру японского искусства. (Как говорил Рикю, и ритм чайной церемонии обусловлен переходом от равновесия и спокойствия — *инь* к веселости и бодрости — *ян*).

Инъё — наука о взаимодействии *инь-ян* в различных сферах жизни.

Исин — «обновление», название переворота Мэйдзи, который привел к свержению сёгуната и установлению новой формы правления.

Итинё — единая *татхата*.

Кабуки — букв. «искусство песни и танца» — вид театрального действия, возникший в период расцвета городской культуры.

Кало-насти (санскр.) — отсутствие времени, вечность.

Кальпа (санскр.) — один из циклов существования мира.

Ками (кит. *шэнь*) — божество, душа вещей.

Кана-дзоси — «рассказы на кана» (*кана* — японская слоговая азбука).

Кангаку — «китайская наука», изучающая памятники китайской классики.

Кангакуся — представители «китайской науки».

Кандзэн тёаку — «поощрение добра и порицание зла», принцип, лежавший в основе «книг для чтения».

Карма (санскр.) — букв. «действие», организующий элемент или формирующая сила. От *кармы* зависит новообразование дхарм; *карма* наследуется от предыдущих существований, которые обуславливают настоящее существование; настоящее существование определяет последующую *карму*.

Ката — каноническая поза, стиль игры в японском театре.

Катаги-моно — «повести о нравах».

Катаи-утагаки — молодежные хороводы, брачные игрища.

Катарибэ — устные рассказчики, семья профессиональных сказителей.

Катёфугэцу — букв. «цветы, птицы, ветер, луна», традиционный стиль японской и китайской живописи и поэзии.

Като — букв. «переход», композиционный прием.

Каэси-ута — «возвратная песня», *танка*, которой завершается «длинная песня» — *нагаута*.

Кё — Пустота.

Кёгэн — комические сценки, исполняемые между пьесами Но, по характеру противоположны им, но подчинены тому же ритму *дзё-ха-кю*.

Кёдзицу (кит. *сюйши*) — «то, чего нет, и то, что есть», неявленное и явленное.

Кёдзицу-химакурон — теория о том, что неявленное и явленное в искусстве взаимосвязаны, как «кожа и плева» (*химаку*), — одного нет без другого.

Ки (кит. *ци*) — дух, воздух; «изначальное *ки*» под воздействием *инь-ян* образует все вещи.

Кибёси — «желтые книги» (по цвету обложки), один из видов городской литературы XVII в.

Киин (кит. *ци юнь*) — ритмически созвучное *ки*; грация, изящество, утонченность.

Киин-сэйдо (кит. *циюнь шэндун*) — «созвучное *ци* рождает жизнь», первый из «шести законов живописи» Се Хэ.

Кисицу — явленное, материализованное *ки*; вторичная природа.

Ко (кит. *сяо*) — «сыновняя почтительность», один из принципов конфуцианского учения.

Коан — неожиданные вопросы, к которым прибегают дзэнские наставники, чтобы «озадачив» ученика, привести его в особое психическое состояние «всепонимания», или понимания «без слов».

Коккэйбон — «книги юмора», один из видов городской литературы XVIII-XIX вв.

Кокоро, или *син* (кит. *синь*, санскр. *читта*) — душа, сердце, разум; ментальный орган — центр психической деятельности; сердцевина каждой вещи.

Кокородзукэ — «единство духа», поэтический прием, позволяющий соединять стихи в поэзии *рэнга*.

Кокю — унисон, сопереживание, один из приемов японской поэзии.

Коо — «призыв-отклик», композиционный прием.

Котодама — «душа слов», магия (чудесная сила) слова.

Кугири — поэтический прием, букв. «оборвать фразу», сделать паузу.

Кунси (кит. *цзюньцзы*) — «достойный», настоящий, совершенный человек, который своим поведением поддерживает порядок, равновесие в мире.

Кунь (кит.) — «Исполнение», название 2-й гексаграммы «И цзин».

Куса-дзоси — общедоступный вид японской городской литературы, объединявший «красные», «черные», «синие книжки», в которых иллюстрации занимали не меньше места, чем текст.

Кишана (санскр.) — мгновение, миг (одна семьдесят пятая секунды): настолько малая доля времени, что прошлое, настоящее и будущее становятся неразличимы.

Кэйдзидзё (кит. *синэршан*) — неоформившееся, то, что существует в невыявленной форме, вне времени и пространства.

Кэйдзика (кит. *синэрся*) — оформившееся, то, что существует в выявленной форме, во времени и пространстве.

Кэйко — репетиция, упражнение; букв. «думать о прошлом».

Ли (кит.) — см. *рэй*.

Люфа (кит.) — «шесть законов живописи», изложенные Се Хэ в «Записках о категориях древней живописи».

Ма — «пауза», прием исполнительского искусства в японском театре.

Магокоро — истинность духа; высшая искренность.

Мадхьямика (санскр.) — школа «Срединного пути», одна из двух основных школ буддизма махаяны, основана Нагарджуной, опирается на его сочинение «Праджня парамита сутра». Ставит акцент на пустотности (*шуньята*) и взаимозависимости вещей, осознав которую можно избавиться от иллюзорного знания, постичь Срединный путь.

Майя (санскр.) — относительность, относительная правда; творимый разумом и физической силой мир, прикрывающий подлинную природу вещей; неистинный, иллюзорный мир, создаваемый неведением (*авидья*). Там, где есть творение, там появляется разделение, последовательность, дуальность. Единое распадается, появляется временное существование того, что называется частями; наблюдатель, или субъект, субъективное существование, и наблюдаемое, или объект, объективное существование, что не соответствует подлинному состоянию мира, где все взаимосвязанно, едино. Потому майя переводится еще как иллюзия.

Макото (кит. *чжэнь, чэн*) — правда, истина; искренность; то, что превыше всего, заложено в природе вещей, позволяет каждому быть самим собой. Отступить от *макото* — значит нарушить *дао*, прийти в противоречие с мировым ритмом.

Макура-котоба — «слово-изголовье», повторяющееся словосочетание, древнейший прием японской поэзии.

Мандала (санскр.) — картина-диаграмма с изображением будд и бодхисаттв; схематическое или живописное изображение Вселенной. Выполняет функцию иконы, отражается в храмовой архитектуре.

Махаяна (санскр.) — «Большая колесница, или «Большой путь спасения» — северная ветвь буддизма (распространен в странах Дальнего Востока, на Тибете, в Непале и т.д.). В отличие от хинаяны («Малая колесница» — южная ветвь буддизма), тексты махаяны записаны не на пали, а на санскрите. Расходятся эти учения пониманием пути спасения: путь хинаяны — путь архатства — каждая личность сама обуславливает свою карму, архат спасает самого себя; в махаяне появляется посредник — бодхисаттва, который отказывается от окончательного покоя, чтобы помочь другим найти путь к спасению; проповедуется идея совместного спасения. В отличие от хинаяны, махаяна не противопоставляет *нирвану* и *сансару*: *нирвана*, истинно-сущее, и есть *сансара* — эмпирическое бытие. В свою очередь, махаяна делится на два основных направления: школа йогачар, основанная Асангой (410-500) и его братом Васубандху, признает источником всех вещей сознание (*манас*), которое обуславливает природу (*тачхата*) каждой вещи. В отличие от йогачар, мадхьямика — школа «Срединного пути» — выдвигает идею всеобщей относительности, пустотности (*шуньята*), провозглашает реально существующей Пустоту (*шунья*), абсолютную Середину: нет ни того, ни другого, Срединный путь снимает все оппозиции.

Мондо — «вопрос-ответ», диалог между мастером и учеником, предполагает мгновенную реакцию ученика на вопрос учителя, практикуется в *дзэн*.

Моно — «вещь» в широком смысле слова, универсальное понятие, прилагается как к конкретным предметам, так и к абстрактным: вещь, закон, явление и т.д.

Моногатари — повествование, один из ранних видов японской прозы, собирательное понятие. Первые дошедшие до нас *моногатари* появились в IX в., сочиняются в Японии поныне.

Монодзукэ — связь вещей по ассоциации, один из приемов традиционной поэтики.

Мономанэ — букв. «подражание вещам», «уподобиться *макото* вещи», один из принципов театрального искусства Но и теории Сэами; подражание не внешнему виду, а внутреннему духу (*макото*), что предполагает полное перевоплощение актера в того, кого он изображает.

Моно-но аварэ — «очарование вещей», одно из наиболее ранних в японской литературе определений прекрасного, связано с синтоистской верой в то, что в каждой вещи заключено свое божество — *ками*, в каждой вещи — свое неповторимое очарование. *Аварэ*

— это то, что вызывает восторг, взволнованность. *Аварэ* — внутренняя суть вещей (как и *макто* : японцы не разделяли красоту и истину), поэтому писатели и поэты прежде всего призваны были выявлять *аварэ* . Расцвет этого стиля приходится на эпоху Хэйан (IX-XII вв.), но тяготение к нему никогда не исчезало.

Мося — «подражание», имитация; может означать «верность древним образцам».

Му (кит. *у*) — Небытие, Ничто.

Муга (санскр. *Анатман*) — состояние «не-я», неощущения собственного «я», отсутствие субстанциональности.

Мудзё — непрочность, непостоянство: все подвержено закону постоянного изменения.

Мудзёкан — взгляд на мир как на постоянное изменение, ощущение непрочности бытия.

Мудзё-но аварэ — «очарование в быстротечности», понимание красоты как вечного перехода одной формы в другую.

Мудра (санскр.) — знаки или жесты, воплощающие учение Будды; сплетение пальцев (существует 12 основных способов), какой-то символ, например цветок лотоса или меч. Считается, что практикующий *мудру* может войти в мир Будды, стать единым с *дхарма-дхату*, даже если он не вполне избавился от иллюзий, от привязанности к миру *сансары*.

Муи (кит. *увэй*) — недеяние, поведение, согласованное с *дао*; несотворенное, неизменное, близко буддийскому пониманию *нирваны*, *татхаты*; идентифицируется с *сатори*, в котором отсутствует какое бы то ни было намеренное действие.

Мукэй — «не имеющее формы», невыявленное.

Мукэйбуцу — «вещь, не имеющая формы», существующая в потенции, в Небытии.

Му-но би — «красота Небытия».

Мусин — букв. «не-душа», «не-ум» (антоним *усин*). Это понятие появилось в японской поэзии уже в VIII в.; носило разный смысл. *Мусин рэнга* означало легкие, комические стихи в отличие от *усин рэнга* — элегантных, эмоциональных стихов. В *дзэн* идентифицируется с «абсолютным ничто» (*дзэттайму*), или Пустотой, существовало выражение *мусин-но би* «красота Ничто», или «красота Пустоты».

Мусуби — букв. «узел», композиционный прием, завершающий повествование.

Мэдзурасиса — удивительность, необычность, одно из традиционных определений прекрасного.

Мё — скрытое, невыразимое словами.

Нагаута — букв. «длинная песня» в отличие от «короткой песни» — *танка*.

Нагори — нечто уходящее, исчезающее, последний отблеск.

Нака-има — «вечное теперь», время между прошлым и настоящим, настоящее, которое тянется от безграничного прошлого к безграничному будущему.

Нёрай (санскр. *татхагата*) — один из эпитетов Будды, «тот, который приходит так», «явился из *татхаты* и ушел в *татхату*».

Никки — «дневники», жанр японской прозы, получивший распространение в период Хэйан (IX-XII вв.).

Ниндзёбон — «книги о чувствах», жанр японской городской прозы конца XVIII — начала XIX в.

Ниоидзукэ — «единство аромата», один из приемов поэзии *хокку* «подлинного стиля» (*сёфу*).

Нирвана (санскр.) — букв. «угасание», освобождение, покой. Первоначально состояние просветления, достигнутое Сакьямуни. Погашение всех иллюзий и уничтожение всех *карм*, которые приводят к новым рождениям. Согласно махаяне, состояние, когда ничто не производится и ничто не уничтожается, состояние *праджни* (всезнания) и *дхарма-каи* (высшее из трех тел Будды — разум Будды).

Но — вид театрального искусства Японии, оформившийся в XIV в и существующий до сих пор. В искусстве Но текст драмы, танец, речитативное пение существуют в неразрывном

единстве.

Окаси — букв. «смех», одно из определений прекрасного, возникшее одновременно с *аварэ*. К XVIII в., когда *окаси* стало преобладать в литературе горожан, изменился и его характер.

Окасимми — смешное, забавное.

Окори — возникновение, происхождение, начало, один из композиционных приемов японской прозы.

Пи (кит.) — «Упадок», название 12-й гексаграммы «И цзин».

Праджня (санскр.) — мудрость, всезнание; ментальная способность воспринимать несотворенный мир на уровне *нирваны*.

Пратитья самутпада (санскр.) — закон причинного возникновения, или двенадцатичленное колесо зависимого происхождения, вращающееся в прямом и обратном порядке: «Из неведения возникают *санскар*ы (очертания); из *санскар* возникает сознание; из сознания возникают имя и форма; из имени и формы возникают шесть областей (области шести органов чувств, т.е. глаза, уха, носа, языка, тела и ума); из шести областей возникает соприкосновение; из соприкосновения возникает ощущение; из ощущения возникает жажда (или желание); из жажды возникает привязанность; из привязанности возникает становление; из становления возникает рождение; из рождения возникает старость и смерть, скорбь, стенание, страдание, уныние и отчаяние» (С. Радхакришнан. Индийская философия. Т.1. М., 1956, с. 348).

Рага (санскр.) — букв. «краска, цвет», а также «чувство, страсть», то, что «окрашивает» настроение, ментальная способность к переживанию приятного.

Ракутэн (кит. *лэтянь*) — «радоваться небу».

Рангакуся — сторонники «европейской науки» — *рангаку*.

Ри (кит. *ли*) — неизменный космический принцип, всеобщий закон и причина каждой вещи в отдельности; то, что порождает движение (*ян*) и покой (*инь*) и делает их двуедиными.

Рэй (кит. *ли*) — деликатность, учтивость, уравновешенность, одно из «пяти постоянств».

Рэнга — «стихотворная цепь» — поэтический жанр, распространенный в Японии в XV-XVIII вв.

Рюко — изменчивое, преходящее (антоним *фуэки*).

Саби — характерный признак «подлинного стиля» поэзии *хокку*. Этимологически восходит к слову *сабиси*, что значит «уединенность», «унылость», «заброшенность», «одинокость». Поначалу имело оттенок тоски по человеческому общению. Со временем стало обозначать безличностное отношение к миру, чувство «Вечного одиночества».

Самадхи (санскр.) — правильное сосредоточение, концентрация разума на каком-то одном объекте или идее, что позволяет проникнуть в природу вещей. Существуют разные виды и степени *самадхи*.

Сансара (санскр.) — колесо рождения и смерти, колесо бытия, выйдя из которого можно достичь *нирваны*.

Сатори — озарение, внезапное пробуждение, которое наступает в результате сосредоточения, самоуглубления. В *дзэн* — такое состояние сознания, которое называется «разумом Будды» (*дхарма-кая*), — чистое сознание, как таковое, беспримесное; отсутствует воздействие каких бы то ни было посторонних мыслей, что позволяет заглянуть в подлинную природу вещей. *Сатори* близко интуиции, неожиданному прозрению, которое в художественной и научной практике выступает как высший миг познания, когда неясное становится ясным.

Свабхава (санскр.) — самобытие вещей.

Сё (кит. *сян*) — образ; небесные письма, символизирующие всевозможные состояния.

Сёсэцу (кит. *сяошо*) — «малые повествования», поучения. После трактата Цубоути Сёё (1886) — название нового вида прозы «длинной», «средней» и «короткой» формы.

Сёфу — «подлинный», или «правильный, стиль» школы Басё.

Сидзэн (*дзинэн*, кит. *цзыжань*) — естественность, спонтанность, следование *дао* — естественному течению вещей.

Сидзэнсюги — «натурализм», художественный метод японских писателей первого десятилетия XX в.

Син (кит. *синь*) — «искренность», доверие, одно из «пяти постоянств».

Сингаку — «учение о сердце», этическое учение, возникшее на почве буддизма и конфуцианства в среде горожан XVII в. и отразившее их психологию.

Сингон (санскр. *Мантра*) — истинные слова Будды; воплощенное в слове духовное начало, которое способно воздействовать на человека, вызвать просветление.

Синдзи — «истинные дела», не противоречащие природе вещей, правде — *макото*.

Синто (кит. *шэньдао*) — букв. «путь богов (*ками*)»; синтоизм — Древняя вера японцев в одухотворенность вещей: в каждой вещи — свое *ками*.

Синь (кит.) — см. *син*.

Сиори — один из поэтических принципов школы Басё. Этимологически восходит к глаголу «гнуть» или «быть гибким»: *хокку* должно быть гибким, неоднозначным по смыслу. *Сиори* имеет также смысл «увядшего цветка», от глагола *сиору* — «вянуть», «сохнуть». Как и *саби*, призвано создавать атмосферу одиночества.

Сумиэ — «рисунок тушью» на тонкой рисовой бумаге, что само по себе предполагает моментальное решение, без предварительного расчета.

Сэвамоно — «жизнейские драмы».

Сэй (кит. *син*) — первоприрода, или изначальная, врожденная природа человека, по поводу которой Конфуций сказал: «Все близки по природе, далеки по воспитанию».

Сэйки — жизненная энергия, которая производит все вещи.

Сядзицу — адекватное отражение действительности.

Сядзицусюги — принцип адекватного отражения действительности.

Сяо (кит.) — см. *ко*.

Сяожэнь (кит.) — «низменный человек», в противоположность *цзюньцзы*, человек, пренебрегающий общими интересами во имя личных, тем самым нарушающий всеобщий порядок вещей.

Сярэбон — «книги шуток», остроумных диалогов; прозаический жанр городской литературы XVIII в.

Сясэй (кит. *сешэн*) — название художественного метода, букв. «рисовать с натуры». Сначала метод живописи, впоследствии — поэзии *танка*, *хокку* и прозы.

Тайгэн домэ — поэтический прием, букв. «оборвать, закончить стихотворение *тайгэном* (неспрягаемой частью речи)», вопреки грамматическому правилу завершать фразу сказуемым.

Тайкёку (кит. *тайцзи*) — Великий Предел, высшее неподвижное начало, имманентное миру, порождающее и регулирующее жизнь во Вселенной.

Тама — «душа» (под знаком *инь*). После смерти светлая, легкая душа (*ян*) поднимается к небу, а темная, тяжелая душа — *тама* — уходит в землю.

Танка — букв. «короткая песня» в 31 слог, традиционная форма японского стиха, ритмически организованного чередованием слогов 5-7-5-7-7.

Тантризм (от санскр. слова *мантра* — «хитросплетение», «священный текст») — одна из школ индуизма, согласно которой мир существует как результат психической деятельности, прекращение которой приводит его в состояние Ничто, Пустоты (*шунья*), где

исчезают все различия. Согласно тантризму, анатомия человека отражает анатомию космоса.

Татха (санскр.) — быть таким, как ты есть.

Татхагата (санскр.) — один из эпитетов Будды. Согласно махаяне, тот, кто приходит и уходит в *татхату*.

Татхата (санскр.) — «таковость», подлинная природа вещей, нерасчлененный мир. *Татхатой* обусловлено существование феноменального мира.

Тёнин — горожанин, купец; последнее из четырех сословий, узаконенных в эпоху Токугава.

Ти (кит. *чжи*) — ум-знание, одно из «пяти постоянств».

Тондза — резкий переход, крутой перелом, композиционный прием в японской литературе.

Тотай (кит.) — «народение нового», прием в китайской поэзии.

Тун лэй (кит.) — вещи «того же рода», которые, обладая одинаковыми *ци*, резонируют.

Тэй (кит. *ди*) — покорность, почтительное отношение младшего к старшему, один из принципов конфуцианского поведения.

Тю (кит. *чжун*) — чистосердечие, преданность, лояльность.

Тю (кит. *чжун*) — середина, центр; принцип уравновешенности, умение избегать крайностей.

Укиё-дзоси — «рассказы о бренном мире», прозаический жанр, популярный в среде горожан XVIII в.

Укиё-э — «картина бренного мира», японская гравюра конца XVII - начала XIX в.

Усин (кит.) — «пять элементов», или «пять видов энергии»: дерево, огонь, земля, металл, вода, которые находятся в благоприятной позиции взаимопорождения или в неблагоприятной — взаимопреодоления.

Ута-моногатари — «песня-повесть», поэтико-повествовательный жанр, популярный в эпоху Хэйан.

Учан (кит.) — «пять постоянств, пять врожденных свойств человеческой природы: *жэнь* — человечность, *и* — долг — справедливость, *ли* — деликатность, чуткость, *синь* — искренность, *чжи* — ум-знание.

Уцури — «отражение», один из приемов «подлинного стиля».

Фу (кит.) — «Возврат», название 24-й гексаграммы «И цзин».

Фуга — одно из определений прекрасного — утонченность, элегантность; то, что движет искусством.

Фуга-но макото — «истинность красоты».

Фуни (санскр. *адвайта*) — недвойственность, «не-два».

Фурю мондзи — дзэнское изречение: истина передается не в слове, а непосредственно — от сердца к сердцу.

Фуэки — «неизменное», в сочетании с «изменчивым» (*рюко*) определяют путь искусства. Как говорил Басё, «без неизменного нет основы, без изменчивого нет обновления».

Хайга — живопись в стиле поэзии *хайкай*.

Хайгон — обыденные слова, которые не встречались в поэзии *вака* и *рэнга* и как специальный прием введены в поэзию *хайкай*.

Хайкай — шуточные, юмористические *рэнга*, иногда комические *хокку*.

Хана — букв. «цветок», один из основных принципов теории Сэами, определяющий степень мастерства актера театра Но.

Харакири — букв. «вспарывание живота», способ самоубийства, обусловленный кодексом самурайского поведения.

Харан — «волнообразное движение», один из композиционных приемов японской

литературы.

Хари — букв. «развертывание», принцип композиционного построения.

Хибикидзукэ — «единство звучания», прием поэтики Басё.

Хинаяна — «Малая колесница», название южной ветви буддизма (см. *махаяна*).

Хобэн (санскр. *упая*) — букв. «уловка», неистинные слова в учении Будды, которые тем не менее способствуют познанию истины.

Хокку — верхнее двуступишие *танки* (чередование 5-7-5 слогов, всего 17), выделившееся в самостоятельный вид поэзии.

Хонка — «изначальная песня», которая лежит в основе *танки* или *рэнга*.

Хонкадори — «следование изначальной песне», сознательное подражание древним образцам.

Хоси-мандала — букв. «мандала-звезда», изображение круглого небосвода, разделенного концентрическими кругами, в центре которого будда Махавайрочана (яп. Дайнити — «Великое Солнце») в виде Полярной звезды.

Хосоми — букв. «тонкость», один из приемов «подлинного стиля».

Хуаньгу (кит.) — «изменение костяка», поэтический прием.

Цзацзуань (кит.) — изречения, афоризмы, прозаический жанр.

Цзюань шэн (кит.) — «списать подобие», один из принципов китайской живописи.

Цзюньцзы (кит.) — см. *кунси*.

Цугихаги — «заплата», композиционный прием «наложения» одного на другое в пьесах *ёкёку*.

Цудзурэ-нисики — «парча из лоскутков» — так характеризуется стилевая манера *ёкёку*.

Цукадзу ханарэдзу — «ни за, ни против», прием иносказания в японском искусстве.

Цянь (кит.) — «Творчество», название 1-й гексаграммы «И цзин».

Чань (кит.) — см. *дзэн*.

Чжи (кит.) — см. *ти*.

Читта (санскр.) — см. *кокоро*.

Чжи (кит.) — прямота.

Чэн (кит.) — искренность.

Шунья (санскр.) — «пустота». *Шуньята* не отрицает существования как такового, но признает, что всякое существование зависит от причинности и потому относительно, пустотно. Сами причины находятся в постоянном изменении, что делает невозможным в принципе статичное существование феноменального мира.

Эмакимоно — «свитки картины», иллюстрирующие классические японские повести.

Энго — букв. «связующее слово», прием ассоциативной связи в японской поэзии.

Э-соси — книги с картинками.

Ю — бытие.

Югэн — одно из определений прекрасного; «скрытая красота», прекрасное как скрытое, таинственное, неявленное.

Юкэй — «имеющее форму», выявленное.

Юкэйбуцу — «вещь, имеющая форму» (антоним *мукэйбуцу*).

Ян (кит.) — см. *ё*.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Абеляр Пьер (1079-1142), французский философ, богослов и поэт.

Абэ Кобо (р. 1924), японский писатель.

Абэ-но Накамаро (VIII в.), японский поэт.

Августин Блаженный Аврелий (354-430), раннехристианский мыслитель.

Аверинцев Сергей Сергеевич (р. 1937), советский ученый, специалист по античной культуре.

Алексеев Василий Михайлович (1881-1951), советский ученый-китаист.

Алпатов Михаил Владимирович (р. 1902), советский историк, искусствовед.

Анаксагор (ок. 500-428 до н.э.), древнегреческий философ Элейской школы.

Анаксимандр (VI в. до н.э.), древнегреческий философ Милетской школы.

Анаксимен (VI в. до н.э.), древнегреческий философ, ученик Анаксимандра.

Ананда, ученик Будды.

Ареопагит Дионисий (V в.), греческий философ: существует гипотеза, что действительным автором приписываемых А. сочинений был грузинский философ Петр Ивер (412-488).

Аривара Нарихира (825-880), японский поэт.

Аристотель из Стагиры (384-322 до н.э.), древнегреческий философ.

Арутюнов Сергей Александрович (р. 1932), советский японист, этнограф.

Асаи Рёи (ум. 1691), японский писатель.

Астон У. Дж. (1841-1911), английский исследователь японской культуры.

Аэций (ок. 100 н.э.), древнегреческий философ.

Баба Тацуй (1850-1888), японский политический деятель и публицист.

Байрон Джордж Ноэл Гордон (1788-1824), английский поэт.

Бальзак Оноре де (1799-1850), французский писатель.

Бань Гу (32-92), китайский историк.

Барток Бела (1881-1945), венгерский композитор.

Баткин Л.М., советский историк.

Белинский Виссарион Григорьевич (1811-1848), русский критик и публицист, революционный демократ.

Белла Р., современный американский ученый.

Берлингер Р., современный немецкий философ.

Берлиоз Гектор Луи (1803-1869), французский композитор.

Блауберг И., советский философ.

Бодде Дерк (р. 1909), американский синолог.

Бор Нильс Хенрик Давид (1885-1962), датский физик.

Боттичелли Сандро (1445-1510), итальянский живописец.

Бо Цзюй-и (772-846), китайский поэт.

Брехт Бертольт (1898-1956), немецкий драматург.

Бруно Джордано (1548-1600), итальянский философ.

Будда (*Сакьямуни* — «Мудрец из рода Сакья», около 623-544 до н.э.), основатель буддизма. Фамильное имя — Гаутама (на пали — Готама).

Булвер-Литтон Эдвард Джордж (1803-1873), английский писатель.

Буров Владилен Георгиевич (р. 1931), советский китаист, историк философии.

Бэкон Френсис (1561-1626), английский философ-материалист.

Ван Би (226-249), китайский мыслитель.

Ван Вэй (*Мо-цзе* . 699/701-759/761), китайский поэт, живописец, каллиграф и музыкант.

Вандор Иван, современный итальянский композитор и музыковед.

Ван Чуань-шань (*Ван Фу-чжи*, 1619-1692), китайский философ.

Ван Ян-мин (1472-1528), китайский философ.

Вебер Макс (1864-1920), немецкий историк, социолог и философ.
Верн Жюль (1828-1905), французский писатель.
Вернадский Владимир Иванович (1863-1945), русский ученый, естествоиспытатель.
Виноградова Надежда Анатольевна (р. 1923), советский искусствовед.
Вордсворт Уильям (1770-1850), английский поэт.

Гайденко Пиама Павловна, советский философ.
Галилей Галилео (1564-1642), итальянский ученый, поэт и критик.
Гао Пань-лун (1561-1626), китайский ученый.
Гарибальди Джузеппе (1807-1882), итальянский революционер.
Гартман Эдуард (1842-1906), немецкий философ.
Гачев Георгий Дмитриевич (р. 1929), советский литературовед.
Гегель Георг Вильгельм Фридрих (1770-1831), немецкий философ.
Гейне Генрих (1797-1856), немецкий поэт.

Гераклит Эфесский (ок. 544/540 — ок. 483 до н.э.), древнегреческий философ Милетской школы.

Гердер Иоаганн Готфрид (1744-1803), немецкий философ и писатель-просветитель.

Герцен Александр Иванович (1812-1870), русский революционный демократ, философ и писатель.

Гесиод (VIII-VII вв. до н.э.), греческий поэт.

Гессе Герман (Хессе), 1877-1962), немецко-швейцарский писатель.

Гёте Иоганн Вольфганг (1749-1832), немецкий поэт и мыслитель.

Гийом Конисский (XII в.), французский философ.

Гладстон Уильям Юарт (1809-1898), английский государственный деятель.

Глускина Анна Евгеньевна (р. 1904), советский японовед, переводчица, филолог.

Гнедич Николай Иванович (1784-1833), русский поэт и переводчик.

Гоголь Николай Васильевич (1809-1852), русский писатель.

Гомер, древнегреческий поэт.

Гонкур Жюль (1830-1870), французский писатель.

Гонкур Эдмон (1822-1896), французский писатель.

Гончаров Иван Александрович (1812-1891), русский писатель.

Горегляд Владислав Никонорович (р. 1932), советский японист, филолог.

Грассман Герман (1809-1877), немецкий математик и филолог, автор работ о Ригведе.

Гундзи Масакацу, современный японский театровед.

Гуревич Арон Яковлевич, советский ученый, специалист по средневековой культуре.

Гюнтер Г., канадский ученый, специалист по тибетскому буддизму.

Дайго (885-930), японский император.

Декарт Рене (1596-1650), французский философ и математик.

Демокрит (ок. 460-ок.370 до н.э.), древнегреческий философ.

Джеймс Лю, английский синолог.

Джохадзе Давид Викторович, советский философ.

Дзиппэнся Икку (1765-1831), японский писатель.

Догэн (1200-1253), японский поэт.

Достоевский Федор Михайлович (1821-1881), русский писатель.

Дохо (конец XVII — начало XVIII в.), японский поэт.

Ду Фу (Цзымэй), 712-770), китайский поэт.

Дюмулен, французский историк.

Еврипид (ок. 480-406 до н.э.), древнегреческий драматург.

Ёмэй (586-637), японский император.

Завадская Евгения Владимировна (р. 1930), советский искусствовед-китаист.
Зэйдентикер Э., американский японист и переводчик.
Зелинский Андрей Николаевич (р. 1933), советский ученый, историк.
Зерукки Мухаммед, современный арабский музыковед.
Золя Эмиль (1840-1902), французский писатель.

Игараси Тикара (1874-1947), японский литературовед.
Иккю Содзюн (1394-1481), японский поэт.
Икэнобо Сэнъо (1532-1554), японский мастер икэбана.
Иофан Наталия Александровна (р. 1925), советский ученый, специалист по древней культуре Японии.

Исида Дзёдзи, современный японский литературовед.
Ито Дзинсай (1627-1705), японский философ.
Ито Тогай (1670-1736), японский философ.
Ихара Сайкаку (Хираяма Того, 1642-1693), японский писатель.
Иэнага Сабуро, японский ученый, специалист по японской культуре.

Йитс Уильям Батлер (1865-1939), ирландский поэт и драматург.

Кавабата Ясунари (1899-1972), японский писатель, лауреат Нобелевской премии 1968 г.

Кагами Сико (1665-1731), японский поэт.
Кайбара Экиэн (1630-1714), японский ученый.
Какиномото Хитомаро (VIII в.), японский поэт.
Канагаки Робун (1829-1894), японский писатель.
Кант Иммануил (1724-1804), немецкий философ.
Канъами Киёцугу (1333-1384), драматург театра Но.
Караки Дзюндзо, современный японский исследователь национальной культуры.
Карамзин Николай Михайлович (1766-1826), русский писатель, историк.
Карлейль Томас (1795-1881), английский философ, писатель.
Като Сюити, японский ученый, специалист по истории японской культуры.
Кацусика Хокусай (1760-1849), японский художник.
Кашьяпа, ученик Будды.
Кикай (XIII в.), японский поэт.
Кикан (1668-1738), японский поэт.
Кин Дональд, современный американский японист-литературовед.
Ки-но Цураюки (ок. 882-945), японский поэт.
Кинро Гёдзя (Цуга Тэйсё), 1718-1794), японский писатель.
Китamura Тококу (1868-1894), японский поэт-романтик.
Кобаяси Исса (Ятаро), 1763-1827), японский поэт.
Кода Рохан (1867-1947), японский писатель.
Коикава Харумати (1744-1789), японский писатель.
Конрад Николай Иосифович (1891-1970) советский ученый-востоковед.
Конфуций (Кун-цзы), ок. 561-479 до н.э.), китайский мыслитель.
Копнин П.В., советский логик.
Кравчинский Сергей Михайлович (Степняк), 1851-1895), русский писатель и революционер.
Ксенофан (VII в. до н.э.), древнегреческий философ, учитель Парменида.
Кукай (Кобо Дайси), 774-835), японский буддийский мыслитель.
Куникида Doppo (Тэцуо), 1871-1908), японский писатель.
Курасава Акира (р. 1910), японский кинорежиссер.
Кутасова И., советский востоковед, буддолог.

Кэйдзан (1268-1325), японский мыслитель, приверженец дзэн.

Кэнко-хоси (1283-1352), японский писатель.

Кьеркегор Сёрен (1813-1855), датский религиозный мыслитель.

Лаксман Адам Кириллович (1766-после 1796), командир русского корабля «Екатерина», прибывшего в 1792 г. в Японию для ведения торговых переговоров.

Лао-цзы (*Ли Эр*, VI-V вв. до н.э.), китайский мыслитель, основатель даосизма.

Лаплас Пьер Симон (1749-1827). французский астроном, физик и математик.

Левин Алексей Ефимович, советский философ.

Лейбниц Готфрид Вильгельм (1646-1716), немецкий философ, логик и математик.

Лермонтов Михаил Юрьевич (1814-1841), русский поэт.

Линь-цзи (яп. *Риндзай*, ум. в 867), китайский патриарх чань.

Лихачев Дмитрий Сергеевич, русский ученый, специалист по древнерусской литературе.

Ли Шань, китайский ученый, комментатор «Вэнь сюань».

Локк Джон (1632-1704), английский философ-материалист.

Лосев Алексей Федорович (р. 1893), советский ученый, специалист по античной эстетике.

Лотман Юрий Михайлович (р. 1922), советский ученый.

Лу Сян-шань (1139-1191), китайский философ.

Маколей Томас Бабингтон (1800-1859), английский историк и литературный критик.

Макото Уэда, современный японский литературовед.

Максим Исповедник (ок. 580-662), византийский мыслитель и богослов.

Маргарита Наваррская (1492-1549), французская писательница.

Маркова Вера Николаевна (р. 1907), советский японовед и переводчик.

Маркс Карл (1818-1883).

Мартынов Александр Степанович, советский ученый, китаист.

Масаока Сики (*Цунэнори*, 1867-1902), японский поэт и литературовед.

Масахару Анэсаки, японский ученый, специалист по японской культуре и религии.

Матисс Анри Эмиль Бенуа (1869-1964), французский художник.

Маца И.М., советский литературовед.

Мацудаира Саданобу (1758-1829), японский государственный деятель.

Мацунага Тэйтоку (1571-1653), поэт и реформатор поэзии.

Мацуо Басё (*Дзинситиро*, 1644-1694), японский поэт.

Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874-1940), советский режиссер и актер.

Мёэ (1173-1232), японский поэт.

Мильтон Джон (1608-1674), английский поэт.

Минамото Ёритомо (1148-1199), японский полководец сёгун Японии.

Миура Сёсай (1662-1741), японский философ.

Мопассан Ги де (1850-1893), французский писатель.

Мори Огай (*Ринтаро*, 1862-1922), японский писатель, критик и переводчик.

Мостепаненко Александр Михайлович, советский философ.

Мотоори Норинага (1730-1801), японский ученый, филолог и поэт, представитель «национальной школы».

Мукай Кёрай (1651-1704), японский поэт.

Мурамацу Садатака, современный японский литературовед.

Мурасаки Сикибу (ок. 970-ок.1002), японская писательница.

Муро Кюсю (1658-1734), японский мыслитель.

Мэн-цзы (*Мэн Кэ*, ок. 372-289 до н.э.), китайский мыслитель, последователь Конфуция.

Нагарджуна (ок. II в.), индийский мыслитель-буддист.

Накамура Масанао (1832-1891), японский переводчик, просветитель.

Накамура Мицуо, современный теоретик японской литературы.

Накамура Хадзимэ, японский ученый, специалист по восточной философии.

Накано Ёсио, литературный критик.

Наканоин Митикацу (1558-1610), японский ученый, толкователь памятников древней японской литературы.

Накаэ Токускэ (*Накаэ Тёмин*, 1847-1901), японский мыслитель, публицист и политический деятель.

Наполеон Бонапарт (1769-1821), полководец, император Франции.

Нацумэ Сосэки (*Кинноскэ*, 1867-1916), японский писатель.

Нидзэ Ёсимото (1320-1388), японский поэт, теоретик *рэнга*.

Нидэм Джозеф (р. 1900), английский историк китайской культуры.

Николаева Наталья Сергеевна (р. 1930), советский искусствовед, специалист по японскому искусству.

Николай Кузанский (1401-1464), немецкий ученый, философ и теолог.

Нисида Китаро (1870-1945), японский философ.

Ниситани Кэйдзи, современный японский философ.

Ньютон Исаак (1643-1727), английский физик.

Овчинников Всеволод Владимирович, советский журналист.

Огата Корин (XVII в.), японский художник.

Одзаки Коё (*Токутаро*, 1867-1903), японский писатель.

Окадзаки Ёсиэ, японский литературовед и эстетик.

Окакура Какудзо (*Тэнсин*, 1862-1913), японский ученый и писатель.

Оно-но Комати (IX в.), японская поэтесса.

Оноэ Хатио, японский литературовед.

Охаси Дзюндзо (1816-1862), японский ученый, традиционалист.

Парменид (ок. 540-480 до н.э.), древнегреческий философ.

Пифагор (ок. 580-ок.500 до н.э.), древнегреческий философ.

Платон (428/7-348/7 до н.э.), древнегреческий философ.

Плотин (ок. 203-269), греческий философ-неоплатоник.

Померанцева Лариса Евгеньевна (р. 1938), советский китаист-литературовед.

Пруст Марсель (1871-1922), французский писатель.

Пу Сун-лин (1640-1715), китайский писатель.

Пушкин Александр Сергеевич (1799-1837), русский поэт.

Раджа Рао, современный индийский писатель.

Радуль-Затуловский Яков Борисович (р. 1903), советский японист, специалист по японской философии.

Рачинский Григорий Алексеевич (1858-1939), философ, переводчик и литератор.

Рёкан (1758-1831), японский поэт.

Рикю (1522-1591), мастер чайной церемонии.

Риндзай см. *Линь-цзи*.

Розенберг Оттон Оттонович (1888-1919), русский японовед-буддолог.

Роулэнд Б., американский искусствовед.

Рютэй Танэхико (*Такая Томохиса*, 1783-1842), японский писатель.

Саганоя Ягасаки, японский литературный критик.

Сайгё (*Сато Нарикиё*, 1118-1190), японский поэт.

Санто Кёдэн (1761-1816), японский писатель.

Сартр Жан Поль (р. 1905), французский писатель, философ.

- Сатакэ Ёсиацу* (1748-1785), японский ученый.
Селларс Рой Вуд (1880-1973), американский философ.
Серебряков Евгений Александрович (р. 1928), советский китаист, литературовед.
Сётэцу (1381-1469), японский поэт.
Се Хэ (479-542), китайский теоретик живописи.
Сикитэй Самба (*Кикутэ Таскэ* , 1776-1822), японский писатель.
Симадзаки Тосон (*Харуки* , 1872-1943), японский писатель.
Симамура Хогэцу (1871-1918), японский литературный критик.
Синран (1173-1262), японский мыслитель, буддист.
Сиода Рёхэй (1899-1971), японский литературовед.
Смайлс Сэмюэл (1812-1904), английский писатель.
Смоллетт Тобайес Джордж (1721-1771), английский писатель.
Соами (XVI в.), мастер дзэн.
Соги (1421-1502), японский поэт, сочинитель *рэнга* .
Содзи (1554-1590), мастер чайной церемонии.
Сиин (XVII в.), японский поэт.
Соколов Василий Васильевич , советский философ.
Соколов С.Н. , советский искусствовед.
Сократ (469/70-399 до н.э.), древнегреческий философ.
Сокэй (XVI в.), мастер чайной церемонии.
Софокл (ок. 496-406 до н.э.), греческий драматург.
Спенсер Герберт (1820-1903), английский философ и социолог.
Спирин Владимир Семенович (р. 1929), советский китаист, специалист по истории и философии.
Стендаль Анри (*Анри-Мари Бейль* , 1783-1842), французский писатель.
Судзуки Дайсэцу (1870-1966), японский теоретик дзэн.
Судзуки Тору , современный японский философ.
Су Ши (1136-1206), китайский поэт и художник, приверженец чань-буддизма.
Сыма Ню , ученик Конфуция.
Сэами (*Дзэами Мотокиё* , 1363-1443), драматург и теоретик театра Но.
Сэй Сёнагон (966-1017), японская писательница.
Сэлинджер Джером Дейвид (р. 1919), американский писатель.
Сэн-цань (яп. *Сосан* , ум. 606), третий патриарх чань в Китае.
Сэсю (1420-1506), японский художник «китайской» школы.
Сюй Вэнь-чжан (1007-1072), китайский ученый и литератор.
Сюнь-цзы (ок. 313-ок.238 гг. до н.э.), китайский мыслитель.
- Таварая Сотацу* (к. XVI — н. XVII в.), японский художник.
Тагор Рабиндранат (1861-1941), индийский писатель и мыслитель.
Тадаминэ (X в.), японский поэт и теоретик поэзии.
Такабатакэ Рансэн (1838-1885), японский писатель.
Такараи Кикаку (1661-1707), японский поэт.
Такахама Кёси (1874-1959), японский поэт.
Такахаси Тэммин , японский поэт, конфуцианец.
Такидзава (Кёкутэй) Бакин (1767-1848), японский писатель.
Такуан (1573-1645), мастер дзэн секты Риндзай.
Тамэнага Сюнсуй (1789-1843), японский писатель.
Танидзаки Дзюньитиро (1586-1965), японский писатель.
Тао Юань-мин (365-427), китайский поэт.
Таяма Катай (*Рокуя* , 1871-1930), японский писатель.
Тикамацу Мондзаэмон (1653-1724), японский драматург.
Титмар Мерзебургский (975-1018), немецкий хронист, епископ.

Тоётоми Хидэёси (1536-1598), полководец и государственный деятель, верховный правитель Японии с 1582 г.

Тойнби Арнольд Джозеф (1889-1975), английский историк и социолог.

Токугава Иэясу (1542-1616), первый сёгун из рода Токугава.

Токутоми Рока (*Кэндзиро* , 1868-1927), японский писатель.

Токутоми Сохо (*Итиро* , 1863-1957), японский общественный деятель, публицист.

Толстой Лев Николаевич (1828-1910), русский писатель.

Томинага Накамото (1715-1746), японский философ.

Топоров Владимир Николаевич (р. 1928), советский филолог-востоковед.

Тору Такэмицу , современный японский композитор.

Тургенев Иван Сергеевич (1818-1883), русский писатель.

Тэруока Ясутака , японский литературовед.

Тютчев Федор Иванович (1803-1873), русский поэт.

У Дао-цзы (VIII в.), китайский художник.

Уитмен Уолт (1819-1892), американский поэт.

Уоттс А. , современный американский востоковед.

Утида Роан (1868-1929), японский писатель.

Утимура Кандзо (1861-1930), общественный и религиозный деятель Японии.

Ухтомский Алексей Алексеевич (1873-1942), советский физиолог.

Уэда Акинари (1734-1809), японский писатель 300.

Уэда Ёсифуми , японский специалист по истории философии.

Уэки Эмори (1857-1892), японский публицист.

Фалес (ок. 625-547 до н.э.), древнегреческий философ.

Фа-цань (643-712), буддийский мыслитель.

Федоренко Николай Трофимович (р. 1912), советский филолог-востоковед, государственный и общественный деятель.

Филдинг Генри (1707-1754), английский писатель.

Флобер Гюстав (1821-1880), французский писатель.

Фома Аквинский (1225/26-1374), итальянский теолог, философ-схоласт.

Фтабатэй Симэй (*Хасэгава Тацуноскэ* , 1864-1909), японский писатель и переводчик.

Фудзивара Сэйка (1561-1619), японский философ.

Фудзивара Сюнсэй (1124-1199), японский поэт.

Фудзивара Тэйка (*Садаиэ* , 1162-1241), японский поэт и теоретик поэзии.

Фудзимура Цукуру , японский литературовед.

Фукудзава Юкити (1834-1901), японский ученый, просветитель.

Хайдеггер Мартин (р. 1889), немецкий философ-экзистенциалист.

Хакуин (1685-1768), японский поэт, приверженец дзэн.

Хясэгава Тэнкэй (1876-1940), японский литературный критик.

Хаяси Радзан (1583-1657), японский ученый.

Хирата Ацутанэ (1776-1843), японский ученый традиционного толка.

Хирохито , японский император (с 1925 г.).

Хисамацу Сэнъити , современный японский эстетик.

Хонда Госиаки (1744-1821), японский ученый.

Хосокава Юсай (1534-1610), японский ученый и поэт.

Хуан Тин-цзянь (1045-1105), китайский поэт.

Ху Ин-линь (XVII в.), китайский ученый.

Хуэй-нэн (636-713), шестой патриарх чань в Китае.

Цао Пи (187-226), китайский поэт.

Цао Сюэ-цинъ (Цао Чжань , 1713-1762), по другим данным 1724-1764, китайский писатель.

Цзоу И-гуй (XVIII в.), теоретик живописи.

Цзы-лу, ученик Конфуция.

Циперович Изольда Эмильевна (р. 1918), советский китаист-филолог и переводчик.

Цубоути Сёё (Харуноя Оборо , 1859-1935), японский писатель, переводчик, теоретик литературы.

Чан Ван Те, современный вьетнамский музыковед.

Чехов Антон Павлович (1860-1904), русский писатель.

Чернышевский Николай Гаврилович (1828-1889), русский революционный демократ, философ-материалист.

Чжан-цзы (1019-1077), китайский мыслитель.

Чжоу Дунь-и (1017-1073), китайский мыслитель.

Чжуан-цзы (369-286 до н.э.), китайский даосский мыслитель.

Чжу Си (1130-1200), китайский философ.

Чжэн Сюань (127-200), китайский комментатор «И цзин».

Чэн И-чуань (Чэн И , 1033-1107), китайский мыслитель.

Чэн Хао (Мин Дао , 1032-1085), китайский мыслитель.

Шао Юн (1011-1077), китайский мыслитель.

Шекспир Уильям (1564-1616), английский поэт и драматург.

Шелестова Е., советский искусствовед.

Шестаков В.П., советский эстетик.

Шкловский Виктор Борисович (р. 1893), советский писатель, литературовед и критик.

Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906-1975), советский композитор.

Щербатской Федор Ипполитович (1866-1942), русский востоковед, буддолог, индолог и тибетолог.

Щуцкий Юлиан Константинович (1897-1941), советский филолог, переводчик и исследователь «И цзин».

Эдзима Кисэки (1667-1736), японский писатель.

Эйдлин Лев Залманович (р. 1910), советский китаист-литературовед и переводчик.

Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898-1948), советский кинорежиссер и теоретик искусства.

Эйнштейн Альберт (1879-1955), немецкий физик.

Экхарт И. (ок 1260-1327), немецкий философ-мистик.

Элиот Томас Стернс (1888-1965), англо-американский поэт и критик.

Эмерсон Ралф Уолдо (1803-1882), американский философ и писатель.

Энгельс Фридрих (1820-1895).

Эрл Эрнст, современный американский японист.

Эса Сёкаку (1650-1722), японский поэт.

Юаса Ясуо, современный японский философ.

Юнг Карл Густав (1875-1961), швейцарский психолог и философ культуры.

Ямала Бимё (Такэтаро , 1868-1910), японский писатель.

Ямадзаки Масава, современный японский эстетик.

Ямамото Кэнкити, литературный критик.

Яно Рюкэй (1850-1931), японский государственный деятель, автор «политических повестей».

Ян Хин-шун (р. 1904), советский китаист — историк философии.

Ясиро Юкио, современный японский ученый, исследователь культуры Востока и

www.NataHaus.ru

Запада.