

Н. И. Конрад

*Очерк
истории
культуры
средневековой
Японии*



Н. И. Конрад

*Очерк
истории
культуры
средневековой
Японии*



*Москва
«Искусство»
1980*

Н. И. Конрад

Канун

Начало

*Первый
лик*

Переход

*VII-IX
века*

*IX-XI
века*

*XI-XII
века*

Текст подготовлен к печати
кандидатом исторических наук
Н. А. Иофан

*Книга академика
Н. И. Конрада —
глубокое и разностороннее
исследование культуры
средневековой Японии
с древнейшего периода
до начала XVI века.
В поле зрения ученого —
история и религия, философия
и общественная мысль,
идеология и искусство,
литература и быт.
Автор создает
оригинальную концепцию
исторического развития
самобытной японской
культуры.*

Перу академика Николая Иосифовича Конрада принадлежит целый ряд капитальных работ, посвященных самым различным аспектам истории японской культуры. Среди них труды о литературе и языке, театре и народном творчестве, истории и философии. В богатейшем наследии Н. И. Конрада предлагаемая публикация занимает совершенно особое место. В «Очерке истории культуры средневековой Японии» автор собрал всеедино свои многолетние исследования и наблюдения не только в привычной для него историко-литературной сфере, но и значительно раздвинул круг своих исследований, коснувшись почти всех основных явлений духовной культуры, которые описал с присущей ему энциклопедической широтой взглядов.

В этом — непреходящая ценность для читателя его «Очерка».

К сожалению, работа над рукописью осталась незавершенной, и со времени ее написания прошел немалый срок. За это время как советское, так и мировое японоведение сделало дальнейшие шаги в исследовании различных историко-культурных проблем. Полагая невозможным вносить в рукопись правку принципиального характера, пришлось допустить при редактировании некоторые необходимые купюры, чтобы сделать ее более цельной. И все же, несмотря на глубокие и тонкие наблюдения, в «Очерке» в силу его незавершенности встречаются отдельные противоречия, порой недостаточная аргументированность оценок, а также — не всегда (особенно в обзоре памятников изобразительного искусства и архитектуры) вполне обоснованные характеристики. Собственно искусствоведческий анализ почти отсутствует, и не в нем видит автор свою задачу. «Очерк истории культуры средневековой Японии» не может быть отнесен к жанру только историко-культурному. Он гораздо шире по своему подходу. Автора интересует не просто история культуры, а нечто значительно большее, то есть философское осмысление всей истории духовной культуры в ее движении и развитии. Таким образом, перед нами своеобразный культур-философский жанр, которым Н. И. Конрад владеет с таким тонким и привлекательным мастерством.

Великолепное владение методикой разностороннего научного исследования автор свободно сочетает с ярко эмоциональной, необыкновенно изящной стилистикой повествования. И благодаря такому редкому в японоведении сочетанию в одном произведении различных научных и художественных жанров перед читателем открывается счастливая возможность непосредственного общения с далекой, многосложной и вместе с тем человеческой и обаятельной культурой японского народа.

Н. А. Иофан

Канун

Японское
древнее
общество

1.
Ханива.
Фигуры
танцоров.
VII в.



Древнее общество — так называем мы общество, которое на основе исторического опыта Запада, опыта, наиболее изученного нами, мы ассоциируем с обществом Древней Греции и Древнего Рима, а в более широком плане — и с обществом других зон великой древней культурной общности, общности народов присредиземноморского европо-афро-азиатского круга земель — Египта, Палестины, Финикии, Сирии, Малой Азии, Закавказья, Ирана. По своему социальному строю это общество принято считать рабовладельческим, так как оно было классовым, а классами-антагонистами в нем были рабы и рабовладельцы.

Но в это наиболее часто встречающееся определение древнего общества необходимо включить две существенные оговорки.

Первая: о рабовладельческом строе в приложении к народам различных частей этого древнего мира можно говорить лишь как о системе в целом, то есть учитывая, что строй этот является отчетливо выраженным только в ведущих тогда странах древнего мира; что и в них он находился на очень разных уровнях, имел свои особенности — и качественные и масштабные; что в общую систему древнего мира входили народы, которые вообще не знали рабовладения как основы первоначальных классово-антагонистических отношений.

Вторая: и в начале древней полосы истории этого круга земель и в ее конце социальный строй у этих народов имел свои особые черты: на начальном этапе в нем еще доживали свой век институты, сложившиеся в предшествующую эпоху — во времена общинно-родового строя; на конечном — зарождались порядки, предвещающие наступление иного общественного строя — феодального. Поэтому наиболее представительным для рабовладельческого мира является средний период его истории: именно в нем черты древнего общества проявляются с наибольшей чистотой и определенностью.

Переломным моментом в истории присредиземноморского круга земель, с I века до н. э. объединенного Римской империей, оказался III век н. э., век Диоклетиана — время его реформ, начало распада империи на Западную и Восточную. С этого момента древнее общество в этой зоне Старого Света начинает угасать и на его месте постепенно вырисовываются черты иного общества, которое мы с полным основанием называем средневековым.

Так шел исторический процесс в западной части Старого Света. В общем так же развернулся он и в его срединной части — в обширном круге земель, состоявшем из Ирана и прилегающих к нему зон северо-западной Индии, Средней Азии и Закавказья; и там признаки перелома обозначаются в том же III веке н. э., когда рушилось древнее Парфянское царство, долгое время бывшее гегемоном в этой части Старого Света. В III веке происходит перелом и в его восточной части — восточноазиатском круге земель, объединенном Ханьской империей.

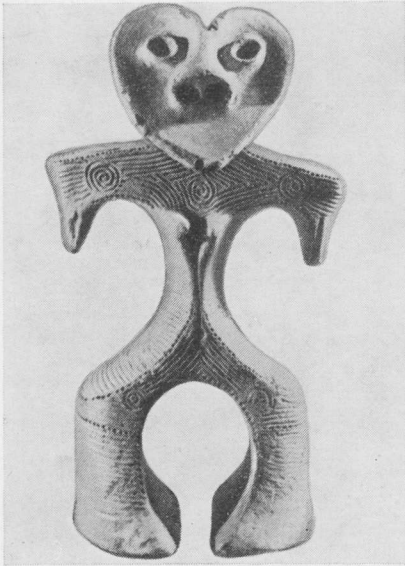


2.
*Сосуд
керамический.
Период Дзёмон*

Средневековый мир, начавший с этого времени заступать место древнего, складывался в других географических масштабах и при другом составе участников: в него активнейшим деятелем вошла вся так называемая варварская периферия — народы, обитавшие за пределами древних империй с их разноплеменным населением. Империи — Римская, Парфянская и Ханьская — то мирно уживались с этими народами, то воевали с ними,

отражая их набеги и вторжения, а нередко и предприимчивая ответные походы в глубь их территорий. Эта периферия была главным источником, откуда древние империи черпали для себя рабскую силу.

Однако наряду с этим процессом разворачивался и другой: народы, находившиеся за пределами старых империй, развивались в своих исконных землях. Так было в Европе — восточной и юго-



3.
Догу.
Фигурка
человека.
Период Дзёмон

4.
Догу.
Фигурка
человека.
Период Дзёмон

восточной, где образовались государства славян; центральной и северной, где возникли германские, кельтские и скандинавские государства; западной, где сложились государства франков и иберов. Так было и в Азии: на юге — на землях Индостана, Индокитая и Индонезии; на северо-востоке — на территории позднейшей Маньчжурии и на Корейском полуострове. Наконец, появились государства и на прилегающих к Старому Свету отдален-

ных островах: на западном конце — Британия, на восточном — Япония.

Таким образом, активнейшими деятелями средневекового мира стали уже не одни греки, итальянцы, францы, китайцы, армяне, грузины, то есть народы, уже давно вступившие на арену мировой истории, а и те, которые вступили на нее только на этом этапе мировой истории, — народы германские, романские, славянские, тунгусо-маньчжурские, тангуты-тибетские, тюркские, арабо-берберские. К ним присоединились и японцы.

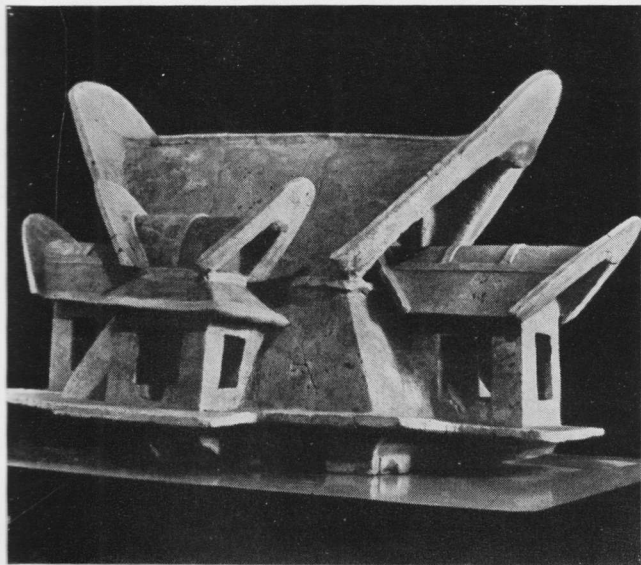
Японцы, впервые замеченные на мировой арене в III веке, вступили на эту арену тогда, когда мир — в своих главных частях — почти всюду становился средневековым. Для Японии значение имело, конечно, то, что такое средневековье тогда уже твердо установилось в Китае. Однако шагнуть прямо от первобытного общества к средневековью японцы не могли: известная планомерность, свойственная социально-историческому процессу, требовала, чтобы у них была какая-то своя ступень древнего общества. И она была; обрисовать ее, хотя бы в самых общих чертах, необходимо для того, чтобы увидеть, с чем и как Япония вступила в орбиту средневекового мира в его восточной зоне.

О том, какими путями проникала на Японские острова континентальная культура, говорят письменные памятники — как китайские, относящиеся к этим же векам, так и японские, возникшие, правда, позднее — в VIII веке, но содержащие сведения явно более раннего происхождения. Из источников мы узнаем о переходивших на Японские острова — и нередко большими группами — китайцах. Естественно, эти переселенцы приносили с собой культуру своей родины. Это делали также и не менее многочисленные переселенцы с Корейского полуострова, где континентальная культура уже давно, по крайней мере с I века до н. э., пустила прочные корни. С IV века, то есть с того времени, как в Японии усиливается процесс объединения страны под властью царей Ямато, отмечаются вторжения японцев на полуостров, набеги на царства Сираги и Кудара, как именуют японские источники корейские царства Силла и Пэкчэ; говорится даже о создании японцами своего владения на полуострове — на самой южной его оконечности, называемого японскими источниками Мимана. Несомненно, континентальная культура еще более ощутимым потоком переходила в Японию именно через Корею и отчасти даже в корейской редакции.

Материальной культурой дело, однако, не ограничивалось: к японцам проникла и китайская иероглифическая письменность, некоторые знания — учение Инь-Ян (о двух силах природы), сведения по астрономии. В VI веке отмечается появление в Японии конфуцианских и буддийских сочинений, буддийских изображений; и те и другие были занесены корейцами из Пэкчэ. Все это попадало в руки племенной знати, в первую

очередь — рода царей Ямато, способствуя не только его культурному преобразению, но и политическому усилению. Возникали и новые явления в организации господства-подчинения: из Китая через Пэкчэ была заимствована система *бэ*, то есть организация особых групп, занимавшихся своим профессиональным ремеслом каждая. В них отражено уже происшедшее в Китае отделение ремесла от земледелия. Так как в Японии на том этапе ее экономического и социального развития такого разделения быть не могло, эти иноземные ремесленники, вернее — натурализовавшиеся потомки их, сохранившие свои навыки, попадали в положение полурабского подчинения. По этому же образцу формировались подобные группы и из японцев-земледельцев, у которых было развито какое-нибудь ремесло.

Таким образом, в VI веке, то есть в канун средневековья, японское общество состояло из свободных — общинников-земледельцев, полусво-



5.
Ханива.
Модель дома.
III—VI вв.

бодных — подчиненных племенной знати групп ремесленников, несвободных — рабов, бывших домашними слугами-работниками в семьях свободных, и, наконец, знати — племенных вождей и родовых старейшин. Имущество этой знати складывалось из военной добычи, из подати находившихся в ее подчинении ремесленных групп и из поступлений от свободных общинников-земледельцев, на старых патриархальных началах подносявших

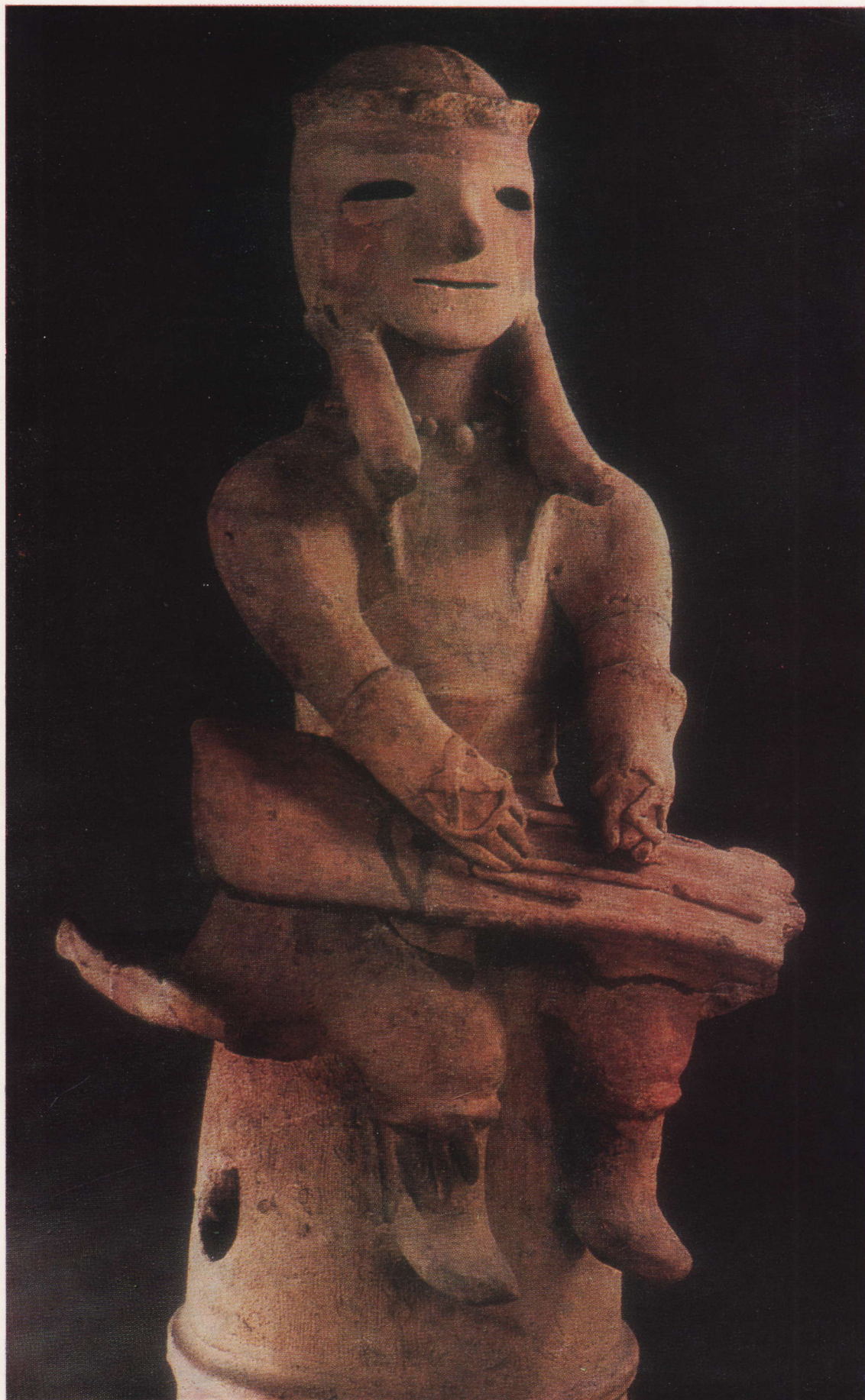
своим старейшинам дары (*мицуги*) — часть урожая, рыбного улова и охотничьей добычи, а также из изделий старинного, развившегося у земледельцев ткацкого промысла; те же общинники привлекались и на работы (*эдати*) по возведению построек, сооружению дамб или оросительных каналов и т. д.

Приобрели серьезное значение и поля, принадлежавшие непосредственно самим старейшинам и обрабатывавшиеся земледельцами, из них составлялись *табэ* (полевые бэ). Сама же племенная знать различалась между собой по двум признакам: *удзи* (рода) и *кабанэ* (титула). Это означает, что в среде этой знати была своя иерархия, место в которой определялось положением данного рода в общей массе племени — с точки зрения родоплеменных исторических связей — степенью влияния данного рода в общей системе племенного союза. Вершиной этой иерархии был род царей Ямато, глава которого носил титул *сумэраги* (верховного вождя)

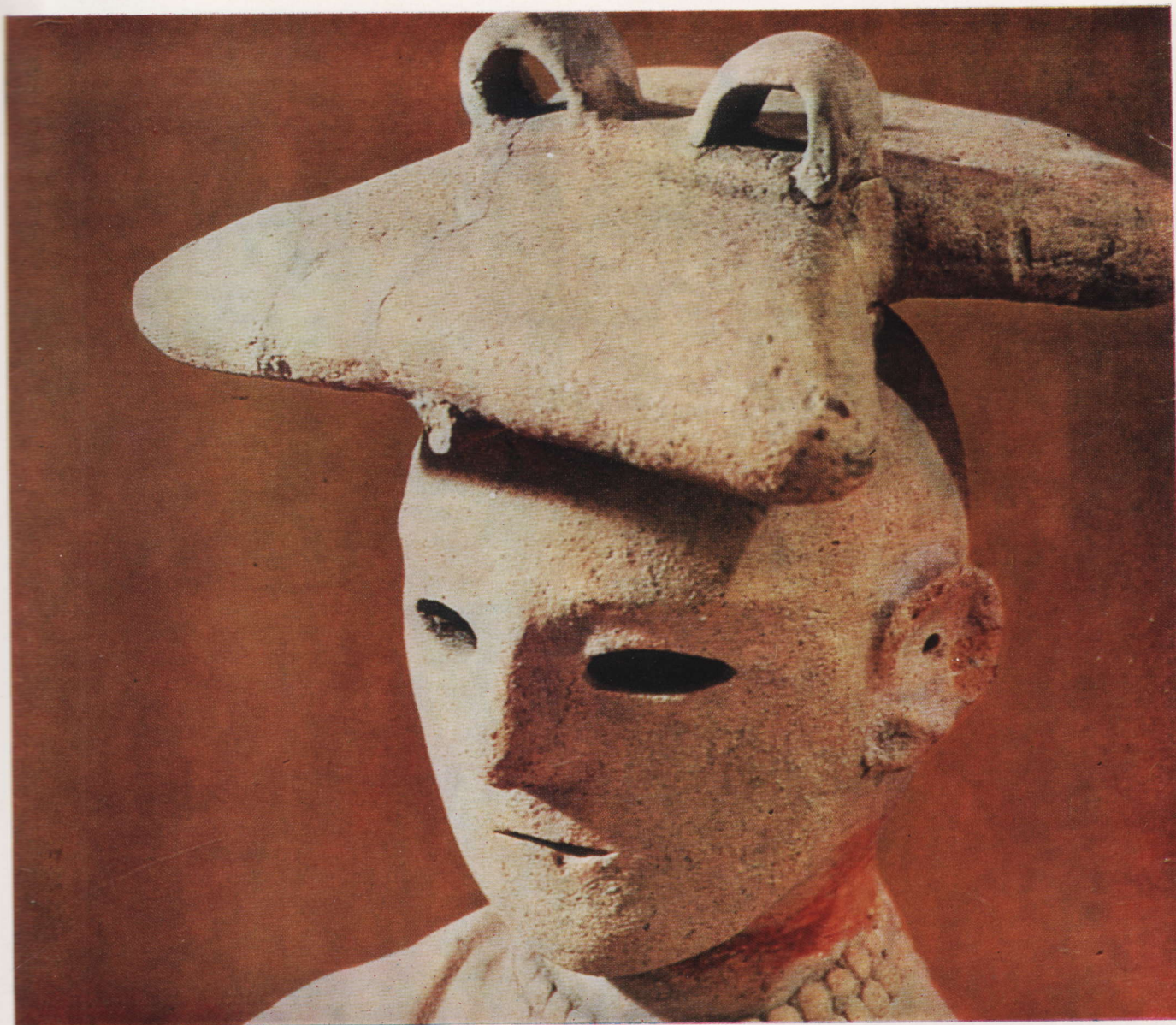
Такими чертами рисуется строй древнего общества в Японии, каким он сложился в VI веке — в канун средневековья. Японские историки нередко кратко обозначают его как строй *удзи-кабанэ*.

Можно с достаточной степенью достоверности обрисовать и главные черты культуры духовной: прежде всего — в области верований. В китайском источнике «Описание царства Вэй» сообщается, что у людей Ва существовал обычай, по которому после смерти кого-либо его родичи в течение десяти дней соблюдали своеобразный траур: не ели мясной пищи; хозяин траура, то есть старший из родичей, предавался плачу, а остальные пили вино и плясали; по истечении положенного срока все шли к воде и омывались. Отмечается, однако, что у японцев, попавших в Китай, похоронный обряд был несколько иным: в случае смерти кого-либо из своих они избирали одного из своего состава, которому в течение определенного срока предписывалось не причесываться, не мыться, не стирать одежду, не есть мясо, не сближаться с женщиной. Если в это время кто-либо заболел или случилось вообще какое-нибудь бедствие, виновником считался этот человек и его убивали. Тот же источник сообщает о гаданиях: клали на огонь кости животных или циты черепах и по образовавшимся трещинам определяли удачу или неудачу, счастье или несчастье.

Эти данные относятся к III веку; о более позднем времени судить по прямым письменным источникам мы не можем, так как таковых нет: первые письменные источники, появившиеся в Японии, — «Кодзики» («Записи о делах Древности») и «Нихонги» («Анналы Японии») — относятся к VIII веку. Однако в них есть материал не времени составления этих произведений, а более раннего. Так, например, в «Кодзики» рассказывается, что после смерти Амэ-но Вакахико (Небесного царевича) соорудили похоронную постройку и в «течение восьми дней и восьми ночей» пели, плясали и играли на музыкальных ин-



6.
Ханива.
Музыкант.
VI—VII вв.

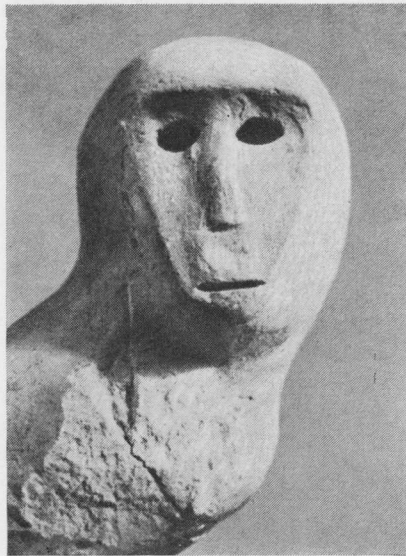
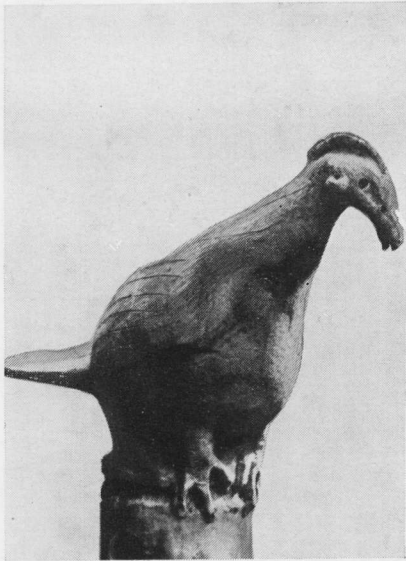


7.
Ханиса.
Жрица.
Деталь. VII в.

струментах. В «Кодзики» повествуется о том, что Идзанаги, праотец японцев, выйдя из Ёми-но кунни (Царства мрака), куда ушла после смерти Идзанами, его жена, тут же совершил омовение. Когда Тюай, как посмертным китайским именованием стали обозначать царя Тарасинака, отправлялся в поход на племя Кумасо, его жена вызвала на себя дух божества и от его лица возвестила, как следует повести военные действия. Этот рассказ

снова вызывает в памяти сообщение «Вэй чжи», что царица Химико была «искусна в колдовстве и морочила людей».

Таковы были отмеченные в источниках элементы верований японцев III—IV веков. Впоследствии, в VII—VIII веках, когда японцы уже познакомились с *Дзюдо* (Путем Конфуция) и с *Буцудо* (Путем Будды) и стали пользоваться в своем языке китайскими словами, они обозначили



8.
Ханиса.
Птица.
VI—VII вв.

9.
Ханиса.
Обезьяна.
VI—VII вв.

свои народные верования китайским, составленным по тому же образцу, словом *Синто* (Путь богов).

Последние века древнего общества ознаменовались развитием земледелия, а вместе с земледелием на этом этапе истории обычно складывается своя земледельческая магия — действия, от которых ожидают условий, благоприятных для произрастания и созревания злаков. Такие действия обо-

значались словом *мацури*, и наиболее важными из них были два: весеннее — *Тосигои-но мацури* (Действо Испрашивания [урожайного] года), и осеннее — *Нишнамэ-но мацури* (Действо Пробы нового хлеба). Обрядность этих мацури, сохраняющихся до сих пор, менялась от эпохи к эпохе, так что судить об их древней форме трудно; все же две черты установить можно: совершение обряда требовало специально оборудованного места, но, если в более позднее время им служило *ясиро* (святилище), то есть особая постройка, в раннюю эпоху этого не было. Храмы появились, видимо, там, где почему-либо определилось какое-то место, признанное наиболее подходящим для обряда, вероятно потому, что оно считалось местопребыванием самого божества. Храмовый ансамбль в позднейшее время обычно состоял из *хондэн* (Главного здания), обиталища божества, и *хайдэн* (Здания для поклонения), но раньше подобного разделения не было. Так, например, в Мива дзэндзя, одном из наиболее почитаемых храмов, никакого хондэн нет и в настоящее время. Это означает, что местопребыванием божества считается сама гора Мива, на которой стоит это святилище. Чрезвычайно показательны, что в древних песнях, собранных в VIII веке в сборнике «Манъёсю», святилище обозначается словом *мори* (роща). Большая часть гор в Японии покрыта рощами, и это настолько обычная картина, что даже слово *яма* (гора) одновременно означает лес.

Другим напоминанием о древних святилищах служит храм Юдонояма, известный своим священным источником: в нем местопребыванием божества считается сам грот, откуда бьет источник. Появление особых построек для святилищ произошло, видимо, не без влияния буддизма, который пришел в Японию со своими храмами*. Божества древних японцев никак не обособлялись от природы, от ее предметов, либо непосредственно эту природу представляющих, либо введенных в нее человеком в виде чего-либо сделанного из материала той же природы. Как и другие древние народы, японцы отправляли свой культ общиной. Следы общинного культа наблюдаются и в нынешней Японии: и в настоящее время в деревнях и даже отдельных городских кварталах население весной и осенью чествует хранителя данного места *удзигами* (свое божество). Это указывает, в частности, и на то, что с обособлением от земледелия других видов хозяйственной деятельности общинное начало продолжало сохранять свою силу и среди торговцев, ремесленников.

Судя по древним песням, попавшим в сборник VIII века «Манъёсю», наряду с общинным началом культа зарождалось и индивидуальное: в этих песнях встречаются обращения к богам с мольбой о благополучном путешествии, о помощи в делах

* Верования японцев до распространения буддизма находились на стадии анимизма с сильными пережитками тотемизма и фетишизма. Особых сооружений для отправления культа на этой стадии еще не существовало. (Здесь и далее сноски редактора.)



10.
Добаку —
колокола.
Период Яёи

любви — словом, о личном благе. Но это никак не означало утраты общественной природы древнего культа.

В связи с этим возникает особый вопрос: каковы границы этого общественного начала культа? Дело в том, что упомянутые выше письменные памятники говорят об особых родах — носителях жреческих функций: о роде Накатоми и роде Инбэ. Поскольку эти роды изображаются как

знатнейшие, ближайšie к двору царей Ямато, постольку создается впечатление, что наряду с общинными культами был и общеплеменной. В нем образовался свой комплекс запретов, этических и правовых норм.

От начала VIII века до нас дошли первые письменные памятники Японии. Главные из них — «Кодзики» («Записи о делах Древности»; 712) и «Нихонсёки», или, короче, «Нихонги» («Анналы Японии»; 720). Составителем «Кодзики» был Ясумаро, один из приближенных к двору царей Ямато, составителем «Нихонги» — принц Тонэри.

Как показало исследование, самый материал этих памятников, принадлежащих уже к ранней поре японского средневековья, отнюдь не относится целиком ко времени их фиксации — концу VII — началу VIII столетия. Следует думать, что все, что в «Кодзики» и «Нихонги» рассказывается о времени, предшествующем так называемому перевороту Тайка, то есть событиям 645 года, основано на письменных материалах, появившихся в начале VII века, до нас не дошедших, а эти материалы отражают жизнь японского народа в V—VII веках, то есть того этапа его истории, который именуется эпохой удзи-кабанэ. Несомненно также более глубокий пласт, относящийся к IV—V векам. Он основан уже не на каких-либо письменных материалах, а на устных сказаниях. Таким образом, эти памятники могут служить источником сведений и о Древней Японии, если пользоваться ими достаточно осмотрительно, поскольку на них лежит явная печать века их записи, а век этот — начало сложения ранней формы феодального государства.

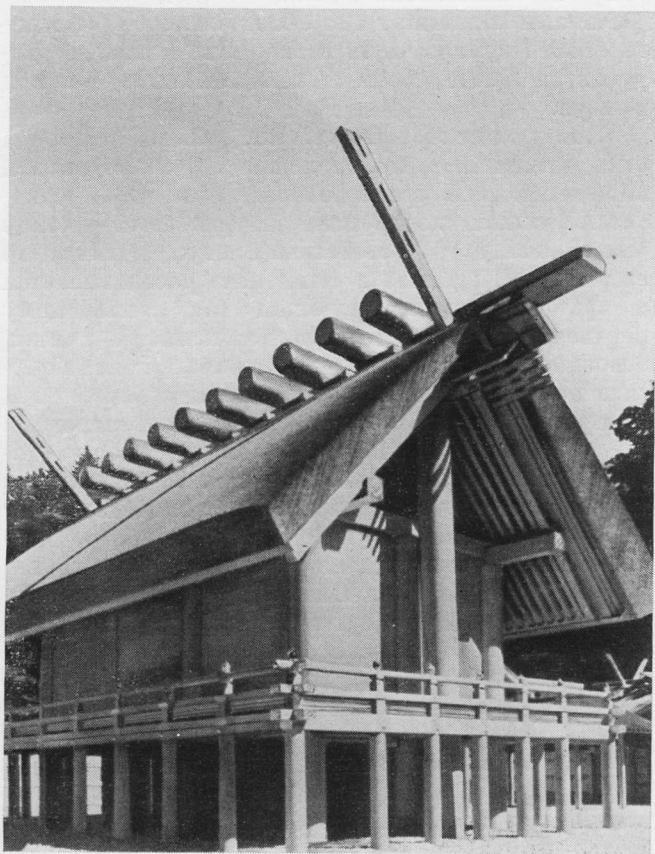
Государство это тогда строилось на основе крепкой верховной власти, носителем которой претендовал быть старый дом царей Ямато, устранивший тогда те роды старой племенной знати, которые могли быть его соперниками. Одним из средств борьбы с ними было всяческое возвышение своего рода, а — соответственно умонастроениям того времени — оно сводилось к изображению этого рода как самого древнего, во-первых, самого знатного — во-вторых. Лучшим же признаком знатности, дающим прямое право на верховное положение, было происхождение от самого высшего божества. Эта тенденция, столь характерная для VII века, времени сложения государства, привела к тому, что в прошлом страны был «наведен порядок»: установлено начало истории — «Век богов», определена их иерархия, выделено верховное божество — Аматэрасу (С небес сияющая). Продолжением «Века богов» стала история союза племен, главные роды которого были представлены происходящими от разных божеств меньших рангов. Тем самым складывалась земная иерархия, делавшая непреложным факт верховного положения дома царей Ямато, усвоивших с начала VII века титул *тэнно* (Верховный правитель), сохраняющийся за царствующим домом до наших дней и передающийся на европейских язы-

ках словом «император». Таким образом, весь материал «Кодзики» и «Нихонги», особенно материал мифов, легенд, сказаний, был приведен в некую систему, водружен на хронологическую основу и обработан под углом зрения определенной политической доктрины.

В этом сведении разного материала и его обработке слились две противоположные стихии: подлинный материал и творческий произвол со-

шем даже своих особых *катарибэ* (сказителей, слепцов аэдов японской древности).

Так, например, в повествовании об Идзанаги и Идзанами, двух первобогах, рассказывается, как сын Небесного божества сошел на землю по мосту, образованному радугой, и вступил в брачный союз с тремя женщинами, также сошедшими с небес, и с тремя другими женщинами, вышедшими из подземного мира, отчего и пошел весь земной



11.
Святылище
Пайку
храмового
ансамбля Исэ.
III в.



12.
Святылище
храмового
ансамбля
Идзумо. 550

ставителей. Это различие наглядно иллюстрируется, например, тремя книгами (частями) «Нихонги», в которых повествуется о правлении Тэмму и Дзито — времени полностью историческом, и книгами «Век богов», которые являются начальными разделами обоих памятников. В этой книге нетрудно распознать существование целого мира мифов, легенд и сказаний, которые в устном предании с давних пор бытовали в народе, выдвинув-

род. Это — типичный образец космогонического мифа: подобный ему существует у многих народов тихоокеанского мира — например, у бугов и макасаров на острове Сулавеси. Так же типичным мифом является сказание о том, как божества Неба и Земли породили острова, то есть создали страну Японию. Такое же сказание распространено по всей Полинезии; существует и у маори. Столь же типичным мифом является рассказ

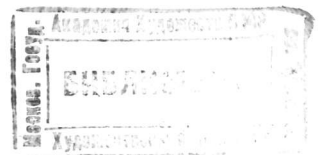
о том, как Идзанаги и Идзанами, поссорившись, стали величаться друг перед другом: «Я в один день убью тысячу человек!» — воскликнул Идзанаги; «Я в один день настрою тысячу пятьсот шалашей для рожениц!» — воскликнула Идзанами. Совершенно такой же миф существует у тех же маорийцев. И вообще миф о богах-прародителях распространен по всей Полинезии.

Столь же явно не придуман составителями, а записан по устной передаче рассказ о ссоре двух братьев — охотника и рыболова: о том как охотник, выпросив у рыболова его *уми-но сати* (морское счастье), то есть рыболовный крючок, и отправившись с ним на рыбную ловлю, уронил его в воду, за что сильно пострадал от брата; а когда он все-таки это счастье нашел, в свою очередь помучил брата. Такого же типа рассказ бытует у многих народов островного мира Тихого океана, особенно в его западной части — у племен минахасса, на острове Сулавеси. В сказании о боге Окунинуси упоминается о Нихацухи, Асуха, Хакиги — потомках бога Отоси; культ этих божеств существовал и в VIII веке, а представление о них начисто лишено всяких черт антропоморфизма. Даже в таком, казалось бы, типично историческом предании, как рассказ о Дзимму — первом боге, ставшем человеком и представленном как основатель японского государства, даже с точной датой этого основания — одиннадцатый день второй лунны 660 года до н. э., даже в этом рассказе есть охотничья песенка, подобие которой долгое время бытовало у населения области Ямато — той самой, в которой произошло «основание государства». Эти и многие, им подобные, элементы в повествовательной ткани «Кодзики» и «Нихонги» свидетельствуют, что в эти письменные памятники попал очень большой фольклорный материал. Поэтому следует сказать: хотя эти письменные памятники и возникали в кругах знати, группировавшейся вокруг двора правителей Ямато, ставших императорами, считать их относящимися к одному правящему классу того времени нельзя: они принадлежат всему японскому народу. Но, конечно, печать господствующего класса на этих произведениях лежит, причем, как это ни парадоксально, наиболее явственно на самой древней — по хронологической канве, принятой в этих произведениях, — их части, излагающей историю «Века богов». Эта самая древняя часть повествования является в обстановке начала VIII века самой современной.

«Век богов» — история о том, как начался мир, как появились первые божества, как они породили «страну островов»; как появилась Небесная богиня Аматэрасу, как она направила на землю Ниниги своего внука править ею, то есть основать земное владение Небесных богов; как затем этот посланец небес заставил Окунинуси, «Великого хозяина страны» Идзумо — другой древней области в западной части острова Хонсю, — покориться; как шло и дальше распространение его власти по всей земле и как, наконец, Каму-Ямато-Иварэбико, первый из потомков богов, ставший полностью человеком, основал государство, то есть до-

ныне существующую японскую державу, став — под данным ему посмертно именем Дзимму — ее первым императором, от которого по преемству пошли все последующие правители. Тем самым получилось, что утверждение в VII веке у власти рода царей Ямато, потомков Дзимму, является совершенно естественным и законным.

Так оказалась созданной древнейшая история страны — причудливое переплетение старых мифов, легенд и сказаний с историческим преданием, с записями *фухито* (писцов), то есть своего рода придворных историографов, переплетение, сведенное в одно фабульное целое, установленное на определенной хронологической основе и трактованное в духе утверждавшегося тогда социально-политического строя — строя уже явно средневекового. С этим японское древнее общество и перешло в общество средневековое.



49302

Начало

*Возникновение
средневекового
общества*

*VII-IX
века*

*13.
Царство Будды
Якуси.
Роспись Кондо
монастыря Хорюдзи.
Вторая половина
VII — начало VIII в.*



Развитие средневекового общества в Японии происходило в сложной международной — в рамках Восточной Азии — обстановке. Важнейшим событием в этой зоне Старого Света было восстановление в 589 году государственного единства Китая, с 316 года распавшегося на две части — северную, попавшую под власть завоевателей различных племен варварской периферии старой империи, и южную, остававшуюся под властью своих китайских династий. Восстановление это произошло сначала в 589 году под эгидой дома Суй, затем, с 618 года, — дома Тан. Так в этой части Старого Света образовалась новая могучая империя, которую тогда можно было сопоставить только с Византией и халифатом. Произошло объединение и Корейского полуострова, на котором первоначально существовали три государства: в 70-х годах территории Пэкче и Когурё, сначала захваченные китайцами, перешли под власть Силла. Столетием раньше, в 562 году, правителям Силла удалось изгнать с юго-восточной оконечности полуострова и японцев, обосновавшихся там в области, называемой ими Мимана. Таким образом, у Танской империи оказались два восточных соседа: на Корейском полуострове — Силла, на Японских островах — государство, при первом же официальном обращении к китайскому двору назвавшее себя китайским словом «Жибэнь», в японском произношении — Ниппон или Нихон — страной «Солнечного Восхода».

Это название впервые появилось в послании, с которым в 607 году тэнно страны «Солнечного Восхода» обратился к *хуанди* (Верховному государю) страны «Солнечного Захода», то есть Китая. Впрочем, к китайскому императору обратился не новоявленный японский император (вернее — императрица, так как официальной правительницей тогда была женщина), а действовавший от ее имени принц-регент Умаядо, обычно именуемый по своему посмертному имени Сётоку-Тайси. С именем этого принца и связан первый шаг по пути средневекового оформления как японского общества, так и культуры.

В части государственной при нем была установлена по китайскому образцу «Табель 12 рангов» (603). Это означало, что представители старой знати, игравшие большую роль в прежней системе управления страной в силу своих исконных родовых прерогатив, теперь должны были стать чиновниками государства, место которых в аппарате управления определялось жалованием им рангом.

Введение ее было всего лишь началом перенесения на японскую почву установлений, входивших в систему правления Китая того времени. Сётоку-Тайси в 607 году направил послание китайскому императору, чем открыл эру официальных сношений с Китаем; в следующем, 608 году в Китай была послана целая группа молодых людей для получения там образования; среди них были и светские и духовные лица — буддийские монахи. Этим началась длительная, продолжавшаяся до конца IX века полоса регулярных японских посольств в Китай, к которым присоединя-



14.
Портрет
принца
Сёгоку-Тайси
с сыновьями.
Первая
половина VII в.



15.
Ковчег
Тамамуси.
Роспись
створки.
Начало VII в.

лись многочисленные группы людей, целью которых было изучение наук и искусств. В Японии с начала VII века стал возникать все время численно возраставший общественный слой, стоявший на высшей тогда в этой части Старого Света ступени культуры — культуры Танского Китая. В свое время у японцев были довольно интенсивные политические и культурные отношения и с Пэкчэ; именно оттуда в Японию было занесено знание китайской письменности, а с нею и китайской политической и философской литературы: оттуда пришел в Японию и буддизм с писанием, переведенным на китайский язык. Со второй половины VII века сношения эти оборвались, так как с 660 года это небольшое корейское государство перестало существовать, но сношения с Силла продолжались до конца IX века. К этому присоединились еще связи с новым государством, возникшим в 700 году, — Бохай, образованным на землях позднейшей Маньчжурии и Приморья племенами маньчжуро-тунгусской семьи. Общенье с Бохаем продолжалось до самого конца этого государства, завоеванного в 926 году киданями. Таким образом, VII—IX века — время оживленных сношений японцев с окружающим миром. К переустройству у себя древнего общества в средневековом японский народ подошел собственным путем, но оформление этого переустройства происходило по китайским образцам.

Первым шагом к такому переустройству стали события 645 года, вошедшие в историю под названием *Тайка какусин* (переворота Тайка). Первичное в нем — устранение прицем Нака-но-Оэ, фактическим главою императорского (будем отныне называть его так) дома, соперников его — членов дома Сога, пытавшегося захватить верховную власть. Но главное в этом перевороте — то, о чем провозгласил указ, последовавший после разгрома Сога. Указ этот возвещал *Тайка* (Великие перемены). Первая из них — ликвидация томоэ и какибэ, то есть той категории населения, труд которой носил подневольный характер: они были уравнены в положении с основной массой производителей-земледельцев. Вторая — отмена системы удзи-кабанэ, то есть иерархически построенного слоя старой родо-племенной знати: вместо нее была введена система чиновнических должностей и званий. Третья — ликвидация системы отдельных родовых владений: страна была поделена на административные районы — провинции, управляемые губернаторами, назначаемыми из столицы, и уезды, управляемые своими начальниками. Так было начато построение новой социально-экономической и административно-политической системы. Оно заняло более полувека и происходило не без сопротивления со стороны старых родов, привыкших быть полными хозяевами в своих пределах; в 672 году было даже прямое выступление против новых порядков, но оно было быстро подавлено.

Перестройка сопровождалась разработкой законодательных положений, призванных охватить

все сферы деятельности населения и все отрасли управления. Наибольшее значение в этой законодательной работе получил свод законов «Тайхорё» («Законы годов Тайхо»), законченный в 701 году*.

Наиболее важную часть этого свода составил *та-но рё* (земельный кодекс): он устанавливал систему *хандэн* (распределения земли), то есть государственных наделов. Наделы были подушные, должностные, ранговые и некоторые другие, но главными были, конечно, подушные, поскольку они распространялись на земледельческое население, то есть на подавляющую по численности и важнейшую по значению массу населения. Закон о наделах был построен так: каждый двор получал определенный — по числу душ — земельный участок и был обязан его возделывать. Тем самым введены были два новых положения: право государства, олицетворяемого правительством, распоряжаться земельным фондом страны, и право каждого иметь свой участок. Эти права были одновременно и связанными: государство было обязано предоставлять земельные наделы; держатели наделов были обязаны их обрабатывать. Кроме того, получивший надел должен был вносить государству земельный налог за предоставленную ему землю, а также был обязан поставлять определенную часть своей ремесленной продукции, производимой в крестьянских дворах. Существовала также трудовая повинность на работы по строительству, прокладыванию дорог, возведению защитных дамб, сооружению оросительных каналов и т. п.

Вся система в кодексе изложена в терминах, принятых в законодательстве Танской империи, но нетрудно увидеть в ней преобразование на феодальный лад трех исконных повинностей земледельческого населения, которые оно несло еще во времена родоплеменного союза: и тогда рядовые родичи «подносили» своим старейшинам часть собранного урожая, «дарили» им изделия ткацкого промысла и выходили на те работы, которые непосредственно касались всей данной племенной группы.

Система государственных наделов, от которых нельзя было отказаться, которые нельзя было бросать, делала основное население страны — крестьян — в известной мере крепостными. Однако если их и можно так называть, то с обязательным указанием, что они были прикреплены к земле, и только к земле; никакой личной зависимости их от кого бы то ни было не существовало. Даже обязанность выходить на работу была обусловлена не зависимостью их от кого-либо, а их правом на земельный надел; кроме того, отбывание этой повинности было ограничено сроком, определяемым законом, а не волею тех, кто на эту работу призывал.

Эта масса трудового населения составляла, таким образом, основу сословия японского средневекового общества. В кодексе он именуется *рё-*

* «Тайхорё» состоит из тридцати отдельных кодексов, каждый из которых регламентирует какую-нибудь отрасль правления.



16.
Вышитая завеса
с изображением
небесного
царства.
Деталь. VII в.

мин (добрый народ). Ему противостояло сословие, составленное из лиц, занятых в государственном управлении, то есть из чиновников. Это было сословие эксплуататоров, но особенностью этого этапа феодализма в Японии было то, что эксплуатация шла через государство: чиновники получали кормовые дворы, то есть определенное количество крестьянских дворов, поступления с которых шли не в общую казну, а к этим чиновникам в

качестве жалованья, то есть доход был связан с должностью, званием, чином, а не с личностью получателя. Люди, принадлежавшие к этому сословию, именовались *кугэ*, что равносильно понятию чиновного дворянства. В его составе выделялся слой чиновной аристократии. Это были сановники, занимавшие высшие посты в правительстве, что давало им право не только на должностные надель, но и на ранговые.

Рабы, *сэммин* (подлый народ), оставались, но как работники в отдельных семьях и как слуги в учреждениях. Ни по характеру своего труда, ни по своей численности они производственной роли не играли.

В Японии на этом этапе феодализма вместо рабской эксплуатации установилась система обязательного труда крестьян на земле и рабочей повинности лично свободного крестьянства.

встал государственный закон, а вместе с этим в сознание людей вошла новая идея — идея законности. Идея эта пустила настолько глубокие корни в народном сознании, что стала одним из самых могущественных факторов, определявших все поведение различных групп населения страны*.

Как мы знаем из последующей истории, крестьяне, например, безропотно платили налоги, но безропотно потому, что так было, по их понятиям,



17.
Монастырь
Хорюдзи
в Нара.
Основан
около 607 г.

Японские историки часто называют время со второй половины VII века до середины IX века *рицурё дзидай* (эпохой законов), имея в виду ту огромную законодательную работу, которая тогда велась. Но время это имело и другое, поистине историческое значение: в общественную и государственную жизнь вошел в силу принцип закона. Нормы обычного права, конечно, оставались и в своих рамках продолжали действовать, но над ними

положено по закону. И платили безотказно, но только в тех пределах, которые они считали законными. Поэтому стоило феодалу потребовать с них большего, чем, по их мнению, было законно, как они решительно протестовали, так как такое требование было незаконным.

* Представление, типичное для раннефеодального строя вообще.

Вся номенклатура должностей, званий, чинов, рангов, учреждений, органов управления была по языку китайской. В связи с этим VII—VIII века в японской истории обычно называют периодом китаизации страны. Но какие области жизни в Японии она в действительности затронула и в каких пределах — это требует особого рассмотрения.

Вообще проникновение китайской культуры наблюдается еще в эпоху Яёи*. Это были прежде

древнего могильника в провинции Хиго; к ним присоединяются надписи на металлическом зеркале, сохранившемся в храме Суда-Хатиман в провинции Кии и относящиеся к 443 году. В письменных памятниках VIII века, сохраняющих следы более раннего времени, видим, что способ летоисчисления по десяти «стволам» и двенадцати «ветвям» в рамках шестидесятилетнего цикла был заимствован японцами из Китая.



18.
Кондо
монастыря
Хорюдзи

всего земледельческие орудия, оружие, украшения, то есть предметы материальной культуры. Однако китайские переселенцы занесли в Японию и свое письмо. Первые — открытые до сих пор — следы такого письма относятся к 430 году: это надписи на мечах, найденные при раскопках

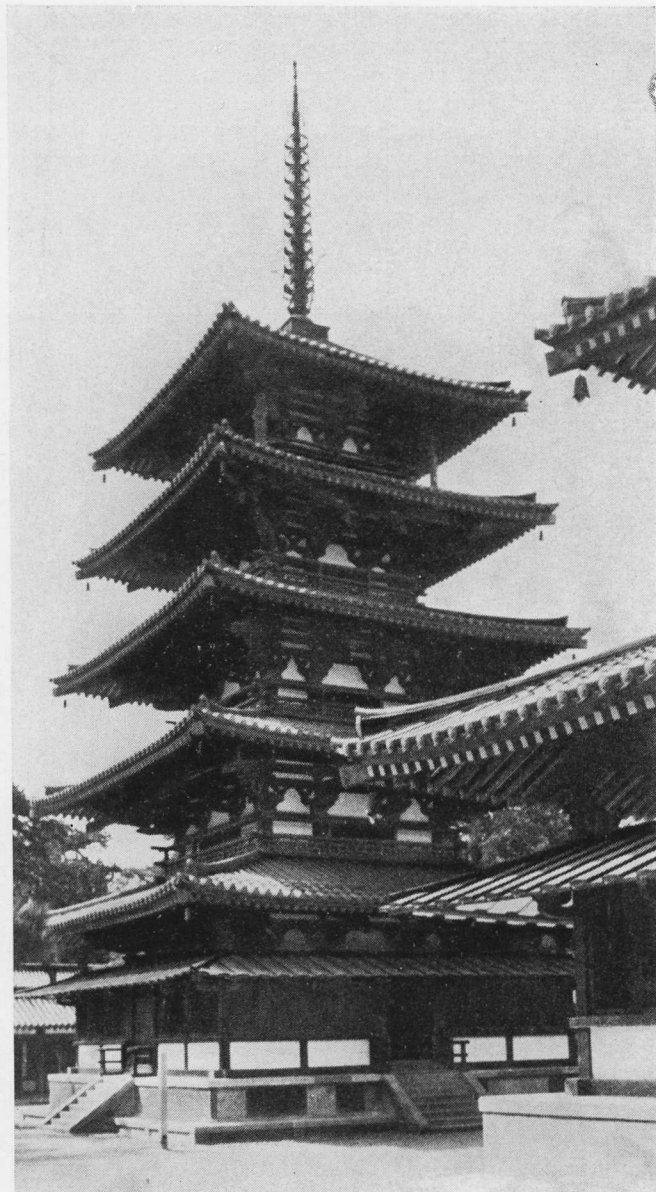
* Конец эпохи бронзы и рубеж раннежелезного века.

Из иммигрантов в основном формировались группы *фухито-бэ* (людей письменных). Именно они, находясь на службе царей Ямато, вели свои записи, то есть были как бы придворными историографами и мастерами календарного искусства. Что же касается японцев, то, не говоря уже о массе населения, даже среди племенной знати грамотность тогда распространена не была. Все же по-прежнему она в эту среду проникала. Хроники от-

метили даже отдельные моменты этого процесса. Так, в VI веке отмечаются приезды из Пэкчэ ученых — толкователей конфуцианского «пятикнижия», буддийских монахов, знавших свое Священное писание, которое и для корейцев существовало в китайских переводах. И те и другие привозили с собой книги, а буддисты, кроме того, — и свои священные изображения — живописные и скульптурные. О том, что все это входило в обиход также и верхнего слоя господствующего класса Японии того времени, свидетельствуют нововведения, традицией связываемые с именем вышеупомянутого принца Сётоку-Тайси. Выше было сообщено, что в 603 году он ввел «Табель 12 рангов». В наименования этих рангов вошли пять издревле известных конфуцианских терминов, обозначающих основные свойства человеческой природы: *жэнь* (человечность), *и* (чувство долга), *ли* (чувство дисциплины), *чжи* (сознательность), *синь* (искренность). К ним, как правило, добавлялось слово *дэ* (свойство человеческой природы).

Принцу Сётоку-Тайси приписывается также изданный в 604 году «Закон из 17 статей» — своего рода декларация принципов государственного управления и общественной жизни. Содержание «Закона из 17 статей» ясно обнаруживает, что его составитель был хорошо знаком с важнейшими направлениями китайской общественной мысли своего времени: конфуцианством, легизмом и даосизмом. Конфуцианским является содержание, например, 3-й статьи, в которой есть такие строки: «Государь — Небо, его слуги — Земля. Небо покрывает, Земля — несет. Четыре времени года следуют друг за другом. Все силы природы непрерывно действуют... Когда государь повелевает, его слуги исполняют; когда наверху действуют, внизу склоняются». Чисто конфуцианским является понятие *ли*, прокламированное в 4-й статье: «Важнейшее в управлении народом — общественные нормы. Если наверху таких норм нет, внизу нет порядка. Если внизу нет порядка, неизбежно рождается преступность».

Из учения легистов идут такие предписания, как, например, в 16-й статье: «При наборе людей на работы нужно соблюдать время: таково доброе правило древности. В зимние месяцы люди свободны, поэтому их и можно призывать на работы; с весны же по осень — время ухода за полями и тутовыми садами, поэтому призывать людей на работы тогда нельзя. Если поля не будут возделаны, что мы будем есть? Если тутовые сады не будут обработаны, во что мы будем одеваться?» Таково же содержание 17-й статьи: «Большие дела сам не решай! Обязательно советуйся с народом. Небольшие дела — не трудны, и привлекать к ним народ незачем. Если ты советуешься о больших делах с народом, значит, ты стремишься к тому, чтобы не было ошибки. Поэтому, когда с бо всем обсудишь с народом, дело получит правильное решение». Или в 11-й статье: «Тщательно разбирайся в заслугах и в проступках. Награды и наказания обязательно должны соответствовать делу. А в последнее время награ-



19.
Пагода
монастыря
Хорюдзи

ды даются не по заслугам, наказания — не по провинностям».

Из даосских источников идут предписания, например, 10-й статье: «Сдерживай свой гнев, не поддавайся раздражению! Не сердись на другого, если он идет против тебя. У всех людей есть душа, но у каждого его душа выбирает свое. Если будешь считать правым его, будешь считать неправым себя. Если будешь считать правым себя,

будешь считать неправым его. Но я вовсе не обязательно мудр, а он вовсе не обязательно глуп. И ты и он одинаково — самые обыкновенные люди. Что так, что не так — кто сможет определить это? Мудрость и глупость всегда вместе, разделить их друг от друга — невозможно, как невозможно найти кончик в кольце».

Текст «Закона из 17 статей» приведен в «Нихонги» — памятнике начала VIII века. Если ве-



20.
Триада
Будды Сяка
в Кондо
монастыря
Хорюдзи.
Приписывается
скульптору
Тори Буси. 623

речь этому источнику и считать, что «Закон из 17 статей» появился в годы регентства Сётоку-Тайси, получается, во-первых, что политическая доктрина в Китае VI—VII веков, откуда она перешла в Японию, не была ни чисто конфуцианской, ни чисто даосской, ни чисто легистской, а представляла сложный комплекс идей, идущих из всех этих источников; во-вторых, что в Японии были уже тогда люди, которые не только эти ис-

точники знали, но и умели пользоваться ими для своих целей.

Однако в «Законе из 17 статей» есть и другие элементы. Так, например, 2-я статья гласит: «Горячо чтите Три Сокровища!» «Три Сокровища» — Будда, Закон, Духовенство; иначе говоря — божество, его учение и церковь как хранилище учения. Таким образом, к конфуцианству, легизму и даосизму добавляется буддизм. Японские историки буддизма, заимствуя христианскую терминологию, часто именуют принца Сётоку-Тайси «Апостолом» буддизма в Японии, и известные основания для этого есть. До нашего времени дошла шелковая завеса с вышитой картиной «Небесного царства»; предание утверждает, что это — работа искусных рук Татибана Ирацумэ, супруги принца, а слова, вышитые на этой завесе, принадлежат самому принцу. Слова эти такие: «Наш мир — обман. Только Будда — истина». Если это изречение действительно принадлежит принцу, можно заключить, что он был знаком не только с обрядовой стороной буддизма, но и с его философией. До нас дошла также рукопись «Сангё-но гиго» («Пояснения к трем сутрам») — Сёмангё (Srimala devi simhanada sutra), Юймакё (Vimalakirti nirdeśa), Хоккёкё (Saddharma pundarika sutra); считается, что рукопись эта принадлежит тому же принцу.

Если это так, можно заключить, что он действительно был знаком с учением Махаяны.

Японские исследователи полагают, что в начале VII века буддизм если и вообще как-то распространялся, то не как философия, а как религия, воспринимаемая притом примитивно — в духе той же магии, в какой выступала тогда собственная религия японцев — синтоизм. Судя по письменным памятникам VII—VIII веков, в буддийские храмы обращались в тех же случаях, как и в синтоистские святилища: при болезнях, во время стихийных бедствий. Такие же сведения идут и из более поздних источников — IX—X веков. Может быть, по этой причине обе религии и уживались друг с другом. Правда, к началу VII века относится известный рассказ о борьбе двух знатных родов — Мононобэ и Сога, которая вспыхнула якобы на религиозной основе: Сога были ревностными приверженцами чужеземных богов, Мононобэ — рьяными защитниками своих. Историки, однако, полагают, что вражда этих двух родов возникла на почве соперничества в борьбе за власть в нарождавшемся государстве. Борьба, как известно, закончилась победой Сога, но если это и была в какой-то мере победа буддизма, то не как религии, а как элемента той новой цивилизации, которая приходила в Японию с континента и становилась важнейшим орудием экономического, социального, политического и культурного прогресса. Поскольку же главными носителями этой цивилизации были роды, группировавшиеся вокруг двора Ямато, а активнейшую роль в этой сфере играли потомки китайских и корейских переселенцев, постольку буддизм прививался именно в этом верхушечном слое японского общества и в народную массу тогда проникал весьма слабо.



21.
Триада
Будды Сяка
в Кондо
монастыря
Хорюдзи.
Деталь.

Зато в верхнем слое его присутствие становилось все заметнее. В 639 году был выстроен Кудара-но Дайдзи (Великий храм Кудара), своим названием напомилавший, откуда в Японию впервые пришло это вероучение. В 741 году был издан указ о постройке в каждой провинции буддийского храма, а в 747 году в Хэйдзё, первой столице страны, иначе — город Нара, была начата ра-



22.
Небесная дева.
Украшение
стен Кондо
монастыря
Хорюдзи.
Деталь. VII в.

бота по отливке статуи Вайрочаны — таких размеров, что она, законченная в 752 году, стала называться Дайбуцу (Большой Будда). В честь этого же Будды стали строить целый храмовый ансамбль, о значении которого говорит уже само его наименование: Тодайдзи (Великий храм Востока).

Сам император Сёму, при котором все это происходило, распростершись ниц перед статуей, назвал себя *Хотока-но яцукэ* (рабом Хотокэ), то

есть Будды. Все это — явные знаки того, что буддизм принимался тогда как религиозно-магическое орудие укрепления государства под властью царей Ямато, ставших императорами. Основой вероучения была провозглашена сутра Конкомёкё (*Suvarna-Prabhāsa sutra*), а именно в ней больше всего говорится об охране государства. Да и вообще все действия двора свидетельствуют, что к буддизму тогда подходили прежде всего с точки зрения интересов власти. Личной религией, религией отдельного человека, ищущего в ней что-то для себя, буддизм в Японии тогда еще не стал.

Буддизм в Японии на этом этапе своей истории принадлежал больше политике, чем религии. Поэтому и храмы были органами государства, а духовенство — чиновниками духовного ведомства. Без разрешения светской власти нельзя было принять пострижение. Духовные лица, точнее — монастыри и храмы, при которых они состояли, получали земельные наделы, освобожденные от налогов, но во всех своих действиях были ограничены созданными для них уставами. Священнослужители без разрешения не могли выступить даже с проповедями в своих храмах, не говоря уже о какой-нибудь миссионерской деятельности среди населения. Гёги (670—749), один из энергичных и образованных монахов, в 717 году пытался было повести проповедь среди народа, но был быстро призван к порядку. Специальный кодекс «Сони рё» («Закон о монахах и монахинях»), входивший в состав «Тайхорё», определял положение духовенства и устанавливал формы и пределы его деятельности.

Все же число храмов, которые можно назвать и монастырями, поскольку в них были не только здания для церковных служб, но и кельи для священнослужителей, неуклонно росло. Широким потоком шла из-за моря литература — сутры, шастры. Монахи, возвращавшиеся из Китая, привозили и церковную утварь, иконы, статуи. Конечно, кое-кто из них серьезно изучал Священное писание, получал настоящее представление о религиозной доктрине этого вероучения и о его философии, но в массе даже монахи привозили все это главным образом потому, что это само по себе считалось богоугодным делом, равно как и переписка сутр. Даже светские приверженцы буддизма, особенно — из аристократии, охотно переписывали книги Священного писания, надеясь на какую-нибудь ответную милость божества. Словом, старое отношение к религии как к магическому средству безусловно господствовало. Сохранились сведения о буддийских собраниях во дворце, то есть о своего рода диспутах, но и они носили характер ритуальный и устраивались в качестве богоугодного мероприятия.

Исторические свидетельства говорят, что в VII—VIII веках буддизм проникал в Японию в виде учений шести разных школ, отличавшихся друг от друга главным образом тем, какую сутру каждая из них полагала главной. Историки японского буддизма считают, однако, что они не противопоставлялись друг другу, и нередко в одном

и том же монастыре мирно уживались приверженцы разных сутр.

И все же буддизм понемногу выполнял свою историческую миссию: вводил в сознание ту идею, к которой в конце своей эры подошел древний мир, но которая перестроила умы лишь при переходе к средним векам, — идею человечества, универсализма. В западной зоне Старого Света вселенскую идею привило христианство, в восточной — буддизм Махаяны. Японец VII века, обращаясь к буддизму, чувствовал себя членом огромного сообщества, в котором были корейцы, китайцы, индийцы и еще многие не ведомые ему народы. И этот чужой огромный мир не противостоял его собственному, а сливался с ним: идея паганизма чужда Махаяне. Характерно, что в вышеупомянутом рассказе о вражде Мононобэ и Сога, вызванной как будто расхождением в вере, громить храмы, уничтожать статуи стали Мононобэ — сторонники старой религии, со стороны же Сога ответных действий по отношению к синтоистским святилищам не было. Вселенская идея, как и вышеуказанная идея закона, — те две великие идеи, которые ввело в сознание человечества феодальное средневековье, сделав то, что не смог сделать древний мир, положивший начало вселенским миссионерским религиям — буддизму и христианству, но не проникнувшийся ими.

В Японию буддизм принес высокую материальную культуру: возводились храмы по образцам, виденным в Китае, и строились они большей частью под наблюдением иноземных мастеров; привозилась из-за рубежа и понемногу стала производиться и в Японии богослужебная утварь, то есть развивалось прикладное искусство; нужны были священные изображения — появились живопись и скульптура; отлитый из бронзы Большой Будда показал, какой высоты достигло искусство художественного литья. VII—VIII века в Японии — время расцвета искусства, и прежде всего того, которое так или иначе связано с буддизмом.

В этом искусстве, однако, далеко не все сводилось лишь к материальной сфере. Оно ввело в этой части света третью великую идею средневековья: устремленные ввысь многоярусные кровли с тянущимися к самому небу шпилями создавали то же ощущение, что и башни готического храма; они распространяли вселенское чувство и на «тот мир», не отделяя его от себя, а сливая «Трепетность Голубых Небес» и «Мощь Великой Земли».

Среди храмов, построенных в то время, следует прежде всего упомянуть Асукадэра (Хокодзи), относящийся еще ко времени Сога, то есть к самому началу VII века. Его строили мастера и гончары, выписанные из Пэкчэ. Статуи были делом рук мастеров — прежних переселенцев, членов вышеупомянутых ремесленных групп томобэ и какибэ. Главная статуя Будды этого храма, хоть и в сильно поврежденном состоянии, до сих пор хранится в Асука (ныне — селение в уезде Такаити префектуры Нара, в 593—628 гг. — место резиденции Двора). В этом районе археологи обнаружили и остатки храмовых сооружений. По найден-

ным памятникам искусство того времени, то есть первой половины VII века, именуется искусством Асука.

Замечательным памятником этого искусства является знаменитый монастырь Хорюдзи. Он был построен по повелению принца Сётоку-Тайси; в 670 году был уничтожен пожаром, но восстановлен; и потом не раз сгорал, но каждый раз неуклонно отстраивался. Естественно, что при каждом восстановлении в нем кое-что изменялось, но специалисты считают, что и до сих пор его Кондо (Золотой храм), то есть главное здание, его пятиярусная пагода, центральные ворота, галерея, деревянные колонны, балюстрада с узором буддийской свастики — все это сохраняет стиль искусства Асука. Сохранились три статуи Будды, установленные в храме в 623 году, в которых историки искусства обнаружили явное сходство со статуями, появившимися в буддийских монастырях Северовэйского государства в то время, когда эта часть Китая была отдельным сяньбийским государством. Тем самым устанавливаются истоки искусства Асука. Драгоценными реликвиями этого искусства являются знаменитый Тамамуси-дзуси, ковчег, расписанный картинами из жизни Будды, и уже упомянутая завеса, на которой набожная супруга принца Сётоку-Тайси вышила картину «Небесного царства», где, как она верила, возродился ушедший из этой жизни ее благодетельный супруг.

Следующим этапом в насаждении в Японии буддийского искусства считается время правления Тэмму и Дзито, вторая половина VII века. Историки искусства часто именуют эти годы эпохой Хакухо — по названию годов правления (название тогда применялось, хотя в официальную летопись и не вошло). Лучшим памятником времени считается трехъярусная пагода в монастыре Якусидзи и статуя Будды в нем. В остатках построек этого монастыря специалисты видят следы уже не северовэйской культуры, а культуры начального периода Танской империи, то есть VII века. Изящные и вместе с тем строгие линии этой пагоды искусствоведы называют застывшей музыкой. Большие статуи Якуси в Кондо, главном храме, и Каннон в восточном приделе, отлитые из бронзы и позолоченные, еще несут на себе признаки искусства Асука, но достоверность изображения лиц и легкость одежд, обвивающих корпус, воспроизводят, по мнению специалистов, стиль пластического искусства Индии времен империи Гуптов (IV—V вв.), перешедшего в Китай, а оттуда — в Японию. О связи японского искусства этого времени с искусством Индии свидетельствует самое древнее, что дошло до нас из этого искусства, — фрески Хорюдзи*: в них многое напоминает знаменитые фрески Аджанты.

В японских условиях это искусство оказалось созвучным вкусам и интересам правящего слоя только что сформировавшегося феодального государства, особенно — его верхушки, вполне кита-

* Название «фреска» — условно, т. к. техника росписей Хорюдзи и Аджанты иная.



23.
Кандзёбан —
буддийский
стяг
из монастыря
Хорюдзи. VII в.

24.
Кандзёбан —
буддийский
стяг.
Деталь

изированной по своему образованию и художественному уровню и с этой стороны сильно опередившей общий темп культурного развития народа в целом*.

* Великим бедствием для японского искусства был пожар 1949 г., уничтоживший большую часть фресок Хорюдзи. Японским искусствоведам приходится утешаться тем, что обнаруженная в 1937 г. в монастыре Кофукудзи голова малолетнего Будды, признанная произведением эпохи Хакухо, своей уникальностью — поразительно чистым выражением детского лица — несколько компенсирует утрату фресок Хорюдзи.

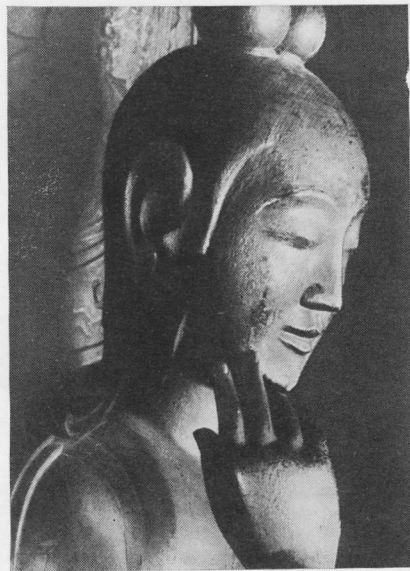
Следующим этапом в истории искусства считается эпоха Тэмпё, вторая и третья части VIII века. К сожалению, главный ее памятник — тот храм монастыря Тодайдзи, в котором была установлена статуя Большого Будды, в первичном виде не уцелел, но сохранились другие постройки, дающие представление о храмовой архитектуре того времени. Это прежде всего — монастырь Тосёдайдзи. В ансамбле построек этого монастыря особое место занимает Кондо, со столбами, напоминающими колонны древнегреческих храмов. Примечателен и храм Хоккэдо в ансамбле монастыря Тодайдзи. Сохранилось много скульптурных изображений: Никко, бодисатвы «Солнечного света», Гэкко, бодисатвы «Лунного света», Ситэнно, «Четырех небесных царей», двенадцать статуй богов-хранителей в Син-Якусидзи (Новом храме Якуси), несколько статуй в храме Кофукудзи. Все они несут на себе печать искусства первой поры восточноазиатского Ренессанса (VIII—X вв.) с характерной для нее реалистичностью.

Разумеется, средневековый реализм в изобразительном искусстве может проявляться по-разному. Реалистическими, например, считаются также скульптурные портреты XII—XIII веков, но стоит только сопоставить эти две группы произведений, как сразу же можно увидеть, какую подлинность, что стремились выразить в своих статуях ваятели VIII века*: скульптура наделена живым человеческим лицом; но важны не столько точная передача внешних черт портретируемого, сколько внутреннее выражение средневекового портрета. Выражение же может быть реалистическим, если оно соответствует внутренней природе изображаемого персонажа. Персонажи в данном случае — святые, подвижники, проповедники; подлинное в них — именно то, что делает их святыми, подвижниками, проповедниками. Вот эту истинную — для данного случая — реальность, выраженную в человеческом облике, и демонстрируют статуи эпохи Тэмпё. Для современного наблюдателя это — скульптурные портреты очень разных людей с выразительными лицами, порою нервными, чуть ли не издерганными, порою исполненными величавого покоя, сосредоточенности, глубокого раздумья. А рядом с ними — то, с чем они, эти святые, воевали, ради чего, во имя чего боролись. Воевали они со злом, и вот оно — в образе ужасного демона. Боролись они за добро, и вот оно — в образе светлого божества. Что реальнее в таких изображениях? В одних — возбужденность, в других — умиротворенность; в одних — грозность, в других — благость. Такими пред нами предстают статуи этого рода — два облика неземных и вместе с тем человеческих существ.

Архитектура, скульптура, живопись, утварь пришли в Японию вместе с буддизмом. Это бесспорно, но никак не означает, что искусство це-

* То есть представить, каково было мировидение средневекового мастера, его отношение к природе, что он стремился воплотить в своих творениях в VIII в.





25.
Статуя
Мироку-босацу
из храма
Тюгудзи. VII в.

26.
Статуя
Мироку-босацу.
Деталь

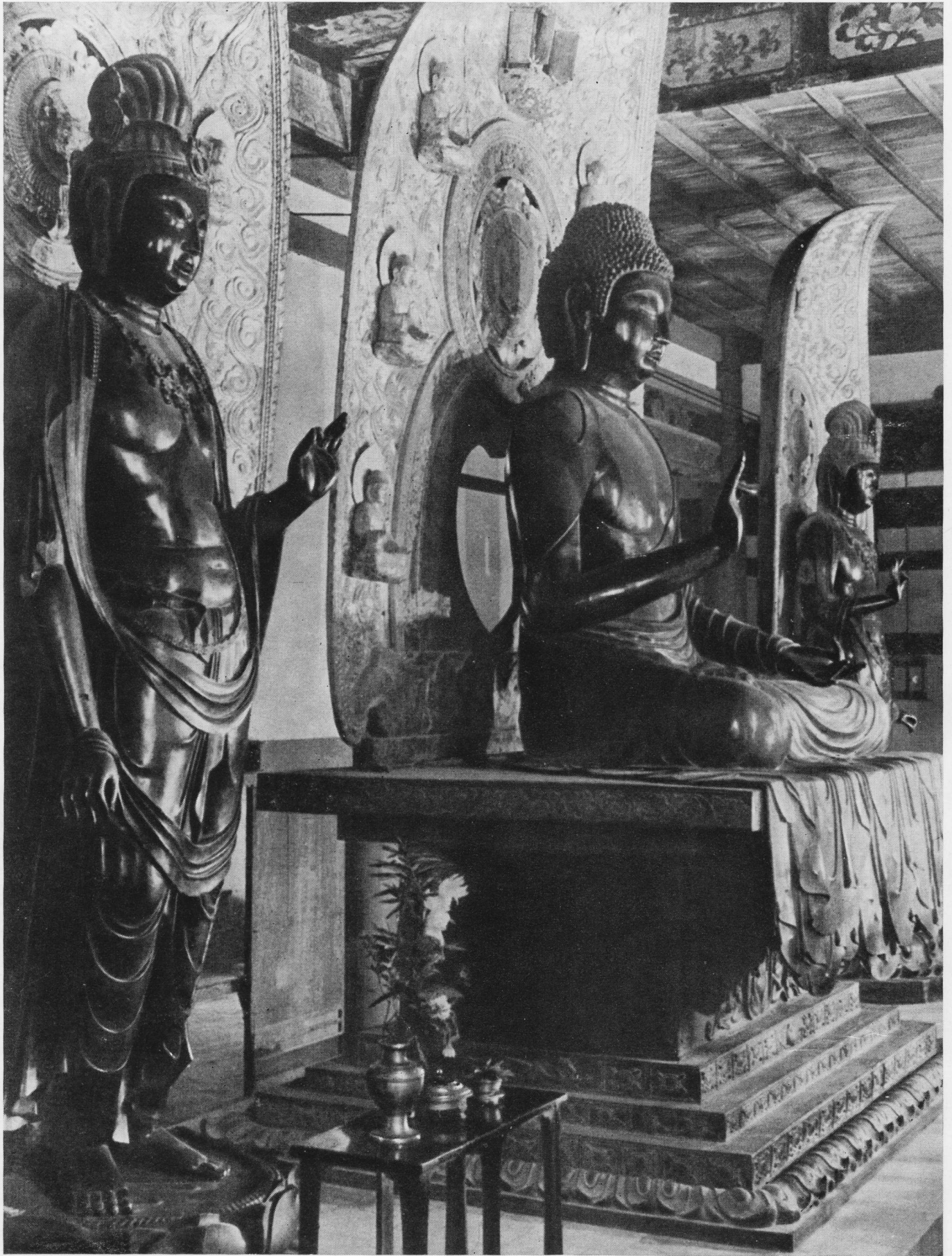
27.
Царство
Будды Амида.
Роспись Кондо
монастыря
Хорюдзи.
Вторая
половина VII —
начало VIII в.

ликом принадлежит религии. Буддизм Махаяны, возникший в срединной зоне Старого Света — в районе современного Афганистана и Пакистана при переходе от древности к средневековью, — был прежде всего мироощущением, складом мышления, строем эмоций — все это формировало человека этой великой поры его истории. Эти эмоции, это мышление были направлены на весь мир; именно — весь, то есть воспринимались не

только плоскостно, в рамках материальной видимости, но и объемно — с продолжением в сферу невидимого. Поэтому буддизм был одновременно и светским и духовным; светским даже прежде всего, поскольку он стал реально существовать как общественная организация — церковь со всеми ее атрибутами: должностями, профессиями, званиями, властью и подчинением, уставами и правилами. Буддизм был по-своему организованная жизнь, поэтому и все, что он создавал, было предназначено для жизни. Этим и объясняется то, что многие вещи, как будто предназначенные для культа, например курильницы для возжигания благовоний, были принадлежностью и обычного светского быта. В ансамбле монастыря Тодайдзи есть одна причудливая постройка — вроде бревенчатого сарая. Это — Сёсоин, когда-то, в VIII веке, «главная складская палата», ныне «Музей Древности». В нем собраны уцелевшие предметы обстановки дворцов того времени, предметы обихода, украшения, и многие из них являются и принадлежностью культа. Буддизм прежде всего — разносторонняя культура. И не только вещественно-предметная, но и созданная из другого материала — человеческого слова: все эти сутры, шастры, гимны не что иное, как литература, и вышла она из того же источника, что и пагоды, статуи, курильницы, облачения. Литература эта весьма многообразна: тут и то, что мы в наше время назвали бы повествовательной прозой — жития святых, то есть героев эпохи; прозой риторической — проповеди, поучения; прозой документальной — уставы, правила; многое отнесли бы к поэзии — лирической и эпической — и даже к драме. В состав буддийской культуры входит и наука: многие сутры и шастры представляют, в сущности, трактаты, излагающие вопросы мироздания, строения общества, природы человека, человеческой жизни; в них есть астрономия и физика, химия и биология, социология и психология, этика и эстетика, — и, разумеется, своя огромная и всеобъемлющая философия. Если собрать воедино все, что покрывается наименованием «буддизм», получится то, что составляет культуру раннего средневековья в восточной зоне Старого Света.

Но буддизм, конечно, был религией, то есть определенным вероучением, и это вероучение оказывало свое влияние на многие стороны буддийской культуры, в том числе и на искусство. На многие, но не на все: каменный фонарь — столь характерная принадлежность любого храма — был обычной в то время деталью садовой архитектуры; курильница — принадлежность хорошо обставленного жилища; расшитая парча облачений — не имеющая никакого отношения к религии продукция шелководства и ткацкого ремесла. Статуи святых, подвижников, монахов — часто просто скульптурные портреты деятелей эпохи. Религиозность в буддийской культуре — это в первую очередь ощущаемые человеком связи своего бытия со всем и всяким бытием, создаваемым при этом безграничным. Многие из буддийской культуры этих веков в той или иной





28.
Триада
Будды Якуси
в Кондо
монастыря
Якусидзи.
Конец VII —
начало VIII в.

29.
Пагода
монастыря
Якусидзи.
Конец VII —
начало VIII в.







30.
Статуя
Гэкко-босацу
из триады
Будды Якуси
из монастыря
Якусидзи.
Деталь.
Конец VII —
начало VIII в.

31.
Голова
Будды Якуси.
Вторая
половина VII —
VIII в.

степени, в том или ином выражении проникнуто ощущением именно этой связи.

Но есть еще одна ее черта — столь же специфическая. Выше было упомянуто, что некоторые статуи в храмах монастырей Тодайдзи и Кофукудзи воспроизводят стиль скульптуры так называемой эпохи расцвета Тан, то есть китайского буддийского искусства VIII века, а деревянные столбы монастыря Тосёдайзи вызывают в памяти

колоннады греческих храмов. Кроме того, почти у всех предметов искусства Асука есть один очень определенный и постоянный орнаментальный мотив: ветвистое растение. Орнамент этот именуется *ниндомон*, или *ниндокаракуса*, — по названию растения, очертания которого он воспроизводит. Этот орнамент можно увидеть на многих произведениях китайского искусства так называемой эпохи Наньбэйчао, в искусстве Среднего





32.
Асура —
юноша-воин
из монастыря
Кофукудзи.
Деталь. VIII в.

33.
Статуя
Гэко-босацу
из монастыря
Тодайдзи.
Деталь. VIII в.

Востока — Туркестана, Кандагара, Ирана; его находят в искусстве Ассирии и даже Восточной Римской империи. Искусствоведы называют этот орнамент либо его английским наименованием — honeysuckle, либо французским — palmette. Не значит ли, что орнамент этот, в первоначальном виде зародившийся в Египте и Ассирии, получивший свое завершение в античной Греции, перешел затем во все страны Ближнего и Сред-

страны. Исчезла граница между «цивилизованным обществом» и «варварами»: они сами вторглись в империю, захватили ее огромную часть, соединили ее со своими исконными землями. Сфера влияния Северовэйского государства простиралась от Желтого моря далеко в глубь Азии. Восточную Азию соединяли со Срединной сначала жужане, потом — с VI века — тюрки, а с конца VI века восстановленная империя уже сама



34.
Статуя монаха
Гандзина,
основателя
монастыря
Тосёдайзи.
VIII в.

него Востока, двинулся оттуда через Туркестан в Китай и в составе буддийского искусства дошел до самого восточного края Старого Света — до Японских островов? Не значит ли это, что буддийское искусство этой поры не было ограниченным во времени и пространстве?

Все становится понятным, если обратиться к конкретной истории Восточной Азии. С началом средних веков наступает новая эра истории этой

стала расширяться во все стороны: на северо-восток — на Корейский полуостров, на юго-восток — в Индокитай, на запад — в «Западный край», то есть нынешний Синьцзян, а в середине VII века Танская империя дошла даже до Средней Азии, где стала лицом к лицу с другими завоевателями, также носителями идеи мировой власти — арабами. Все это означало прежде всего, конечно, огромное расширение зоны этой ци-

визации, но в не меньшей степени и ее преобразование: в нее вошло многое из бывшей «варварской периферии», особенно — из «Западного края», а также из земель Среднего Востока, нынешнего Афганистана, Пакистана, Средней Азии. Огромный, мощный культурный поток хлынул вместе с буддизмом в Китай. Достаточно взглянуть на одно то, что происходило в монастыре Тодайдзи в VIII веке, чтобы увидеть это, так сказать, воочию: в нем проходили не одни богослужения, но и вполне светские представления — выступления мимов, шутов, плясунов, акробатов, жонглеров. Представления устраивались и во дворце — пляски под инструментальное сопровождение: танские, линьские, бохайские и т. д. Уже сами эти названия говорят, что подобные формы театрального искусства пришли извне — Бохайского царства, из страны Линьши, то есть северной части Индокитая. Многие из них до этого попали в Китай из Индокитая, Кореи, но больше всего — из «Западного края». Япония была далекой окраиной огромного культурного мира, но уже входила в него, а такое вхождение, происходившее в VII—VIII веках, означало не что иное, как включение японской культуры в общую орбиту культуры восточной зоны Старого Света.

Хлынувшая с континента в Японию новая культура далеко не ограничивалась тем, что принес с собой буддизм. Уже была упомянута огромная законодательная работа, отдаленным провозвестником которой был «Закон из 17 статей» принца Сётоку-Тайси, первым проявлением — «указ 2-го года Тайка» (646), а завершением — свод законов «Тайхорё», законченный составлением в 701—703 годах. Эта обширная работа, а о ее размере говорит хотя бы то, что в «Тайхорё» 1500 статей, также должна быть отнесена к культуре, и притом культуре самого высокого плана. Ознакомление с памятниками законодательства свидетельствует, во-первых, о превосходном знакомстве с китайской законодательной литературой; во-вторых, об умении создавать законы для своей страны. Язык японских кодексов — китайский, терминология — китайская, но все это не только повернуто в сторону своей страны, что вполне естественно, но даже и в языковом отношении в известной мере оригинально. Иначе говоря, составляли эти законы люди, не только имевшие высшее для той поры в этой зоне Старого Света юридическое образование, но и свободно и умело им пользовавшиеся. Нельзя не сказать при этом и следующее: высшим памятником правовой мысли и юридического творчества на этапе древнего общества бесспорно является римское право, отраженное в кодексах Римской империи; высшим памятником этой мысли и этого творчества на этапе средневекового общества должны быть признаны свод законов Юстиниана, составленный в 30—60-х годах VI века, и свод законов Танской империи, законченный в 20—30-х годах VIII века. Однако первый,



35.
Статуя стража
Хасары
из храма Син-
Якусидзи.
Деталь. VIII в.

скорее, собрание материалов, так как содержит законы, изданные римскими императорами со времени Адриана, то есть включает в себя законодательные памятники еще древнего мира, тогда как во втором — танском — элементов древнего законодательства нет: танские кодексы — свод действующих законоположений, то есть полностью продукт именно средневекового мира. Японский свод законов Тайхорё и по его исто-

рической природе и по тщательности разработки достойно сопоставляется с танским.

Законодательная работа, столь плодотворно развившаяся во второй половине VII века и в течение всего VIII века, свидетельствует, каким слоем высокообразованных людей обладало японское общество этих веков. О том же высоком культурном уровне говорят и исторические памятники того же времени: «Кодзики» и «Нихон-

ный человек своего времени — Ясумаро, один из высоких чинов Двора. А записывать тогда было нелегко: единственное письмо, которое было тогда японцам известно, было китайское; единственный литературный язык, который тогда знали, был китайский. Поэтому составителю «Кодзики» пришлось писать в общем по-китайски. Но именно — в общем: поскольку он мысленно как бы переводил с японского языка, постольку этот япон-



36.
Дайбуцудэн —
главный храм
монастыря
Тодайдзи.
Основан в VIII в.

37.
Статуя
Дайбуцу
в храме Дай-
буцудэн. VIII в.
(реконструк-
ция XVIII в.)

ги». О них уже шла речь выше — при обзоре древнего общества Японии, поскольку значительная часть их содержания относится именно к порою этого общества. Однако сами они целиком принадлежат VIII веку, когда они появились.

Пусть материал для повествований «Кодзики» дал, как утверждает предание, некий сказитель, чья память хранила предания старины глубокой, но записывал то, что он рассказывал, образован-

ский языковой подтекст всюду чувствовался — в построении фраз, даже в самой манере изложения; а когда по ходу повествования выступали древние песни, их даже таким японизированным китайским языком записать было нельзя: сама мысль о возможности какого-то перевода или даже пересказа поэтического произведения, в котором смысловая и образная сторона неотделимы от звуковой, ритмической и мелодической,





тогда даже не возникала. И вот тут произошло событие — одно из крупнейших во всей истории японской культуры: была открыта возможность записывать слова своего языка знаками чужого письма, как транскрипционными. Для этого же надо было заметить, что и в Китае уже давно научились средствами своей письменности, каждый знак которой представлял слово целиком или его слог, но слог — знаменательный, транс-

так и можно было поступать при записи песен, почему они и сыграли особую историческую культурную роль: они натолкнули японцев на создание своего письма и стали первыми текстами, записанными на своем языке.

Способом фонетической транскрипции древние песни записаны и в «Нихонги», но повествовательный текст в этом памятнике написан иначе, чем в «Кодзики»: также по-китайски, но без



38.
Статуя стража
Синконгосина
из монастыря
Тодайдзи.
Деталь. VIII в.

39.
«Инга-Кё» —
сутра «Причины
и следствия».
Деталь свитка.
VIII в.

крибировать слова чужих языков — собственные имена и географические названия, то есть поняли, что иероглифы могут употребляться и как знаки звукового письма.

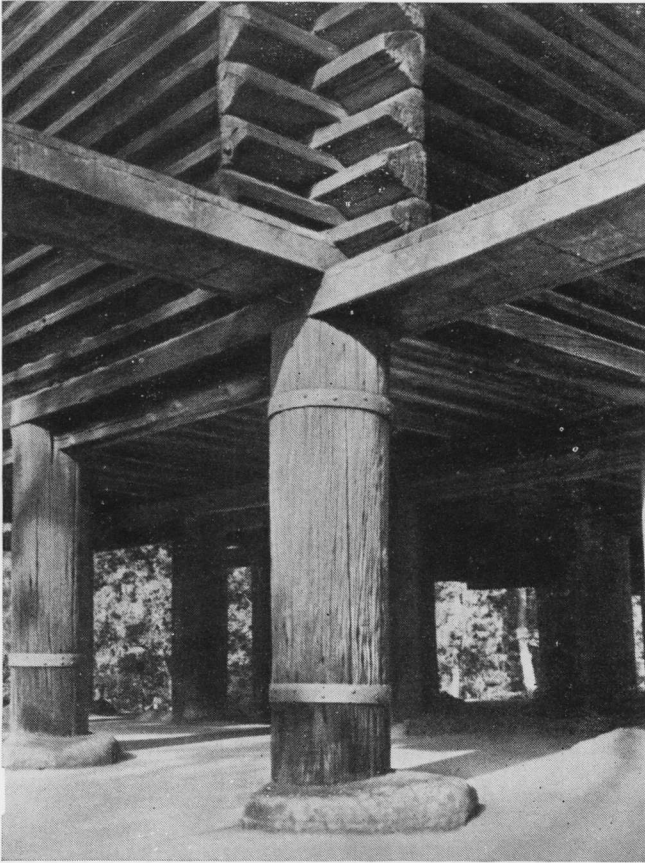
Образованные японцы настолько хорошо знали китайскую историческую литературу, что уловили этот прием и воспользовались им для себя. И не только воспользовались, но и довели до полноты: транскрибировали весь текст. Только

сквозящего через китайский язык японского языкового подтекста, а по всем правилам языка китайских исторических сочинений. Таким образом, эти «Анналы Японии» свидетельствуют не только о свободном владении китайским письменным языком, но и о прекрасном знании китайской исторической литературы.

Знали — и столь же хорошо — и китайскую художественную литературу, и прежде всего —

самый трудный для иностранца ее вид: литературу поэтическую, стихи. В VIII веке появился сборник под китайским названием «Кайфусо» («Думы о ветре и водорослях»). Оказывается, образованные японцы этого века не только хорошо знали китайские стихи, но и сами умели писать стихи по-китайски, а эти их стихи свидетельствуют, что они владели не только языком китайской поэзии, но и ее образным и тематическим

к чиновничеству, то есть к тому слою общества, который составлял правительственный аппарат. По букве закона доступ к должности, а отсюда — и к званию и рангу, открывался всякому, кто получал соответствующую образовательную подготовку в правительственной школе. Однако памятники донесли до нас слово *онъи* (теневые ранги), которым обозначалось получение должностей и рангов в силу принадлежности к какой-либо знатной фамилии. Весь верхний слой правительственного чиновничества слагался из представителей знати, как старой, восходящей ко временам удзи-кабанэ, так и новой, появившейся после переворота 645 года. Все же следует сказать, что в средний и особенно низший слои этого чиновничества проникали в довольно большом числе и простолюдины, по понятиям того времени сумевшие чем-нибудь выделиться среди прочих или приобрести себе влиятельных покровителей. Следует сказать, что именно из этой среды, а также из рядов духовенства вышло большое число выдающихся культурных деятелей эпохи.



40.
Сокровищница
Сёсоин
монастыря
Тодайдзи.
Деталь фасада.
VIII в.

Что же, был ли так полностью китаизирован в своей культуре господствующий слой японского общества? Осталось ли у него в VIII веке — времени максимального влияния Китая — что-либо от своей старины? Да, осталось. И для этого достаточно вступить на землю, отведенную правительственным зданиям города Нара, столицы этого времени; кстати сказать, первого города в истории Японии. Главное здание дворцового ансамбля — Дайгокудэн (Дворец Великого Предела). Тронная палата с тронном в центре, на котором восседал император во время приемов и торжеств. Здесь производилась церемония вступления на престол нового императора. Здесь все китайское: изогнутая кровля, покрытая лазоревой черепицей, золоченые фигурки фазанов в углах, стройные деревянные столбы, поддерживающие кровлю, резные карнизы, покрытые яркой киноварью, та же киноварь на стенах; вышки по краям — «Синего дракона» и «Белого тигра». А вот личные апартаменты императора иные. Это скромная постройка со стропилами и столбами из неокрашенного дерева, с кровлей, покрытой корой дерева хиноки, кипарисовика. Эти постройки принадлежат уже другой культуре, культуре особого рода: ее простота создавала свою эстетическую ценность — полностью противоположную той пышности, которая составляла эстетическую суть Тронной палаты, но равноценную ей.

арсеналом и даже самым главным в поэтическом творчестве: соответствующим складом поэтического мышления. Нужно добавить к этому, что «Кайфусо» был важнейшим, но отнюдь не единственным сборником поэтических произведений японских авторов на китайском языке.

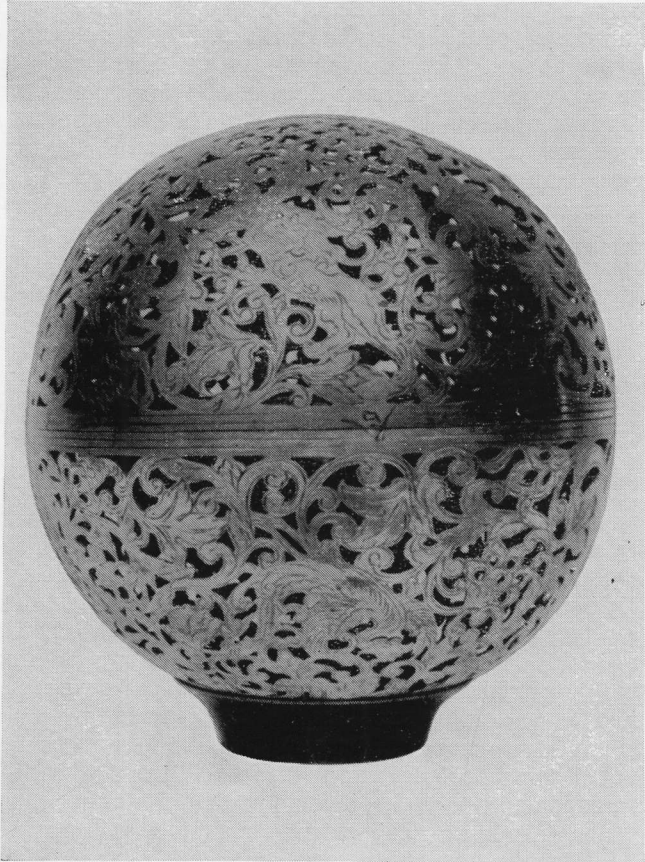
Но кто же были все эти культурные, образованные люди? Первое, что о них можно сказать, — все они в той или иной степени принадлежали

Да, старое в Японии оставалось. Даже в той же китаизированной общественной элите. Особенно — в быту. В законе был определен новый статус семьи, основанный на принципе полновласти ее главы — мужа и отца. Конечно, и во всем японском обществе тогда уже назрел этот уклад. Так было предусмотрено право мужа расторгать брак, отсылать жену в ее родной дом при наличии какой-нибудь из семи причин — бездетности жены, ее ревности, болтливости и т. д.

Так было в законе, но на практике держалась прежняя форма брака, основанная не на *ёмэри* (вхождении жены в дом мужа), а на *цумадои* (посещении мужем жены в ее доме). Вообще в отношениях полов сохранялась еще та свобода, которая ярко проявлялась не только в *утагаки* (ритуальных брачных играх), устраиваемых весною, но и в вольных связях вообще. Естественность, лежавшая в основе таких отноше-

Большим Буддой и столь же, как он, могущий служить символом первой поры японского средневековья — это «Манъёсю» («Собрание мириад листьев»).

«Листья» эти — *ута* (песни, что означает это слово буквально), но песни, ставшие стихами; рядом же с ними — стихи, уже рожденные стихами. «Листьев» этих действительно «мириад»: около 4,5 тысяч! Вряд ли какая-нибудь ранняя



41.
Серебряная
курильница
из Сёсоина.
Период Нара



42.
Музыкальный
инструмент
из Сёсоина.
Период Нара

ний, вместе с простотой были ведущими категориями жизни, ее этическими и эстетическими принципами. И эти принципы действовали во всем; прежде всего — в поэтическом творчестве народа.

Восьмому веку принадлежит памятник, по своему культурно-историческому значению достойный стать рядом с монастырем Тодайдзи с его

средневековая поэзия в мире обладает таким собранием.

Песни «Манъёсю» уже далеко не такие, какие мы видим в «Кодзики» и «Нихонги»: те существовали в звуковом выражении, их пели, их слушали; звуковая ткань создавалась в них мелодией, то есть музыкальным фактором. В песнях «Манъёсю» действует не мелодия, а мелодика, и притом мелодика человеческой речи; в



43.
Парчовая
ткань
из Сёсоина
с изображени-
ем феникса.
Период Нара

ней есть своя мерность — метр, есть свое движение — ритм. Словом, это — не песни, а стихи. Их писали, их читали.

В этом собрании представлено творчество многих поэтов, главным образом последней четверти VII — первой половины VIII века. Многие из них явно знали китайскую поэзию III — VI веков. Так, например, Табито, создавший цикл стихов о вине, несомненно знал стихи на тот же

мотив «Семи мудрецов бамбуковой рощи», знаменитого содружества китайских поэтов III века. Мотив «Танабата» — встречи двух возлюбленных: звезд «Пастуха» и «Ткачихи»*, находящиеся по разным сторонам Небесной реки — Млечного Пути, встречи, происходящей только раз в году, когда они близко подходят к берегам реки, а добрые сороки, соединяя свои крылья, строят им мост; мотив этот стал частым гостем в стихах японских поэтов. Японские исследователи открыли немало элементов, появившихся в ранней поэзии японского средневековья под влиянием средневековой китайской поэзии, к тому времени уже имевшей почти пятивековую литературную историю. Дело при этом отнюдь не ограничивается сферой тем, мотивов, образов; влияние заходит в область метрики. В стихах японских поэтов VII—VIII веков присутствует своя мерность, идущая от японского языка. Речевая единица этой мерности — слог; и именно слог стал стопой. Определилась и мерность стиховой строки — сочетание пяти или семи стоп. Установился принцип целого — стихотворения: то или иное чередование пяти- и семистопных стиховых строк. Поэзия раннего японского средневековья — лирическая, а главная тема этой лирики — любовь.

Наряду с темой любви двух сердец в стихах «Манъёсю» звучит столь же властно тема другой любви — человека к природе. Сколько стихов в этом море поэзии обращено к ней! И как! Сказать, что ею любуются, ею восхищаются, было бы неточно: просто не пропускают в ней ничего ни весной, ни летом, ни осенью, ни зимой. Не проходят мимо потому, что весной цветут вишни, летом кукует кукушечка, осенью краснеют листья клена, зимой снежок покрывает ветки; не проходят мимо потому, что все это — дорого, составляет часть собственной жизни. Так что это — также любовь. И не только к самой природе, но через нее и ко всей своей стране, своей родине.

И вот такие стихи слагали те же самые люди, которые составляли строгие и точные формулы законов, которые с полным вниманием читали китайские исторические сочинения и благочестиво переписывали — для спасения души — сутры на китайском языке; словом, серьезные, государственные люди... И оказалось, что в них жило то же человеческое чувство, та же любовь к своей стране, что и у самого обыкновенного их соотечественника, далекого от высокой культуры и пышной цивилизации. И таковы были в равной мере мужчины и женщины; равноправие полов в области поэтического творчества было полное, позднее же, как будет показано ниже, женщины в области художественной прозы даже вышли на первое место.

Японские исследователи любят сопоставлять поэтическое искусство VIII века с искусством изобразительным. Говорят, например, что *нагаута* (длинные песни), лирические поэмы Хитома-ро — так же величавы, как скульптурные образы

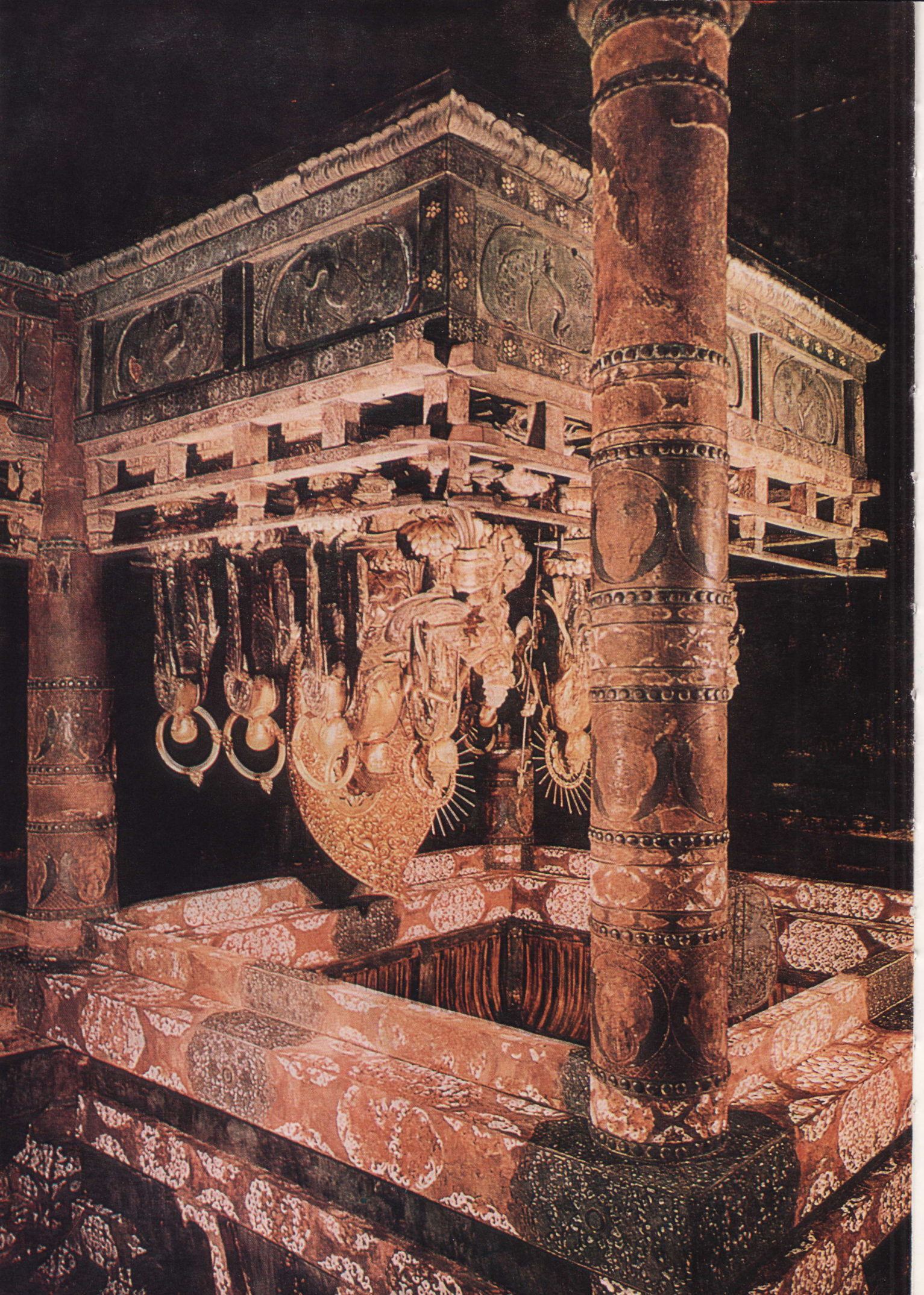
* Альтаир и Вега.

Якуси в храме Якусидзи; что тонкое изящество *танка* (коротких песен) Акахито или Якамоти — то же, что законченность скульптурных обликов Четырех Небесных царей в храме Канданъин монастыря Тодайдзи. В подобных сопоставлениях содержится мысль, что японское искусство VIII века, как изобразительное, пластическое, так и словесное, представляет собой своеобразное переплетение своих и чужеземных элементов, по происхождению да и по характеру весьма разнородных. Эта мысль справедлива, как справедливо и то, что во всем этом разнородном искусстве действовал единый художественный гений японского народа.

Первый лик

*IX-XI
века*

*44.
Кондзикидо
храмового
комплекса
Тюсондзи.
Интерьер.
Период Хэйан*



В IX веке в жизни японского общества возникают новые явления, и первое из них — развал наделной системы. Ее суть состояла в том, чтобы вынудить крестьян неукоснительно сидеть на своих земельных наделах, неукоснительно их обрабатывать и столь же неукоснительно отдавать казне, то есть правящему классу, положенную часть своей продукции, своего труда, да еще, когда это было нужно, идти в войска сражаться с айну (инородцами), довольно еще сильными тогда в северо-восточных областях Хонсю.

Можно было предвидеть, что в условиях того времени поддерживать экономическую структуру, рассчитанную на строгую централизацию и неусыпный правительственный контроль, было трудно. Можно было также ожидать, что правящее сословие не пожелает ограничиваться законными поступлениями: чиновники, ведавшие земельным хозяйством, брали столько, сколько удавалось. Результат получился вполне естественный: началось бегство крестьян с наделных земель, а тем самым — сокращение обрабатываемой площади и соответственное уменьшение налоговых поступлений. В то же время шел и другой процесс: влиятельные члены правящего слоя относились к своим должностным, ранговым и прочим привилегированным наделам, как к своим владениям, и стремились их приумножить. Начался захват казенных земель, особенно пустующих, тем более что такие земли по закону отходили в распоряжение их обрабатывавших. Нужную рабочую силу черпали из тех крестьян, которые бросали свои наделы. Так, у господствующего сословия вместо наделов появились *сээн* (поместья), и число их неуклонно росло, так как новая форма в первое время была выгодна обеим сторонам: господствующему сословию, приобретавшему самостоятельный и уже не контролируемый источник дохода, и крестьянству, при переходе в поместья избавлявшемуся от поборов чиновников. К концу X века поместная система стала уже полностью господствующей.

Разумеется, это вызвало перестройку и в системе власти. Императорский дом, когда-то укрепивший свое положение путем устранения соперников из старой родовой знати, теперь вынужден был уступить власть новой знати — поместной.

Формально трон продолжал заниматься в порядке наследования членами прежнего рода, но фактическая власть перешла в руки дома Фудзивара, обладавшего огромным числом поместий в разных частях страны. Правили они под титулами *сэссё* (регентов), когда на престоле был император несовершеннолетний, и *камбаку* (канцлеров), когда регентство отпадало. Такой порядок сложился в середине IX века и просуществовал до XII века, когда система поместий стала заменяться военно-ленной. Эти века историками нередко именуется эпохой Фудзивара, но чаще — эпохой Хэйан (по названию города, ныне Киото, новой столицы, отстроенной в 794 году взамен старой — Хэйдзё, как официально именовался город Нара).

Многое изменилось и в культуре Японии, прежде всего в мире буддизма. В 806 году на родину вернулись из Китая два ученых монаха — Сайтё и Кукай. Первый из них, получивший посмертно почетное имя Дэнгё-дайси, стал основателем секты тэндай, второй, названный впоследствии Кобо-дайси, — секты сингон, двух быстро ставших влиятельными церковных организаций. Центром первой стал монастырь Энрякудзи на горе Хиэйд-

щеся от правоверия. В буддизме Махаяны нет правоверия, поэтому нет и ересей; речь идет лишь о разных направлениях религиозно-философской мысли, и каждое из них в китаизированном обиходе обозначается тем же словом *сю* (учение; калька китайского слова *цзун*), что и буддизм в целом.

Мы сохраняем привычное обозначение, по именно с такой оговоркой.



45.
Храм Феникса
монастыря
Бёдоин в Удзи.
1053

зан близ Киото, центром второй — сначала монастырь Гококудзи в самом городе, затем монастырь Конгобудзи, на горе Коядзан, в нынешней префектуре Вакаяма.

Принятое в европейской литературе по Японии для обозначения различных ответвлений буддийского вероучения наименование «секта», как уже было указано, не следует понимать в привычном для нас смысле — как нечто отклоняю-

Для истории культуры Японии важны не столько догматические особенности учений Тэндай и Сингон, сколько религиозная политика их проповедников: они стали строить свои церковные организации не на принципе «служения государству», как секты VII—VIII веков, а на принципе «служения вере», то есть стали создавать из своих приверженцев церковные общины со стремлением делать их самостоятельными не

только организационно, но и экономически. Провести этот порядок в широком масштабе, то есть с вовлечением в него народных масс, тогда было еще трудно: буддизм в Японии еще не стал тогда массовой религией, но в пределах господствующего класса, в котором он уже пустил достаточно глубокие корни, это сделать удалось. Таким образом появились монастырские владения, фактически — церковные поместья, а так как настоятелями монастырей становились члены тех же знатных фамилий, получилось, что буддизм стал не только идейным, но и экономическим орудием того же господствующего класса, и прежде всего — его верхушечного слоя, аристократии.

И все же эта новая организация повлекла за собою превращение церкви в самостоятельную силу в стране, причем не только экономическую, но и политическую. С этого времени начинается эра усиливающегося прямого участия духовенства в политической жизни.

Возраставшее богатство и влияние монастырей сопровождалось развитием в них искусства. Помимо новых храмов, многие из которых признаются шедеврами архитектуры, к этому времени относятся такие выдающиеся произведения, как статуи Дайнити-нэрай, то есть Вайрочаны (Великого Света, открывающего мир), — главного божества секты сингон; как статуя Кандзэон (Внимающего звукам мира), короче — Каннон, то есть Авалокатешвары, бодисатвы, широко почитаемого в облике богини милосердия; как грозный Фудо — образ гнева Вайрочаны, гнева, обращенного на зло. Среди многих статуй, изображавших эти божества, особенно выделяются своей художественностью статуи Желтого Фудо и Каннон в храме Ондзэджи (префектура Сига).

Своим успехом буддизм этого времени был во многом обязан и тому, что он внушал своим адептам. Чтобы увидеть это, достаточно привести лишь несколько отрывков из проповеднических документов.

«Люди Двора, люди Родовых общин нашего Храма! Что в конце века вашего будет вашим сокровищем? Сокровища самого по себе вообще не существует. Поразмыслите хорошенько! И драгоценная яшма с гор Куньлунь, если ее не отшлифовать, она — не сокровище. И чудесное снадобье с горы Пэнлай, если его не испробовать, само по себе ничего не значит. Лишь божество, нисшедшее сюда, лишь оно — сокровище! Если всеми помыслами воззвать к нему, это никогда не будет напрасным: в жизни этой оно подаст вам безмерное сокровище согласно вашему желанию; в жизни той вы возродитесь в добром месте и обретете дивное блаженство». Это — из обращений к верующим в монастыре Ива-Симидзу Хатиман. Оно, в сущности, сведено к очень простому: веруйте, молитесь, и все вам дастся — и в этой жизни и в той.

Вот другое поучение:

«В горах этих есть темное ущелье. Его зовут «Долиной людских жилищ». Люди заблудшие, не соблюдающие учение божества, люди неразумные, не возблагодарившие божество за его ми-

лость... их, как верующих, нельзя низвергнуть в ад, но, как грешников, нельзя пустить в рай. И вот они стали кто змеями, кто демонами-скотами. Но хоть и опутаны они железными цепями, в конце концов и они войдут в обитель божества... Благий свет привлечет их к себе. Таково действие божественной благодати». Это — из поучений в храме Касуга даймэджин. Опять все ясно: согрешишь? — ничего! Придется только пройти через что-то вроде чистилища.

Наконец, еще одно поучение — в одном из храмов монастыря Тогайдзи:

«В этом грешном мире меня называют Сяка (Сакья), в Чистой земле меня называют Мида (Амитаба), но мы не разные! И воистину: если вы в миг вашей кончины десятикратно сосредоточите все ваши помыслы и десятикратно произнесете «наму Амида-буцу», вы перейдете в другую жизнь!» Тут уж совсем просто: стоит произнести перед смертью десять раз формулу, равную христианской «Господи, помилуй», и «Чистая земля», то есть рай, обеспечена.

Так действовали проповедники так называемого *миккё* (тайного учения), оперировавшие главным образом магией: магической силой слова, жеста, движения. На этой почве сложился и обширный свод церковных служб, обрядов, предусматривающих участие и верующих. Именно в такой форме буддизм как религия расширял свое влияние в японском обществе IX века.

Открывала некоторый путь к овладению умами и философская сторона буддизма. Центральная идея буддийской религиозной философии — учение о спасении, то есть о приходе людей через все страдания и бедствия к великому покою. Состояние такого покоя именуется «Нирваной»; переход к нему — «Становлением Буддой», «Прозревшим». Учение это распространяется на всех: «Каждый может стать Буддой» и в конечном итоге станет им — гласит догмат. «Каждый» — не только человек, но все живое, все живущее. Существа, люди, которые путем духовного подвига уже подходят к порогу Нирваны, — бодисатвы, «Познавшие». Оставаясь, следовательно, еще в сфере бытия, они своим подвигом ведут к спасению других. Естественно, что именно бодисатвы и являются наиболее чтимыми божествами. Создав сонм таких божеств, буддизм ответил на естественную и никогда не исчезающую потребность в чудесном покровителе, защитнике.

Однако буддийские проповедники не могли удовлетворяться приобретением адептов в среде одного господствующего класса. Как было отмечено выше, учение Махаяны родилось на стыке древности и средневековья, то есть в тот великий исторический момент, когда в умах укреплялась идея человечества, мира в целом. Поэтому обе вселенские религии — христианство и буддизм, по самому своему миссионерскому характеру, должны были идти и шли в народные массы. В Японии были простые труженики, в подавляющем числе — труженики земли, крестьяне. Проповедники буддизма постарались проникнуть и в их мир. Так требовала сама сущность такой ре-

лигии, как буддизм. Но была и другая сторона: поместья, появившиеся у монастырей, прямо и непосредственно столкнули духовенство с массой. И надо было душами этой массы овладеть.

Вторгнуться в круг верований простого народа было нелегко, потому что круг этот был замкнут синтоизмом, то есть исконными представлениями о своих божествах. И вот тут буддизм сумел найти средство преодолеть эту преграду. Это удалось сделать с помощью другой идеи, не менее существенной, чем отмеченная выше идея спасения: идеи перевоплощения. Идея конечного спасения всех и вся воспринимается как движение ко все большему и большему совершенству; иначе говоря, это есть мысль о неуклонном духовном прогрессе. Идея перевоплощения, воспринимаемая как постоянный переход от одного облика к другому, допускает переход от более низкого духовного состояния в более высокое. Почему бы, следовательно, тот самый синтоистский бог, которому кто-либо поклоняется, не мог быть *гонгэн*'ом (воплощением)? Тем самым он продолжал оставаться самим собой, то есть своим божеством, и одновременно становился буддийским... даже бодисатвой! Таким образом, японская земля оказалась населена буддийскими богами. Эта доктрина так и стала называться: *хондзи суйдзяку сэцу* (учение о нисхождении на данную землю).

Слово «хондзи» тут имеет и общий смысл, то есть под ним разумеется вся страна, и локальный — данное конкретное место. Это последнее значение было особенно важно, так как божества народной религии были привязаны к определенному месту. Вот, например, божество Асо — вулкана: оно стало Одиннадцатиликой Каннон, божеством, взявшим на себя все беды, которые приносит извержение. Над ним всегда клубится дым: «Дым, поднимающийся к небу, дым, в котором сгорают прегрешения младой поросли, и есть облик божества», — говорили буддийские проповедники. Гонгэн'ом оказалась и богиня островка Ицукусима — дочь морского царя-дракона. Божество, считавшееся духом не то пещеры, не то пруда, стало гонгэн'ом — богиней Бэнтэн. Так, не яростным ниспровержением «идолов», а мирным соединением с этими самыми «идолами» произошло вторжение буддизма в духовный мир народных масс Японии IX—X веков. Следует сказать, однако, что далеко не только «невежественные массы» приняли буддизм в указанной форме, но и просвещенное общество хэйанских дворцов.

Не менее выразительным фактом истории духовной культуры Японии этих веков является и то, что произошло с *кангаку* (китайской ученостью). В чем она состояла — мы знаем хорошо: это записано в Гакурё (школьном кодексе). Главный материал обучения в Дайгаку (высшее училище) составляли так называемые *цзин* (канонические книги): Чжоу И, Шан Шу, Чжоу ли, И ли, Ли-цзи, Мао Ши, Чунью цзочжуань; наряду с ними знакомились и с Сяо-цзин'ом и Лунью'ем.

Нетрудно увидеть, что перед нами стандартный набор средневекового конфуцианства.

Вся эта ученость была, действительно, большого и широкого плана и могла создавать умы подлинно высокого уровня. Несомненно, среди тех, кто имел доступ к этому образованию, находились и такие, которых эта наука развивала. Но молодое поколение господствующего класса того времени, в особенности его привилегированная часть, интересовалась не столько мудрыми, но скучными сентенциями на темы государственного управления, общественных добродетелей, свойств человеческой природы, человеческого долга, а совсем другим, что открывала другая часть китайской образованности: художественная литература и прежде всего поэзия. Умение слагать китайские стихи по прославленным образцам стало в Японии таким же признаком культурности, каким в средневековой Европе умение сочинять латинские стихи. Как уже было упомянуто, искусство это получило распространение еще в VIII веке, и тогда же появился сборник «Кайфусо»; несколько подобных сборников появилось и в IX веке. Они очень важны: во-первых, как документы, показывающие, что именно в художественной литературе средневекового Китая занимало первое место по популярности; во-вторых, как свидетельство того, что известная часть японского общества уже тогда стояла в литературной области на том же уровне, что и образованные китайцы.

Китайская светская образованность обернулась, однако, в Японии и другой своей стороной: одним из ее порождений было то, что получило в Японии наименование *Оммёдо* (учение об Инь-Ян).

Название это не передает всего содержания учения. Конечно, доктрина двух противоположных сил, действующих в природе: положительной — Ян и отрицательной — Инь, являемых людям, нагляднее всего в образах Света и Тьмы, составляет основу этого учения, но не менее существенное место в нем занимает и доктрина «пяти стихий» — пяти первоэлементов вещественной природы, наглядно являемых людям как вода, огонь, дерево, металл, земля. Соотношение двух сил бытия выражается в том, что каждая из них, развиваясь, переходит в противоположную ей, соотношение элементов природы выражается в их круговороте: каждый предыдущий «преодолевает» свой последующий — по одной концепции, «порождает» последующий — по другой. На этой основе и выросло то, что можно назвать физикой и химией того времени, — учением о бытии и природе.

С самой ранней поры в это учение вошел и элемент времени. Ближе всего представление о времени выражалось в смене четырех времен, то есть времен года, но не менее наглядное представление о времени в другом аспекте и в другом масштабе давало движение луны и ее фазы. На этой почве и родилась «календарная наука». Она соединила учение о бытии и природе с представлениями о времени в жизни общества и привела



46.
Статуя
Будды Амида
из храма
Феникса.
Приписывается
скульптору
Дзэҗё. XI в.

к тому, что можно назвать исторической хронологией: все, происходящее в жизни общества, встало в точный временной ряд. Но с жизнью общества умы людей соединило и представление о двух силах и пяти элементах: эти силы были восприняты как начало, наличествующее и в человеческой природе — мужчина и женщина; как начала, проявляющиеся в жизни общества — добро и зло, и т. д. Элементы, из которых складывается все в природе и в круговороте которых течет вся ее жизнь, были поняты и как элементы природы и жизни общества. На основе этой суммы представлений и сложилось в Китае то, что можно в какой-то мере назвать наукой того времени.

Японские источники сохранили свидетельства о времени проникновения этой науки в Японию. «Нихонги» сообщает, что в 553 году правитель Ямато направил в Кудара просьбу прислать *хакасэ* (ученых) специалистов по Инь-Ян (Переменам), и по календарным исчислениям; в следующем, 554 году сообщается об их прибытии. Разумеется, запись нельзя принимать за начало занесения этой науки в Японию. Сам факт обращения японцев к корейцам с просьбой о присылке таких специалистов говорит, что в Японии о существовании такой науки уже знали. Вскоре мы узнаем, что в системе правительственных учреждений появилось Оммёрё (управление по делам Инь-Ян).

Для понимания сложного содержания учения Оммёдо следует, однако, кое-что добавить. В указанном обращении японского двора к правителю Кудара содержалась еще просьба о присылке лекарей. На это следует обратить особое внимание. Врачебное искусство в ту эпоху развивалось на той же почве: на представлении, что процессы, идущие в природе, воспроизводятся и в человеческом организме; что, следовательно, лечение многих болезней зависит от понимания того, что происходит в природе. Таким образом, врачебная наука родилась как часть естествознания — общей науки о природе, и особенно — как часть ботаники и минералогии, так как среди растений и минералов искали лечебные средства.

Именно на этой почве произошло слияние медицины с магией, в частности — с теми учениями, которые говорили о таинственных силах природы и о ее чудесных средствах. Помимо доктрины Инь-Ян в Китае эти идеи развились в русле даосизма — древнего, возникшего еще в пору китайской античности, течения философской мысли, глубоко отличного от конфуцианства с его пристрастием к рационализму. Средневековый даосизм далеко отошел от философской спекуляции, и в его русле вошел целый поток народных верований, особенно — в таинственные, чудесные явления, как светлые, прекрасные, радостные, так и темные, ужасные, грозные. На этой почве развилась типичная для средневековья магия. Вполне естественно, что эта даосская магия легко соединилась с иньяновской. 645 год, положивший начало средневековому переустройству Японии, получил название Тайка (Великое превращение). Это иньяновское понятие: одно

начало, развиваясь, превращается в свое противоположное. В 650 году название годов было изменено на *Хакуги* (Белый фазан), это уже из мира даосских легенд, как и *Сугё* (Красная птица), — название годов правления с 686-го. В этой области из всего богатства китайской культуры на умы японцев раннего средневековья влияло не столько уже становившееся схоластикой конфуцианство, а будоражившие воображение, возбуждавшие эмоции даосизм и иньянизм. Добавим к этому и еще одно учение. О нем мы знаем очень мало, так как оно оставалось и остается почти вне поля зрения исследователей: это учение Чапъвэй, как оно называется по-китайски, *Синъи*, как звучит это название в устах японца. Это — учение о таинственной сути явлений, о приметах, о вещах-знамениях, о чудесных предметах, о волшебных чертах, о заклинаниях. В дважды уже упомянутом послании к правителю Кудара содержалась просьба прислать также и «гадательные книги».

С X века в Японии установилась поместная система. Как было указано выше, она изменила положение правящего класса: он стал господствовать не через государственный аппарат, а непосредственно. Владельцы поместий чем далее, тем более приобретали независимость от правительственных органов. Кончилось даже тем, что поместья были объявлены «территориями, куда губернаторы не имеют доступа». При всем этом, однако, оставалась в силе одна сторона прежних порядков: система рангов и должностных званий; ею определялось положение представителей правящего слоя при Дворе, а оно было соединено со своей долей влияния и власти, что в борьбе за сохранение имеющихся поместий, за приобретение новых играло известную роль. Поэтому в обстановке соперничества и интриг для представителей господствующего класса важно было находиться именно в столице, при Дворе. В связи с этим все больше и больше владельцев поместий превращались в *фудзай дзину* (отсутствующих «помещиков»), каких еще недавно мы во множестве видели в современной Японии. Управление поместьями было доверено приказчикам, от которых требовалось, в сущности, одно: обеспечение максимальной доходности. Последствием такого положения явился все увеличивающийся отрыв правящего слоя господствующего класса, особенно его верхушечной части — придворной знати — от народа. Мир Хэйана, столицы страны, и в нем мир дворцов и монастырей, пребывал в себе — со своей жизнью, своими интересами, своей культурой.

Отстранение столицы от провинции, то есть фактически от всей страны, или, иначе говоря, отрыв правящего класса от одного живительного источника — народа, соединилось с отрывом и непосредственной связи с Китаем. С 894 года прекратилась периодическая отправка посольств к Танскому двору, а это означало и прекращение поездок больших групп представителей знатной

молодежи, буддийских монахов на учебу в Китай. Отдельные поездки продолжались, но они должны были предприниматься уже на страх и риск отправлявшихся; в японских гаванях продолжали появляться корабли из Китая и Кореи, но это были либо торговцы, либо морские разбойники. Известная связь с внешним миром продолжалась, но резко изменилось ее содержание, изменился и тот социальный слой, который под-

войск, набранных из пограничных народов, главным образом — уйгуров, а также подкупленных предводителей восставших. Но это стоило династии ее судьбы: в 907 году правящий дом был свергнут одним из предводителей, подавивших восстание, и Китай на целое столетие стал ареной борьбы отдельных феодальных домов. Только в 960 году единство империи было восстановлено под властью дома Сун. Разумеется,



47.
Гэндзи-
моногатари.
«Касиваги».
Деталь свитка.
Приписывается
художнику
Фудзивара
Такаёси.
Начало XII в.

48.
Роспись
створок двери
храма Феникса.
Деталь. XI в.

держивал некоторое общение; и культурное взаимодействие из других стран приобретает иную окраску.

Прекращение посольств в Чанъань, столицу империи, было вызвано крайне усложнившейся обстановкой в Китае. С 874 года там поднялось мощное крестьянское восстание, бушевавшее в стране в течение почти двадцати лет. Оно было в конце концов подавлено с помощью наемных

эта обстановка и послужила главной причиной прекращения посольств.

Но изменения во внешней обстановке этим не ограничились. Как было упомянуто выше, сношения с Китаем велись и через Бохайское царство, образованное на территории поздней Маньчжурии и Приморья племенами маньчжуро-тунгусского этнического корня. В 926 году это царство пало: оно было завоевано киданями,



чей племенной союз занимал до этого территорию позднейшей Внутренней Монголии и прилегающие к ней части Маньчжурии. Еще до этого кидане успели захватить обширные части северной половины Китая, так что к середине X века в этой части Азии появилось обширное Киданьское царство, в китайских источниках именуемое Ляо. Естественно, прекратились сношения и с этой частью континента.



49.
Статуя
Итидзикирин
из храмового
комплекса
Тюсондзи.
Период Хэйан

50.
Статуя
Итидзикирин.
Деталь.

Оставался Корейский полуостров. Со второй половины VII века он составлял одно государство — Силла, быстро прошедшее вперед по пути экономического и культурного прогресса и еще больше, чем Япония, обязанное своей цивилизацией Танскому государству. Однако в течение всего IX века там происходили столкновения отдельных групп феодалов, вспыхивали крестьянские восстания, особенно ощутимо в конце

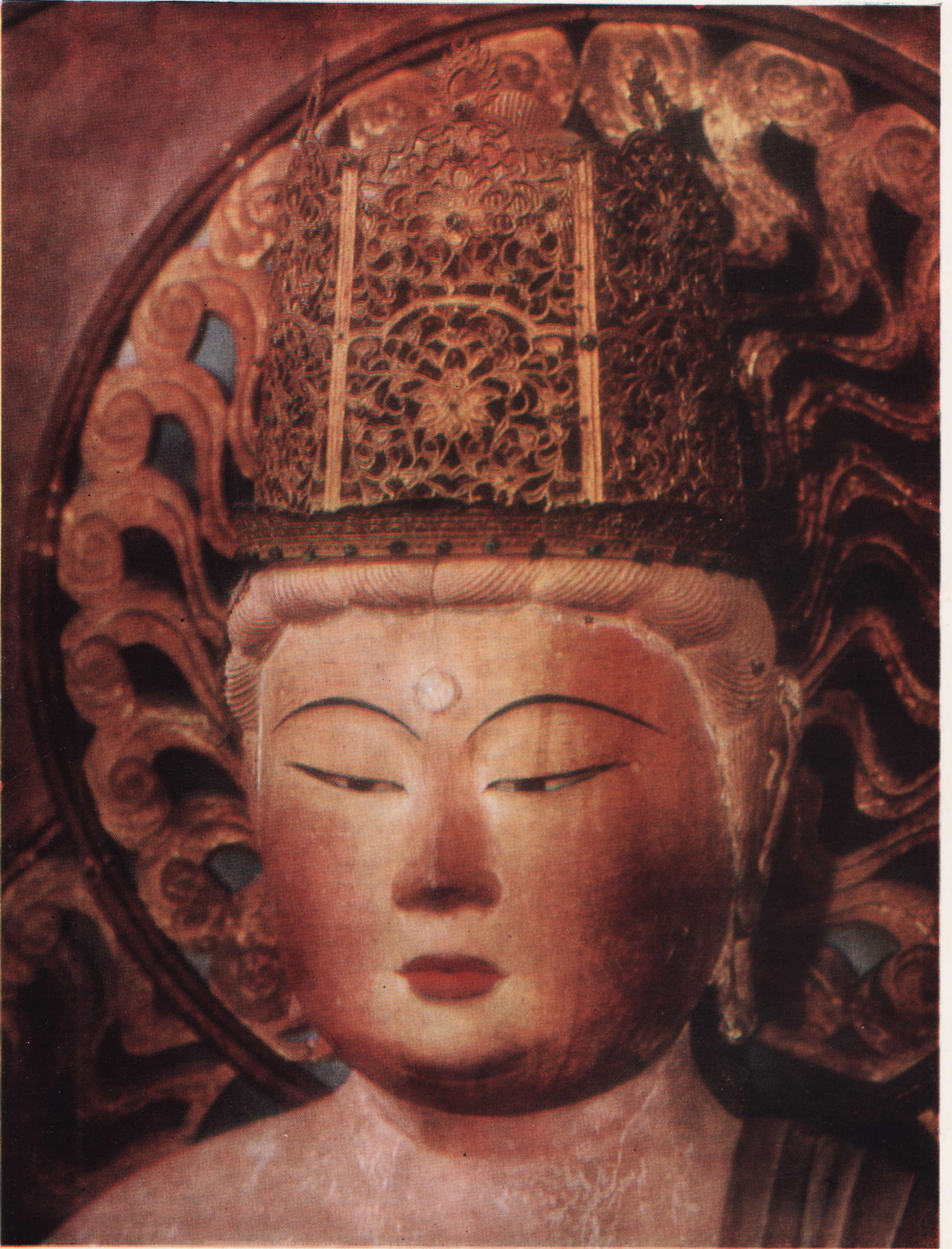
IX века. Кончилось тем, что страна распалась на части и государственное единство восстановилось только в 30-х годах X века уже под названием Корё. Таким образом, и обстановка в Корее отнюдь не способствовала сношениям с этой страной; она способствовала только японским пиратам, усилившим набеги на берега полуострова. Следует отметить, что проезд через море становился более опасным, чем раньше: с этого времени отмечается усиление деятельности китайских, корейских и особенно японских пиратов как у берегов Китая и Кореи, так и в японском Внутреннем море.

Итак, верхушечный слой японского общества оказался оторванным социально — от своего народа, культурно — от континента. И это возымело свое следствие. Такое положение вызвало стремление к утверждению в ней национального начала*.

Выше уже шла речь о «Манъёсю» — замечательном собрании поэтических произведений. Это — стихи, но разные и по характеру и по происхождению. Одни были, в сущности, записанными и, возможно, при записи несколько обработанными песнями, и песнями притом народными: таковы, например, «Адзума-ута» («Песни Востока», то есть восточной части острова Хонсю, далекой окраины с точки зрения жителей столицы); таковы, далее, «Сакимори-но ута» («Песни пограничных стражей» — солдат, набранных из крестьян, оторванных от родных очагов и посланных охранять далекие рубежи); к народным песням восходят, наконец, многие стихи, написанные на сюжеты обрядов, на мотивы любовных отношений юношей и девушек. И рядом с этой народной по истокам поэзией — другая: авторская, литературная. «Манъёсю» дает возможность проследить, как на японской почве произошло рождение литературной поэзии, с одной стороны, из лона народного песенного творчества, с другой — из культурно-общественного источника. Источник этот — быт, образ жизни, сама жизнь господствующего класса, и прежде всего той его части, которая составляла придворную среду или была воспитана в ее духе. Поэты из этой среды писали по-китайски, и это было понятно: перед ними была замечательная китайская поэзия, уже давно ставшая литературной; ей, этой высокой поэзии, подражали. Но ограничиться этим, естественно, не могли: бил и свой, живой поэтический родник. Сборник «Манъёсю» сложился во второй половине VIII века, а в IX веке уже зазвучали имена новых поэтов. Наиболее прославленными из них стали: Нарихира (он) и Комати (она). В начале уже X века произошло событие, для этих веков японской поэзии эпохальное: в 905 году появился «Кюкин-вака-сю»** (Сборник

* Немаловажной причиной становления национального начала было появление на политической арене нового слоя феодального сословия — служилого дворянства.

** Сокращенно — «Кюкинсю».



стихов древних и современных), да еще стихов *тёкусэн* (отобранных по высочайшему повелению), то есть *тёкусэнсю* (императорская антология поэзии). Этот факт говорит о многом: во-первых, о том, что поэзия — и именно своя, японская — получила право гражданства в самом избранном культурном кругу японского общества; во-вторых, о том, что имевшаяся продукция была настолько большой, что понадобился уже отбор; в-третьих, о том, что уже выработались принципы художественной оценки поэтического произведения; в-четвертых, наконец, о том, что появились не только поэты, но и критики, теоретики. Кто они — мы знаем: Императорскую антологию 905 года подготовил известный ученый, теоретик и поэт Цураюки, которому помогала группа видных деятелей литературы.

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

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

Что такое эта поэзия как явление культуры? Понять это нам помогают авторы своеобразных вступительных замечок, предваряющих многие стихотворения, при каких обстоятельствах или по какому поводу эти стихотворения созданы. В них помещены не только имена их авторов, но и поэтов, написавших стихотворения. И вот из этих замечок явствует, что стихи тогда сочиняли главным образом к случаю; случаи же появлялись в ежедневном обиходе. Верховный канцлер утром выходит в сад вместе с садовником, чтобы дать ему очередные распоряжения; на галерее он замечает выглянувшую из своего покоя придворную даму — и мадригал готов; она, конечно, тут же и ответила. Стихотворения-записочки, стихотворения-экспромты, стихотворения-раздумья — словом, бытовая поэзия галантного общества. Уметь слагать стихи в нем должен был каждый; это было не только элементом образования, но и требованием светского общения. Коротко говоря, перед нами — японский вариант куртуазной поэ-

зии раннего средневековья, хорошо известный по творчеству трубадуров и миннезингеров. И, как у них, героиней поэзии стала женщина.

Каково было положение женщины в Японии в эту эпоху? Оно было двойственным: и независимым и зависимым. Продолжал существовать — и притом в придворной среде не менее прочно, чем в народной, — цумадои, брак, при котором муж не вводил жену в свой дом, а навещал ее у нее в доме. В этом видят отзвуки прежних порядков, когда женщина играла главную роль в родовой общине. Женщина и в эпоху Хэйан сохранила свою имущественную самостоятельность: она могла быть и владельницей поместья. При дворе для женщины был предусмотрен такой же обширный штат рангов, званий, должностей, как и для мужчины. Монахини играли не меньшую роль, чем монахи. Образование женщины могли получать не меньше, чем мужчины. Среди авторов стихов китайского стиля в упомянутых сборниках VIII—IX веков немало женщин. Женщину воспевали в бесчисленных стихах; и она сама столь же безудержно обращается со своими эмоциями к мужчине. Равенство тут было полное.

И в то же время — совсем другое: женщина всегда могла оказаться покинутой; прекращение посещений знаменовало конец супружеской связи, а это могло означать и лишение источника существования, если своих средств у покинутой не было. Часто приходится читать в литературе того времени, как бедствует покинутая, как она нуждается в новом покровителе; часто уходили в монастырь не только из-за горя, но и просто для того, чтобы найти пристанище.

«Кокинсю» была лишь первой Императорской антологией, за ней последовал ряд других. К этой эпохе, к векам куртуазной лирики, относятся восемь, считая с «Кокинсю», с которой начинается ряд; кончается он «Син-Кокинсю» («Новой Кокинсю»), законченной составлением ровно через триста лет после первой — в 1205 году.

Как отнести к этой поэзии? Разумеется, немалое место в ней занимают знаменитые модные песни. Единственной формой этой поэзии стала танка — стихотворение, в котором всего тридцать один слог, сгруппированные в пять стиховых строк в 5, 7, 5, 7, 7 слогов. Не много слов можно сложить из этого количества слогов! А так как и ассортимент тем был всегда один и тот же, каким его установила «Кокинсю», множество стихов представляло, в сущности, ту или иную модель, приспособленную к данным обстоятельствам. Но зато чрезвычайно изощрились приемы этой поэзии: поэты должны были тщательно выбирать слова и способы выражения своей мысли — многословность была исключена. На помощь был призван один своеобразный прием: пользование омонимами; омонимы давали возможность одним и тем же словом выразить не одну, а две мысли. Этот прием оказался настолько эффективным, что наряду с омонимами-словами стали оперировать омонимами в составе нескольких слогов в одном слове, а то и омонимами, получающимися из соединения двух соседних слов. На-

гамэ — одна из форм глагола *нагамэру* (смотреть перед собой, обычно — смотреть с тоской); *нага-амэ* — сокращенно *нагамэ* (долгий дождь). Не сможет ли поэт этим формально одним словом всего из трех слогов сказать своей возлюбленной очень многое?

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

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

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

Роман? В раннем средневековье? Недоумение — не только допустимое, но и законное. И все-таки это так. Конечно, роман — глубоко свой. Но ведь то, что называют романом в разные эпохи истории художественной повествовательной прозы, — также очень свое для каждой из этих эпох. В Японии его обозначили тогда словом *моногатари*, что значит повесть, и это обозначение передает самую сущность этого литературного жанра, остающуюся неизменной при любом его видовом варианте и при любом размере произведений и повестью и рассказом.

Как мы знаем из мировой истории литературы, у большинства народов, вышедших на арену истории на этапе средних веков, повествовательная литература началась с эпоса — от сказок до поэм. Сказкой началась повествовательная литература и в Японии, но она быстро вышла из этого круга и пришла не к эпической поэме, а к роману. Вот «Отикубо-моногатари» («Повесть о девушке Отикубо»); в ее основе лежит хорошо знакомая сказка о прекрасной девушке, страдающей от злой мачехи. Но рассказ этот послужил только предлогом для построения сюжета, переведшего людей с их характерами и действиями

уже в план совершенно реального общества своего времени. Вот «Уцубо-моногатари» («Повесть о душе»). В начале этого романа — также сказка о женщине, изгнанной со своим маленьким сыном по оговору в лес и поселившейся там в дупле большого дерева. Но это — только пролог; вся последующая история героя, ставшего уже героем романа, разворачивается в реальном обществе того времени со всеми подробностями быта. Как мы видим, эта повествовательная литература уже не нуждается в сказочной завязке, она изобретает свою собственную.

Вершиной хэйанского романа признается «Гэндзи-моногатари» («Повесть о Гэндзи»). Это, действительно, повесть — неторопливая, обстоятельная — жизни одного человека от его рождения до могилы. Гэндзи — сын императора от наложницы. Мы видим, как складывается его придворная карьера, его личная жизнь; узнаем о его радостях и горестях, о счастье и несчастьях. И все это — на широком фоне жизни общества того времени, и не только при дворе, но и в изгнании; не только во дворце, но и в уединенном домике на окраине города. Множество происшествий, интриг; целая галерея лиц; вереницы женщин, с которыми была связана жизнь героя, каждая — со своей индивидуальностью, со своей судьбой. Роман полон рассказов о событиях, поступках, переживаниях, чувствах, думах людей. И все подлинно и человечно. И такой реалистический роман — в раннем средневековье!

Откуда идет такое внимание к душевному миру человека и умение этот мир художественно раскрывать — понятно: к этому приучили японцев их *никки* (дневники) и *дзуйхицу* (записки). Известно, что вели их тогда многие — и мужчины и женщины, в их числе — обе упомянутые выше замечательные поэтессы, две придворные дамы Мурасаки-сикibu и Идзуми-сикibu. Им принадлежат два самых прославленных «Дневника» того времени, два подлинно художественных произведения самого высокого уровня.

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

Куртуазная поэзия и куртуазный роман являются не только самым крупным достижением



51.
Резное
деревянное
изображение
Мэйкири —
одного из 12
небесных
стражей
Будды Якуси.
X—XI вв.

культуры аристократического общества; полноценностью своего художественного выражения, законченностью формы, человеческой глубиной содержания эта поэзия и эта проза представляет высшее, что тогда в этой области мог создать японский национальный гений. Литература X—XII веков и по языку и по содержанию — торжество национального начала в культуре. Но у этого явления была предпосылка, которая может

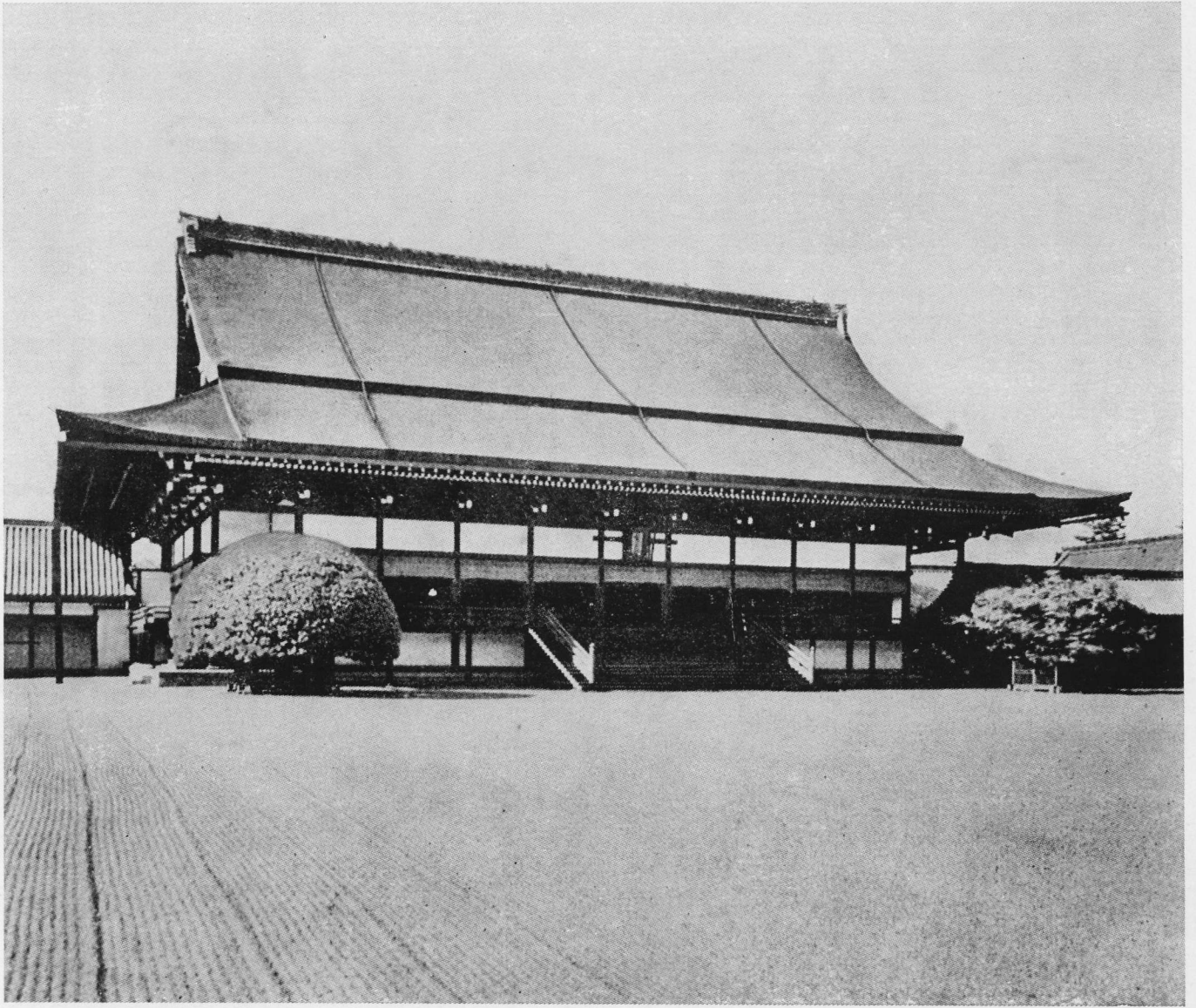
быть оцененной так же, как победа, и по масштабу своего действия даже бо́льшая, чем литературная: куртуазная поэзия и куртуазная проза свидетельствуют, что в общем русле японского языка сложилось то, что в истории языков называют литературным языком.

Литературный язык данной эпохи. Что это значит? Это значит, что в нем действуют отработанные, отшлифованные нормы языкового выражения, точные и вместе с тем эластичные; нормы грамматические, стилистические; при наличии богатой лексики, открывающей возможность выразить самую тонкую мысль, неуволимое движение эмоции; при широчайшей возможности обращения слова в образ, в символ, в формулу. Недаром в глазах людей позднейших времен язык хэйанских моногатаи был классическим.

Уже одно образование такого языка — превосходный показатель культурного прогресса, но есть и еще один показатель: этот литературный язык получил свое письмо.

Письмо это было фонетическим, то есть каждый его знак передавал то, что воспринималось тогда как звуковая единица речи. Оказалось, что такой единицей был слог. Следовательно, каждый знак этого письма, каждая буква, как сказали бы мы, обозначали слог. Однако появились не только буквы, появился и алфавит, то есть набор знаков, достаточный для передачи всех слогов языка. Их подсчитали — оказалось всего сорок восемь. Расположили в определенном порядке. Сначала придумали стихотворение, все слова которого укладывались в это число слогов: так было очень легко заучить всю азбуку. Так как первыми слогами в этом стихотворении оказались *и, ро, га*, это стихотворение-азбука и получило название *ироха-ута* (песенка ироха). Но такая азбука имела чисто мнемоническое значение и не давала никакого представления о фонетическом качестве слогов. И вот те, кто тогда в Японии знал санскрит, а это были буддийские монахи, и знал, следовательно, *деванагари* (санскритский алфавит), проанализировали слоги своего языка и установили слоги, состоящие из одного гласного — их оказалось пять: а, и, у, е, о; слоги, состоящие из согласного и гласного, и распределили их по порядку согласных, подсказанному деванагари: *к, с, т, н, р, м, у, г, в*. Тем самым алфавит принял форму десяти столбцов по пяти знаков в каждом: а, и, у, е, о; ка, ки, ку, ке, ко и т. д. Всего получилось — пятьдесят, отсюда и название азбуки: *годзюон* (пятьдесят звуков). Правда, звуков, то есть букв в нем, — сорок восемь, то есть столько было в японском языке разных слогов, но для круглого счета два знака (и, у) повторили.

Означало ли это, что китайское письмо было отменено? Ничуть! Китайское письмо оставалось, как и китайский язык. И то и другое продолжали изучать так же, как и раньше. Но пытаться, как это делали раньше, записывать японские слова китайскими иероглифами фонетически перестали: наличие множества омонимичных «чтений» разных иероглифических знаков открывало



52.
*Сисиндэн —
церемониальный
зал император-
ского дворца
в Киото.
Период Хэйан*

возможность огромного разнообразия; для записи любого японского слога, скажем, *ка*, можно было взять любой из многих десятков китайских иероглифов, которыми были обозначены китайские слова, произносимые *ка*. Поэтому первое, что надо было сделать, — закрепить за каждым слогом определенный иероглиф; второе — освободить этот иероглиф от его смысловой нагрузки, а для этого требовалось изгнать из него всякуюобрази-

тельность, то есть превратить его из иероглифа в букву. Это и было достигнуто двояким путем: взятием не всего иероглифа, а лишь одной его части — из простейших, или сокращением его формы, какое бывает при скорописном начертании знака. Полученное таким способом японское письмо было названо *кана* (заимствованные знаки). Следовательно, китайское письмо сыграло свою роль, но то, что оно породило, было уже чи-

сто японским явлением. Японский народ обрел свое национальное письмо. Таково было огромное по значению достижение хэйанской культуры, созданное именно в эту эпоху.

Конечно, называют и создателей этого письма. Особенно часто встречается Кукай, тот, уже упомянутый, ученый монах, который перенес в свою страну секту сингон. Называют его, впрочем, чаще иначе: Кобо-дайси (Великий учитель — распространитель Закона). Под этим именем он вошел в состав отцов буддийской церкви в Японии. Ему приписывают составление песенки ироха. Возможно, что это так и было, но современные исследователи не склонны видеть в кане результат какого-нибудь единовременного творческого акта. Вероятно, они в этом отношении правы; но, во всяком случае, в IX веке кана уже существовала.

В IX—XI веках специфически национальное лицо приобрело изобразительное искусство.

Известно, что скульптура в первые века японского средневековья была буддийской, а так как буддийская скульптура была перенесена в Японию с континента, естественно, что японские буддийские статуи этих веков входят в состав буддийского искусства китайского средневековья. Выше было указано на прямую связь буддийского искусства Японии этого времени с северовосточным искусством. С X века положение стало меняться. Признаки этой перемены можно видеть на примере скульптуры Амида в храме Хоодо, входившем в ансамбль монастыря Бёдоин, построенного в 1053 году. Статуя сидящего Будды выполнена строго по принятой модели подобных изображений, но лицо Будды уже другое: перед нами — явный японец. Внести национальный элемент в иконографию было невозможно; изменить положение фигуры, позу было просто нельзя — тут все определялось общим замыслом изображения; то же — и в выражении лица; но само лицо, его черты теперь можно было дать по-своему. Так даже в это закованное в каноны искусство стало проникать национальный облик. Но главная область искусства, в которой национальное начало проявилось уже сильно, была живопись; причем — та же буддийская. Каноны существовали и для нее, но вот картина на створках двери в храме Хоодо: на ней изображено, как сходит с небес Амида, чтобы принять к себе молящегося подвижника. Все — как полагается при этом весьма распространенном сюжете. Но фон — особый: он — горы и вода, как назвало китайское искусство то, что мы обозначили словом «пейзаж»; притом горы и вода изображены конкретные, той самой местности вокруг селения Удзи, где был расположен храм. Словом, опять то же явление: национальное своеобразие было введено в ту часть изображения, которая не была задана канонами.

Национальное начало, разумеется, в гораздо большей степени вошло в светскую живопись. В эти века она развилась даже так широко, что

появилась возможность говорить о начале японской национальной живописи вообще. Она так и стала называться: *яматоэ* (живопись Ямато). Именно Ямато: японское наименование страны вместо официального на китайский манер Ниппон должно подчеркивать чисто японское происхождение этого искусства. Яматоэ — живопись Ямато — противопоставлялось *караэ* — живописи Китая.

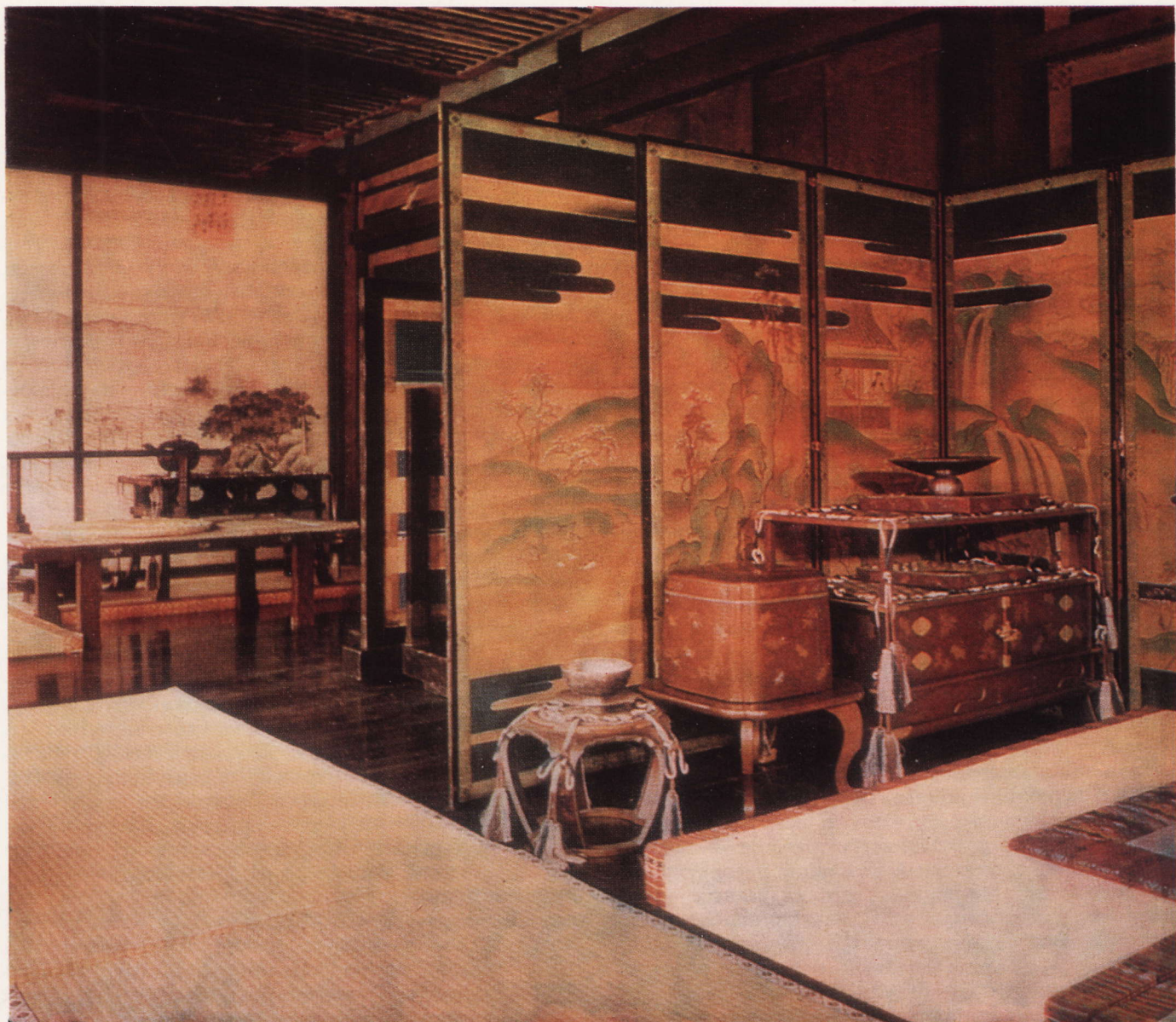
Яматоэ — разрисованные *бёбу* (ширмы), *фусума* (перегородки), обычные принадлежности японского жилища, строившегося так, что внутреннее помещение составляло единую площадь, которую можно было превратить в несколько обособленных отсеков, оградив отдельные участки ширмами или отделив их друг от друга съемными плотными бумажными перегородками. В домах знати ширмы и перегородки расписывались. Чаще всего — это был пейзаж, но не всякий, а лишь такой, в котором был свой пейзажный «сюжет», например *цукинамиэ* (движение луны по небосводу), *сиккиэ* (смена времен года). В первом случае давалось несколько картин с разным положением луны, во втором — картины весны, лета, осени, зимы, причем образы этих времен года передавались их символами: цветком вишни для весны, птицей для лета, полной луной для осени, снегом для зимы. Нередко в пейзажные картины вводился жанр из репертуара *нэнгю-гёдзи* (годового обихода) — обрядов, связанных с определенным сезоном, которых получалось двадцать четыре, или каким-либо одним днем. Например, *ханамиди* (любование цветами) — ритуальное, каким оно было в древности; *цукими* (любование луной) — поклонение полнолунию, и т. д. Подобные жанровые сюжеты особенно легко вписывались в пейзажи, но в них также помещались и такие сюжеты, как, например, *цуйна* (изгнание бед) — злых духов, приносящих бедствия, а этот обряд совершался при каждой смене сезона.

В пейзаж легко вносилось изображение лошадей, отбираемых в дворцовую конюшню. Эта церемония входила в «годовой обиход».

Именно этот скрытый динамизм времени, составляющий, в сущности, самый предмет изображения, и характерен для японской живописи этого периода.

К сожалению, о картинах этого времени мы можем говорить лишь по описаниям, имеющимся в литературном повествовании, да еще по позднейшим образцам; непосредственно от того времени ни одной такой ширмы или перегородки до нас не дошло. Правда, описания очень тщательны, выразительны, почему и дают представление об этой живописи, но, конечно, заменить самый оригинал не могут. К счастью, лучше обстоит дело с другим видом живописи, также появившимся в это же время, а так называемыми *макимоно* (картинами-свитками).

Существовало тогда слово *макимоно* (свиток). Для того времени это понятие было равнозначно тому, что мы обозначаем словом «книга». Литературные произведения, те же моногатары, тогда переписывались тушью на отдельных продолго-



53.
*Сэйрёдан —
 жилье покои
 императорского
 дворца в Киото.
 Период Хэйан
 (реконструк-
 ция XVIII в.)*

ватых полосках бумаги, которые потом подклеивали друг к другу, так что получалась бумажная лента, которая потом свертывалась. Так получался макимоно. Короткий рассказ умещался в один свиток, большой роман — в несколько. Эмакимоно — те же свитки, только вместо текста в них давались картины. Рисовались такие картины либо по бумаге, либо по шелку тушью разных цветов. Когда свиток постепенно разворачивали,

взору представлялась как бы движущаяся панорама. Сюжеты для нее брались из тех же моногатари, так что подобные картины-свитки можно было бы назвать альбомами иллюстраций к тому или иному литературному произведению, если бы не одно обстоятельство: это были не иллюстрации к чему-нибудь, а повесть о чем-нибудь, только изложенная не языком слов, а языком живописи.

Все же без слова и тут не обошлось: при отдельных рисунках давался и текст. Но это была не пояснительная подпись к рисунку, а то место повести, которое вдохновило художника на создание его произведения. К тому же и тут присутствовал тот же элемент изобразительности: текст был рукописный, а написанное от руки может стать также произведением искусства — графического. Нельзя забывать, что знаки *хираганы*, одного из шрифтов каны, которыми тогда записывались художественные произведения, представляют своеобразно преобразованные иероглифы, а иероглифическое письмо по своей исконной природе — рисуночное, такое же письмо всегда может превратиться в графическое искусство, имеющее свой собственный художественный язык и свою эстетику. Об этом искусстве принято говорить как о каллиграфии, но вряд ли это правильно в данном случае. Под каллиграфией у нас обычно понимают умение красиво и четко писать. В искусстве иероглифического письма второй признак — четкость — полностью отсутствует: скорописная форма знаков, наоборот, создает особую трудность для читающего. По-своему выражен и первый признак — красота: главное в ней не внешняя форма, а движение линий, переходы от тонких к толстым, от едва заметного штриха к бьющей по глазу черте, игра контрастов в изгибах. К этому следует добавить, что текст представляет собой и определенную графическую цельность, то есть образует своего рода графическую картину. Далеко не безразлично также и место, где эта графическая картина помещена. Поэтому эмакимоно — произведение изобразительного искусства, оперирующее приемами живописи и графики. Живопись соотносится с сюжетной стороной литературного произведения, графика — с его словесным выражением, программирует же весь комплекс эстетический замысел художника. Картины-свитки были, однако, разные: на язык живописи перекладывались не только повествовательные произведения, но и сборники стихов. Это означает, что с искусством живописи и графики соединялось не только слово повествующее, но и слово лирическое, а это существенно меняло и художественные принципы целого: главное, что в последнем случае нужно было сказать, относилось уже не к сюжету, а к эмоции. Поэтому живописным переложением стихотворения мог быть рисунок цветка, отдельная фигура, даже простой штрих. До нас дошел иллюстрированный «Сандзюрокунин-сю» («Сборник стихов тридцати шести поэтов»). В нем — весь комплект хэйанской эстетики: поэзия — стихотворения, графика — текст, живопись — рисунки, художественный материал — плотная бумага, на которой все это изображалось.

Таковы литература и изобразительное искусство Японии X—XI веков — времени, когда на поверхность вышла культура верхушечного слоя господствующего класса — хэйанской аристократии, и притом еще в эпоху ее наибольшего процветания.

Литература — стихи, повести, дневники, записки; архитектура и изобразительное искусство —

скульптура, живопись, графика; искусство прикладное — резьба, чеканка, литье; все это для нас — различные виды искусства; само же искусство — особая область культуры. Так ли это для японцев X—XI веков? Природа и характер *бугаку* вызывают сомнение в том, что их понятие аналогично современному.

Что такое бугаку? В этот период существовали различные театральные представления, такие, как *комагаку*, *тогаку* и т. д., проникшие в Японию из Китая непосредственно или через Корею. Мы знаем, что это были пляски под инструментальную музыку, но пляски, имеющие определенную сюжет и включающие в себя поэтому элементы пантомимы, то есть актерской игры. Сюжеты эти шли из фольклорного источника — из распространенных в народе легенд, преданий; шли они и из быта — всяких житейских происшествий, особенно таких, которые могли быть изображены комически или сатирически. Многие пришли вместе с буддизмом или возникло в его русле: некоторые церковные обряды, как, например, торжественные процессии, своего рода «крестные ходы», были своеобразными театрализованными действиями. Во время больших праздников после церковных служб в монастырях устраивались народные гулянья, главным элементом которых были представления жонглеров, мимов, плясунцов, акробатов и т. д. Эти представления проникали и в дворцовые сферы, но уже в очищенном виде, без кровавой балаганности. Помимо этого в дворцовых кругах прочно укрепилось театральное искусство, культивировавшееся при дворах правителей Кореи и Китая. Оно также выросло из тех же народных или религиозных источников, но уже утратило свой чисто развлекательный или обрядовый характер.

Так было в VII—VIII веках, в вышеописанную переходную пору японского средневековья, но уже в IX веке и в театральной области начал обнаруживаться поворот от чужого к своему, от чужеземного к национальному. Именно на этой почве и появилось бугаку, то есть театральные представления под музыку, уже созданные в самой Японии и на собственном материале. Поэтому к литературе, живописи, скульптуре и прочим искусствам, отмеченным выше, следует добавить и высокоразвившееся в этом столетии театральное искусство.

В первое время, когда еще господствовали привнесенные извне формы этого искусства, оно было в руках специалистов, бывших одновременно хранителями достигнутого, и создателями — в допустимых традицией масштабах — нового в них, и, конечно, исполнителями. В составе правительственных учреждений имелось Гагакурё (управление придворным театром и музыкой), бывшее одновременно и школой, в которой мастера обучали своему искусству приставленных к ним учеников. Однако потом, когда стали создаваться новые представления, главная роль в исполнении и в создании пьес бугаку перешла к тем же придворным. Бугаку стало придворным театральным представлением в узком кругу столичной аристо-

кратии, в котором порой принимал участие в качестве автора или исполнителя даже император.

Но театральные представления такого рода, как элемент бытового времяпрепровождения, в этом своем качестве сливаются с другими элементами такого времяпрепровождения — прежде всего с музыкой. Музыка тогда была особым видом творчества, но не особой областью искусства; она была элементом того, что мы называем домашним музицированием.

Не будет ли правильным распространить такую концепцию и на все прочее? Что такое литература для тех веков? Особенно — поэзия? Она была элементом быта, галантного обихода, интимного общения. Стихи сочиняли, умели сочинять, должны были уметь сочинять все участники этого обихода. Что же, значит, тогда все были поэтами? Если употребить это слово в том значении, в каком мы применяем его в наше время, говорить о поэтах для той эпохи неправомерно. Не правильнее ли видеть в поэтическом творчестве того времени также одну из форм «общественной самодеятельности»? И не следует ли то же сказать и о моногатари? Ведь даже само это слово означает рассказ, в смысле рассказывание, то есть оно не было названием литературного жанра, а обозначало определенный момент общественной жизни. Не значит ли это все, что о литературе того времени можно говорить как об особой сфере творчества — это, безусловно, так, — но не как об особом общественном явлении, особом явлении культуры? Особым явлением культуры был весь комплекс — поэзия, повести, дневники, записки, картины-свитки, яматоэ, театральные представления, вместе взятые, то есть художественная культура в целом. Обособление ее отдельных отраслей и, что не менее важно, общественное осознание этих отраслей как особых видов искусства произошло позднее.

Художественная культура была представлена многими выдающимися творцами, подлинными мастерами различных жанров искусства и литературы. И то, что они создавали, подымалось над общим уровнем, нередко очень высоко. Поэтому были тогда и действительно поэты — достаточно вспомнить имена Цураюки, Садайэ; были действительно писатели-прозаики — достаточно назвать двух гениальных женщин — Мурасаки-сикибу и Сэй-сёнагон. Но звания писателя как и поэта тогда не существовало. Не было и особого звания художника-живописца, скульптора и т. д.

Особое место в этой художественной культуре занимало буддийское искусство, но и к нему никто не относился как к искусству: ваятели, литейщики, строители были просто мастерами, то есть обслуживающими нужды культа, а культ тогда тоже был принадлежностью того же обихода, то есть элемента общественной культуры в целом.

Такова картина культуры этого этапа японского средневековья, этапа, на котором сложился исторически первый облик национального лица японской культуры в целом.

Переход

*XI-XII
века*

54.
Сигисан
энги —
«Легенды горы
Сиги». Деталь
свитка. Вторая
половина XII в.



В XI веке настроение хэйанского общества стало меняться. И чем далее, тем заметнее. Признаки этого можно уловить в одном из дневников этой эпохи, в котором описывается поэтический турнир, обычное мероприятие того времени, светское развлечение: состязание на сочинение стихотворений на заданную тему. И мы узнаем: там, в зале, звучит танка, а в помещениях около, где сгрудилась молодежь, выскользнувшая из зала, звучит совсем другое — *имаё-ута* (песенки на современный лад). Прочь старую, смертельно надоевшую поэзию! Приветствуем новую, свежую! Вполне естественно и законно.

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

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

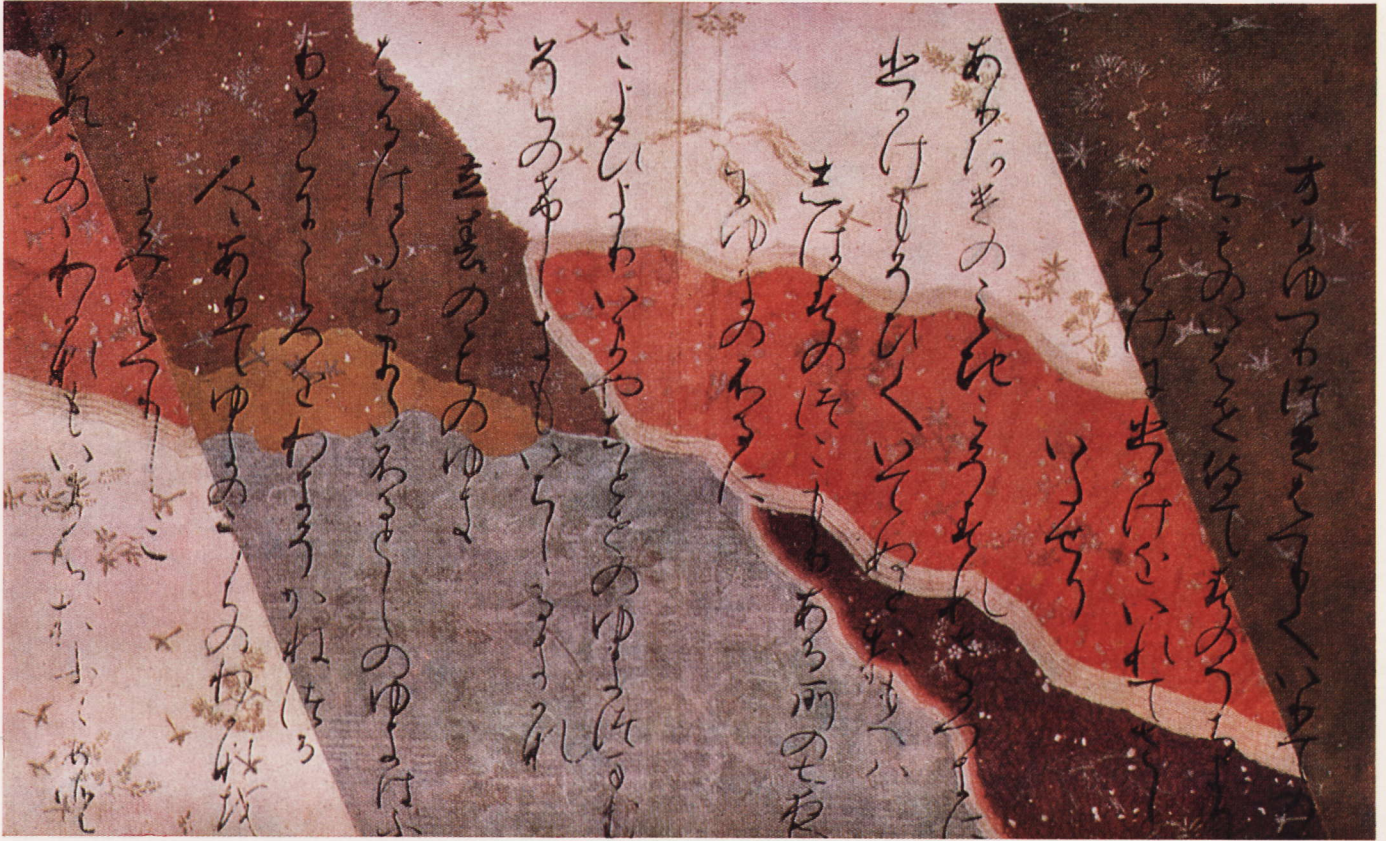
Эти песенки были иными, чем танка, уже по своей форме. Метр оставался тот же: стиховая строка была либо пятистопной, либо семистопной, но строфа строилась на другом основании. В танка строфа строилась на принципе дистиха с неравным количеством стоп: *ками-но ку* (первый стих) — на ритмическом перебое от начальной пятистопной строки к средней — семистопной, а от нее к конечной — опять пятистопной; *симо-но ку* (второй стих) — на ровном ритме двух семистопных строк. Строфа же *имаё* строилась на повторе ритмического комплекса из двух строк — семистопной и пятистопной, причем наиболее частой формой целого, то есть всей песенки, было соединение двух таких строф — восьмистишие. Нетрудно понять, что такая неприхотливая ритмическая форма была очень удобной: в нее весьма легко укладывались стиховые строки. И для исполнителей она была удобной: ее легко было сопровождать танцевальными движениями.

У японских исследователей распространено мнение, что песенки *имаё* пошли от *васан* (буддийских хоралов), то есть переложенных в стихи текстов Священного писания, распеваемых богемольцами: эти хоралы по форме совершенно такие же, как и песенки *имаё*. Но это совпадение можно объяснить и иначе: массу молящихся составляли люди из простонародья, а они приходили в монастыри со своими песенными привычками. А что могло быть удобнее, чем равномерное

чередование одинаковых двустиший? Составители хоралов не могли с этим не считаться; отсюда и размер хоралов и их ритм.

Насколько популярными стали песенки имаё в великосветском обществе, красноречиво говорит следующий факт: до нас дошел сборник различных стихов, значительную часть которого составляют именно имаё. Сборник этот вышел в 1069 году, причем автором его считается не кто иной,

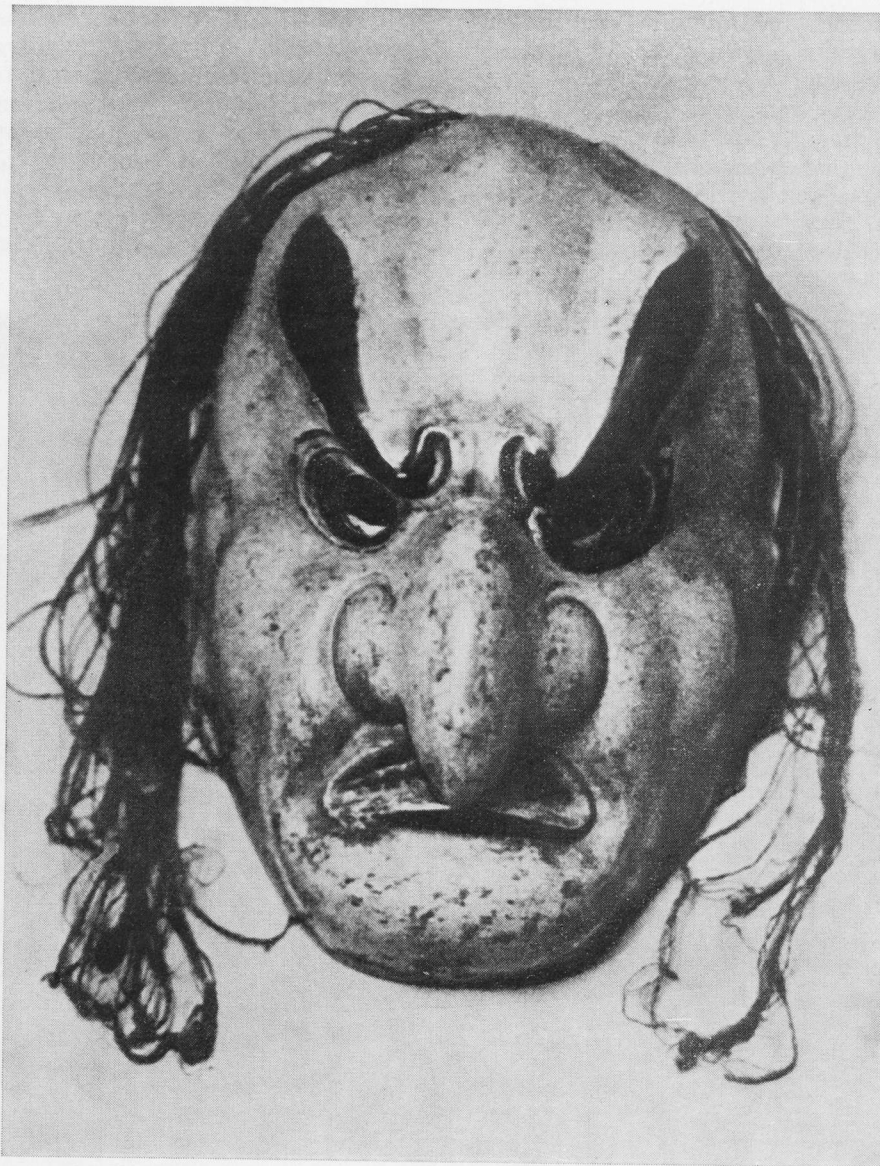
Таково одно из многих новых явлений в культуре хэйанского времени. Другое, столь же выразительное, обнаружилось в театральном искусстве. По-видимому, представления жанра бугаку перестали быть свободной формой театральной самостоятельности; они стали церемониями, а не развлечением. Естественно, что на их месте должно было появиться что-то другое. Мы знаем, что такое это другое: это — *саругаку*. Слово это ки-



55.
«Сандзюроку-
нин-сю» —
сборник стихов 36
поэтов. XII в.

как сам император Го-Сиракава. Правда, тогда он был уже *хоо* (император-иннок), как именовали тогда отрекшегося от престола и постригшегося в монахи правителя. Как духовное лицо он не мог предать свой сборник широкой гласности, а как благочестивый последователь буддизма не мог подать собранный материал таким, каким он был. Таким образом, в свет вышел «Рёдзин-хисё («Секретный сборник уловленной мирской пыли»).

тайское, и притом искаженное: настоящее его звучание в японской произносительной редакции — *сангаку* (разные представления). Это были сценки, разыгрываемые мимами, пляски и проделки — эксцентрические, комические — шутов, номера акробатов и жонглеров и т. д. В Японию они были занесены одновременно с комагаку, тогаку и т. д., то есть с театральным искусством, о котором уже упоминалось выше, когда речь шла



56.
Бато.
Маска бугаку.
Период
Камакура

о церковных празднествах в монастырях. В сфере именно этих низких жанров театрального искусства и стала создаваться новая театральная форма, сохранившая свое первоначальное наименование саругаку. В ней особое развитие получили элементы сюжетности, присутствовавшие и в первоначальных, весьма примитивных сценках; эти элементы усложнились, их темы становились более определенными и, главное, утратили свой ба-

лаганный характер; само представление, актерская игра, стало опираться на принцип *мономанэ* (подражания), под чем подразумевалось воспроизведение чего-либо так, как оно есть на самом деле. Именно в таком своем переходном состоянии театральное искусство саругаку и стало проникать в хэйанское общество. И не только проникать, но и быстро завоевывать в нем подлинную популярность.

Но в театральное искусство этого общества вторгся и еще один вид театрального представления — *дэнгаку*. Название это также китайское и означает полевые представления. Оно было дано, вероятно, великосветскими зрителями, так как для исполнителей было слишком ученым. Впрочем, каково бы ни было происхождение этого названия, оно правильно передает существо явления: *дэнгаку* — театрализованные обряды, сложившиеся на почве трудовой жизни земледельцев. Существовал у крестьян, например, *тауэ мацури* (праздник посадки на поле — высадки на подготовленное поле рисовой рассады). Главное в нем была пляска, но сюжетная, рассказывающая об этой посадке, ее изображающая; в нем была и музыка, как ритмическая основа пляски, да и всего действия. Вот подобные полевые представления и стали переходить в театральное искусство хэйанского общества.

В начале XI века один правитель уезда, то есть человек, принадлежавший к провинциальному слою господствующего класса, построил храм. Было устроено, естественно, соответствующее церковное торжество, на которое собрались крестьяне всей округи; к участию же в самом обряде были приглашены монахи из Хиэйдзан, знаменитого монастыря около столицы. Как при всяком церковном празднестве, после службы было представление для народа. И вот уездный правитель не нашел ничего лучшего, как призвать крестьян и заказать им... *дэнгаку*. В рассказе об этом, дошедшем до нас в сборнике «Кондзяку-моногатари», сообщается, что просвещенные монахи из столичного монастыря пришли в ужас: «Как? Он полагает, что это — театральное представление?» Однако из других источников мы знаем, что в 1069 году представления *дэнгаку* исполнялись и в столице, причем не только для людей базаров и колодцев, то есть народа, толкающегося по базарам и судачащего около колодцев, откуда брали воду, но и для обитателей особняков. У тех увлечение *дэнгаку* привело даже к моде на *каса* (широкополюе соломенные шляпы), которые крестьяне носили во время полевых работ и которые стали головным убором профессиональных комедиантов. Так и тут из крестьянских сезонных игр — представлений рождались новые формы театрального искусства.

Новое появилось и в изобразительном искусстве. Об этом свидетельствуют некоторые эмаки-моно, которые были созданы в XI веке. Два из них особенно интересны.

Картина-свиток развертывала перед зрителем какой-нибудь сюжет в его событийном, динамическом плане. Естественно, что такие сюжеты давали моногатари, но очень хороший материал представляли и *энги* (сказания о начале) — легенды и предания, связанные с основанием или основателем, а то и вообще историей какого-нибудь храма; поскольку же для подобных сказаний весьма характерен элемент чуда, постольку рассказ о чуде или чудесах и составлял главное содержание *энги-эмаки*, как называли картины-свитки на такие сюжеты.

И вот перед нами Сигисан энги-эмаки (картина-свиток о происхождении храма на горе Сигисан). Своим появлением этот храм обязан чуду. Когда-то стоял обыкновенный деревянный амбар; в нем хранилось засыпанное в большие глиняные чаны зерно. Оказалось, что в этих чанах таилась волшебная сила: они вдруг взлетели, подняли на воздух амбар и перенесли его на гору Сигисан. Так возник этот знаменитый храм. Главная картина свитка изображает момент, как взлетает на воздух амбар, но художественный интерес представляют изображения людей, разбегающихся в панике. Их — целая толпа, но каждый индивидуален: со своими движениями, своим выражением лица. Все передано энергичными штрихами то толстых, то тонких линий, смелой сменой мазков, то густых, то прозрачных. Новое не только в том, что на картинах появился простой народ в его одежде, с характерными для него ухватками, но и в самой трактовке сюжета: главное в картине не чудо, а изображение суматохи перепуганной массы людей.

А вот другой свиток: Бан-дайнагон эмаки (картина-свиток о Бан-дайнагоне, одном из высоких сановников Двора). Изображен пожар: горят Ворота Отэмон — большая деревянная постройка. Однако и тут взор зрителя привлекает не столько изображение охваченной пламенем постройки, сколько переполох, возникший в толпе, в которой, судя по одеждам, перемешались и чиновники и простолюдины.

Видно, что в различные области культуры все больше проникают вкусы и настроения, близкие простому народу, как городскому — всяких профессий и родов занятий, так и деревенскому — крестьянству. На поверхность истории выходят именно эти слои общества со своей жизнью и со своим творчеством: поэзией — песнями, прозой — рассказами; со своими театральными представлениями. Мы узнаем об этом творчестве, впрочем, косвенно: по тому, что это все перешло в круг образованного общества, было там «отредактировано». О поэзии — песнях имаё мы имеем представление по сборнику «Рёдзин-хисё», о прозе — по другому замечательному памятнику, «Кондзяку-моногатари» («Рассказы о старых и новых временах»).

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

Сборник — драгоценный памятник литературы, свидетельство того, что Япония тогда жила в какой-то мере общей жизнью с другими народами своего культурного круга; свидетельство связи с Китаем — из него была занесена не только ученая литература, своды законов, исторические произведения, не только высокая литературная поэзия, но и фольклор; свидетельство того, сколь многим японская культура была обязана буддийским проповедникам, перенесшим вместе с сутрами и шастрами свой церковный фольклор —

агиографическую литературу, прозу и поэзию легенд, сказаний, сказок. Перед нами тот самый пышный и многокрасочный цветник словесно-художественного творчества, который мы находим в раннее средневековье и на Западе.

Как, может спросить читатель: легенды, сказки и все прочее в XI веке? После романа, да еще

вышли китайцы. Как было уже упомянуто, у них — и только у них в этой зоне Старого Света — была своя древность, длившаяся — даже в своих письменных документах — не менее десяти-двенадцати веков. За эти века была создана своя культура — огромная, многосторонняя; со своей наукой, философией, литературой. Во II—III веках древность сменилась средневековьем, создавалась новая, средневековая культура со своей рели-



57.
Сигисан
энги —
«Легенды горы
Сиги».
Деталь свитка.
Вторая
половина XII в.

такого, как «Гэндзи-моногатари»? Фольклор после литературы? Недоумение закономерно: культурный парадокс налицо. Но он может быть понят, конечно, если вспомнить историю.

На этот раз обратиться придется не к истории одной Японии, а всего того круга земель, к которому Япония географически, исторически и культурно принадлежала. В этом круге раньше всех других его народов на большую арену истории

вышли китайцы, наукой, философией, литературой, искусством. Этот процесс занял не менее пяти веков, с III по VII век включительно. В VIII веке начался перелом — того же типа, что в XIII веке в истории другого древнего народа — средневековой Италии. Перелом этот — бунт против застывших концепций мысли, морали, эстетики; борьба за свободу разума и чувств. Перелом этот в историю Запада вошел под именем Ренессанса. Такой же

Ренессанс, но, конечно, в своей исторической редакции, произошел и в культуре Китая.

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

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

Именно в эти подлинно ренессансные века китайской общественной мысли, литературы и искусства японцы узнают по-настоящему Китай. Отсюда идет то удивительное своеобразие общественной и культурной жизни, которое присуще хэйанской эпохе японской истории. В типичном раннесредневековом обществе появилась высокообразованная верхушка, воспитанная на ренессансной культуре Танского Китая и по-своему воспроизводящая ее в собственной жизни. Поэтому мы и видим куртуазную поэзию, совершенно типичную для определенного культурного общественного слоя раннего средневековья и в ней — нотки высокой философской поэзии танского Ренессанса. Читаем сказку о спасении несправедливо изгнанной жены с ребенком, тут же превращающуюся в совершенно реальный бытовой рассказ о дальнейшей судьбе этого ребенка. Первое — от средневековья, второе — от Ренессанса: сказано знакомство с танской новеллой. Образованное общество этих веков раннего японского средневековья в своем духовном, культурном развитии, так сказать, доросло до возможности принять кое-что и от культуры Ренессанса.

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

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

Впрочем, вернее сказать не возвращение, а выход на поверхность того, что существовало до того в глубине, в народной среде, что жило и развивалось именно в ней. Ренессансный блеск культуры высшего общества Хэйана погрузил в тень то, что творилось в культуре народных масс. Появление же песенок имаё, рассказов «Кондзяку-моногатари», представлений саругаку — просто выход этой культуры из тени. Все это говорит о том, что народная культура также по-своему развивалась. Да, она развивалась, и — что самое существенное — происходил обмен между культурами верхушечных слоев общества и его низов, столицы и провинции; города и деревни, как сказали бы мы, употребляя привычные для нас обозначения. Надо только помнить, что город тогда был, в сущности, один: столица Хэйан; города на местах были не более чем административные поселки, выросшие вокруг резиденций местных губернаторов; деревней же была вся страна. Но из этой деревни в столицу пришли представители дэнгаку и многое другое, особенно в области песенного фольклора, как, например, песни *сайбара*, *кагура-ута* — виды народной песенной поэзии, связанной с обрядами и играми. Из деревни пришло и множество сюжетов японской части «Кондзяку-моногатари». Но кое-что переходило и из столицы в провинцию; например буддийское искусство. Еще в VII веке было решено построить в каждой провинции буддийский храм для распространения божественной защиты на всю страну. Такие храмы во многих местах действительно возникли. Но строительством храмов занималось не только правительство: их строила и местная знать, поскольку это считалось благочестивым делом, сулившим вознаграждение.

Так, с X—XI веков в провинции возникает буддийское искусство, не уступающее столичному. Лучший памятник его — монастырь в Хираидзуми в провинции Муцу (ныне префектура Иватэ), основанный домом Фудзивара, имевшим в этой части страны обширные земельные владения. Наибольшую художественную ценность в нем представляет Кондзикидо (Золотая палата), построенная в 1124 году и входящая в архитектурный комплекс Тюсондзи, и Мурё-коин (Обитель безмерного света) — постройка, могущая быть сопоставленной даже с монастырем Бёдоин в Удзи. К числу выдающихся памятников строительного искусства XI—XII веков относится также Амидадо в монастыре Кодзодзи в той же провинции Муцу; такая же Палата Амитаба в монастыре Фукидэра в провинции Бунго. Словом, к XII веку вместе с буддизмом по всей стране распространились виды искусства, которые он всегда нес с собой: зодчество, ваение, живопись, художественное литье.

Однако в сфере искусства, сопутствующего буддизму, появилось кое-что, идущее уже от про-

* Реализм того времени ближе натурализму.

стого народа — прихожан и богомольцев: это фигурки, вырезанные из дерева и изображающие различные буддийские персонажи. Резьба по дереву — один из типичнейших видов народного художественного ремесла; оно несомненно существовало и до этого, но буддизм дал таким народным мастерам новый и богатый сюжетный материал. Об этом искусстве мы знаем по образцам, относящимся к более позднему времени, но кое-что, правда небольшое, все же сохранилось от X века; например, изделия *натабори*, то есть резьба *ната* (коротким ножом с широким лезвием). Такая резьба была распространена на северо-востоке Хонсю, а это свидетельствует о том, что буддийская проповедь к тому времени дошла до далеких по тогдашним представлениям окраин страны и затронула народные массы.

Не означал ли выход из тени этой многообразной и богатой народной культуры то, что блеск культуры хэйанской эпохи стал тускнеть? Да, так и было. С XI века явно обозначились признаки упадка правящего слоя господствующего класса того времени. Чтобы увидеть это, достаточно бросить взгляд на литературу, в которой выразилось, пожалуй, самое ценное, что он создал. Поэзия, представленная различными тематическими и стилистическими вариантами танка, стала академической в том смысле, что обрела свои каноны. Сочинять танка не перестали: каждый владел этим искусством. Продолжали составляться все новые и новые Императорские антологии — их цепь протянулась до самого XIV века; их стало двадцать четыре! Но последней, в которой прозвучало новое поэтическое слово, была восьмая по порядку, появившаяся в 1205 году, — упомянутая выше «Син-Юкинсю» («Новая Юкинсю»). Стали бледнеть и моногатаи: художественный вымысел, ранее обращенный на текущую действительность, стал питаться материалами истории. Около 1030 года появился исторический роман «Эйга-моногатаи» («Повесть о славе»); около 1132 года — роман-хроника «Окагами» («Большое Зерцало»). Чрезвычайно показательно, о чем эти произведения рассказывают. О славе, но чьей? Дома Фудзивара. Зерцалом чего было второе произведение? Славного дома Фудзивара. В 20—30-х годах XII века, когда появилось «Большое Зерцало», расцвет этого дома был уже позади, и его представителям, уже полностью утратившим власть, оставалось с восхищением и с горечью обращаться к поре своей славы.

В чем же дело, что произошло? Первое, о чем тут следует вспомнить, это — упомянутое выше прекращение еще с конца IX века посольств в Китай, игравших такую большую роль в повышении образовательного и культурного уровня хэйанского общества. И хотя сношения с Китаем не прекратились совершенно, они уже затрагивали другие слои населения Японских островов, да еще в какой-то мере и буддийских монахов. Таким образом, у хэйанского общества произошел отрыв от культуры другого народа, и притом

культуры более высокой. Это привело к сложению первой по времени полноценно выраженной национальной средневековой культуры, но такой процесс был возможен в обстановке исторического подъема общественной энергии. В согласии со всем этим расцвело и творчество.

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

Столичная аристократия все больше и больше отрывалась от народа; да не только от народа, но и от реального руководства хозяйственной жизнью страны. Большинство из них старались жить в столице, чтобы быть поближе к власти; поместья оставляли на попечение либо членов своего рода, либо управляющих, набираемых из местных обитателей; нередко — из крестьян. Но были все же — и даже в большом числе — и такие владельцы поместий, которые сидели у себя в деревне и всеми способами старались умножить свое достоинство, а это значило приобретать влияние на местах. Многим это удавалось еще и потому, что некоторые категории правительственных чиновников в провинции, например, начальники уездов, не подлежали периодической смене, то есть оставались на своих местах постоянно, а среди них были и потомки старых родов еще времен родо-племенного союза. Таким образом, в провинции, то есть, в сущности, во всей стране, постепенно образовался свой влиятельный слой, в котором перемешались потомки старых родов эпохи удзи-кабанэ, осевшие на местах представители чиновничества эпохи рицурё, и даже выходцы из крестьянской верхушки. Растущая экономическая сила этого слоя медленно, но неуклонно вела к усилению и его политического значения. С этой силой вынуждены были считаться и надменные представители придворной аристократии, а некоторые из них, стремившиеся к власти, даже стали опираться на новый слой. И прежде всего так поступали противники Фудзивара — дома, правившего страной под именем регентов и канцлеров. Противники и соперники этого дома, естественно, нашли себе союзников в императорской фамилии, члены которой продолжали формально занимать престол. Совместными усилиями этой части правящего слоя единовластие дома Фудзивара было подорвано. В 1086 году император Сиракава отрекся от трона, то есть вырвался из плена (т. к. занимавшие трон были лишь марионетками в руках Фудзивара), постригся в монахи и стал искать поддержки у церкви, которая к тому времени выросла в большую экономическую силу, так как многие монастыри имели большие земельные владения с хорошо поставленным хозяйством. Опираясь на эту силу, Сиракава решился на переворот: объявил о создании своего Двора и своего правительства. Так началась в системе государственной власти новая эра, получившая название *Инсэй* (правление Ин'ов), в котором слово *Ин*, собственно — монастырь, по правилу метонимии, стало обозначать не только место, но и того, кто это

место занимает. В таком сане Сиракава фактически процарствовал сорок три года (1086—1129). А система Инсэй продержалась в Японии до 1333 года. Но только формально, фактически же высшая власть в стране в конце XII века, официально — с 1192 года, перешла совсем в другие руки — в руки *сегун*'ов (генералов, военачальников, верховных военных вождей), действительных вождей провинциальной знати, то есть того господствующего сословия, в руках которого уже с XI века сосредоточилась реальная власть в стране и, что важнее всего, власть над трудовым населением — крестьянством. Вполне понятно, что в этом сложном процессе падала сила хэйанской аристократии, мельчали ее представители, слабела ее творческая энергия и тускнел блеск культуры, ею созданной, а с угасанием этого блеска стала все заметнее выходить из тени другая культура — народная, и на ее почве, на ее фоне стал складываться второй по исторической последовательности лик культуры феодального общества в Японии.

Второй лик

*XII-XIV
века*

58.
Хэйдзи-
моногатари —
«Сказание
о гражданской
войне».
Деталь свитка.
«Битва у Року-
хара». XIV в.



Кто же был создателем этого исторически нового облика японской культуры? Создателем первого был тот слой господствующего класса, который вошел в историю под именем кугэ, придворной аристократии и примыкающими к ней слоями высших чиновников и поместной знати; создателем второго — другой слой этого класса, вошедший в историю с именем *букэ* (военного дворянства).

Для того чтобы понять появление этого слоя, надлежит учитывать два исторических факта. Первый из них — развал военной системы, установленной в рицурё-дзидай, то есть в первую пору японского средневековья, когда устанавливались феодальные порядки. Тогда — в условиях надельной системы — в состав обязанностей держателей наделов входила и поставка рекрутов при наборе в войска; это означало, что в эту раннюю пору существовала общегосударственная армия, находившаяся в подчинении центральной власти.

Так было до тех пор, пока на месте наделов не появились поместья, а их владельцы не освободились от опеки правительства. Но это означало, что и защищать себя они должны были уже сами; понадобилась, следовательно, собственная воинская сила. И не только для защиты от разбойников, от бунтующих крестьян; владельцы поместий, стремившиеся к умножению своих владений, теперь должны были захватывать землю прямо, а не домогаясь у правительства предоставления новых земельных угодий под флагом всякого рода привилегированных наделов. Словом, началась обычная, столь хорошо знакомая по истории молодых западноевропейских народов средневековья картина борьбы феодалов за землю и обрабатывавших ее крестьян. В этой борьбе основной силой стала дружина, находившаяся в распоряжении владельцев земли. Так, вместо солдат правительственной армии появились дружинники в поместьях; вместо командиров, назначенных правительством, свои предводители, вожди. Но дружинники были те же крестьяне, командирами же становились члены семейств владельцев поместий. Однако не только они, а и крестьянские вожаки, главным образом из рядов *нануси* (наследственных старшин) и вообще из числа хозяйственно крепких земледельцев. Все они стали *буси* (воинами), образовав в дальнейшем особое, оформленное правовым статусом сословие, которое и можно назвать военным дворянством.

Второй из двух упомянутых выше исторических фактов состоял в следующем. Военная служба в дружинах была службой, то есть тем, за что полагалось чем-то вознаграждать. Владельцы поместий стали делать это способом, наиболее возможным для себя в то время и наиболее соответствующим интересам вознаграждаемых: предоставлением земли — не во владение, а в пользование за службу. В поместьях зародилась ленная система; владельцы поместий превратились в *даймё* (сеньоров), их ленники — в *кэнин* (вассалов).

Новые сеньоры, естественно, для большей своей безопасности искали поддержки в родственных связях, не только еще сохранивших свою эффективность, но даже получивших в по-

добной обстановке еще большее значение. Это привело к образованию объединенной воинской силы целого рода. Столь же естественно возникло и другое: особо могущественные и влиятельные сеньоры создавали уже свои лагеря — объединения примкнувших к ним добровольно или вынужденно владетельных домов. Каждый такой лагерь, если он был достаточно силен, стремился захватить власть в столице, что тогда, по вековой традиции, воспринималось как власть над всей страной. В середине XI века это удалось сделать дому Тайра, стоявшему во главе лагеря, объединявшего главным образом Кансай — землю «К западу от Заставы» на перевале хребта Хакоэ, разделяющего остров Хонсю на две части. Но уже в 80-х годах этого века ему пришлось уступить власть дому Минамото, стоявшему во главе Канто — земель «К востоку от Заставы». В 1185 году в решающей битве при Данноура на самом дальнем конце «Запада» — на юго-западной оконечности острова Хонсю — разбитые до этого в нескольких сражениях и отнесенные туда силы Тайра были сброшены в море. Так вождь лагеря-победителя, Минамото Ёритомо, стал предводителем страны. Но он не захотел никакого другого титула, кроме того, который ему принадлежал по его положению: для своего лагеря он был сёгун. И для обозначения правительства своего он взял то самое слово, которым обозначался его штаб: *Бакуфу* (ставка). Он захотел, чтобы и резиденцией правительства стало то место, где была расположена его главная квартира: Камакура, тогда небольшое рыбацкое селение, ныне город неподалеку от Токио, то есть для того времени — далекая окраина страны. И такой порядок держался до 30-х годов XIV века.

А что же стало с Киото, «столичным градом»? Со старой Хэйанкё, «столицей Хэйан»? Внешне там все осталось по-старому: восходили на трон огласно заведенному порядку очередные принцы старого императорского дома; около них стояли надменные регенты и канцлеры — все из того же дома Фудзивара; где-то в стороне в каком-нибудь селении близ монастыря побогаче и посильнее сидел очередной Ин, экс-император-мопач со своим двором. Шла та же борьба за посты, должности, звания, титулы; разворачивались бесконечные интриги. Словом, все как было, кроме одного — реальной власти. Сначала эта придворная знать пыталась сопротивляться — разумеется, не своими силами, а привлекая на свою сторону кого-либо из могущественных военных вождей, но в 1221 году ей был нанесен такой сокрушительный удар, после которого ей оставалось только вымаливать у всевластных правителей в Камакура милость: оставить уцелевшим представителям этой знати хоть какую-нибудь толику старых поместий. Кое-кому это удавалось, но Двор за это вынужден был все же платить — той единственной монетой, которая у него еще оставалась: званиями и чинами; суровые кантоские воители отнюдь не были нечувствительны к громким титулам.

И все же пусть и в таком положении старая аристократия продолжала существовать и, что

было действительно важно, упорно держалась за свои традиции, свою культуру. Выше уже упоминалось, что до середины XIV века продолжали выходить Императорские антологии поэзии, появились даже новые моногатари, новые эмаки; держалось театральное искусство бугаку. И это не могло по-своему не отразиться на той культуре, главным создателем которой с XII века стал другой общественный слой: букэ, воины, новое дворянство; XIII и XIV века — эпоха их культуры.

Что же это была за культура? Кто реально был ее главным двигателем? По дорогам страны бродили *бива-хоси* (монахи с бива, четырех- или пятиструнным инструментом, японской домрой, — слепцы, бродячие сказители). Они вели сказ для тех, кому было интересно то, о чем они рассказывали: о воинских делах, то есть о главных событиях эпохи. Особенно интересно это было, конечно, для буси, прежде всего для верхнего слоя их — для рыцарства, так как речь шла в первую очередь о них, но было интересно и для крестьян, из рядов которых выходили массовые кадры этих буси. Но какие же воинские дела особенно запечатлелись в народной памяти? Борьба двух лагерей — «восточного» с домом Минамото во главе и «западного» во главе с домом Тайра. Так родился знаменитый сказ о Тайра и Минамото, то есть о той действительно эпохального значения борьбе, которая перевела культуру страны в другое русло. Сказания о Тайра и Минамото — то же, что *chansons du geste* * западноевропейского средневековья.

Что это означало? То, что на поверхность культурной жизни вышел опять народ и первыми деятелями новой народной культуры были именно эти певцы-сказители. Но творчество в этой сфере не ограничилось лишь формой сказа: из него родилась и литература эпохи, ее главный вид — эпическая поэма. В Японии ее называли словом *гунки* (описание войн) или *сэнки* (описание сражений). Сказания записывались, обрабатывались, соединялись в сюжетные циклы; циклы сцеплялись друг с другом, и в результате получались целые эпопеи. «Хэйкэ-бива» («Сказ под бива о Хэйкэ, т. е. доме Тайра») превратился в две большие эпопеи; первая, самая знаменитая, стала даже называться по старому образцу — «Хэйкэ-моногатари» («Поэмы о Тайра»); название второй составилось по образцу названия «Кодзики», старой историко-мифологической эпопеи: «Гэмпэй-сэйсуйки» («Записи о расцвете и упадке Минамото и Тайра»). Судя по наиболее древним из сохранившихся спискам, обе эти эпопеи складывались в начале XIII века.

Именно складывались, и притом не в одном варианте. Мы знаем обе эпические поэмы по разным спискам, причем списки эти очень отличаются от списков хэйанских романов. Вообще список для того времени — явление естественное:

* Героическая поэма (франц.).

литературные произведения размножались переписыванием. Но различия в списках, например, «Гэндзи-моногатари» сводятся к отдельным словам, фразам, самое большое — к абзацам, текст в основном был стабилен; списки же, например, «Хэйкэ-моногатари» отличаются друг от друга еще и наличием или отсутствием в них целых частей. Но таким различием дело даже не ограничивается. Драматическая борьба Минамото и Тайра служит фабульной основой для обеих упомянутых эпопей, но в наиболее распространенных списках «Хэйкэ-моногатари» — двенадцать частей, то есть сюжетных циклов, а в «Гэмпэй-сэйсуйки» — сорок восемь. Это служит наглядным свидетельством того, как велик и многообразен был фольклорный материал, из которого составлены эти эпопеи. Сравнительная незначительность различий в списках хэйанских романов объясняется тем, что эти романы были произведениями определенных авторов, был, следовательно, какой-то авторский текст, который и переписывался; в более поздних камакурских же эпопеях единоличного авторского текста не было: авторами были сказители, которые сами меняли от случая к случаю свой рассказ, применяясь к аудитории и к моменту.

Но кто же все-таки эти списки делал? Кто записывал эти сказания? Ответ ясен: монахи. Надо учитывать, что в XII—XIII веках монахи были уже не те, что их собратья в IX—XI веках. Как было уже отмечено выше, буддизм за эти века далеко шагнул в провинцию, в деревню, то есть в народную среду. В ту самую среду, из которой вышли массовые кадры буси. С расширением орбиты буддизма соединялось и расширение его личного состава: массу монашества составляли люди, гораздо более близкие к народу, чем первоначальные деятели буддизма. Даже те монахи, которые принадлежали по своему происхождению к хэйанским семьям, с ослаблением, а затем и упадком аристократии от своей социальной среды сохранили, в сущности, лишь одно: традиционную образованность. И вот эта образованная часть буддийского монашества и составила интеллигенцию правящего слоя военного дворянства. Они записывали сказания о сражениях, подвигах, злодействах. Многим из них все это было очень близко, так как в монашество уходили и представители этого слоя дворянства.

Разумеется, попав в руки таких людей, сказания в какой-то мере утрачивали свой первоначальный вид. Прежде всего потому, что они, эти сказания, записывались, и записывались не учеными фольклористами, щепетильно относящимися к малейшей детали сказа, а людьми, которые хотели изложить этот сказ максимально, на их взгляд — взгляд образованных людей, — грамотно, литературно. Трудно было побороть искушение что-то дополнить или уточнить: ведь в распоряжении этих же монахов были и старые хроники, дневники, оставшиеся от многих выдающихся деятелей прежней эпохи, а в этих материалах говорилось о тех же событиях. Поэтому в ряде случаев в тексте эпопей чувствуется не только

дыхание книжности, но и ее прямое присутствие в виде переноса чего-нибудь из таких материалов.

Работа составителей эпопей видна и еще в одном — весьма существенном с точки зрения истории культуры — факте: в том, каким языком эти сказания записаны и каким письмом. И тут перед нами нечто совсем иное, чем то, что мы наблюдаем в моногатари: нечто, говорящее о наступлении новой эпохи в культуре.

Язык хэйанской поэзии и прозы по лексике — чисто японский, примесь китайских слов в нем количественно незначительна и притом ограничена определенным кругом: во-первых, это слова, обозначающие что-либо буддийское, особенно — саны духовенства: во-вторых, названия должностей и чинов. То, что такая лексика была китайской, совершенно естественно: и буддизм и модель правительственного аппарата были восприняты японцами в китайской языковой оболочке. Однако с течением времени в обиходный язык стали проникать в той же китайской языковой оболочке и понятия буддийского учения и правовые, социальные, экономические, политические термины, которыми были заполнены тексты составленных уже в Японии упомянутых выше кодексов. Тем самым в обычную речь вошел и непрерывно возрастал слой китайской лексики, отражавший усложнившееся содержание сознания и расширившуюся тематику социального языкового общения. Ученые-монахи были особенно близки к этому языку, почему они и не могли его не отразить. Поэтому язык камакурских эпопей по лексике — начало того японского языка, который является японским национальным языком, языком, в котором не просто присутствуют, а органически слиты воедино две — по корневому составу и происхождению — системы лексики: своя — японская и чужая — китайская. Надо при этом помнить, что китайская лексика буддизма в известной части просто фонетически по-китайски отредактированная лексика оригинальных языков буддийского писания — санскрита и пали.

Соответственно изменилось и графическое переложение языка: вместо *канабун* (письма знаками каны) появилось *канамадзирибун* (письмо, смешанное со знаками каны, то есть частично китайскими иероглифами, частично знаками каны). Но китайское письмо — письмо в основе своей идеографическое, японское — фонографическое; следовательно, канамадзирибун — соединение двух противоположных по своему качеству систем письма. И такое соединение оказалось практически применимым. В каждом слове есть свое, присущее только ему, смысловое значение, то есть элемент строго индивидуально-единичный, но в этом же слове может находиться и такая часть, которая индивидуальна, но не единична: это знакового категориальной языковой природы, то есть знак его принадлежности к той или иной из лексико-грамматических групп словаря данного языка; может быть, часть, которая определяет ту смысловую и грамматическую форму, в которой данное

слово входит в общий состав высказывания. И вот: строго единичное в слове получило на письме свой столь же единичный графический знак, общее же в слове или то, что появилось в нем в данных условиях его применения, стало передаваться на письме общим графическим знаком. А так как единичное в слове — его значение, оно естественно получило на письме знак единичный — иероглиф, а не единичное, то есть относя-

Итак, культура, создаваемая военным дворянством, ярко выразилась в гунки. В них мы видим и облик человека эпохи; в первую очередь, конечно, ее героя. Герой этот — буси, воин, рыцарь, как говорилось на Западе в соответствующую пору европейского средневековья.

Прежде всего учтем, что этот герой — двуличный: господин и слуга, сеньор и вассал. Один и тот же буси был и сеньор, то есть имел своих вас-



59.
«Сказание
о Фусума
Сабуро».
Деталь свитка.
XIII в.

щееся к общим категориям языка, — передавалось на письме общими знаками — каню. Разумеется, тогда — в XII — XIII веках — это носило еще ограниченный характер, но все же уже было началом нового положения в языке и письменности, что имеет не только огромное значение для многих сторон культуры, но и само по себе представляет один из самых важных элементов культуры в целом.

салов, и вассал, то есть имел над собой своего сеньора. Но пусть он был и только вассал, все равно в его сознании всегда присутствовала идея взаимосвязанности и взаимозависимости. Вассал исполнял свой долг по отношению к сеньору, но он знал, что у его сеньора есть свой долг по отношению к нему. Долг вассала состоял в *хоси* (служении); долг сеньора — в *гоон* (милости). Реально оба эти долга были просто необходимы

для существования обеих сторон, так как каждая нуждалась в другой, но такая связь, порожденная жизненной необходимостью, вылилась в форму моральной категории — *тио* (верности). В первую очередь это относилось, конечно, к долгу вассала, но не менее повелительная идея верности была и для сеньора: *тио* означало не верность господину, как стали понимать впоследствии, а верность долгу, то есть своему долгу, а свой долг существовал и у господина по отношению к своему слуге. Это обстоятельство имело большое значение для культуры, духовной культуры всего средневековья. Еще в конце древности человечество пришло к осознанию человека человеком, то есть к основе всех последующих обликов подлинного, а не формального, гуманизма. Средневековье с его вселенскими религиями — буддизмом и христианством — мощно утвердило и развило эту идею, соединив ее с идеей братства. Но все это оставалось в пределах морали, с наступлением же рыцарской поры средневековья моральный план гуманистической идеи соединился с социально-правовым. Гуманистическая идея стала идеей правосознания. И это был большой и совершенно необходимый шаг вперед по пути введения в жизнь великого начала человечности, так как гуманистическая идея осуществляется в обществе, а жизнь общества, пока она осуществляется в категориях государства, обязательно нуждается в правовых нормах. Но этим шаг вперед не ограничивается. В рамках указанного правосознания новое развитие получает и человеческая личность. Тогда это выразилось в отчетливом осознании человеком самого себя. Когда мы читаем в «Хэйкэ-моногатари» рассказы о том, как бились тогда рыцари, мы видим, что каждый воин той и другой стороны думал о себе: о своем собственном подвиге. И если для такого подвига надо было устранить конкурента из собственного же стана, это делалось без колебания. Конечно, личный подвиг определял не только *на* (имя), то есть славу, его совершившего, но и позволял ему рассчитывать на *гоон*, то есть награду, господина. И все же идея своего подвига укрепляла самосознание человеком своей личности.

Разумеется, такое осознание своей личности тогда не было и не могло быть индивидуалистическим: отдельный человек мыслил себя прежде всего членом коллектива. Коллективом для того времени была семья, род. Поэтому японский рыцарь, совершивший какой-либо подвиг, издавал победоносный клич, который состоял из *нанори* (называния своего имени). «Это — я, Сасаки Сиро Такадзуна, четвертый сын Сасаки Сабура Ёсихидэ из Оми, потомок в десятом поколении императора Уда, я — первый на переправе Удзи-гава!» Сражение в то время фактически состояло из поединков отдельных рыцарей, и побеждали они не ради своего лагеря в целом, а прежде всего ради славы своей и своего рода. Ввиду этого так и непостоянны были лагеря отдельных феодалов: переход воинов из одного лагеря в другой был самым обычным явлением. Хатакэяма Сигэтада, прославленный воин, сражался сначала на сторо-

не Тайра, а потом перешел к Минамото. Конечно, теми, от кого кто-либо уходил, подобный поступок определялся как измена, предательство, нарушение долга верности, но верность тогда мыслилась не отвлеченно, а совершенно конкретно. Принцип «сеньор — вассал» продолжал оставаться в полной силе; менялись только участники этого двуединства. Так, Сигэтада, бывший *тюсин* (верным вассалом) Тайра, переметнувшись в лагерь Минамото, стал *тюсин* своего нового господина.

Все сказанное относится к буси, военному дворянству, как к ведущему тогда слою господствующего класса, и отмеченный выше рост правосознания наиболее наглядно проявился в этом слое. Но за этим скрывалось нечто более важное: указанный шаг вперед был совершен силою народа, то есть всей трудящейся массы, а по численности и по экономическому значению ведущее место в ней безусловно занимали труженики земли, крестьяне.

То, что именно народная масса в лице ее трудящегося большинства была основным двигателем исторического процесса, историкам хорошо известно. История Японии только лишний раз подтверждает справедливость этого общего положения. Что такое режим *рицурё*, режим законов, с чего началось японское средневековье? Внешне это означало как будто бы только закрепощение крестьянства, установление феодального типа эксплуатации. Да, земледелец оказался прикрепленным к своему участку, и его участок стал «наделом», полученным им от власти; он был обязан этот надел обрабатывать и платить за него — всякими податями и повинностями. Таким образом, внешне все было как будто устроено в интересах господствующего класса. Это так и было, но одновременно такой порядок устраивал и земледельцев; более того, именно они составили подлинную движущую силу всех реформ Тайка. Старые порядки родовой общины, в рамках которой трудились земледельцы, разваливались; на первый план стал выходить произвол родоплеменных вождей, начался процесс превращения свободных общинников в *табэ*, то есть в полурабов, а там, где этого не было, патриархальные приношения членов общины своим старейшинам превращались в прямую дань. На этой почве и зародилось сопротивление: недаром первый пункт Манифеста, возмущавшего о перевороте, отменял систему *удзи-кабанэ*, родоплеменных вождей, и систему *всяких бэ*. Введение же наделной системы сулило земледельцам, во-первых, освобождение от поборов со стороны местных вождей, поборов, ничем, кроме произвола эксплуататоров, не регулируемых, и замену таких поборов обязательствами, которые строго определялись государственными законами; оно сулило, во-вторых, самое желанное для них — получение твердо закрепленного за каждой семьей участка. Именно движение массы земледельческого населения страны и составило основную силу реформ середины VII века, открывших первую, раннюю полосу феодализма в Японии.

Точно так же интересы и борьба крестьян привели к замене наделной системы поместьями. Вы-

ше указывалось, что усиление эксплуатации, то есть новое усиление произвола государственной власти, вызвало обнищание деревни, привело к забрасыванию земель, к бегству. Выход тогда казался только один: отойти под покровительство какого-нибудь знатного сановника, имевшего свой привилегированный надел, работать на него, по под его эгидой освободиться от поборов правительственных чиновников. Мы знаем, что такой



60.
Доспехи средне-
векового
военачальника

порядок установился далеко не просто: хроники VIII — IX веков пестрят сообщениями о крестьянских бунтах, о разгуле разбойников и т. д. Таким образом, основным двигателем и этого преобразования оказалось крестьянство, то есть народная масса. То, что основные кадры буси вышли из крестьянской верхушки, также свидетельствует, что крестьяне и тут оставались главной силой социально-экономической перестройки. Ввиду это-

го то правосознание, какое начало создаваться в массе населения еще с введением режима законов, теперь правовые нормы конкретизировались: раньше правовые нормы регулировали отношения правительства и народа — категорий, для сознания людей того времени достаточно отвлеченных; теперь они, эти нормы, регулировали отношения вполне осязаемых субъектов — господина и слуги, сеньора и вассала. И в этой массовости и конкретности такого правосознания, а в нем — в его чисто человеческом оформлении — и состоит важнейший шаг вперед по единственно важному для человечества, по трудному и долгому пути построения общества на гуманистических началах.

Однако в облик буси — основного героя эпохи, тогда еще в силу кровной связи с крестьянской массой, героя еще народного — входило не только отмеченное выше изменившееся правосознание и сопутствующее ему повышенное представление о значении своего поведения — своей славы, своего позора; для этого героя характерно еще и особое мироощущение.

В наиболее распространенных списках «Хэйкэ-моногатари» всему изложению предшествуют строки буддийского хорала: «Голос колокола в обители Гион / Звучит непрочною всех человеческих деяний. / Краса цветов на дереве Сяра / Являет лишь закон: живущее — погибнет. / Гордые — недолговечны: / Они подобны сновидению весенней ночью. / Могучие в конце концов погибнут: / Они подобны лишь пылинке пред ликом ветра».

Таков эпитафия к эпопее «Тайра — Минамото». И он вполне оправдан ее содержанием: внешне она героическая повесть о борьбе двух владетельных домов — гордых и могучих, но внутренне — скорбный рассказ о трагической судьбе одного из этих домов — Тайра. И это ясно с самого начала — с первого же эпизода этой борьбы, когда воины Тайра обратились в паническое бегство при первом же соприкосновении с воинами Минамото, да еще в бегство с перепугу, по ложной тревоге.

Разумеется, приведенный эпитафия — дело рук тех, кто записывал сказание, — монахов, но важно главным образом то, что судьба Тайра преподнесена в обобщенной форме: все в конечном счете обречено на гибель. Борьба Тайра и Минамото происходила во второй половине XII века, но уже за целое столетие до этого в сознание людей вошла одна навязчивая мысль — о наступлении конца.

В Удзи, неподалеку от столицы, находилось одно из поместий дома Фудзивара. Во второй половине XI века им владел не кто иной, как сам верховный канцлер Ёримити, сын и преемник на этом посту Митинага, время правления которого считается зенитом могущества этого дома. При Ёритомо это могущество еще держалось.

И вот в 1053 году, в эту блестящую пору, Ёримити строит в этом своем поместье Бёдоин (Монастырь равенства), как он его назвал. Источники того времени рассказывают, что на его пост-

ройку были затрачены огромные средства, были привлечены лучшие мастера, выписаны строители, живописцы, скульпторы из Китая. Все работы были закончены в срок, кроме одной: не был достроен Хоодо (Храм Феникса), иначе — Амидадо (Храм Амитаба). Ёримити же придавал именно этому храму особое значение и готовил пышное торжество его освящения. Оно и произошло, но в следующем году — 1053-м, тогда как все уси-

Митинага построил для этой же цели Мурёдзюин (Монастырь безмерной жизни); позднее — в 1137 году — экс-император Тоба воздвиг Анракудзюин (Монастырь блаженной жизни). Храмы-мавзолеи, воздвигаемые при жизни их строителей, весьма обычны для средних веков. Но следует обратить внимание на то, что подобные храмы посвящались одному и тому же божеству — Амитаба, а в действиях Ёримити — на то, с каким старанием



61.
Гаки-соси —
«Сказание
о голодных
духах».
Деталь свитка.
Вторая
половина XII в.

лия были направлены на то, чтобы совершить его еще в 1052 году, в 7-м году Эйсё, как его обозначали по японскому летосчислению.

Вообще говоря, не было ничего необычного в том, что представитель знатного и могущественного рода строил храм; не было ничего особенного в том, что такой храм мог предназначаться для того, чтобы стать потом местом вечного успокоения его строителя. Еще раньше — в 1022 году —

он стремился закончить всю постройку именно в 7-м году Эйсё. При чем тут будда Амитаба? Какое значение имела именно эта дата?

О постройке монастыря Бёдоин рассказывает в хронике «Фусоки». В ней статья «7-й год Эйсё» начинается словами: «В этом году мы вступили в эру «Конца Закона». В этих «шести словах» (в китайской фразе — именно шесть слов) и заключен весь секрет.

В буддизме есть учение о «Трех эрах», по которым потечет жизнь «Закона», то есть учения Сакья-муни, после его «Вхождения в Нирвану», то есть после его кончины. Первая эра будет продолжаться 500 лет, и это будет время «Правильного закона» (кит. — *чжэнфа*, яп. — *сёбо*), то есть торжества истинной веры. После этого начнется Вторая эра, которая будет временем «Подобия Закона» (кит. — *сянфа*, яп. — *дзобо*), когда вера еще

Эра «Конца Закона», которая должна длиться 500 лет, мыслилась как время зла и бедствий. «Этот год, — сказал Хонэн, один из выдающихся буддийских учителей этого времени, — есть год Конца Закона. Нынешний мир — мир Зла». Ему вторил Синран, столь же знаменитый буддийский деятель этой поры; он говорил: «Обе эры — «Правильного Закона» и «Подобия Закона» — закончились. Осиротевшие младшие братья Светоносного,



62.
Дзигоку-соси —
«Сказание
об аде».
Деталь свитка.
XII в.



63.
Портрет
св. Синрана.
Период
Камакура

будет держаться, но уже внешне, формально, не одушевляя собой все помыслы и поступки людей. Она будет длиться 1000 лет.

После Второй эры, через 1500 лет после кончины основателя «Закона», наступает Третья эра — время «Конца Закона», когда и «Подобие» его рушится. По подсчетам буддистов первый год этой последней эры и падает на 7-й год Эйсё (1052).

плачьте!» Фудзивара Сукэфуса, то есть человек вполне светский, пишет в своем дневнике: «Пошел 1-й год «Конца Закона». Страшиться!»

В явных — для верующих того времени — свидетельствах действительного наступления «Эры зла» недостатка не было. Как раз в первом же году этой эры дотла сгорел весьма почитаемый монастырь Хасэджи. Естественно, что это было воспринято как возвещение наступления поры вся-



ческих бедствий. Но одна подробность этого события была понята как особое знамение: сгорели все священные изображения, кроме одного — маленькой фигуры Амитаба. Это чудо должно было возвестить людям, что с ним всегда останется Амитаба, Светоносный, — властитель «Чистой земли», рая. Следовательно, спасение возможно. «Есть только одни Врата, — продолжал приведенные выше слова Хонэн, — Врата Рая. Войди в

них!» В свете всего этого становится вполне понятным, почему в это время стали строить Амидо-храмы, посвященные Амиде, то есть будде Амитаба; почему Ёримити так стремился окончить постройку такого храма именно в момент наступления последней эры. Ведь Амитаба — не только властитель «Чистой земли», но и будда, давший Великий обет: вести в свою обитель всех людей. Таким образом, на первый план в буддизме



64.
Фудзивара
Таканобу.
Портрет сёгуна
Минамото
Ёритомо.
Деталь.
Конец XII —
начало XIII в.

выступило учение Дзёдо (Чистой земли), и наибольшую силу получила та секта, которая именно это учение сделала главным содержанием своей доктрины, — секта дзёдосю.

Для XI века это учение не было новым. Еще в 985 году Гэнсин, один из отцов буддийской церкви в Японии, изложил его в своем трактате «Одзё-ёсю». О рае Амитаба знали тогда и уже в ту пору говорили, что есть способ, открывающий путь

в этот рай: призывание имени Амитаба. Но тогда эта доктрина оставалась в пределах лишь некоторой части хэйанского общества и не стояла на очереди дня: эра Амитаба еще не наступила; она наступила с 1052 года. Этим и был вызван огромный рост влияния секты дзёдосю. Два выдающихся деятеля буддийской церкви упрочили это влияние: Хонэн (1133—1212) и Синран (1173—1262). С их деятельностью связано наступление новой эры в истории буддизма в Японии.

Учение о том, что призывание имени Будды есть средство спасения, то есть возрождения в раю после земной кончины, существовало и до Хонэна, но он свел к этому все в буддизме. Весь буддизм для него заключался в четырех иероглифах — китайских словах; в японском произношении они звучат так: *сэнсю нэмбуцу* (одно старание — помышлять о Будде). Следовательно: никакого монашества, отшельничества, подвижничества! Никаких обрядов! Нужно только одно: звать к Амитаба. Словом, «Веруйте и спасетесь!»

Японские исследователи буддизма считают, что именно проповедь Хонэна привела к превращению буддийского учения в Японии в подлинную религию, то есть вывело его из сферы магии, чародейства, то есть из грубо материалистических элементов верований; оно перешло во внутренний, духовный мир человеческой природы. Отступили те задачи, которые в первое время находились на переднем плане: охрана страны, государства. Цель стала чисто человеческой — личной и духовной: спасение мыслилось как духовное возрождение в более высокой сфере бытия. Повышалось религиозный характер буддизма и учение о Великом обете Амитаба — его клятве ввести всех людей в свою обитель. Такое учение создавало представление о наличии мировой воли, ведущей человечество к высшему благу, то есть о благе промысле.

Вполне вероятно, что в условиях этого времени проповедь Хонэна означала именно это, то есть выдвижение в составе верований на первый план духовных ценностей, но своим успехом она обязана другому положению, также выдвинутому им: спастись может всякий человек, кто бы он ни был; войти в обитель «Чистой земли» могут «бедняки и труженики, глупцы и невежды», в деле спасения «все люди равны». В этих четырех (в китайской редакции текста) словах заключалась такая сила, которая побудила даже Ёримити, далеко не «бедняка и труженика», совсем не «глупца и невежду», назвать построенный им монастырь Бёдоин (Монастырь равенства). Один письменный источник, перечисляя приверженцев Хонэна, называет членов императорской фамилии, представителей знатных хэйанских семей; называет таких прославленных воинов, как Кумагаи Наодзанэ, Уцуномия Ёрицуна; грозного предводителя разбойничьих шаек Катано Сиро; упоминает о гулящих девках из портовых притоков. Но, конечно, наибольшее значение для судьбы учения была приверженность к нему буси, то есть

тех, кто тогда был наиболее активным двигателем общественно-исторического процесса и кто тогда еще тесно сливался с народной массой. Таким образом, и в этом случае решающую роль в судьбе нового буддизма сыграл народ.

Но укреплением своего положения секта дзё-досю обязана не столько Хонэну, сколько Синрану, который всю свою деятельность перенес главным образом в низы. Ведя проповедь среди буси,

Своим успехом Синран в значительной степени был обязан тому, что внедрял в умы верующих не только веру в Великий обет Амитаба, то есть веру в желание Будды ввести всех в свой рай, но и надежду на это. Синран говорил, что нужна вера *конго-но син* (алмазная вера), как он выражался, то есть твердая, как алмаз, и что такая вера есть в то же время и столь же твердая надежда, собственно даже — уверенность в своем



65.
Скульптурный
портрет
св. Нитирэна.
Период
Камакура

он стремился иметь дело не с кичливыми вождами и даже не с сеньорами менее высоких рангов, а главным образом с рядовыми воинами, то есть с теми, кто был тогда еще крепко связан с землей, с крестьянским хозяйством; проникнув же в деревню, он повел свою проповедь уже непосредственно среди крестьян. Именно благодаря ему буддизм в Японии впервые по-настоящему стал превращаться в массовую религию.

спасении, так как оно, это спасение, достигается *дзирики* (силами самого себя), а не *тарики* (силами других), то есть Амитаба. Насколько далеко зашел Синран в своей проповеди спасения через веру в одного Амитаба и надежду на него одного, видно из того, что исполнение единственного, что требовалось от человека, произнесение нэмбуцу, молитвенной формулы, считалось им действием, внушенным человеку тем же Амитаба.

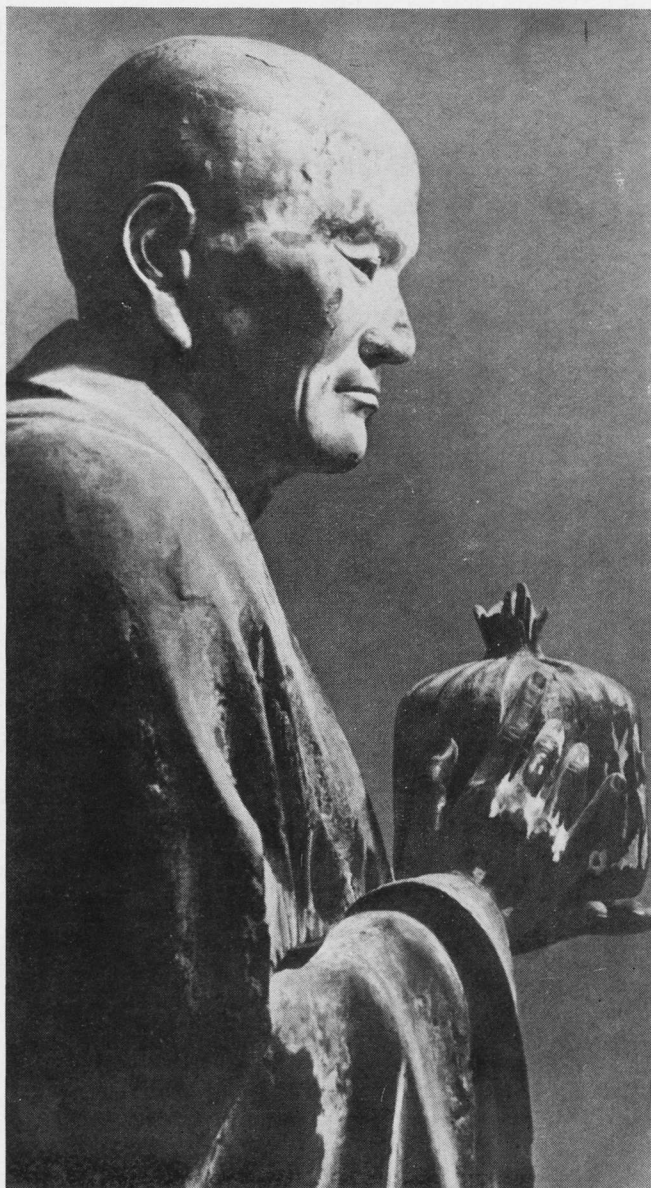
Таков был новый буддизм, установившийся в Японии в XII—XIII веках, в рыцарскую эпоху японского средневековья. Новым он был и по своему общественному результату: Хонэн и Синран освободили буддизм от государственной власти, сделали веру самостоятельной силой общественной жизни; перенесли религию в народную массу, то есть создали для нее прочную общественную почву, а в связи с этим превратили ее в настоящую общественную силу; способствовали освобождению верований от примитивных представлений о чародействе, магии, чем повысили общий духовный уровень своего общества*.

Прочитавший эти строки впервые спросит: а где же мораль, каковы были нравственные начала человеческого поведения? Верь, надейся... И это — все? Да, для Хонэна и Синрана это было все. Мораль они оставили в руках самого человека, а она уже была определена основным законом общественных отношений той эпохи: законом верности долгу. Выше уже было пояснено, что тогда верность отнюдь не означала только то, что в это понятие вложили позднее, — верность вассала своему сеньору, а еще позднее — верноподданность; тогда верность означала неукоснительное исполнение своего долга, а это касалось как вассала, обязанного нести свой долг служения сеньору, так и сеньора, несшего обязанность милости к своему вассалу, то есть вознаграждения за его службу. Однако даже такой двусторонний долг тогда еще не был чем-то абсолютным: он был просто договором между двумя сторонами, а всякий договор сообразно обстоятельствам как заключается, так и расторгается. Поэтому история японского рыцарства этих веков демонстрирует картину силы религиозных идей и в то же время причудливую смесь подлинно героических поступков, требующих высокой доблести, и чудовищных злодеяний, жестокостей, предательств, вероломных измен.

И все же изложенным не ограничивается облик героя эпохи. Внешне он двояк: он — воин; он — монах, проповедник. Но это — два лика одного и того же персонажа. Монахи выходили из той же среды, что и воины; воины нередко превращались в монахов. А главное — то, что делали первые и вторые, было лишь разным проявлением одного и того же психического склада, направляющего и интеллект и волю. И, как бывает всегда и во всем, в этом психическом складе были свои противоречия. Одно из них внес в него тот же буддизм... Впрочем, вернее сказать иначе: буддизм дал удобную, привычную и, что особенно важно, яркую оболочку идее, рожденной жизнью, историй. Одну оболочку для нее создали Хонэн и Синран; другую — Нитирэн.

Нитирэн (1222—1282) был третьим, младшим по времени, из числа крупнейших деятелей япон-

* Любая религиозная система даже в новое время непременно несет круг так называемых суеверий, т. е. включает в себя представления, связанные с более примитивными верованиями (магией и т. п.). Буддизм отнюдь не является исключением. Наоборот, он включает в себя ряд религиозных представлений племен и народов, среди которых был распространен.



66.
Ункэй. Статуя
буддийского
патриарха
Мутяку из мона-
стыря Кобукадзи.
Деталь. 1208

ского буддизма XII—XIII веков. Когда он родился, Хонэна уже не было в живых; Синран был его старшим современником. Первые двое считаются главными деятелями секты дзёдосю, Нитирэн стал основателем новой секты. Ее называют хоккэсю (учением о Цветке Закона), но чаще — нитирэнсю (учением Нитирэна).

Нитирэн, как и оба его предшественника, также находился во власти эсхатологических настро-



ений, возникших под влиянием пророчества о наступлении эры «Конца Закона». Перед ним поэтому стоял тот же роковой вопрос: что же в пору разливающегося повсюду моря Зла делать тонущему в его пучине простому человеку, «такому, как я», как выразился Нитирэн? Хонэн отвечал на этот вопрос кратко: «Произносить «Наму Амида буцу» и ждать возрождения в Раю». Синран говорил в общем то же, только немного иначе: «Верить в Великий обет Светоносного и надеяться!» Ответ Нитирэна как будто отличался от ответов его предшественников только тем, что он вместо возгласа «Наму Амида буцу» («Поклоняюсь будде Амитаба») или слов об «Обете Амитаба» поставил другую формулу: «Наму мёхо рэнгэкё» («Поклоняюсь сутре Цветка Лотоса Дивного Закона»). Иначе говоря, заменил обращение к Амитаба обращением к одной определенной сутре. На этом и основано наименование его секты хоккэсю — по названию этой сутры «Хоккэкё». Однако



67.
Портрет
Фудзивара
Канэцунэ. XIII в.

68.
Сяридэн —
реликварий
монастыря
Энгакудзи.
1279

если бы дело ограничивалось только этим, Нитирэн не получил бы того места в истории японского буддизма, какое за ним упрочилось. Главное, что его занимало, была та мысль, которая отчетливо сквозит в его известных словах: «Будда явился в этот мир не ради людей своего времени, а ради людей всех трех эр — «Правильного Закона», «Подобия Закона», «Конца Закона», не ради людей «Правильного Закона» и «Подобия Зако-

на», а ради людей начала «Конца Закона», — таких, как я». Тут звучит голос человека, для которого его эпоха была — все. Нитирэн, конечно, упоминает о всех трех эрах, но это необходимая дань доктрине. Не означает ли его настойчивое подчеркивание именно своего времени то, что оно — не просто одно в ряду трех, а особое? Не вырывает ли он этим свою эру из общего ряда и ставит ее на самостоятельное или, во всяком случае, на первое место? Не значит ли это, что мысль Нитирэна была остро направлена на свою современность, а тем самым — на реальную жизнь, на свое общество, свое государство?

Но если это так, из перенесения внимания на современность в ее реальном содержании само собою вытекает забота о ней. Хонэн и Синран отделили религию не только от государственной власти, но и от государства, все перенесли на человека. Нитирэн вернул буддизму заботу и об обществе и о государстве. Хонэн и Синран увеличили духовный мир человеческой природы, Нитирэн вернул ее к житейской действительности и обрушился на ее непорядки. Хорошо известны его нападки на камакурских правителей, критика их действий, а в 1260 году он даже подал Ходзё Токиёри, *сиккэну* (держателю власти), то есть главному лицу в правительстве, целый трактат «Риссэй-Анкоку рон» («Об установлении правильного устройства и введении спокойствия в государстве»). Токиёри реагировал на эту попытку его учить быстро и решительно: сослал автора в места отдаленные... Вообще критика действий правителей не проходила для Нитирэна безнаказанно. «Житие св. Нитирэна», чем впоследствии стала его биография, переполнено сообщениями о преследованиях, которым он подвергался. В 1271 году камакурские правители даже собирались его предать казни, но, опасаясь, видимо, волнений среди многочисленных последователей строптивого проповедника, ограничились ссылкой на остров Садо. Только в 1274 году он смог вернуться в родные края.

Естественно, что преследования со стороны властей только повышали авторитет Нитирэна в народной среде. Но было, однако, еще одно обстоятельство, которое сближало проповедника с народом, особенно — с вышедшими из его массы рядовыми воинами: он усилил в них чувство своей страны.

Как было сказано, для Нитирэна во всем буддийском Священном писании существовала одна книга — сутра «Хоккэкё». Он считал, что в ней есть все, что нужно. В ней есть, во-первых, *кё* (учение), то есть самая суть доктрины Сакья-муни. В ней есть, во-вторых, *ки* (пружина): этим термином механики обозначали в буддизме ту духовную силу, которая появляется в душе человека, воспринявшего учение; эта сила приводит к спасению даже самого *нибуй* (тупого). В ней есть, в-третьих, *дзи* (время) — в том смысле, что «Конец Закона» и есть то время, когда на первое место выходит именно эта сутра. В ней есть, в-четвертых, *коку* (страна); страна же эта — Япония, так как сутра «Хоккэкё» таинственно

связана именно с родиной Нитирэна. В ней есть, в-пятых, *дзэ* (порядок) — в смысле последовательности: раньше было время секты тэндаисю, теперь же пришел черед секты хоккэсю, то есть собственной секты Нитирэна.

Можно, конечно, спросить: при чем тут Япония? И какое отношение к ней могла иметь далеко от нее где-то и когда-то созданная «Саддхарма пундарика сутра»? Может быть, проще всего ответить на этот законно поставленный вопрос справкой из «Жития св. Нитирэна».

«Житие» повествует, что в 1242 году юноша, двадцатилетний Нитирэн, в котором к этому моменту созрело твердое решение ступить на путь поисков истины, отправился в Камакура и стал там учеником Сонкая, тогда мудрейшего из монахов секты тэндай. Свое ученичество он продолжал далее в монастыре Хиэйдзан, где его учителями были два ученых-монаха — Сэнкай и Синда. Но и это не удовлетворило его, и он стал переходить из одного монастыря в другой, стремясь узнать и понять по возможности все аспекты и стороны буддийского учения. И вот в двадцать восьмой день четвертой луны 5-го года Кэйто (1253) к самому рассвету путь его привел на вершину горы Сэйтодзан, и тут перед ним предстал во всем своем ослепительном сиянии восходящий солнечный диск. «Наму мёхо рэнгэкё!» — воскликнул Нитирэн, поняв, где и в чем истина. Этот момент последователи Нитирэна восприняли и воспринимают до сих пор как рождение их секты. Чтобы понять Нитирэна, следует вспомнить, что Сётоку-Тайси, о котором шла речь выше, этот апостол буддизма в Японии, как его называют, первый человек, который дал название своей стране для всего мира, обозначил ее как страну «Корня Солнца», как страну, где рождается и откуда восходит небесное светило.

В этом и состоит одна из важнейших особенностей учения Нитирэна: он выводил буддизм из универсализма — вселенского во времени и в пространстве и вводил его в локализм — определенности во времени и в пространстве; переключал его из мира человечества вообще в мир определенного народа. Именно по этой причине за Нитирэном и утвердилась слава создателя японского буддизма, а его японские настроения, понятные и нужные в свое время, впоследствии стали одним из источников тех националистических тенденций, которые не раз в последнее столетие прорывались на поверхность общественной жизни Японии и даже определяли ее государственную политику.

Духовный облик воина, монаха — этого двуликого героя рыцарской поры японского средневековья — определялся буддизмом той поры, а буддизм этот тогда все переключал в духовную сферу — сферу подвига. Поэтому и в культуре, выраженной материальными средствами, главное место заняло именно то, что отвечало идее подвига.

Выше уже говорилось о гунки — героических эпопеях, искусством слова создававших художе-

ственно обрисованные образы героев. «Хэйкэ-моногатари» и «Гэмпэй-сэйсуйки» — главные из этих эпопей. Но, как и в предшествующую культурную эпоху, творческое воображение стремилось выразить подвиг не только посредством слова, но и через зрительный образ. В предыдущую эпоху мы видели рядом моногатари и эмакимоно — в сущности, одно и то же, развертываемое вереницей происшествий, событий, раскрываемых в моногатари главами словесного повествования, в эмакимоно — в циклах картин. То же мы видим и в рассматриваемую эпоху: гунки и рядом с ними эмакимоно.

К сожалению, до нашего времени уцелело лишь очень небольшое из таких эмакимоно. Наиболее замечательным из них является «Хэйдзи-моногатари эмаки» («Повесть о войне годов Хэйян в картинах»). «Хэйдзи-моногатари» — первое по времени произведение жанра гунки, повествующее о первой схватке двух лагерей — Минамото



69.
Фигура демона
Тантоки.
Приписывается
скульптору
Кобэну,
сыну Уикэя.
1215

70.
Храм Сандзю-
санкэндо.
Интерьер
с «тысячью
святых». XIII в.

и Тайра, имевшей место в 1159 году и закончившейся победой Тайра. Историки японского искусства считают, что это эмакимоно по художественному уровню уступает известным эмакимоно на сюжеты хэйанских романов. Большую художественную ценность, по их мнению, представляет Моко сюрэй эмаки (свиток картин о нашествии монголов). Картины эти передают некоторые эпизоды двух войн — 1274 и 1286 годов. В 1274 году



к западным берегам Японии подошел монгольский флот. Быстро были заняты острова Цусима и Ики, расположенные между южной оконечностью Корейского полуострова и крайней западной частью острова Хонсю — ключевые позиции для вторжения в собственно Японию. Оно и произошло: началась высадка в Тикудзэн — на северо-западном побережье острова Косю. Неподготовленные к борьбе со столь сильным врагом, япон-

да — со стороны Китая. Японцы были уже лучше подготовлены к отражению: побережье было укреплено, наготове стояли боевые суда. Но и тут главную роль сыграл опять тайфун, неожиданно разразившийся в июле. Он был такой силы, что буквально разнес всю соединенную армаду: большая часть кораблей погибла от стихии, остальные были потоплены японскими кораблями. Третьей попытки уже не последовало.



ские буси не могли этому помешать. К счастью, дело было в октябре, в месяце тайфунов, и удачно разразившийся тайфун разнес монголо-китайско-корейский флот, причем более двухсот кораблей погибло.

Еще большую опасность представляла вторая попытка поработить Японию: в 1281 году к ее берегам подошли две армады — с северо-запада, с Корейского полуострова, и с юго-запа-

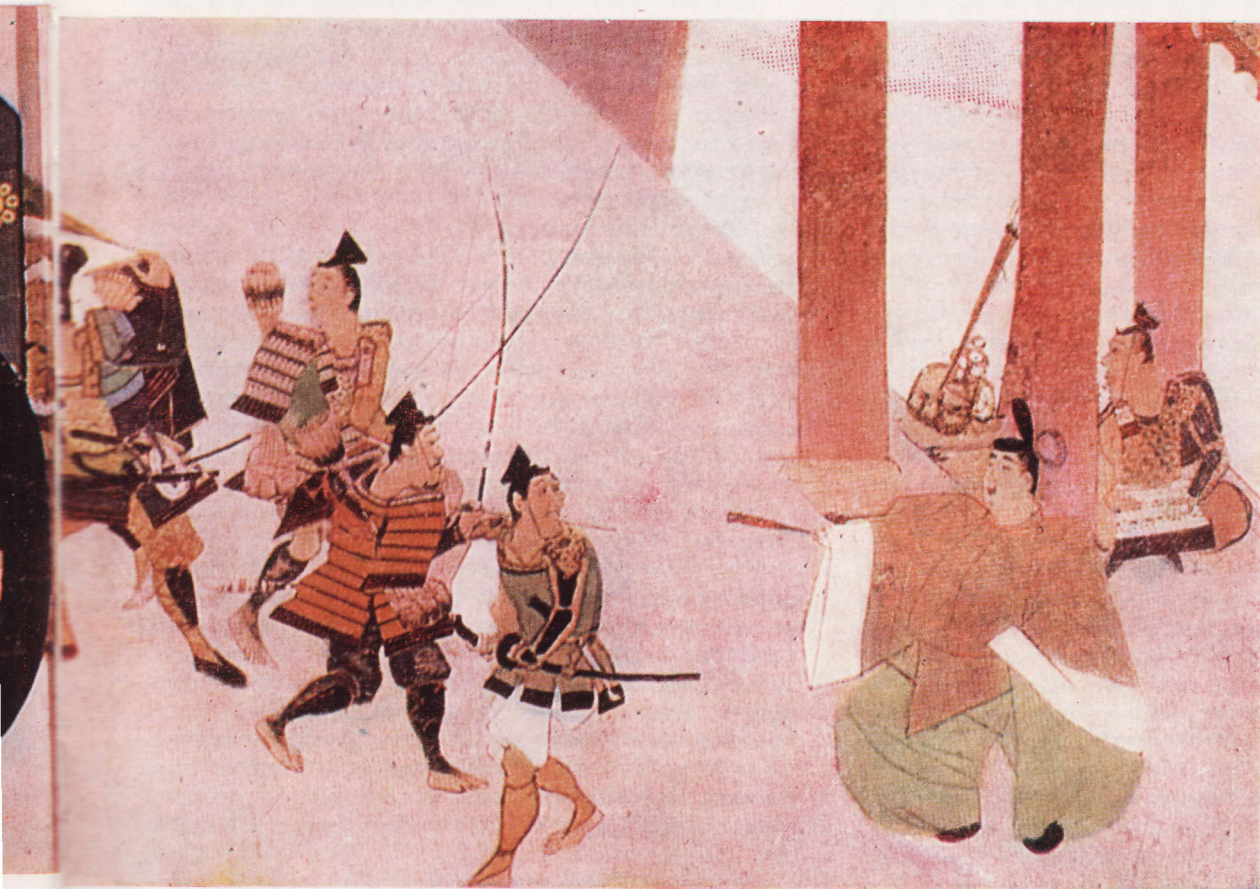
да. В сознании японского народа такое благополучное отражение грозного нашествия было понято как действие родных богов: именно они в образе *камикадзе* (божественного ветра) ринулись на пришельцев. Но не все были согласны приписать победу лишь богам: были подвиги и людей, воинов. Так считал, например, Такэсаки Суэнага, один из вождей, принимавших участие в битвах с высадившимися войсками. По его по-

велению и было создано Моко сюрэй эмаки — свиток картин, где рисуются подвиги главным образом Суэнага и его воинов. Так появилось эмакимоно — на этот раз живописная транскрипция не определенного художественно-словесного произведения, а драматического спектакля, сыгранного самой историей.

Как и следовало ожидать, появились эмакимоно, рисующие подвиги и второго облика героя

воположную художественную цель имеют *тинсо* (живописные изображения буддийских деятелей); это *нисээ*, как их называли, — слово, полностью соответствовавшее нашему слову «портрет».

О камакурских портретах, как их обычно называют в историях искусств, уже была речь; указывалось и на то, что они считаются в высокой степени реалистическими. Сущность этой реалистичности требует, однако, пояснения. Выше было



71.
Хэйдзи-
моногатари —
«Сказание
о гражданской
войне».
Деталь свитка
«Поездка
императора
в Рокухара»
Конец XIII в.

эпохи — того самого, жизнь которого превратилась в житие. До нас дошли некоторые жития буддийских деятелей того времени, в том числе — Хонэна и Синрана, и эти жития имеют свои эмаки (серии картин, рассказывающих о главных моментах их деятельности).

Но предметом как гунки, так и эмакимоно является прежде всего подвиг, то есть действие, а тем самым — повествовательный сюжет. Проти-

описано, что новый буддизм всю силу своей проповеди сосредоточил на углублении в человеке веры; именно на углублении, а не на усилении, которое, конечно, также принималось во внимание, но считалось естественным последствием главного — углубления. С этой целью буддийские проповедники обращались к духовной стороне человеческой природы, всячески стараясь перенести веру именно в нее, чем и освободить рели-

гию от веры в разные магические силы. Хонэн и Синран стремились этим путем преодолеть основное противоречие человеческой природы, способной к самому высокому взлету духа, к моральному и интеллектуальному подвигу, и одновременно приверженной к действительности, житейской практике. На этой почве родился парадокс: главное внимание искусства оказалось обращенным именно на действительность. А так как героем действительности был человек, внимание сосредоточилось на нем. Самый факт развития в эту пору портретной живописи служит весьма убедительным свидетельством того, что героем эпохи был именно человек: воин и монах. Но основную часть портретной галереи XI—XIII веков составляют изображения деятелей буддизма. Задача портретного изображения заключалась в том, чтобы показать, как борется в человеке его духовная природа с его материальными запросами, а эта борьба сильнее, чем у кого-либо другого, происходит в монахе. Но и борьба духовного начала в них выражается по-разному; портретное искусство отразило и это: изображенные на картине люди индивидуальны, каждый дан сам по себе, как он есть, но взятый, так сказать, изнутри.

Особую линию в изобразительном искусстве представляет скульптура. До нас дошло кое-что, в том числе знаменитая статуя Конго рикиси (Силача Конго) у Нандаймои (Больших Южных ворот) монастыря Тодайдзи и фигуры двух демонов — Тэнтоки (с фонарем Неба на голове) и Рютоки (с фонарем Дракона в руках). Обе статуи находятся в монастыре Кофукудзи.

Эти три знаменитые скульптуры также ставят вопрос о реализме камакурского искусства. Огромная статуя Силача Конго, персонажа сказочного, конечно, передает существо, вообще говоря, человекоподобное, но полностью фантастическое, причем фантастичность в нем служит цели усилить впечатление необычайной, грозной силы. Совершенно фантастичны, на взгляд сегодняшнего зрителя даже гротескны, и фигуры обоих демонов при всем реализме их поз, определяемых их тяжелой ношей — каменным фонарем. И все же даже в этих скульптурах действует тот же художественный принцип, что и в живописных изображениях людей: это тоже портреты и они тоже реалистичны. Силач Конго, популярный сказочный персонаж, — вполне определенная личность, обладатель своей индивидуальности, и именно она, эта индивидуальность, и передана. То же можно сказать и о демонах монастыря Кофукудзи: они реалистичны, как и Силач Конго, но в плане реализма не предмета, а воображаемого образа.

В заключение, может быть, следует коснуться одного существенного вопроса. Что такое мир реальности? Не историчен ли для человека и он, как и все в культуре вообще? Как убеждает вся история человечества, мир реальности не только то, что воспринимается глазом, ухом, осязанием, но и то, что считается сущим, то есть то, что существует для духовного зрения, слуха, ощущения. А ведь именно то, что постигается этим внутрен-

ним миром, управляет в конечном счете всей деятельностью человека. В мир японца XI—XIII веков входили не только Минамото Ёритомо и Тайра Кийёмори, не только Хонэн и Синран, но и Конго рикиси... В его мир входил — и с какой силой! — сам Амиитаба. И как же иначе! Ведь именно он был властителем века — начавшейся эры «Конца Закона».

Мы все время говорили о воинах и монахах. Они действительно, а за ними и крестьяне, главные деятели создаваемой в XI—XIII веках культуры. Но были же еще и кугэ, потомки хэйанской аристократии, а этот слой японского средневекового общества в течение нескольких столетий был главным создателем культуры, и она, эта культура, никуда не ушла.

Многое продолжалось так, как будто бы все оставалось по-прежнему. Продолжали выходить Императорские антологии. И все же в сознании человека этого уходящего мира появились новые элементы: новая историческая эпоха не могла не захватить людей. Остро действовали на них исторические события — те распри, раздоры, столкновения, в которых уходила их власть и приходила другая. Но если в кругах воинов и монахов бедствия, которые обрушились на людей, воспринимались как знамения наступившей эры «Конца Закона», то есть в религиозном плане, в хэйанских кругах они воспринимались в аспекте философии, как проявления общего закона жизни: все течет, все меняется. «Струи уходящей реки... они непрерывны; но они — все не те же, не прежние воды. По заводям плавающие пузырьки пены... они то исчезнут, то свяжутся вновь; но долго пробыть — не дано им. В этом мире живущие люди и их жилища... и они им подобны». Этими словами начинается любопытнейший и красноречивейший документ эпохи «Ходзэки» («Записки из кельи»).

Камо-но Тэмэй, автор этих «Записок», — один из тех, кто, не принадлежая к самой хэйанской знати непосредственно, целиком жил ее культурой и отнюдь не был буддийским монахом. Слово *ходзэ* (келья) он взял только потому, что оно выражало то, что ему нужно было сказать: что он живет в келье, буквально — в жилище в квадратный сажень площадью, то есть в уютной крохотной хижине. Такую он построил себе в горах, вдали от людей. Несчастья, которым он был свидетелем, убедили его, что единственное, что остается, — уйти из общества. Не в монашество, не для духовного подвига, не для отречения от мира, а для того, чтобы жить вдали от всех этих бед. Но чем жить? Единственно нужным для человека он считал книги, в том числе — стихи китайских поэтов и лютню. Он читает и сам пишет стихи, играет на лютне, бродит по горам, наслаждается первозданной природой. Да, это не религия; это — философия, да еще, если угодно, гедонистическая.

Камо-но Тэмэй закончил свои «Записки», своеобразную философско-историческую поэму, в

1212 году, а в 1220 году появилось «Гукансё». Если в первом произведении излагается философия жизни, во втором — философия эпохи.

«Гукансё» — исторический трактат. Его автор Дзиэн (ум. в 1225 г.), но за этим монашеским именем скрывается один из членов дома Фудзивара, того самого, который с 60-х годов IX века по 80-е годы XI века управлял страной. Теперь у власти уже не регенты или канцлеры, а сёгуны. Естественно, захотелось как-то понять происшедшее. «Гукансё» и повествует, как оно было понято — во всяком случае, в кругах, из которых вышел автор.

Японские исследователи обращают особое внимание на то, что в трактате «Гукансё» говорится о *дори* (законе) в том смысле, в каком мы употребляем это слово, когда говорим о законе природы, законе истории. Сам термин «дори» для китайской философии, откуда он взят, не нов, но в «Гукансё» нов в том смысле, что прилагается к историческому процессу и призван объяснить происходящие перемены. В центре внимания автора — вопрос: каковы причины прихода к власти буси. Ответ был простой, но любопытный: потому что так повели историческую жизнь... боги. Только не вообще боги как таковые, а очень определенные: Касуга Даймёдзин и Хатиман Дайбосацу, и притом боги — свои, а не чужеземные. Правда, второй из них, Хатиман, назван Дайбосацу (Великим бодисатвой), но это только один из описанных выше примеров отождествления синтоистских божеств с буддийскими. Житейски — для того времени и для того общественного круга — это было удобным объяснением происшедшей перемены, но ход мысли Дзиэна означал нечто более серьезное: главное ведь не в том, что исторические перемены произошли по воле каких-то двух богов, а в том, что их действия были поняты как закон. И что особенно интересно, этот закон, то есть ход исторического процесса, мыслился по-своему диалектически: «*Отороэтэ ва окори, окоритэ ва отороэ...*» («Павшее восстает, восставшее — падает»). Слова эти свидетельствуют о том, что в умах людей, подобных Дзиэну, гнездилась все та же древняя мысль китайской философии, которую в обществе Фудзивара хорошо знали: «То — *Инь* (Тьма), то — *Ян* (Свет). Это и есть «Путь».

Но все же для Дзиэна это не то, что для древних китайцев: для них диалектическая смена противоположностей была естественным законом бытия; для Дзиэна это было проявлением каких-то сил, скрытых за видимостью; даже не сил, а чего-то вообще таинственного, непонятого. С полной ясностью сказал об этом другой Фудзивара — Садайэ, современник Дзиэна, — тот самый Садайэ, о котором упоминалось выше как о выдающемся поэте и составителе последней Императорской антологии Хэйана: «Син-Кюкинсю» (1205). Само название, данное составителем, говорит о его претензиях: он считал, что даст нечто столь же замечательное, как и знаменитая «Кюкинсю» 905 года, но в то же время и совсем новое. Новое — в чем? В поэтическом творчестве.

В его сути. Когда-то Цураюки, составитель «Кюкинсю», говорил, что источник поэзии — человеческое сердце, что поэтическое произведение раскрывает это сердце. Садайэ считал, что суть поэзии — раскрытие *югэн*, содержащегося во всем. А *югэн* — очень сложное и емкое понятие даосской философии в Китае, встречающееся у буддистов, и значит оно — таинственное, сокровенное.

Ход мыслей тут не столь уж непонятный для нас. Мы тоже иногда говорим о тайне поэзии, о неуловимости поэтической сути. Слово же «югэн» в обычном лексическом значении разъясняется как нечто «глубинное — непознаваемое, глубокое — неисчерпаемое» («*окубукакутэ хакарисирэннай, омуки фукаку адзивайга цукинай*»). Гёте говорил о сокровенном: «Прекрасное — это манифестация сокровенных сил природы». Словом, мысль о том, что прекрасное есть выявление сокровенного, тающегося во всем, свойственна людям, особенно, когда речь идет о том, что делает искусство; и, конечно, когда речь заходит об искусстве поэтического слова. «Син-Кюкинсю» — действительно, «Новая Кюкинсю».

Но что же было сокровенным — тем, что может быть наилучшим образом раскрыто поэзией? «*Хито-но хадэ мигири арэниси нива-но [о] мони кикю мо сабисикю цуру но хитокоэ*» («Блеск людской... Есть рубеж у него. Как в моем саду... слышу я в тоске этот одинокий голос журавля»).

Вряд ли можно поэтически выразительнее передать сокровенное в эпохе, в жизни, в душах людей, подобных Садайэ, чем это сделал он сам в этом своем стихотворении.

Таковы были настроения людей второй поры японского средневековья. Они определялись религией и философией. Религия тогда воодушевляла, философия приучала к горестной безотрадности. Воины были религиозны, старые образованные аристократы находили прибежище в философии.

Таков второй лик культуры японского средневекового общества.

Переход

XIV
век

72.
Портрет
императора
Годайго.
Деталь свитка.
XIV в.



В 30-х годах XIV века порядок, установившийся с конца XII века, стал явно расшатываться. Если взять политическую сторону исторического процесса, изменение тут выразилось в том, что пала камакурская власть — то правительство, которое было образовано в Камакура после победы Минамото и вошло в историю под названием *Камакура-Бакуфу* (Военного правительства в Камакура); в работах европейских авторов его именуют еще «Первым сёгунатом» в японской истории, то есть первым по времени правительством, во главе которого стоял сёгун. С падением этого правительства, еще с начала XIII века возглавлявшегося сёгунами лишь номинально, фактически же управляемого *сиккэн*'ами (держателями власти) — первыми министрами в правительстве сёгунов, каковой пост стал наследственным в доме Ходзё, рухнул и весь их режим, обеспечивавший известное политическое единство страны. Правительство Ходзё пало потому, что поддержание подобного единства стало делом весьма трудным. *Сюго* (генерал-протекторы провинций), поставленные камакурской властью для контроля над страной, превращались в правителей своих областей, обращавших местных сеньоров в своих вассалов и становившихся тем самым местными князьями. Идти дальше по этому пути, то есть по пути, в сущности, создания самостоятельных владений, им мешало присутствие еще какой-то верховной власти. Естественно, что с ней теперь и повелась борьба. Главную роль в этой борьбе сыграли феодалы Кансай, юго-запада острова Хонсю, — районов, далеких от правительственного центра в Камакура и к тому же гораздо более населенных и экономически и культурно развитых, чем Канто — области восточной части острова Хонсю, еще малонаселенной и далекой от старых культурных центров, и прежде всего от Киото — столицы Хэйан, где еще сохранились остатки старой блестящей культуры. Поэтому не было ничего удивительного в том, что вожди кансайских феодалов вошли в соглашение с киотоским лагерем, тем более что он давал им то, что им тогда было необходимо: главу, на котором можно было сойтись всем и которого можно было противопоставить не только сиккэнам, но и самим сёгунам. Найти такого главу было нетрудно: в Киото все еще существовал император. И вот Годайго, унаследовавший трон в 1318 году и в марте 1332 года при первом же подозрении в участии в заговоре против Ходзё низложенный и сосланный на отдаленный островок Оки, в феврале следующего, 1333 года бежал оттуда и открыто примкнул к заговорщикам. С этого момента борьба вступила в решающую фазу. Ее героями стали прославленные впоследствии полководцы — Нитта Ёсисада и Ку-суноки Масасигэ. В апреле этого же года Ёсисада с боем вступил в Камакура, а в июне Годайго был торжественно встречен в Киото. Пал не только дом Ходзё, но и Камакура-Бакуфу. Этот момент японской историографией назван «Реставрацией Кэмму», так как Годайго низложил императора Когэн, возведенного на престол камакурскими правителями после удаления Годайго, и

снова вернулся на трон, дав новое название годам своего правления *Кэмму* (Возведенная воинская сила). Была придумана и формула вновь установленного режима: *кобу-гагтай* (единение кугэ и букэ), то есть старой аристократии и нового дворянства.

Но это было лишь красочным и кратковременным эпизодом. Асикага Такаудзи, один из могущественных феодалов Канто, в критический момент изменивший камакурским правителям, своим созерцанием, и тем самым решивший их судьбу, на этот раз обратился против появившегося правительства в Киото и в январе 1336 года занял своими войсками старую столицу. В ноябре того же года было объявлено возвращение к Бакуфу, то есть военному управлению страной, и Такаудзи стал его сёгуном. Так появился в истории Японии «Второй сёгунат», на этот раз дома Асикага.

Но и на этом события не закончились. Годайго, успевший бежать из Киото и укrywшийся в Ёсино, куда к нему стекались его уцелевшие сторонники, объявил, что он продолжает оставаться законным императором, и попытался создать около себя собственное правительство. Так в стране образовалось два лагеря — северный и южный, как их стали именовать; в каждом был свой император; Такаудзи на место бежавшего Годайго сразу же возвел на трон послушного ему принца. Такое положение длилось до октября 1392 года, когда южный лагерь распался и очередной «южный император» в Ёсино вынужден был передать императорские регалии, которые Годайго успел унести с собой при бегстве из столицы, очередному «северному императору» в Киото. Так был положен конец периоду *Намбоку-гё* (Южного и Северного дворов). Под таким названием эти десятилетия и вошли в японскую историю. Эти события, охватившие почти весь XIV век, составили политическое содержание того переходного времени, которое подвело культурную историю страны к новой и последней стадии японского средневековья, понимаемого в широком смысле этого исторического обозначения.

Переходная пора означает время, когда продолжается старое и тут же начинается новое; частично — в том же старом, частично — в чем-нибудь вновь народившемся. Подобное переплетение старого с новым и то особенное, что в результате этого получается, становится в дальнейшем исходным пунктом главной линии последующего этапа истории. Элементы всего этого мы находим в трех письменных памятниках, возникших именно в эту пору истории.

Первый — «Тайхэйки» («Описание Великого мира»). Это также гунки, героическая эпопея, вроде «Хэйкэ-моногатари». И образовалась она так же, как и та: из устного сказа. Когда-то, в конце XII—начале XIII века, по стране бродили бивахоси или *бива-бодзи* (слепые сказители), распевавшие под струны бива о подвигах и злоключениях воинов-рыцарей времен Тайра и Минамото. Теперь такие же сказители распевали о том же,

но в приложении к борьбе Юга и Севера. Сказ повествует о событиях с 1318 по 1367 год, но сосредоточивается преимущественно на трех моментах: на гибели дома Ходзё, на Реставрации Кэмму и на последующей трагической судьбе Годайго и всего Южного двора. Эти события стали вторым после войн между Тайра и Минамото источником историко-героического эпоса. И этот эпос, как и первый, также дал материал для героической эпопеи, то есть литературного произведения. Слова «Великий мир» в наименовании этого произведения — не прония, а выражение веры в то, что и в этих тяжелых, трагических событиях есть свое сокровенное и это сокровенное — «Великий мир», великое спокойствие, к которому они, эти события, должны привести.

Уже из этого одного видно, что «Тайхэйки» принадлежат не XII, а XIV веку: в Хэйкэ-моногатари все подано так, как есть: доблесть и гнусность, верность долгу и предательство. Ясно все. Ясна и общая настроенность сказа: горечь при виде того, что в этом мире ничего постоянного, прочного нет. Но мысли о том, что за всем этим скрывается что-то сокровенное, в «Повести о Тайра» нет. Как было описано выше, идея сокровенного (югэн) родилась в ту же пору — в конце XII — начале XIII века, но в другой сфере — в лирико-философской поэзии; в героическом эпосе она появилась только теперь — в середине XIV века.

«Тайхэйки», как и «Хэйкэ-моногатари», дошло до нас в литературной обработке и также во многих редакциях. Первые из них появились в 1344—1346 годах, так что и тут мы имеем дело, в сущности, с целым циклом сказаний, созданных на одном и том же фабульном материале. Но во всех редакциях «Тайхэйки» есть одна сторона, которой нет в «Хэйкэ-моногатари»: отступления от последовательного рассказа о событиях.

В первой части эпопеи рассказывается о тех событиях, которые привели сиккэнов Ходзё к гибели; и вдруг в 5-й главе речь заходит о знаменитом пророчестве Сётоку-Тайси. Об этом принцерегенте начала VII века речь уже была; было также сообщено, что ему приписывалось несколько сочинений, некоторые из которых, как, например, известный «Закон из 17 статей», до нас дошли. В 1052 году вдруг появилось одно из его произведений, считавшихся бесследно исчезнувшим: его нашли, как тогда утверждали, в обнаруженном мавзолее этого древнего принца-правителя. Оно оказалось «Мирайки» («О будущем»). Напомним, что это было в тот момент, когда, по убеждению буддистов, наступала эра «Конца Закона», то есть время зла и бедствий. Принадлежность этого произведения принцу, конечно, весьма и весьма сомнительна, если и вообще допустима, но факт находки этого сочинения именно в эти годы вполне объясним. В свое время «Мирайки» произвело глубокое впечатление на умы, но оставалось, так сказать, в пределах «самого себя», теперь же было пересказано в «Тайхэйки». Почему? Потому что люди того времени увидели в «Мирайки» пророчество о смутах, бедствиях и

страданиях своей поры. В 9-й главе делается отступление от повествования для изложения буддийского учения о «причине—следствии». В свете этого учения предлагается понимать гибель старой власти аристократии и переход владычества над страной в руки воинского дворянства.

Во второй части излагается история страны; рассказывается о возникновении мира, мира трех сил — Неба, Земли, Человека; о появлении первой четы — Идзанаги и Идзанами, о рождении ими всего существующего; о том, как Аматаэрасу, происшедшая от Идзанаги, послала своего внука править страной, то есть Японией. Потом рассказ переходит к другой теме: как небесные *мао* (демоны-цари), провидя будущее, обеспокоились, что в эту страну придет чужая вера, буддизм, и стали измышлять, как помешать тому, чтобы это новое учение не разрушило страну, созданную и управляемую родными богами. Аматаэрасу успокоила их, передав правителю Японии три священных сокровища — зеркало, меч и изогнутую яшму, которые своей божественной силой должны оберегать страну. Эти три предмета, появление которых вполне понятно, так как в древности это были наиболее ценные предметы вооружения, быта, стали регалиями — знаками императорской власти. И пока они, эти три священных сокровища, целы, страна не погибнет. Демоны-цари после этого поклялись служить потомкам Аматаэрасу, то есть императорам Японии, и карать их врагов. В третьей части рассказывается об утрате одной из этих регалий — меча, погибшего в морской пучине во время битвы при Данноура вместе с затонувшим тогда кораблем, на котором находился увезенный воинами Тайра малолетний император.

Вот такое соединение фантастических легенд и преданий с вполне реальным историческим материалом представляет то новое, что появилось в этой области творчества в XIV веке. Новым было и явное пристрастие к авантюрной стороне событий и деяний героев: эпизоды, связанные с действиями и судьбами персонажей, нередко трактуются не просто как подвиги, а как своеобразные приключения. Чувствуется и наличие чисто литературного замысла: одни эпизоды как бы призваны показать трагическое, другие — прекрасное; одни — пленительное, другие — тягостное. Понять различие между «Хэйкэ-моногатари» и «Тайхэйки» историку культуры легче всего, вспомнив различие между *chansons de geste* рыцарских времен и поэмами Ариосто и Тассо времен Ренессанса.

Второй памятник, передающий новое в жизни общества Японии XIV века, — «Дзинно-сётоки» («История правильного преемства божественных монархов»). Это произведение другого плана: оно исходит от историографа, так как в нем излагается течение истории. Однако цель у автора особая: «Я хочу рассказать о том, что с самого века богов трон у нас передавался от поколения к поколению по правильному закону», — написал автор в самом начале своего произведения. Это означает, что он стремился осмыслить исторический процесс и притом выделить в нем «правильное», то есть «законное», относя все отклонения от

«правильного» ухода вещей к временным изгибам пути, который потом неукоснительно опять выправляется.

Автор этого философско-исторического сочинения — Китабатакэ Тикафуса. Он умер в 1354 году, следовательно, видел, как рухнул режим Камакура, как произошла Реставрация Кэмму, как затем на его глазах прошла трагическая судьба Годайго, как образовались два Двора. К этому следует добавить, что он сам принадлежал к старинной знатной семье, был одним из выдающихся — из числа уцелевших — представителей хэйанской аристократии; был, естественно, сторонником Южного двора. Этим и объясняется его желание исторически показать, что законный император — у них, в Ёсино, а не там, в Киото, в руках узурпатора Такаудзи. Однако в этом сочинении появляется принципиально новый подход к людям, явлениям, вещам, что свидетельствует о появлении новых историко-философских концепций того времени. Доказывая, например, историческую законность власти южного императора, Тикафуса фактически создал новую правовую концепцию; концепцию легитимизма. Но и это не было самым существенным: главным было то, что эта концепция вводила в умы людей идею, что решающая роль принадлежит не оружию, а праву. И это было в те века, когда всем казалось совершенно ясным, что решает сила. И как это отличается от идей упомянутого выше «Гукансё» — также своего рода историко-философского трактата начала эры «Конца Закона». Дзиэн, его автор, как и Тикафуса, стоял перед загадкой исторического процесса и также старался найти, что этим процессом управляет, но нашел только волю богов. Рассуждениями автора «Дзинно-сётоки» руководила не вера во вмешательство богов, а убеждение, что существует законное и незаконное. В этом и заключается то новое, что зародилось в умах людей того времени; и это было не просто ново, но и для той поры исторически прогрессивно.

О необычной для того времени чисто светской трезвости суждений автора этого сочинения говорит одно его замечательное наблюдение. По ходу изложения исторического процесса ему пришлось, естественно, коснуться и перехода власти из рук императоров в руки регентов и канцлеров из дома Фудзивара, а потом — и образования весьма странной ситуации: править страной снова стали императоры, но только не сидящие на престоле, а отрекшиеся от него и даже принявшие монашеский сан. Китабатакэ Тикафуса по этому поводу говорит, что такое положение создалось по той причине, что к тому времени бразды правления стали «принадлежностью должности». Иначе говоря, сначала человек, обладающий действительной властью, оформлял свое положение определенным званием, титулом, должностью. Так поступили Фудзивара, придумав для себя звания регентов, канцлеров, но постепенно все пришло к обратному: сама должность стала создавать власть, а это означало, что реальная сила уже переходила и должна была перейти в другие руки. Активные члены императорского дома поняли, что

должность императора не дает никакой реальной власти; поэтому они и отказались от этой должности не для ухода от власти, а именно для того, чтобы захватить ее.

Третье произведение, говорившее о наступающем новом, — знаменитые записки Кэнко-хоси (монаха Кэнко), озаглавленные им «Цурэдзурэгуса» («В часы досуга и пусточасья», как выразительно и по смыслу точно передал по-русски это название советский востоковед-филолог А. А. Холодович). По традиционной классификации это произведение принадлежит жанру дзуйхцу (записок), о котором шла речь при описании культуры хэйанского века.

Ёсида Канэёси, кому принадлежат эти «Записки», вовсе не монах. Тогда словом «хоси», буквально — монах, обозначали и странствующих сказителей и вообще странников — людей, не имевших ни своего дома, ни определенного положения. Канэёси вышел из семьи синтоистских жрецов, но по прихоти судьбы не смог унаследовать профессию своих предков. Он повел скитальческую жизнь, находя себе временное пристанище на службе то у одного влиятельного лица, то у другого. Так он обошел чуть ли не всю страну. Его «Записки» — то, что он видел, о чем передумал. В них — целиком он, новый человек, нарождавшийся в эту беспокойную эпоху.

Кэнко-хоси (будем называть его этим именем) жил в 1283—1350 годах, то есть в самые бурные годы этой эпохи. «Записки» его относятся главным образом к событиям 1330—1331 годов, то есть к моменту кульминации происходившей тогда борьбы. Ему было сорок восемь лет, он был вполне зрелым, сложившимся человеком с большим жизненным опытом. Во-первых, он имел очень солидное образование. Он хорошо знал старую хэйанскую литературу — поэзию и прозу, хорошо понимал ее эстетическую сущность; и не только понимал, но и высоко ценил ее. Он был знаток *юсёку кодзицу* (реалий древности) — должностей, званий, титулов, учреждений, ведомств, официального быта — церемоний, празднеств, развлечений, религиозных торжеств, обрядов; знал предания, связанные со многими из этих реалий и призванные объяснять их происхождение и их смысл. Он знал буддизм — и обрядовый и философский, особенно то, что в нем обозначалось словом *мудзёкан* (чувство непостоянства бытия). Но буддийское в его умонастроениях сочеталось с даосским, особенно с тем, что в даосизме скрывается за словами *кё* (пустота), *му* (небытие) — понятиями, служившими основой для очень различных направлений философской мысли, в том числе и того, которое ведет к своеобразному нигилизму и анархизму. Имел, конечно, представление и о доктринах конфуцианства. Такой силой весьма различных идей и настроений уже сам по себе представляет новое явление в умственной культуре японского общества: ничего подобного с такой полнотой и своеобразной законченностью до этого еще не наблюдалось.

Однако главное не в глубокой и разносторонней эрудиции автора, а в новом духе, которым проникнуты его «Записки». Он преклоняется перед эстетикой хэйанской культуры, восхищается гедонизмом хэйанцев, наслаждается их поэзией и прозой, но он понимает и другое: силу духа, непреклонную волю, суровый быт камакурских воинов. Хорошо понимает религиозный пыл и аскетизм оуддийских проповедников. Но мысли его не ограничиваются лишь миром людей, их дел, их жизни; предметом его размышлений является и природа — ее красоты, ее меняющиеся лики, ее жизнь. При этом все у него окрашивается одной постоянной мыслью: «Мир... в нем нет ничего определенного, но именно это и замечательно» («ё ва садаманэки косо имидзикэрэ»). Поэтому его мудзёкан — не горестное раздумье буддиста, а источник своеобразного любования жизненными антиномиями; он умеет находить свою ценность во всем. Тем самым у него создается ощущение равновесия столь различных элементов жизни природы и человека, то есть по-своему гармоническое, чуть ли не гедонистическое мироощущение. Он даже указывает на то, посредством чего оно достигается: это — *гэдацу* (освобождение духа). Освобождение — но каким путем? Отнюдь не аскезой, не подавлением в себе жизненных устремлений, а путем *сагори* (истинного познания). И в этом-то и есть то наиболее существенное, что проскользнуло в столь пестрых, столь разнородных, столь прихотливых по содержанию и форме, но всегда тонких и глубоких по мысли, изящных и точных по языку эссе, из которых состоит его причудливое произведение.

Эти три произведения — явное знамение приближения новой эпохи. Но какой? Японская историография в своих терминах называет ее временем, когда *гунъю каккё* (герои обосновались в отдельных местах), когда *гэкокудзё* (низы одолевали верхи).

Это очень меткое определение и, в сущности, очень точно передает существо наступающих перемен. Наступала эпоха распада страны на отдельные владения, то есть пришло к своему результату то движение, которое так явственно обозначилось в эту переходную пору — в XIV веке. Сложилось княжество — и крупные и мелкие, со своим хозяйством каждое, со своей политикой, и притом не только внутренней, но и внешней. Так, например, князья юго-западных прибрежных районов страны вели самостоятельные сношения с Кореей и Китаем. Внешне сохранялось как будто некоторое единство: сёгуны из дома Асикага формально считались верховными сюзеренами, и при них в Муромати, одном из районов Киото, существовало центральное правительство под старым названием — Бакуфу. Но власть этого правительства фактически распространялась лишь на области, расположенные вокруг столицы. Для прочей страны правительство в Муромати имело значение лишь в той мере, в какой его поддерживали те или иные могущественные князья.

Исторически этот процесс был понятен. Такой порядок установился потому, что он давал возможность развитию главному, что тогда было нужно: хозяйству страны. Самостоятельность княжеств требовала своих собственных экономических ресурсов, а это способствовало процессу, вызванному всей жизнью страны: процессу интенсификации сельского хозяйства. Исторические источники отмечают повсеместное распространение в это время более совершенных сельскохозяйственных орудий, развитие оросительных сооружений и в связи с этим повышение производительности земледельческого труда: две жатвы в год становились уже частым явлением. Такой процесс приводил к усилению крестьянской консолидации: ослаблялась поселковая раздробленность крестьянской жизни; на местах изолированных поселков возникали своего рода волости, как объединения крестьян всей данной округи.

Процесс бурно шел и в других областях: росли города. Ранние поселения городского типа возникали главным образом на местах межселенных рынков, обычно — на перекрестках больших дорог, где производился обмен, шла торговля. Городские поселения создавались и при монастырях, около которых появились ремесленные слободы со своими производствами и торговлей. Такими слободами обрастали и административные поселки — там, где в свое время сидели хэйанские губернаторы и уездные начальники, а затем камакурские генерал-протекторы и поместные комиссары. Когда же местные князья стали строить свои укрепления, появились и приамковные города. Со второй половины XIV века в хозяйственную, политическую и культурную жизнь страны все ощутимее входит город со своим ремесленным и торговым населением, и притом уже организованным: ремесленники имели свои *дза* (цехи), торговцы — объединения *кёгонин* (поставщиков определенных видов товаров). «Обоснование героев в отдельных местах», то есть образование почти полностью самостоятельных владений, было, с одной стороны, следствием идущего в стране социально-экономического процесса широкого развития мест, с другой — фактором, стимулирующим этот процесс. Благополучие и сила князей и их вассалов целиком зависела от степени хозяйственного развития их владений. К этому следует добавить, что хозяйство все в большей степени принимало товарный характер; что в связи с этим росло денежное обращение, а на этой почве появились скупщики-оптовики, ростовщики, банкиры. Словом, картина Японии XV—XVI веков такова: масса отдельных городов — центров княжеств разной величины и значения со своими сеньорами и их вассалами, то есть своим дворянством; со своими ремесленниками и купцами; наконец, со своим крестьянским населением. Свое — и очень значительное — место среди них занимали монастыри; многие из них владели большим и многосторонним хозяйством. Города-центры многих местных владений были при этом и очагами культуры.

Так исторически-конкретно раскрывается первое из приведенных выше определений эпохи, соз-

данных японской историографией. Второе — не менее выразительно: гэкокудзё (низы одолевают верхи). Что это тогда значило? Посмотрим на то, что произошло с сёгунами из дома Асикага: местные князья почти совершенно перестали считаться с ними, то есть с центральной властью. Значит, местные власти одолели центральную. А что происходило на местах? Старые князья, вышедшие из слоя генерал-протекторов областей, поставленных правительством в Камакура, почти всюду сошли со сцены: их заменили те сеньоры, которые искони были связаны со своими местами, то есть представители тех старых местных воинских фамилий, о которых шла речь выше и которые первоначально вышли из крестьянской верхушки. В других случаях старых владетельных князей заменили новые — из числа воинов победившего в междоусобных войнах Северного и Южного дворов лагеря. Следовательно, и тут «низы одолевали верхи». Князья на местах целиком зависели от поддержки своих вассалов, интересы и воля которых нередко определяли действия их господ; а те и другие в свою очередь зависели от своих крестьян, которые далеко не были беспомощными объектами эксплуатации: у них были свои организации, с большой легкостью создававшие в случае нужды и свою собственную военную силу, обладавшую настоящим оружием, попавшим в их руки во время бесконечных междоусобиц феодалов. Уж на что «низамы» были торговцы, всегда считавшиеся на самой низкой ступени социальной лестницы, но и они оказались силой, да еще весьма серьезной: во-первых, они платили пошлины, а эти пошлины составляли ощутимую часть дохода князей и их вассалов; во-вторых, ростовщики и банкиры, выросшие из откупщиков и оптовых торговцев, кредитовали своих князей и тем нередко держали их в своих руках. Происходило и еще одно — уж совсем невиданное: в некоторых городах, основное население которых составляли ремесленники и купцы, стало появляться свое самоуправление, создавалась своя городская стража, были выборные старейшины. В разных масштабах и в разных формах это имело место главным образом в процветавших заморской торговлей портовых городах, таких, как Нагасаки и Хаката на острове Кюсю, Сакаи и Осака на острове Хонсю. В общем красочным и очень точным выражением «низы одолевают верхи» обозначалось грандиозное происходившее по всему фронту японского общества тех веков перемещение социальных слоев: разумеется, еще не затрагивающее само существо господствующего социально-экономического строя, но решительно меняющее конфигурацию составивших его элементов.

Как и следовало ожидать, описанный процесс происходил в обстановке непрекращающихся волнений. XV и XVI века буквально заполнены борьбой. Как и во времена европейского Ренессанса, это были бесконечные распри владетельных князей, их войны друг с другом; непрестанные восстания отдельных сеньоров против своих господ. Однако главное, что беспокоило тех и других, то есть господствующий класс, были крестьянские

бунты. Они вспыхивали в разных местах, бывали разной силы, но нередко принимали такой размах, который далеко выводил их за пределы обычной борьбы феодального крестьянства. С этой стороны особо примечательно восстание 1486 года в провинции Ямасиро: очистив почти всю провинцию от отрядов местных князей, восставшие собрались на общий сход в городке Удзи, на котором были созданы выборные органы управления и — что особенно важно — выработана своя конституция. Только в 1490 году феодалам удалось уничтожить эту своеобразную крестьянскую республику. Подавлялись и другие выступления крестьян; в одних случаях — силой, в других — и это было чаще — уступками: изданием *току-сэйрё* (указа о снятии налоговой задолженности, всегда особенно тяжелым бременем лежавшей на крестьянах, или возвращением к справедливому обложению, то есть прекращение произвольных поборов). Именно в этой борьбе очень явственно отразилось присущее японскому крестьянству правосознание, уже отмеченное выше. Как уже говорилось, установление феодальных производственных отношений между двумя основными классами феодального общества — крестьянством и поместным дворянством, происшедшее еще на первом этапе феодальной истории японского народа, строилось в условиях режима рицурё, то есть было до мелочей регламентировано определенными правовыми нормами. Поэтому создание норм, которые управляют обеими сторонами и направляют их действия, было привито крестьянам с самого начала. Жизненная практика и обычай превратили правовую норму в моральную: создалось представление о справедливой эксплуатации и несправедливой. И эта крепко утвердившаяся в умах морально-правовая концепция представляла огромную социальную силу: она подымала крестьян на борьбу не против обложения вообще, а против того, какое они считали несправедливым. Жизненность этой концепции в умах крестьянства объясняется еще и тем, что японский крестьянин никогда не был лично зависим от своего господина. Он никогда не был рабом, и поэтому у него не было рабской психологии*.

На таких идейных основах велась борьба между этими двумя основными сословиями феодального общества, новые масштабы которой — и реальные и идейные — начали обозначаться в середине XIV века. Но борьба замка и деревни открывала новый путь и третьему компоненту феодального мира — городу, превращавшемуся в самостоятельную силу. Таков смысл событий XIV века, когда появились первые признаки описанных явлений. Именно поэтому этот век и можно считать переходным к последующему времени, создавшему опять новый — третий по счету, последний лик культуры японского средневековья.

* В этой фразе заключается оценка автором специфики феодальной зависимости в Японии.

Третий лик

XV-XVI
века

73.
Кинкакудзи —
«Золотой
павильон»
монастыря
Рокуондаи.
1397



События, развернувшиеся в XIV веке, были знаменем наступления новой эры не только в политической, социальной и экономической истории страны, но и в ее культурной жизни. В течение двух последующих столетий создавался новый лик культуры японского народа эпохи средневековья; вплоть до конца XVI века, то есть начала Нового времени.

Подойти к этому исторически третьему облику японской средневековой культуры удобнее всего со стороны искусства. Японские исследователи говорят: Смотрите! Во времена Камакура все искусство было буддийским: храмы и пагоды — такова была архитектура; статуи будд, бодисатв, святых — вот скульптура; портреты церковных деятелей — живопись; даже эмакимоно рассказывали об истории монастырей, о деяниях подвижников и праведников. Теперь же все стало иным! Лучшие произведения архитектуры — не храмы, а жилища, замки. Некоторые постройки по традиции продолжали именоваться храмами, как, например, Кинкакудзи (Золотой храм) в Киото, но фактически это были павильоны парка. Что было церковного в картинах Сэсю, в пейзажной живописи? Словом, искусство XI—XIII веков было религиозным, искусство XIV—XVI веков — светским, мирским. И в этом — существо нового облика не только искусства наступившей эры, но и культуры в целом. Да, с религией, точнее — с церковью, особенно не считались. Феодалы не стеснялись при всяком удобном случае отнимать у монастырей их земли, жестоко расправлялись с монахами, если те уж слишком рьяно сопротивлялись. Крестьяне во время своих восстаний захватывали монастыри — и для того, чтобы укрыться в них, и для того, чтобы овладеть имевшимся там оружием и провиантом; феодалы же, усмирившие восстания, без колебаний жгли монастыри. Об уважении к святине и речи не было. На что уж славен своей историей, своими деятелями был монастырь Хиэйдзан, это не помешало тому, что Ода Нобунага в 70-х годах XVI века предал его огню, как только выяснилось, что надменные монахи не пожелали смириться перед его волей. А монастырь этот считался «Неугасимым светильником Закона»!

Что же, значит, этот светильник погас? Но странное дело: самые крупные и организованные крестьянские восстания именовались *Икко-икки* (восстания секты икко). И вообще редкое крестьянское восстание не проходило под эгидой той или иной буддийской секты.

Есть и другие — несколько своеобразные — свидетельства силы религии. В буддийском пантеоне есть бодисатва Авалокитешвара, почитаемый в Китае как богиня Гуаньинь; в японском прозвонении — Каннон. Есть будда Амитаба, Амида-буцу или просто Амида. Характерно, что один из двух прославленных основоположников театрального искусства того времени, Юсаки Киёцугу, выбирая себе театральное имя, составил его из первых слогов имен бодисатвы Каннон и будды Амиды, назвал себя Канъами. Имя это монашеское. Что же, выходит, что знаменитые деятели япон-

ского театра были монахами? И их искусство развивалось под знаком религии?

Эти и многие другие явления в жизни того времени отнюдь не говорят о падении буддизма. В чем же дело? Как согласовать их с теми фактами, свидетельствующими как будто бы об обратном, которые были приведены выше?

Ответ прост: религия как таковая не отпала, но ее характер, ее роль резко изменились.



74.
Гинкакудзи —
«Серебряный
павильон»
монастыря
Дзисёдзи.
XV в.

Выше было отмечено, что Хонэн и Синран перенесли свою деятельность в народ — в низшие слои буси и в крестьянскую массу, из которой первоначально вышла значительная часть этих воинов. Основой успеха их деятельности послужило то, что они обратились к самому простому и в то же время самому действенному в человеческой душе — к вере и надежде: к вере в спасение, которое человек обретает в обители «Чистой зем-

ли»; к надежде, что это обязательно произойдет, поскольку существует Великий обет Амитаба, Последователи Синрана продолжали эту линию его деятельности, неуклонно отодвигая на задний план догматическую и обрядовую сторону религии и на первое место выдвигая только одно: *Син* (Истину). Тем самым от секты дзёдосю (учения о Чистой земле) ответвилась новая, получившая название дзёдосинсю (учение о Чистой земле — Истине), или просто синсю (учение об Истине), или иккосу (учение об Одном). Историки японского буддизма, оперируя аналогиями с историей христианства, называют синсю буддийским протестантизмом. В таком сближении верно то, что, действительно, догматическая сторона религии отошла на второй план, схоластические рассуждения стали ненужными; словом, произошло, как говорят такие исследователи, «обмирщение» буддизма, своего рода реформация. И вот этот «обмирщенный», приблизившийся к простому человеческому сознанию буддизм и стал главной религией крестьянства и низших слоев воинского сословия.

Но буддизм на втором этапе феодальной истории Японии имел и еще одного знаменитого деятеля — Нитирэна, сумевшего еще глубже проникнуть в умы простого народа своим беспощадным обличением неправды сильных мира сего, включая самых всемогущих сиккэнгов Ходзё; гонения же, которым он подвергался, только усиливали его авторитет. Из основанной им секты хоккёсю в дальнейшем вышла секта ниссинсю. Она также распространялась в народной массе, только преимущественно среди городского населения — ремесленников и торговцев.

Оставалась еще одна часть общества — его образованные круги, знавшие китайскую науку, литературу, философию, искусство, унаследовавшие и свою блестящую цивилизацию Хэйана; словом, люди — типа автора «Цурэдзурэгуса». Для этого общественного слоя существовал свой буддизм. В современной западной литературе его именуют дзэн-буддизмом, в Японии же его название составлено по обычному типу: дзэнсю (учение о Дзэн). Слово *дзэн* — звучащее в японском произношении китайское *чань*, в старом языке — *дзянь*; само же *дзянь* — сокращение слова *дзянька*, а так произносили тогда китайцы санскритское «*dhyāna*». Таким образом, дзэнсю значит учение о Дхьяна. Учение это также перешло в Японию из Китая. Первым занес его Эйсай (1141—1215), вернувшийся в 1191 году в Японию после десятилетнего пребывания в Китае. Он привез с собой первый вариант дзэнской доктрины — в русле секты ринсайсю. В 1227 году из Китая вернулся Догэн (1200—1253), положивший в Японии начало секты содосю. Собственно, от нее и пошло главное русло дзэн-буддизма.

Оставляя пока в стороне содержание этого учения, отметим ту его черту, которая является в нем общим с буддизмом камакурских времен: Догэн, как до него Синран и Нитирэн, провозгласил единый и простой путь к спасению, то есть также отверг всякие догматические и схоластические



75.
Госа Мицунобу.
Портрет
Момои Наоаки
1480



76.
Дзёсэцу.
Ловля рыбы
тыквой.
Первая
четверть XV в.

77. →
Сюбун.
Чтение
в уединенной
хижине
в бамбуковой
роще.
Около 1450 г.

ухищрения. Но в одном он превзошел своих собратьев: его главное сочинение — «Сёбо-гэндзо» — написано по-японски. Разумеется, сами термины остались китайскими, они были введены в японский текст. Понять значение этого факта нетрудно, если представить себе появление ученого богословско-философского трактата на средневековом Западе, например у франков, не на латинском языке, а на своем родном.

Судьба этих двух сект, в которых впервые в Японии предстало учение о Дхьяна, была различна. Догэн резко отвергал всякую связь религии с государственной властью, почему его проповедь не находила особенного отклика среди дворянства. Эйсай оставлял эту сторону вообще без внимания, поэтому и приобрел немало приверженцев среди буси, даже из числа высоких рангов. Так, например, сиккэн Ходзэ Токиёри в 1246 году, узнав,

面水好山皆可廬
唯多竹更稱吾居
應言此是厭佳處
日課猶愁欠讀書

村菴靈苑



что в гавань Хаката, откуда обычно шли корабли в Китай и из Китая, прибыли ученые-монахи Ранкэ и Дорю, вызвал их в Камакура и оставил при себе, построил для них храм Кэнтёдзи. В 1272 году из Китая вернулся другой ученый монах — Согэн; Ходзё Токимунэ, сиккэн тех лет, вызвал его в Камакура и в монастыре построил для него храм Энгакудзи. Небезынтересно отметить, что храм этот имел особое назначение: в нем должны были возноситься моления о всех павших воинах, причем не только своих, то есть сторонников Минамото и Ходзё, но и чужих, то есть принадлежавших к лагерю Тайра. Видимо, в политику сиккэнов входило примирение старых враждующих сторон и буддизм был призван этому содействовать. Так или иначе, учение о Дзэн стало тогда распространяться именно среди военного дворянства, в высшем слое которого еще сохранилась хэйанская образованность. Достаточно сказать, что в Императорскую антологию XIII века вошли стихи около пятидесяти поэтов из числа членов только одного дома Ходзё. Насколько ценили сиккэны эту старую образованность, показывает тот факт, что Ходзё Санэмори организовал в Канэсава (впоследствии — Канадзава) Канадзава бунко (Библиотеку Канадзава), в задачи которой входило собирание, хранение и изучение письменных памятников и документов, оставленных предшественными веками.

На этой почве развивалось и просвещение, создателями которого выступают главным образом представители среднего слоя феодального сословия; из него и выдвинулось большинство деятелей буддизма. Этот процесс продолжался и в XIV веке, когда буси уже не были грубыми, мужицкими воинами, какими они были — в своей массе — в прежние времена; повысилась их общая культура, они формируют теперь новый многочисленный просвещенный слой, в который входят не только верхи воицкого сословия, но и представители широких его кругов. Они и стали главными деятелями культуры XV—XVI веков, создавшими ее глубоко своеобразный лик. И одну из самых выразительных черт этого лика составил именно дзэн-буддизм.

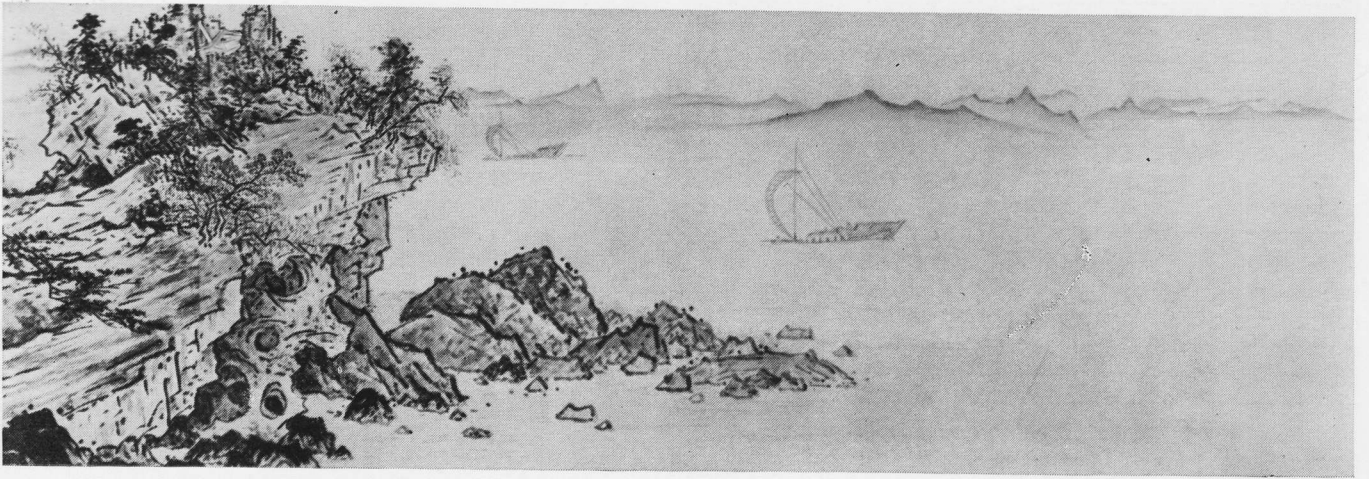
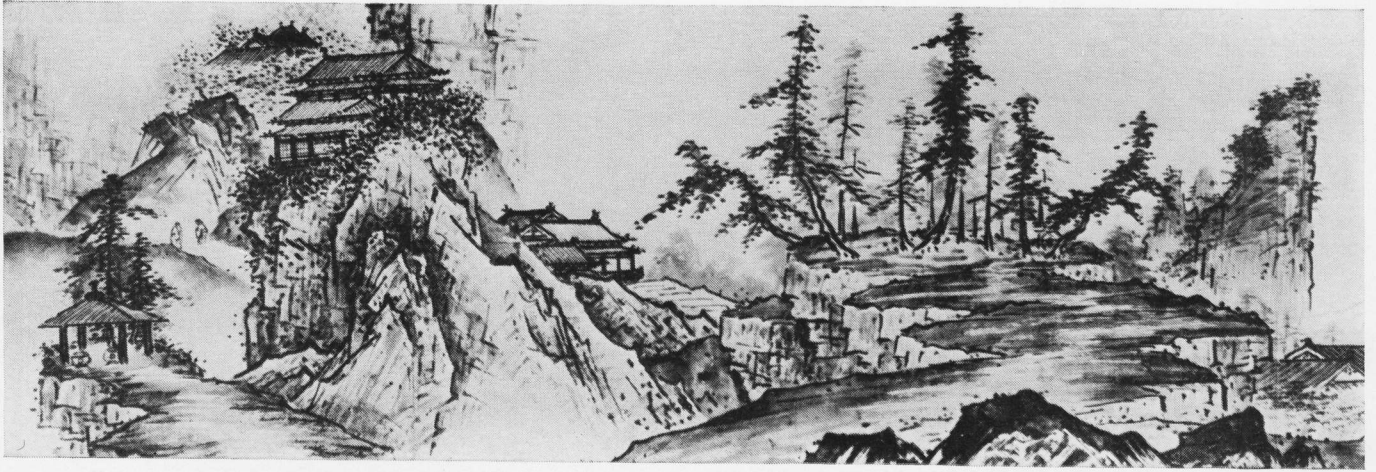
Дзэнские монахи, разумеется, соблюдали уставы, вывезенные из дзэнских общин в Китае, но в их жизни не меньшее место занимало и светское просвещение. Они постоянно ездили в Китай и привозили оттуда не только буддийские сочинения, но и книги по светской философии; больше всего — сочинения неоконфуцианцев, как называли европейские синологи мыслителей Китая X—XII веков, а точнее — представителей той светской философской мысли, которая произвела в Китае целый переворот в умах. Во время своего становления это была философия китайского Ренессанса, историко-культурная миссия которой состояла в том, чтобы освободить человеческую мысль от давящего догматизма, оторвать мышление от схоластики, ввести мысль в русло рационализма — в доступных для того времени пределах. Именно

так и воспринял эту философию Гэнзэ, побывавший в Китае в 30-х годах XIV века и первый привезший на свою родину новые для японцев философские сочинения Чжоу Дунь-и, Чэн И, Чэн Хао, Чжу Си. Правда, в Китае XV века эта философия уже стала официальной доктриной политического режима и ей был придан догматический характер, но для японцев тогда существовала только идейная сторона этого учения, сама философская мысль, а она была по своей исходной природе — именно ренессансной, то есть высоко вознесшей человека с его рациональной, действительной мыслью.

Мы знаем жизнь дзэнских монастырей. В них, конечно, производились церковные службы, изучалось писание и т. д. Однако это был лишь общий порядок, которому по традиции следовали; гораздо более важным даже в этом общем порядке считался, однако, труд, и притом всякий, даже самый простой: уборка помещений, уход за монастырским парком, приготовление пищи и т. п. Самым же существенным был труд духовный, выражавшийся не во внешних действиях, а во внутренней работе над собой, которая приводила бы к обретению «пустого сердца», то есть к достижению такого состояния духа, которое было бы свободно от всего житейского, что обычно заполняет сознание человека. Это не было отрицанием бытия, жизни; наоборот, бытие — материальное и духовное — считалось реальностью; отвергалось только отождествление жизненного с житейским, бытия, как высшего состояния, с его модальными проявлениями. Освобождение духа из-под власти этих проявлений и приводило к тому, что дзэнцы называли пустотой, то есть абсолютной духовной свободой. Такая же свобода открывала путь к самому главному: к познанию высшей сущности бытия. Сущность эта мыслилась как «природа будды», но будды не как лица, а как состояния, как бытия высшего порядка, а такая природа познавалась человеком не где-нибудь вовне, а в себе самом, самоуглублением. Это называлось сатори — истинным познанием и составляло суть того, что обозначалось словом «дхьяна».

Существовало, впрочем, и внешнее средство, способствующее такому познанию: *дзадзэн* (сидение по-дзэнски). Это означало неподвижное сидение в определенной позе с полным отрешением от всего окружающего. Такое состояние часто уподобляют тому, что мы обозначаем словом «медитация». Дзадзэн входило в состав духовного праксиса дзэнцев — как в их монастырях, так и в миру.

Другим внешним средством подхода к истинному познанию был *мондо*. В буддийских монастырях устраивались диспуты; они характерны для средневекового буддизма в той же мере, как и для средневекового христианства. У дзэнцев они назывались мондо (вопросами — ответами), то есть диалогами, и имели лишь одну-единственную цель, сформулированную в четырех словах: *тёкусиндзин* (прямо, т. е. непосредственно показывать человеческое сердце), а это означало — не спорить, не полемизировать, а соединяться в об-

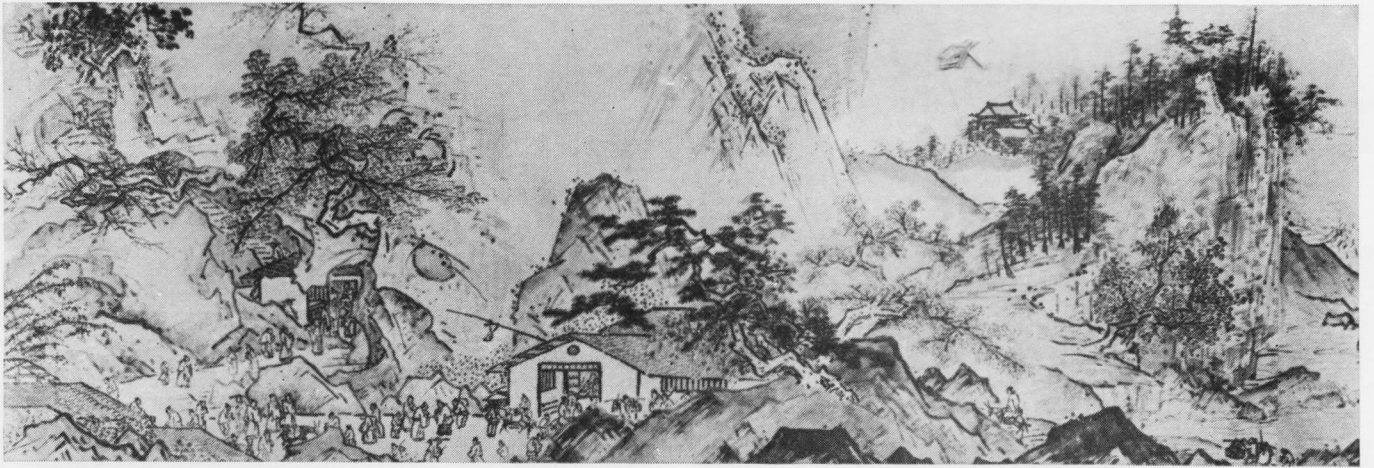
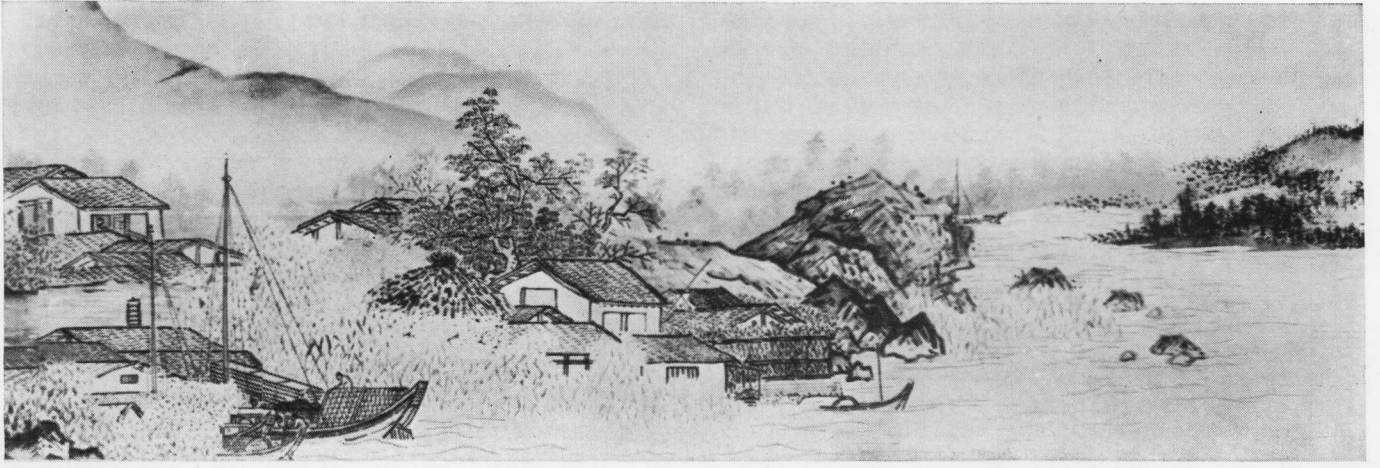


78—79.
Сэсю.
Четыре
времени года.
Детали свитка.
1486

щем духовном опыте, «совместно сверкать природой Будды», как в этом случае говорили.

Формула «прямо показывать человеческое сердце» передает первое — из двух основных — положение дзэн-буддизма. Вторая формула также выражалась в четырех словах: *фури мондзи* (не соотносится с письменными знаками). Это означало, что сатори, истинное познание, дхьяна, не достигается изучением сутр. Почему? Потому

что познание не может быть выражено письменными знаками. Если учесть, что понятие «письменный знак» тогда был эквивалентен понятию «слово», эта формула утверждала, что познание не может быть выражено человеческим языком. Но оно может выражаться действием, и прежде всего творческим. Тем самым на первый план выступил тот вид творческой деятельности, который зовется искусством. Поэтому один из путей к по-



80—81.
Сэсю.
Четыре
времени года.
Детали свитка.
1486

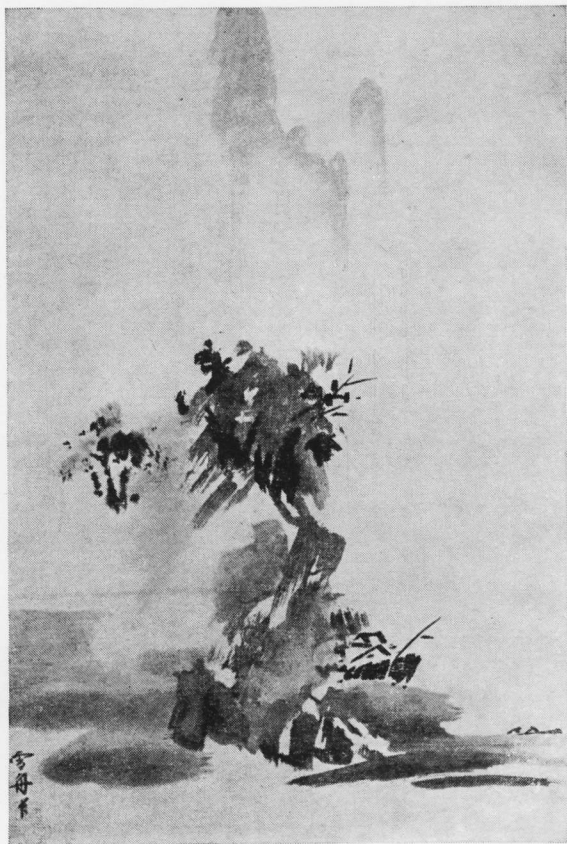
ниманию Дзэн — изучение искусства, созданного в атмосфере этого учения.

Нетрудно понять, что главным предметом этого искусства был человек. Как было указано выше, духовной практикой дзэнцев состоял в познании «природы будды», то есть высшего, истинного бытия. Но такое бытие отыскивалось, однако, не где-то в «том мире», не в «Чистой Земле», а тут же, в «этом мире». На нашей грешной земле; и

не вне человека, а в человеке. Если дзэн есть религия, то это религия бога в человеке.

Именно такое умонастроение и проявилось в искусстве. Художники, проникнутые духом дхяна, перестали изображать будд и бодисатв; они изображали людей. Каких? Тех, кто учил познанию, кто сам достиг познания, то есть наиболее чтимых деятелей своего учения. В дзэнских храмах, конечно, оставались изображения Амитаба

и Каннон и всяких других персонажей буддийского пантеона, но это была дань традиции, принятому порядку; новое же, что в этих храмах появилось и что занимало в них первое место, были *тинсо* (портреты людей) — живописные и скульптурные. Так в третий раз в истории японской культуры расцвело портретное искусство — так же как хэйанское и камакурское, по-своему реалистическое, но глубоко отличное от тех по духу и содер-



82.
Сэсю.
Пейзаж
в стиле хабоку.
Деталь. 1495

жанию своего реализма. Задача реализма в данном случае состояла в том, чтобы выразить в лицах и позах изображенных людей достигнутую ими степень духовного прозрения. На этих портретах были и надписи. Это были как бы завещания, оставленные учителями своим ученикам. Знатоки японской графики утверждают, что эти надписи, сделанные иероглифами, если и не являются непосредственно произведениями графического искусства, все же имеют свой особый графический

стиль, который специалисты склонны рассматривать как выражение в изгибах и переплетениях линий того принципа простоты, который был ведущим в философском учении дзэнцев и отразился во всем искусстве, ими созданном.

Тут невольно возникает вопрос: как могли появиться подобные завещания? Ведь они выражены словами, а верующие в дхьяна считали, что познание не может быть передано человеческим языком. Дзэнцы устраняют это противоречие объяснением, что дело тут совсем не в том, что написано, и вообще не в словах, а в том, что составление учителем такой надписи, с одной стороны, и благоговейное принятие ее учеником — с другой, составляют единый двусторонний духовный акт общения — такой же, как мондо (диалог). В таком объяснении важно то, что участниками подобного духовного акта были люди, и только люди, друг для друга, а содержанием общения было только то, что человек находил в самом себе и что принимал от другого.

Портреты были лишь одним из видов дзэнского искусства живописи. Другой его вид — *суйбокуга* (дословно — картины водой и тушью, (т. к. тушь разводилась в воде); иначе — *сумиэ* (картины тушью). Писали на плотной бумаге или на шелку.

Монохромная живопись появилась в Японии в конце XIII века и была перенесена из Китая, главным образом дзэнскими монахами. Ее расцвет в Японии приходится на XV—XVI века, когда работали прославленные мастера: Дзэсэцу (главные годы деятельности — 1393—1427), Сюбун (середина XV в.), Сэсю (1420—1506).

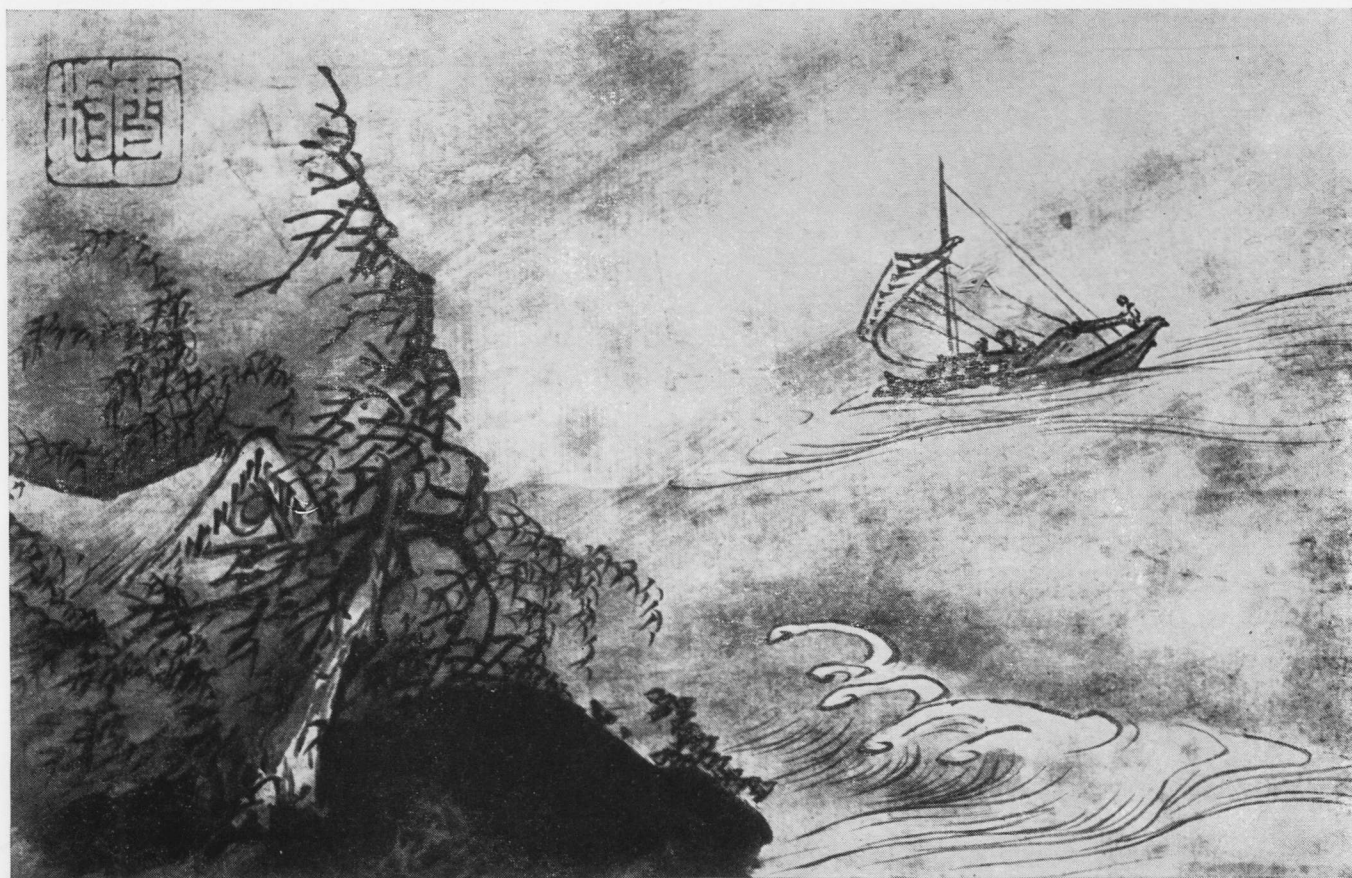
Что изображалось на картинах? Все. Природа — пейзажи с горами и реками; растения, птицы, животные — и вписанные в пейзаж и взятые отдельно; люди — как самостоятельные объекты изображения и как элементы сюжета, нередко выраженного в виде чисто жанровой ситуации. Однако картины эти, во всяком случае — известную часть их, следует понимать философски.

У Дзэсэцу есть картина «Тыква-горлянка и рыба»*. Она высоко ценится знатоками и считается *кокуго* (государственным сокровищем), то есть отнесена к числу самых выдающихся произведений национального искусства. На заднем плане в туманной дымке изображены далекие горные вершины, на переднем — излучина реки. На переднем плане сбоку — какое-то ветвистое растение. В центре — на мыске, внутри излучины, — человеческая фигура: старик в жалкой изорванной одежде. В руках у него тыква-горлянка. В струе воды, огибающей этот мысок, видна увлекаемая течением рыбка. По позе старика видно, что он ловит эту рыбку в тыкву-горлянку. И все. Как будто бы самая обычная картина. Но Дзэсэцу, оказывается, написал ее по повелению самого сёгуна — Асикага Ёсимоти, рьяного приверженца дзэнского учения; написал для того, чтобы сказать о том, как достигается познание.

* Сам сюжет произведения воспроизводит дзэнское положение о том, что выразить истину словами — не легче, чем поймать рыбу узкогорлой тыквой. В музейных каталогах эта картина названа «Ловля рыбы тыквой».

Как уже было пояснено выше, познание достигается работой духа, прежде всего — размышлением. Но размышлением отнюдь не беспредметным: адепту задавалась задача — какой-нибудь текст, над которым он должен был думать. В решении этой задачи, в раскрытии истины, заложенной в ней, и заключался процесс познания. Об этом и говорит картина Дзэсэцу, говорит, конечно, иносказательно, посредством образа, но ведь язык

слегка обозначенными. В центре высится какое-то сооружение из пятен разной величины, густоты, разных очертаний. Впечатление хаоса. Но странно: всматриваясь во все это, зритель начинает видеть перед собой пространство, в котором что-то образуется: остроугольные, едва видные силуэты наверху — гребни далекого горного хребта; расплывчатые пятна, как-то соединенные друг с другом, внизу — струи реки; какое-то изогнувшееся



83.
Сэссон.
Буря на море.
Деталь свитка.
XVI в.

образов, а не слов и был для дзэнцев тем, чем можно было выразить познание.

Таков один пример. Другим может служить знаменитая картина Сэсю, написанная в 1495 году и также считающаяся государственным сокровищем. Внешне она такова: чистый белый фон, на котором местами размазана тушь, то едва заметными пятнами, то более густыми, иногда с совершенно расплывшимися очертаниями, иногда

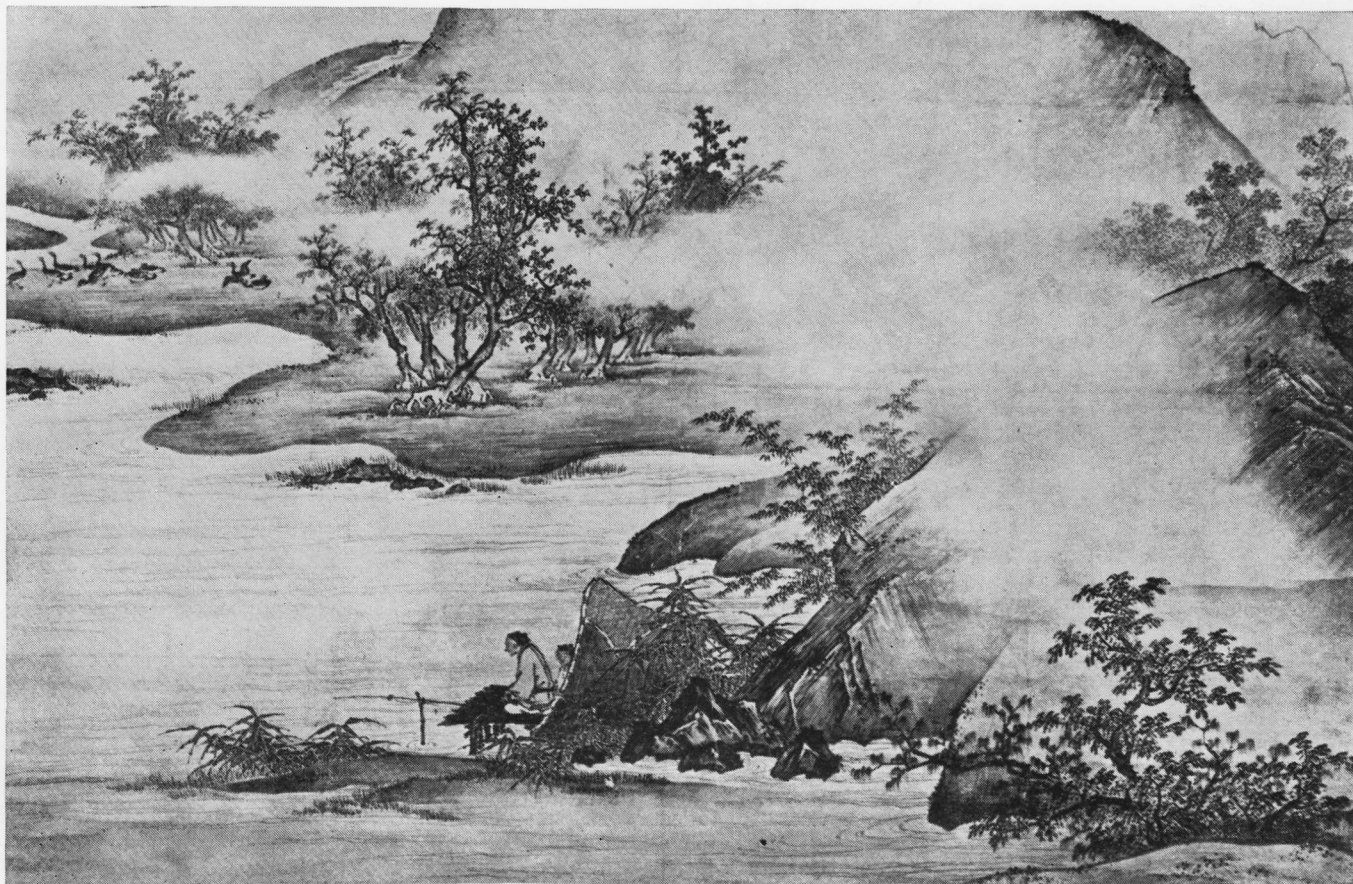
сооружение из бесформенных пятен — купа деревьев под порывом ветра, а прямоугольные густые пятна среди этих деревьев — очертания кровли жилища. Зритель видит, как в бесконечном пространстве, в пустоте, как его называли китайцы, раскрывается полнота, в небытии — бытие, в бесформенности — формы.

Чтобы более полно понять замысел художника, следует вспомнить об одном существенном

принципе искусства дзэнских мастеров. Художник стремился передать то, что обозначалось словом *ки* (пружина), то есть не сам предмет, а таящуюся в нем силу, как бы сжатую в комок, как пружина, но могущую мгновенно развернуться. Такая пружина заложена во всем бытии и в каждом предмете этого бытия и в природе и в человеке. Очень рельефно эта сила выражена в известной картине Сэссона «Буря на море».

К рассматриваемой нами эпохе относится лишь ее первый период — со второй половины XV века по конец XVI века; с последней четверти XVI века начинается ее второй период.

Обратимся к основателю школы — Масанобу. Известно, что его учителем был Сьобун, ученик Дзэссэцу, так что он целиком вышел из этой школы. Но известно также, что он тогда же увлекался китайской живописью, особенно картинами



84.
Кано Мотонобу.
Рыболов.
Пейзаж.
Конец XV —
первая поло-
вина XVI в.

85.
Кано Эйгоку.
Львы.
Деталь ширмы.
Вторая поло-
вина XVI в.

Монохромный пейзаж Дзэссэцу, Сэсю и других мастеров этой школы сыграл особую роль в истории японской живописи: он открыл дорогу знаменитой школе Кано, названной так по именам двух ее основоположников — отца и сына Кано Масанобу (1437—1530) и Кано Мотонобу (1476—1559). Школа эта просуществовала целых три столетия — XV, XVI и XVII века, но за эти века пережила по крайней мере две метаморфозы.

Дао-цзы (первая пол. VIII в.), считающегося основоположником искусства первой (танской) поры китайского Ренессанса VIII—IX веков. У него он заимствовал весь типичный для китайской живописи того времени ассортимент сюжетов; в традиционной формулировке это — люди, будды и бодисатвы, боги и демоны, птицы и животные, горы и вода, башни и дворцы, деревья и кусты. О том, как строился из этих элементов самый сю-





жет, дает представление одна из наиболее известных картин Масанобу «Чжоу Мо-шу у Лotosового пруда». Чжоу Мо-шу, или Чжоу-цзы, как почтительно именуется его история китайской философии, — знаменитый основоположник китайского неоконфуцианства, о котором была речь выше, то есть философии китайского Ренессанса, как считаем мы. Ему принадлежит поэма в прозе «Любовь к лотосу». В ней он перечисляет те цве-



86.
Замок
в Мацумото.
1597

87.
Сад монастыря
Рёандзи.
Начало XVI в.

ты, которые были особенно любимы поэтами, и указывает, что особенно мил лотос, и объясняет почему — конечно, философски. На картине Масанобу изображена водная поверхность — вероятно, большой пруд, весь покрытый цветами лотоса; берега пруда причудливо изрезаны, всюду — выступающие кусочки берега, заросшие растительностью; на переднем плане справа — небольшой мысок, покрытый кустарниками, около него по-

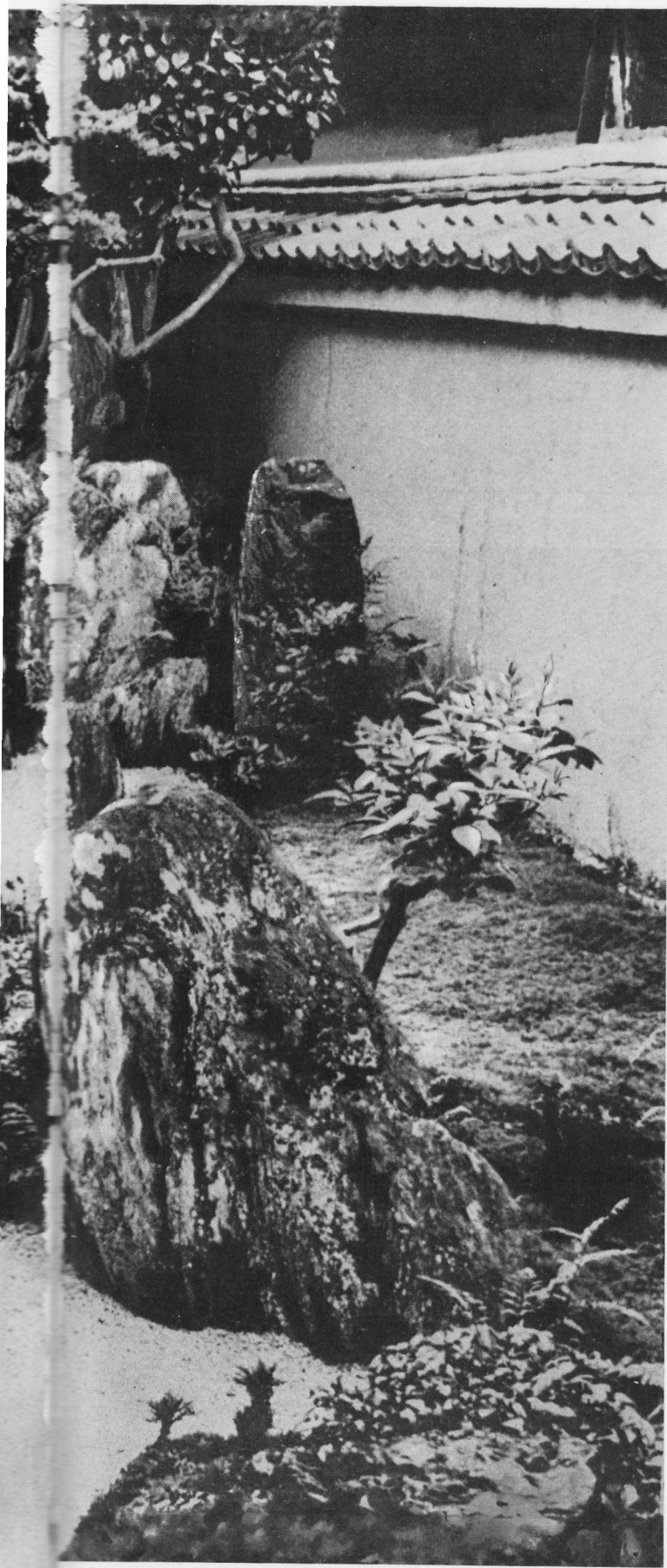
среди лотосов — лодка; в ней в задумчивой позе сидит человек, который и должен быть Чжоу-цзы.

Но подлинным создателем нового направления в живописи стал его сын Мотонобу. Характерна для него картина «Человек с удочкой»*. Перед зрителем — река, как обычно, прихотливо извиляющаяся среди изрезанных берегов, между островками. Всюду на берегах, на островках — деревья, кусты, обычно кучами. В центре внизу у большого камня на берегу — маленькая фигура человека с удочкой. Ясно, что перед нами пейзаж и человек с удочкой — не более чем одна из деталей этого пейзажа.

Появление этой школы оказалось большим событием в истории японской живописи. Она, эта школа, во-первых, ввела красочность взамен монохромности школы Дзёсэцу, то есть вернулась к живописи красками, которая под названием яматоэ расцвела еще во времена Хэйана; она, во-вторых, сочетала сюжеты школы Сэсю с сюжетами китайской ренессансной живописи, тем самым создав то, что впоследствии назвали *нихонтэки караэ* (китайские картины на японский лад). Но самое главное в том, что художники школы Кано вывели живопись из сферы эстетических принципов дзэн-буддизма, предъявляющих большие требования к философскому осознанию явлений природы и жизни. Не только сама живопись, но и ее эстетические основы стали светскими, слились с бурной, красочной жизнью всего общества. Самый успех этой школы свидетельствует, насколько это было тогда нужно. Уже Масанобу стал любимым художником самого сёгуна Ёсимаса (на посту сёгуна в 1449—1474 гг.). Мотонобу был придворным живописцем при четырех сёгунах — от Ёсихиса (1474—1489) до Ёсихару (1521—1545) включительно. Художники стали профессионалами, и это — впервые за всю историю Японии до этого времени. Они расписывали стены дворцов, храмов, ширмы — словом, использовали свое искусство для украшения жилища, быта. Особенное развитие это направление получило во второй половине XVI века. Знаменитые замки Адзути и Осака, построенные в конце XVI века, украшены картинами художников школы Кано, кстати сказать, неукоснительно принимавшими эту родовую фамилию, независимо от того, принадлежали ли они к этой семье действительно. С конца XVI века меняется характер их искусства: оно становится пышным, бьющим на внешний эффект, уснащенным массой деталей; словом, приобретает те самые черты, которые в искусстве Запада появляются на исходе Ренессанса при переходе к барокко.

Впрочем, известную пышность и яркость в культуру рассматриваемой эпохи внесли и сами дзэнцы — те самые, которые так рьяно проповедовали простоту, чистоту, ясность. Чтобы понять это противоречие, следует не упускать из виду, что они были деятелями культуры в целом, а никакая культура никогда не сводится к чему-либо

* В музейных каталогах эта картина названа «Рыболов».



одному. Дзэнские монахи постоянно ездили в Китай, который в XIV—XV веках переживал закат своего Ренессанса, что выразилось не только в простоте монохромного пейзажа, но и в роскоши дворцов, великолепии храмов, увеселительных павильонов, изысканных кабинетов. Японские дзэнцы видели все это и не могли в какой-то мере не попасть под влияние этой стороны культуры эпохи и принесли ее к себе. Они показали ее прежде



88.
Сад Дайсэнъин
монастыря
Дайтокудзи.
Начало XVI в.

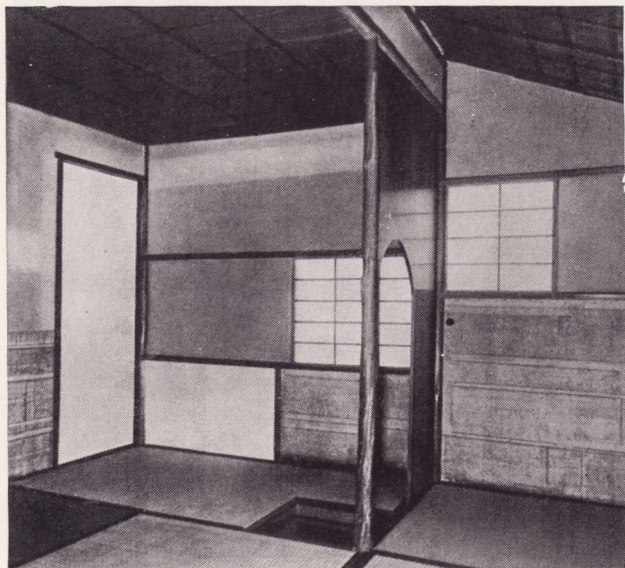
89.
Дзэан —
павильон
для чайной
церемонии
в Оисо.
1624

всего на себе самих: дзэнские монахи, проповедовавшие простоту и непритязательность, стали ходить в пышных облачениях, расшитых золотом и серебром; строили величественные храмы; церковную утварь употребляли только высокохудожественную. Словом, обратили внимание и на прикладное искусство.

Одним из видов этого искусства, по своей художественной высоте соприкасающимся с тем, что

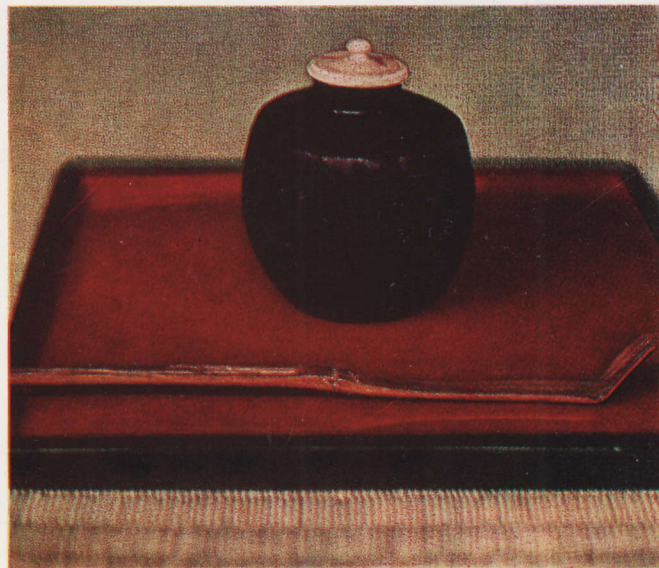
называют «чистым искусством», были *макиэ* (шкатулки, коробочки, шкафчики, ширмы, экраны), покрытые лаком — черным или цветным — с нанесенными на них изображениями: цветами, птицами, растениями; изображались пейзажи, просто узоры, получаемые распылением по поверхности, покрытой еще не засохшим лаком, золотого или серебряного порошка. Макиэ высоко ценились в Китае и в Корее и составляли одну из статей японского экспорта в эти страны.

Об этой стороне дзэнской культуры хорошее представление дают два знаменитых павильона: Кинкакудзи (Золотой) и Гинкакудзи (Серебряный). Первый, находящийся в Киото, был построен в 1397 году по повелению сёгуна Ёсимицу и считается образцом караэ (китайского стиля). Одна из особенностей этого стиля — трехъярусная конструкция сооружения с таким расположением ярусов, которые не превращают постройку ни в трехэтажную башню, ни в трехступенчатую



90.
*Дзэан —
павильон
для чайной
церемонии
в Оисо.
Интерьер.
1624*

тую пирамиду. Это достигается гармоническим распределением разных уровней с внутренней, отнюдь не навязчивой, но всегда ощутимой симметричностью, данной при этом не в геометрически прямых линиях, а в изогнутых очертаниях. Средства, которыми строители осуществляли такой художественный замысел, были различны: прорезные стены, легкие колонны-столбы, узорчатые карнизы-решетки, прихотливой формы окна.



91.
*Котелок
для чайной
церемонии
с изображением
олений. XV в.*

92.
*Предметы
для чайной
церемонии*

Именно соразмерность деталей и создает великодушную гармонию всего сложного и причудливого сооружения.

Серебряный павильон, воздвигнутый в 1473 году по повелению сёгуна Ёсимаса, находится также в Киото на территории монастыря Дзисёдзи. Он столь же прекрасен по своей сложной и богатой архитектуре, что и Золотой павильон, но в нем есть одна особенность: он представляет собой

сочетание храма и жилища. В нем есть *буцума* (помещение с Буддами, т. е. дворцовая капелла); есть и *сэин* (книжный павильон, т. е. кабинет). В таких кабинетах не только читали книги, писали сочинения, предавались размышлениям, но и беседовали с друзьями на темы науки, литературы, философии, искусства. В таком кабинете не было места для великолепия; все должно быть просто, как этого требовала дзэнская эстетика, но простота в данном случае была отнюдь не простой: она была изысканна и внутренне сложна. Гармоничность была основным мерилom художественности, эстетической ценности сооружения.

Разумеется, подобный архитектурный стиль отнюдь не был представлен этими двумя павильонами; он был общим для архитектуры эпохи в целом — той, которая была предназначена для знати — светской и духовной. Но ярусный стиль стал основой и замкового строительства, широко развившегося в этот период истории, а некоторые



93.
Чаша
для чайной
церемонии.
Период Момояма

его приемы вошли и в жилищное строительство состоятельного слоя городского населения. В этом же стиле строились сооружения и особого назначения — чайные комнаты. В дзэнских монастырях были особые помещения, в которых монахи пили чай. Кстати сказать, именно они (первый, как считается, Эйсай еще в 1191 году) вывезли этот продукт из Китая, где он прежде всего употреблялся как лекарственное средство. Таким же

средством он был первоначально и для дзэнцев, но потом возникло употребление чая как напитка: он стал предметом того, что японцы обозначили тогда словом *суки* (гурманство). А всякое гурманство обычно связывается с определенным ритуалом, что и привело к образованию столь любопытной для европейцев чайной церемонии*, как обычно говорят на европейских языках, *тяною* — говорят японцы, что означает буквально «чайный напиток», чай не как растение, а как напиток.

Чайное действо состоит из двух процессов: приготовления напитка — кипячения воды, заварки кипятка чаем (в порошке), подготовки чайной посуды — все с особыми, поистине церемониальными движениями рук, корпуса, при строгом выражении неподвижного лица, и из потребления напитка — подачи чашки приготовляющим и принятие ее пьющим размеренным движением рук и медленного поднесения чашки ко рту. А так как разговоров тут не ведется и все сидят в чинных позах, в строгих парадных одеяниях, получается не чаепитие, а действительно чайное действо. Соответственно строгим и простым должен быть и чайный павильон — помещение, специально предназначенное для этого действия: где-нибудь в стороне, чтобы мирская суета не вторгалась в затихшие души... Затихшие в той самой внутренней сосредоточенности, которая и вела к сатори (познанию). Сосредоточенности должен был способствовать и размер помещения: обычно это маленькая комнатка в четыре с половиной циновки (около 7 кв. м) площадью, с минимумом дневного света: все должно происходить не только в тиши, но и в полумраке.

Сначала чайное действо происходило в монастырях, но постепенно вошло и в светский обиход. С XVI века чайные павильоны появляются уже в домах богатых горожан. Там, конечно, весьма мало помышляли о сатори, но требование строгой чинности, строгости и благолепия оставалось в силе, и это само по себе оказывало влияние на культуру не только общественного поведения, но и личной жизни.

Наряду с живописью и архитектурой необходимо также упомянуть еще об одном искусстве, расцветшем в эту эпоху, — парковом.

Вообще введение природы в жилище является одной из самых заметных особенностей японского быта. Еще в хэйанское время в богатом жилище необходимым элементом был водоем — пруд, ручей, а часто — и то и другое. Если величина пруда допускала, устраивался и крохотный островок. Все это обычно размещалось в центре жилищного комплекса, составляло внутренний сад в доме. Храмы обычно также были окружены садом с прудом. Такое сочетание садовой площадки с разделанной на ней растительностью долго было привычным стилем японского садового искусства. Дзэн-буддизм внес изменение и в эту сферу. Вот два знаменитых, сохранившихся до нашего времени образца дзэнского паркового искусства. Сад

* Чайная церемония и многие другие виды искусств, возникшие в эпоху Муромати, получили свое развитие в последующую эпоху Момояма (1573—1614).



при храме Рёандзи: сравнительно небольшая площадь — свободное пространство, усыпанное белым песком; на нем разбросаны — именно разбросаны в прихотливом порядке — пятнадцать камней разной величины. Это должно обозначать ни более ни менее, как море с выступающими над его поверхностью скалами. Вот сад при храме Дайсэнъин в монастыре Дайтокудзи: перед вами горы — высоченные, неприступные; слышим, как с них сбегают потоки; видим, как эти потоки врываються в долины, в ущелья. Эффект достигается умелым расположением разной величины и формы камней с подведенной к ним струей воды.

Подобного рода парки основаны на простой идее: вся природа может вместиться в небольшое пространство; или иначе — любая огромная картина природы может быть сжата до миниатюры. Размер не имеет значения; существенны лишь пропорции. Маленький камешек на блюдечке с водой — то же море с островком на нем.



94.
Сцена
театра Но

95.
Пьеса
«Куродзукэ»
в театре Но

Такой призыв к умению видеть большое в малом, великое в незначительном и был сделан художниками дзэнского направления, и естественно, что парковое искусство предоставляло хорошие возможности для выявления подобного замысла.

Нельзя, однако, не сказать, что и за этим скрывалось общее стремление дзэнцев видеть в вещах их главное. Главное в горном пейзаже — не раз-

меры гор и даже не их формы, а то единое, что они совместно друг с другом образуют.

Однако пределом и, пожалуй, синтезом всего дзэнского искусства является *Ногаку* (театр Но). Так он называется в настоящее время, но в XIV веке, когда он стал формироваться, его называли саругаку, и это название хорошо раскрывает его первоначальную природу и его историю.

Слово «саругаку» — искаженное сангаку — значит «разные представления». Так называли в Китае выступления мимов, плясунов, шутов, акробатов, жонглеров, фокусников; им обозначались, следовательно, различные виды массового театрального и циркового мастерства. В Японии, куда такие представления были перенесены еще в VII веке и где они соединились со своим собственным, выросшим на японской почве, но однородным по характеру искусством, притягательность их для народа была оценена духовенством, которое с целью привлечения к своим монастырям возможно большего числа богомольцев после торжественных церковных служб устраивало представления саругаку.

Любопытно, что исполнители этих представлений, весьма различных по характеру, имели общее наименование: *саругаку-хоси*. Тут приходится еще раз напоминать, что наименование *хоси*, собственно — монах, тогда прилагалось не только к духовным лицам, а, например, и к слепым сказителям — таким же странствующим исполнителям своего искусства, какими были и мастера саругаку. Не следует также забывать, что всякое празднество стало обозначаться словом *мацури*, что первоначально относилось только к обрядам — и в сфере народных верований, и в синтоизме, и в буддизме.

В XIII веке в этом разнородном искусстве стали формироваться жанры, по своему характеру более близкие к театральным; наиболее определившиеся среди них — *кусэмаи* и *дэнгаку*. Развитие театрального элемента в этих представлениях выражалось во многом. Во-первых, в них входил уже более разработанный сюжет и, что еще более важно, сюжет, выявленный не только средством пантомимы, но и с помощью слова, а это уже вело к зарождению драмы как произведения литературы. Во-вторых, исполнение могло оставаться по-прежнему пантомимой или пляской, но по своему характеру оно уже становилось игрой, то есть должно было представлять сюжет. Сюжетный материал был разный: важнейший его источник составляли крестьянские обрядовые действия. Само слово *дэнгаку* (полевое представление) точно указывает, откуда пошли эти действия. И в одном это театральное искусство продолжало оставаться верным своей исконной природе: оно было синтетическим, в него входило слово — как распеваемое, так и декламируемое; входила музыка — как вокальная, так и инструментальная, причем последняя не только как аккомпанемент к пению, но и как самостоятельный номер; входило движение — как в виде пляски, так и в фор-



96.
Ко-омотэ.
Маска
театра Но

ме пантомимы, и также под музыку. Во второй половине XIV века этот процесс пришел к своему завершению: был создан театр Но. Его создали два прославленных театральных деятеля — отец и сын, Канъами (Юсаки Киёцугу, 1354—1406) и Сэами (Юсаки Мотокиё, 1375—1455). Они сами были живым воплощением синтеза искусств: они были драматурги — авторы пьес, актеры — исполнители главных ролей; а

как исполнители — и драматические актеры и танцовщики; они были хореографы — авторы танцев; режиссеры-постановщики; учителя своего искусства, наконец — его теоретики. От Сэами остался ряд трактатов, раскрывающих нам, что видели в своем искусстве его создатели, что хотели им выразить.

Театр Но является самобытным и законченным в себе явлением. Его корни, разумеется, те



97.
Кобуаку.
Маска кёгэн.
Приписывается
мастеру Хорай.
XV в.

же, что у всякого театрального искусства: народная обрядовая самодеятельность. Связь его с предшествующими театральными формами, особенно с дэнгаку, несомненна. В нем есть канонический персонаж — *Окина* (Старик), а это — обычный участник земледельческой обрядности, связанный с магическими действиями, призванными обеспечить успешность труда земледельца. При Канъами, то есть на начальной стадии исто-

рии этого театра, самыми популярными пьесами были те, героями которых были подобные, хорошо знакомые массовому зрителю персонажи. Наконец, о народных истоках этого театра свидетельствовали и маски, которые носили главные действующие лица: маски были обычным аксессуаром земледельческих магических действий. Но уже Канъами начал, а Сэами закончил введение в драматургию. Но сюжетов из литературных ис-

точников: из хэйанских повестей, из буддийских и синтоистских церковных хроник и житий святых; больше же всего — из того материала, в котором был наиболее силен драматургический элемент: из героических эпоей камакурских времен; в первую очередь, конечно, — из «Хэйкэ-моногатари».

Этот материал, с литературной стороны очень высокий, привел к повышению драматургической природы пьес, а это в свою очередь совершенствовало исполнительскую сторону представления. Тем самым театр Но стал ориентироваться уже на другого зрителя: на образованную часть общества того времени, то есть на средние и высшие слои военного дворянства. Горячими поклонниками театра стали сёгуны.

Искусство Но дошло до нас, но, насколько мы можем судить по источникам, нынешнее исполнение отличается от того, чем оно было в эпоху первого расцвета этого театра. То, что мы видим



98.
Лаковая полка
в театре
«макиэ».
Период Момояма

в наши дни, сложилось тогда, когда Но стало театральным искусством высших сфер феодального общества, а это произошло в XVII—XVIII веках. Сейчас одна из отличительных особенностей исполнения — его медленность, раньше же оно велось в гораздо более быстром темпе. Сейчас исполнение строится на всевозможных условностях: поднесение правой руки к лицу, например, должно означать горестный крик или

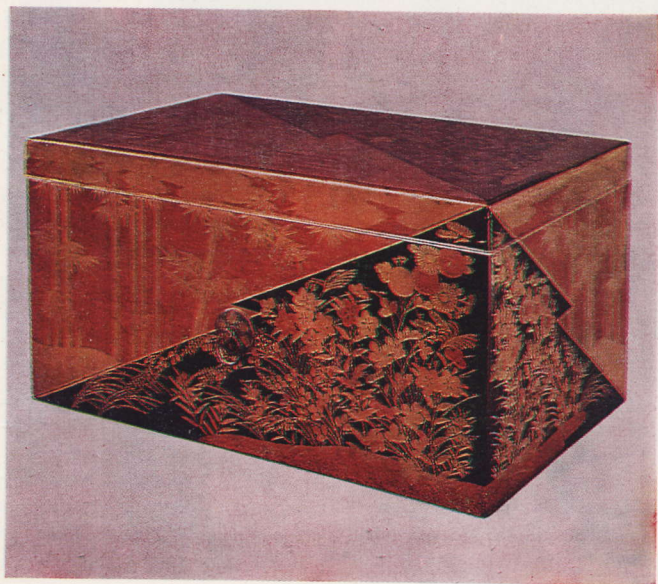
плач; достаточно чуть-чуть поднять лицо, «подставить его свету», как говорят на техническом жаргоне этого театра, или слегка опустить, «погрузить в тень», чтобы выразить самые сильные эмоции; ранее же игра была *мономанэ* (подражанием), как говорил Сэами, то есть стремилась воспроизводить действия и переживания героев так, как если бы они сами были на сцене. Однако, как это ни парадоксально, именно такое стремление к воспроизведению действительности и послужило источником того, что мы сейчас воспринимаем как условность. Вспомним, что Киёцугу и Мотокиё носили монашеские имена Канъами и Сэами, но были ли они монахами в действительности? Монашеское имя тогда могли брать себе миряне, получившие образование в монастырях. Во всяком случае, и Канъами и Сэами в жизни были актерами, жили не в монастырях, а при дворах знатных покровителей, устраивали свои представления для светской публики. Но они, особенно Сэами, были по духу последователи дзэнского учения. Сочинения Сэами, трактующие его искусство, полны дзэнскими терминами; многие общие положения прямо заимствованы из дзэнских произведений. Поэтому как пьесы этого театра, так и приемы их исполнения становятся более понятными, если учитывать влияние на все это искусство дзэн-буддизма.

Почему было достаточно лишь «погрузить лицо в тень», чтобы выразить сильную эмоцию? Потому что *мономанэ* состоит не в примитивном воспроизведении бытовых жестов и движений, в которых эта эмоция проявляется, а в раскрытии ее глубинной сути. Сэами назвал эту глубинную суть словом «югэн», введенным в систему эстетики, как было сообщено выше, еще в начале XIII века поэтом Фудзивара Садайэ. Иначе говоря, считалось, что воспроизведению подлежит подлинное, а подлинное есть сокровенное. Поэтому именно предельно сжатое движение и жест и могут приоткрыть это сокровенное; внешняя полнота воспроизведения открывала бы не сокровенное, а явное, то есть не подлинное. Именно этот дзэнский принцип и руководит актерами в их подражании. Только Сэами перевел его из сферы гносеологии в сферу эстетики: для него сокровенным была эстетическая сущность эмоции, переживания, а сущность эта — прекрасное. И это прекрасное есть и в подвиге и в злодеянии; в великом и в ничтожном, в величественном и убогом. Показать действительность так может только театральное искусство. Поэтому оно и оказывалось подлинно правдивым. Вот в чем состояла реальность Но. Сэами подчинил этому принципу все — и драматическую разработку сюжета и исполнение, пустив в ход все средства — речь, пение, движение, танец, музыку. Поэтому в спектакле Но все соединено друг с другом; искусство Но действительно синтетическое.

Но зачем же надевалась маска? Главный персонаж пьесы всегда выступает в маске. И она никогда не меняется: весь ассортимент масок давно стандартизован. Не так трудно объяснить маску историей этого искусства: тем, что маска

пришла из народных обрядных действий. Но Сэами не был бы создателем театра, если бы маска у него была лишь наследием старины. Существуют разные объяснения назначения маски. Одно из них такое: маска — недвижна, на ней дано застывшее выражение; персонаж же, играющий в маске, обуреваем меняющимися эмоциями. Так в чем же дело? В том, что внутреннее движение надо показать при внешней неподвижности; бушующую страстность — на фоне внешней бесстрастности. И следует сказать, что, действительно, кульминационный момент действия — танец главного героя, лицо которого закрыто маской с застывшим выражением, танец, исполненный движениями огромной силы и выразительности, производит на зрителя сильнейшее впечатление именно этой контрастностью.

Значит ли это, что с появлением этого театра в Японии зародилась драма? Если называть драмой литературную часть театрального представ-



99.
Лаковая
шкатулка
для письменных
принадлежно-
стей в технике
«макиэ».
Период Момояма

ления, построенного на определенном сюжете с драматическим его развитием, пьесы театра Но — драмы. Но в то же время это далеко не драмы в привычном для нас представлении, созданном драматургией XVIII — XIX веков. Недаром пьесы эти назывались ёкёку (пьесы для пения).

Прежде всего спектакль Но — музыкальный: значительная часть текста поется солистами и хором; тут же на сцене — оркестр, состоящий из

флейты и двух маленьких барабанов, который то сопровождает пение, то исполняет свои отдельные интерлюдии. Спектакль Но — хореографический: драматическая кульминация выражается в нем танцем главного героя, исполняемым в сопровождении музыки оркестра и пения хора. Словесная ткань пьес — различна: в ней есть обычная разговорная речь, есть проза ритмизованная, есть стихи. Таким образом, с литературной стороны ёкёку драматическая поэма; с театральной стороны — соединение драмы, оперы и балета. Драматический элемент заложен в сюжетной ситуации: пьеса рассказывает о каком-нибудь событии в жизни героя: если герой воин, главное содержание представления — рассказ о его подвиге и судьбе; если герой божество, повествуется о каком-нибудь его деянии; если героиня красавица, рассказывается о каком-нибудь трогательном — счастливым или горестном — эпизоде ее жизни; если героиня простая женщина, предметом показа является какое-нибудь — обычно трагическое — происшествие в ее судьбе.

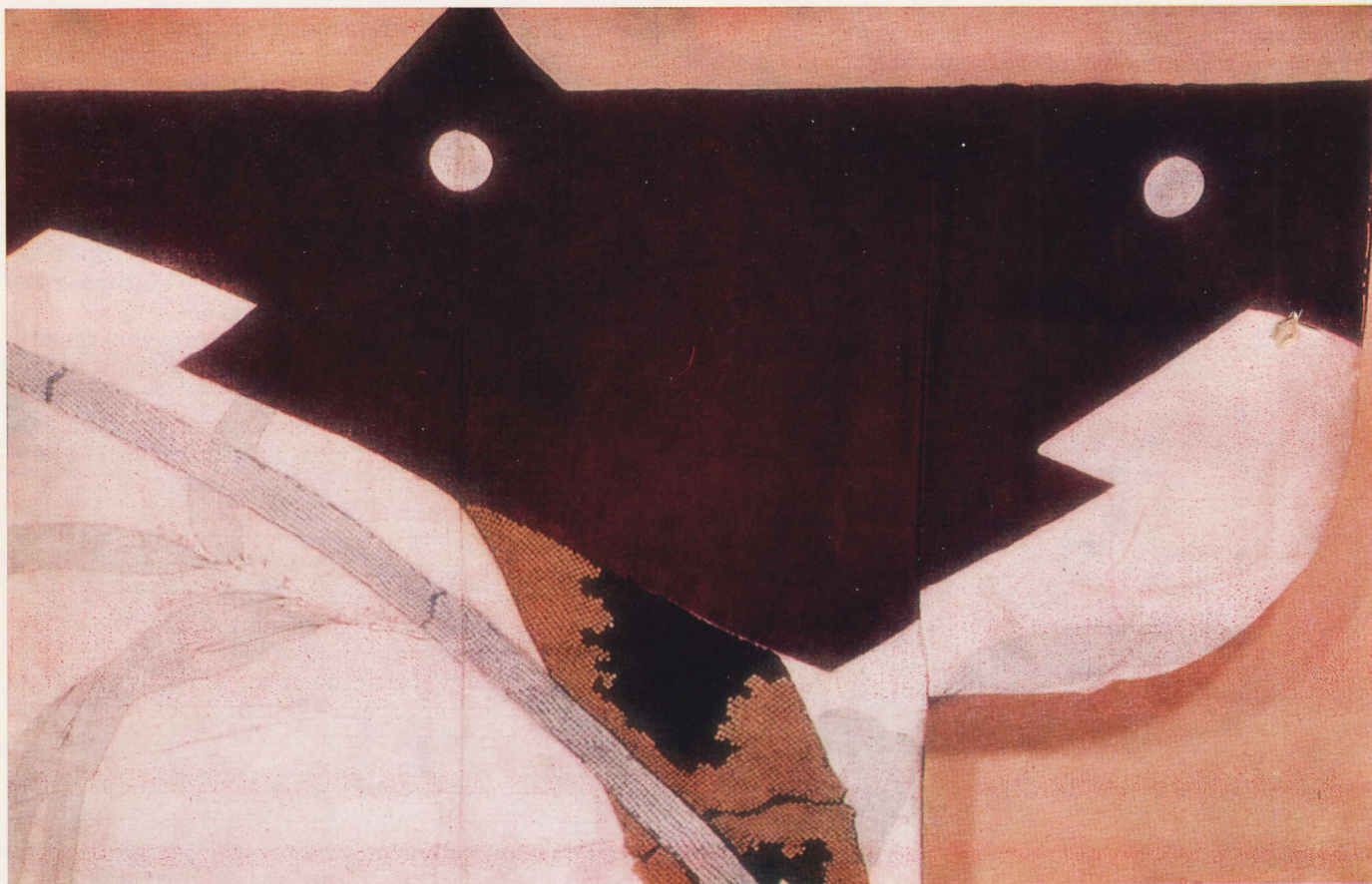
Один из самых любимых драматургических приемов — первоначальное сокрытие героя и последующее внезапное его раскрытие: сначала герой показывается в ложном облике, например в виде крестьянина, а потом оказывается, что это дух знаменитого воина, павшего на этом месте. Таким образом, и с этой стороны пьесы Но скорее поэмы, чем драмы в привычном для нас облике. Особое значение имеет и введение в драматургический план буддийских мотивов: дух павшего воина, рассказывающий о своем боевом подвиге, страдает на том свете оттого, что совершил убийство, действие, заповещенное буддизмом. Так же — в плане греха — трактуются и другие земные подвиги и радости. Тем самым пьеса призывает молиться за этих людей, преступивших заветы буддизма. Следует, однако, сказать, что этот буддийский пафос был рассчитан не столько на пробуждение религиозных эмоций зрителя, сколько на своеобразный эстетический эффект: внутреннее столкновение двух противоречивых начал бытия; к тому же зритель любовался тем, о чем рассказывалось и что показывалось на сцене, и особенно не внимал назидательным сентенциям, излагаемым хором.

В заключение — несколько слов об устройстве сцены. Она — открытая с трех сторон площадка; никаких декораций; только задник украшен изображением сосны на золотом фоне, то есть имеет чисто декоративное значение. Но реквизит существует, и «вещи» на сцене играют вместе с актерами. Актеры выходят на сцену из своих уборных по открытой галерее, соединяющей их помещение со сценой. Хор и оркестр располагаются на самой сцене — сзади и сбоку. Заслуживают особого внимания костюмы: там, где это требуется сюжетом, они исторически точны, но всегда чрезвычайно декоративны; одежды фантастических существ причудливо-сказочны; так что с этой стороны спектакль производит впечатление пышного зрелища. Таков облик первой театрально-драматической формы в Японии.

Искусства зрелого средневековья развивались под знаком дзэн-буддизма. Под этим знаком тогда объединялись те слои общества, которые можно назвать интеллигенцией своего времени. Как это обычно бывает, эта интеллигенция формировалась из различных сословий — и из воинского дворянства, включая и его самые высшие круги, и из духовенства, в которое попадали не только представители того же дворянства, но и

общий гуманистический дух этой интеллигенции, выразившийся не только в прославлении высших качеств человеческой природы, но и в превращении человека в главную ценность бытия.

Однако далеко не все в культуре этого времени развивалось в русле дзэн-буддизма. И прежде всего — литература; вернее, то, что было тогда наиболее существенным в ней; а этим была авантюрно-героическая эпопея.



100.
Кимоно
с изображением
бамбука. Фрагмент.
Период Момояма

выходцы из простого народа той эпохи — горожан и даже крестьян. Характерна и двойственность социальной ориентации этого слоя: интеллигенция одновременно и примыкала к господствующему сословию и отрывалась от него; примыкала тем, что служила его вкусам и интересам; отрывалась тем, что создавала себе монополию на образованность, просвещенность, ученость, на владение искусством. Характерен и

Провозвестником этого жанра и была известная эпопея «Тайхэйки» («Описание Великого мира»). Уже в этом произведении, относимом тогда к разряду тех же гунки, героических эпопей времен Камакура, обозначились новые черты. Вместо героизма пусть и художественно-преображенного, но исторически реального появился героизм гиперболический, легендарный; героическое деяние стало не столько подвигом, сколько

приключением, рыцарской авантюрой, в повествование вошли элементы фантастики. Рыцарский эпос превращался в авантюрно-героическую поэму. Если сопоставить эти произведения с близкими по характеру произведениями европейской литературы, то различие между старыми гунки и новыми такое же, как между «Песнью о Роланде» и «Неистовым Роландом», между «Песнями о Сиде» и «Освобожденным Иерусалимом». Первые принадлежат средневековью, вторые — Ренессансу. Наиболее знаменитыми из этих поздних гунки являются «Сога-монагатари» («Повесть о Сога») и «Гикэйки» («История Ёсицуна»).

Первое произведение относится к концу XIV века, второе — к середине XV века. Иногда их называют авантюрно-героическими романами. Они, действительно, повествуют о героях, но герои эти — иные. Если под героем произведения понимать персонажи, которые особо выделены в повествовании, то свои герои были и в старых гунки. В «Хэйкэ-моногатари», например, Тайра Кийёмори, Минамото Ёсинака, Минамото Ёсицуна; в «Тайхэйки» — Нитта Ёсисада, Кусуноки Масасигэ, но эти герои не составляют центр всего эпоса: они — лишь один из его элементов: главное в эпосе — происшествие и деяние. Другое дело — братья Сога: они герои в том смысле, в каком мы говорим о героях романа; то есть персонажи, стоящие в центре всего повествования. «Сога-моногатари» — рассказ о мести двух братьев, Сога Сукэнари и Сога Токимуна, за смерть отца, убитого врагом их рода. «Гикэйки» — настоящая романтическая поэма с героем Минамото Ёсицуна, образцом мужества, благородства, прославленным еще в «Хэйкэ-моногатари». Тут же на первый план выставлены не столько его подвиги, сколько он сам — пленительный рыцарь; наряду с описанием его воинских подвигов даны рассказы о его романтических приключениях. Между прочим, материал этого романа-поэмы взят не столько из времен его воинских подвигов, сколько из времен его детства и юности, а особенно — из его последующей трагической судьбы: преследуемый отцом, завидовавшим его славе, Ёсицуна вынужден был бежать, скрываться и в конце концов гибнет.

Вот что создалось в эту эпоху на почве народного героического сказа: к нему прикоснулась рука совсем других литераторов — людей совсем другой эпохи, для которых жестокие и блистательные рыцарские времена были уже отошедшими в глубь столетий; стали предметом не переживания, а любования.

Подлинным шедевром литературы этого времени является знаменитый роман-поэма «12 песен Дзёрури», время возникновения которого в точности не установлено, хотя предполагается, что он появился в середине XV века. В первой половине XVI столетия он уже пользовался огромной популярностью. Это повесть о любви героя романтических поэм японского Ренессанса Минамото Ёсицуна, тогда еще совсем молодого, и прекрасной Дзёрури. «12 песен Дзёрури» — свиде-

тельство отличия общества и всей культуры этой эпохи от рыцарского средневековья.

Начиная с XIV века появился и до начала XVIII века существовал другой вид прозаической литературы, стоявший далеко от идейных течений этого времени. Это были так называемые *отогибанаси* (короткие рассказы), одни из них фольклорного происхождения, со сказочными сюжетами (отчего в гораздо более позднее время слово «отогибанаси» стало значить «сказка»), другие заимствовали сюжеты из японской классической литературы, из буддийских сказаний, из китайских источников — эти, вероятно, сочинялись полупрофессиональными рассказчиками, которые входили в свиту *даймё* (сеньора) и носили наименование *отогиносю*. Отогиносю — те же буси, иногда монахи, чьей обязанностью было развлекать даймё своими рассказами в часы бессонницы. Но были ли эти отогибанаси фантастическими или юмористическими, служил ли сюжетом эпизод из классического романа или дневника XI века, буддийская легенда или народная сказка, во всех случаях они были художественно довольно примитивны. В XVI веке многие из этих рассказов — их насчитывается около трехсот — стали записываться, частично издаваться ксилографический, иногда с большим числом иллюстраций, а текст служил уже как бы подписями к ним. В таком виде они стали именоваться *отогидзоси*.

Вне сферы дзэн-буддизма развивалась тогда и поэзия. Прежде всего изменился самый процесс стихотворчества. Если раньше один автор обращался к другому со своей танка, а тот тут же отвечал таким же стихотворением, то теперь поэтический диалог стал превращаться в то, что мы назвали бы совместным писанием стихов. Собирались несколько поэтов, и каждый присоединял свое стихотворение к стихотворению, созданному предыдущим. Получалась *рэнга* (цепное стихотворение), как стали называть подобные циклы, ставшие определенным, особым поэтическим жанром. Жанр этот первоначально был распространен в аристократических кругах — в тех, для которых танка все еще была высшей формой поэтического искусства, но с XIV века такой вид поэтического творчества начал распространяться и среди воинов, а также монахов; иначе говоря, по понятиям того времени рэнга перешла в низы. Поэтому в первое время различали *рэнга додзё* (дворцовую) и *рэнга тигэ* (простонародную). Появились крупные мастера; начали составляться сборники. Самый известный среди них оказался в сфере дворцовых рэнга: Нидзё Ёсимото, член знатного рода старой аристократии, издал сборник «Цукубасю», сразу же оцененный настолько высоко, что в 1357 году он был даже приравнен к Императорским антологиям, а о большем вознесении поэтического собрания в этом кругу общества и говорить было нельзя.

Разумеется, этот новый вид поэтического творчества, новая его форма, породили и свои прини-

цыпы, свои правила. Словом, родилась и теория этого искусства. Первый, кто эту теорию постарался сформулировать в трактате «Рэнга-синсики» («Новые правила рэнга»), был тот же Нидзё Ёсимото. Трактат этот обычно называют «Оан-синсики» («Новые правила годов Оан», как именовались года правления, когда все это происходило; 1368—1374).

Однако гораздо большее значение — и для литературы той эпохи и для всей ее культуры — получила простонародная рэнга, в манере которой цепные стихотворения стали создаваться даже одним автором. В XV веке появился крупный мастер этой поэзии — Соги.

Облик Соги очень типичен для культурных деятелей того времени. Он странствовал по стране, исходил чуть ли не все ее пути — от Канто до Кюсю. Всюду он пропагандировал свое искусство, вербовал учеников; словом, сыграл огромную роль в его укреплении и развитии. Но вместе с этим произошло и самое важное: главной общественной средой, которая эту поэзию приняла, стало городское население — ремесленники, цеховые мастера, подмастерья и купцы — члены своих гильдий. В этой среде это искусство получило особое наименование — *хайкай* (шутка, острота). И сначала стихотворения, создаваемые этими авторами, действительно были шуточными: в них находил свое прибежище юмор, столь свойственный именно городским слоям населения. Однако в дальнейшем в них стало входить в силу лирическое начало, что крайне обогатило эту поэзию со стороны содержания и повысило ее художественный уровень. Понемногу и тут начали возникать свои *сикимоку* (правила), которые полагалось неуклонно соблюдать, а коль скоро появилось требование соблюдать определенные правила, появилось и судейство. Прежняя форма создания цепных стихотворений — совместное творчество — еще сохранялась, но приобрела несколько другой характер: характер поэтических состязаний. Мастера собирались на такое состязание, и каждый выступал с заготовленным стихотворением, но тут же находился и *тэндзя* (метчик), следивший за тем, не нарушено ли какое-нибудь правило. Трудно не увидеть в этих состязаниях подобия собраний западноевропейских мейстерзингеров с их «метчиками» (*merker*). И как у них были свои своды правил, табулаты, свои сикимоку были и у их японских коллег.

Так в японских торговых и ремесленных городах возникло новое поэтическое искусство, внесшее свою, совсем особую, но исторически вполне оправданную черту в общую картину культуры японского Ренессанса, как можно с известным основанием назвать эту замечательную эпоху.

Но было и еще одно крайне примечательное явление в этой культуре, свидетельствующее о выросшем самосознании простонародья — самых плебейских слоев городского населения: всякого мелкого обслуживающего люда. Это явление — *кёган* (фарс).

Разумеется, эти фарсы относятся прежде всего к той сфере культуры, которую мы называем зрелищной, театральной, но они входят и в область литературы. Так мы считаем теперь, но для того времени это было чем-то совершенно особым: по своему происхождению эти фарсы были одной из форм народного действия, главным образом — низов городского населения, а как представление они были своего рода театральной импровизацией, так как устойчив был только сюжет, а само освещение, в котором он подавался, не говоря уже о словесной стороне и, конечно, приемах игры, — все это зависело от исполнителей, от зрителей, от обстановки. Игралась эти фарсы на любой открытой площадке — на городской площади, на территории монастыря, перед воротами замка. Естественно, что в таких условиях актеры играли среди окружавшей их толпы зрителей, тут же реагирующих на то, что они видели. Словом, представление фарса было своего рода массовым общественным собранием, собранием низов общества того времени, имевших свои собственные взгляды, вкусы и настроения. Толпа гоготала, когда видела блудливого или вороватого монаха, поповшего впресак и выведенного на чистую воду, или знатного сеньора, настолько недалекого или откровенно глупого, что его легко мог водить за нос умный, ловкий простолюдин. Спектакль превращался в своего рода демонстрацию отношения к господствующему сословию со стороны народа, и не только — городского населения, но и крестьянства, так как города всегда были полны пришельцев из деревень, приходящих в город и для того, чтобы что-либо продать, и для того, чтобы купить да и повеселиться, познакомиться с городскими развлечениями. Тем самым фарс становился орудием сатиры, объектом которой было дворянство и духовенство. Другой, не менее заметной сюжетной линией фарсов было осмеяние быта — обычного, повседневно быта самых обыкновенных людей — тех же горожан, крестьян. Зрители потешались, когда видели, как сварливая жена колотит своего неугодившего ей чем-нибудь супруга; как неудачно пытается муж обмануть свою жену; как дерутся двое приказчиков, поссорившихся на почве обмана своего хозяина; как попадает на каждом шагу впресак впервые очутившийся в городе крестьянин — разиня и простофиля.

Как было сказано, эти представления сначала носили характер театральной импровизации, но постепенно стали появляться тексты их, в первое время не более чем либретто, но затем уже в литературно обработанном виде.

Есть в этих фарсах один неперемный персонаж — слуга. Его всегда зовут Таро, то есть называют одним из самых распространенных в народе имен. Как правило, это слуга даймё (знатного сеньора). Иногда это недалекий, нерасторопный увалень, которого хозяин постоянно лупит за его промахи; большей же частью это ловкач, сообразительный парень, куда умнее своего барина, умеющий использовать глупость последнего в свою пользу, а то и вызволить его из какой-

нибудь беды. Этот Таро, Таро-кадзя, как его обычно называют в фарсах, был также одним из героев эпохи, героем низов общества.

Самое любопытное, что в этой области образовалось соединение площадных фарсов с высоким искусством театра Но. Оно выражалось в том, что представления пьес Но перемежались с представлениями фарсов: между двумя пьесами ёкёку исполнялся какой-нибудь кёген. И смотрели эти представления одни и те же зрители, принадлежавшие к образованным кругам дворянства того времени и даже к самым его верхам. Обратного не произошло: пьесы театра Но, вышедшие из народных представлений, чем дальше, тем больше отдалялись от народа и становились искусством высшего уровня; фарсы же, зародившиеся на городской улице и продолжавшие существовать для этой уличной публики, стали проникать во дворцы: их не гнушались смотреть и сами сёгуны. А как известно, пьесы Но были созданы в атмосфере культуры, овеянной эстетическими представлениями дзэн-буддизма, фарсы же этот дзэн-буддизм, особенно его медитацию, беспощадно осмеивали. Соединение двух противоречащих друг другу явлений как нельзя лучше характеризует эту эпоху, когда средние века уже отходили в глубь прошлого, а Новое время еще только маячило где-то впереди; коротко говоря, характеризует ту эпоху, которая по своей окраске была для Японии ренессансной.

Список иллюстраций

1. Ханива. Танцоры. Керамика. VII в.
2. Сосуд культуры Дзёмон. Керамика. Период Дзёмон. Токио, собрание Миясака.
3. Догу. Фигурка человека. Керамика. Период Дзёмон. Токио, университет Мэйдзи.
4. Догу. Фигурка человека. Керамика. Период Дзёмон. Токио, Национальный музей.
5. Ханива. Модель дома. Керамика. III—VI вв.
6. Ханива. Музыкант. Керамика. VI—VII вв.
7. Ханива. Жрица. Деталь. Керамика. VII в. Токио, Национальный музей.
8. Ханива. Птица. Керамика. VI—VII вв. Токио, Национальный музей.
9. Ханива. Обезьяна. Керамика. VI—VII вв. Токио, Национальный музей.
10. Дотаку — колокола. Бронза. Период Яёи.
11. Святилище Найку храмового ансамбля Исэ. III в. Исэ, префектура Нара.
12. Святилище храмового ансамбля Идзумо. 550. Идзумо, префектура Симанэ.
13. Царство Будды Якуси. Настенная роспись Кондо Хорюдзи. Вторая половина VII — начало VIII в. Нара, монастырь Хорюдзи.
14. Портрет принца Сётоку-Тайси с сыновьями. Живопись на бумаге. Первая половина VII в. Токио, собрание императорского дома.
15. Ковчег Тамамуси. Роспись боковой створки. Живопись лаком по деревянной основе. Начало VII в. Нара, монастырь Хорюдзи.
16. Завеса с изображением небесного царства. Деталь. Вышивка шелком, золотое шитье. VII в. Нара, монастырь Тюгудзи.
17. Монастырь Хорюдзи. Основан около 607 г. Нара.
18. Кондо монастыря Хорюдзи.
19. Пагода монастыря Хорюдзи.
20. Скульптурная триада Будды Сяка. Приписывается скульптору Тори Буси. Бронза. 623. Нара, Кондо монастыря Хорюдзи.
21. Скульптурная триада Будды Сяка. Деталь.
22. Небесная дева. Стенное украшение. Деталь. Резное дерево, подкраска. VII в. Нара, Кондо монастыря Хорюдзи.
23. Кандзёбан — буддийский стяг. Бронза, позолота. VII в. Нара, монастырь Хорюдзи.
24. Кандзёбан — буддийский стяг. Деталь.
25. Статуя Мироку-босацу. Дерево, позолота. VII в. Нара, храм Тюгудзи.
26. Статуя Мироку-босацу. Деталь.
27. Царство Будды Амида. Кондо Хорюдзи. Настенная роспись. Вторая половина VII — начало VIII в. Нара, монастырь Хорюдзи.
28. Скульптурная триада Будды Якуси. Бронза. Конец VII — начало VIII в. Нара, монастырь Якусидзи, Кондо.
29. Пагода монастыря Якусидзи. Конец VII — начало VIII в. Нара, монастырь Якусидзи.
30. Статуя Гэкко-босацу из триады Будды Якуси. Деталь. Бронза. Конец VII — начало VIII в. Нара, монастырь Якусидзи, Кондо.
31. Голова Будды Якуси. Бронза. Вторая половина VII—VIII в. Нара, монастырь Кофукудзи.
32. Асура — юноша-воин. Деталь. Дерево, подкраска. VIII в. Нара, монастырь Кофукудзи.
33. Статуя Гэкко-босацу. Деталь. Глина, подкраска. VIII в. Нара, монастырь Тодайдзи, храм Сангацудо.
34. Статуя монаха Гандзина, основателя монастыря Тосёдайдзи. Сухой лак. VIII в. Нара, монастырь Тосёдайдзи.
35. Статуя стража Хасары. Деталь. Дерево, подкраска. VIII в. Нара, храм Син-Якусидзи.
36. Дайбуцудэн — главный храм монастыря Тодайдзи. Основан в VIII в. Нара.
37. Статуя Дайбуцу в храме Дайбуцудэн. Бронза. VIII в., реконструкция XVIII в. Нара, монастырь Тодайдзи.
38. Статуя стража Сингонгосина. Дерево, подкраска. VIII в. Нара, монастырь Тодайдзи, храм Сангацудо.
39. «Инга-Кё» — сутра «Причины и следствия». Свиток. Деталь. Живопись на бумаге. VIII в. Киото, монастырь Дайгодзи.
40. Сокровищница Сёсоин монастыря Тодайдзи. Деталь фасада. VIII в. Нара, монастырь Тодайдзи.
41. Курильница. Серебро. VII—VIII вв. Нара Сёсоин.
42. Музыкальный инструмент. Дерево, инкрустация перламутром и черепаховыми пластинами. VII—VIII вв. Нара, Сёсоин.

43. Тканое изображение феникса. Парча. Период Нара. Нара, Сёсонн.
44. Кондзикадо. Интерьер. Период Хэйан. Храмовый комплекс Тюсондзи, префектура Иватэ.
45. Храм Феникса монастыря Бёдоин. 1053. Провинция Удзи, близ Киото.
46. Статуя Будды Амида. Приписывается скульптору Дзётё. Дерево, позолота. XI в. Провинция Удзи, близ Киото, монастырь Бёдоин.
47. Гэндзи-моногатари. «Касиваги». Деталь свитка. Приписывается художнику Фудзивара Такаёси. Живопись на бумаге. Начало XII в. Нагоя, музей Токугава.
48. Роспись створок двери храма Феникса. Деталь. Роспись по дереву. XI в. Провинция Удзи, близ Киото, монастырь Бёдоин.
49. Статуя Итидзикирин. Дерево, подкраска. Период Хэйан. Храмовый комплекс Тюсондзи, префектура Иватэ.
50. Статуя Итидзикирин. Деталь.
51. Мэйкира — один из 12 небесных стражей Будды Якуси. Резьба по дереву. X—XI вв. Нара, храм Кофукудзи.
52. Сисиндэн — церемониальный зал императорского дворца. Период Хэйан, перестроен в 1855 г. Киото.
53. Сэйрёдэн — жилые покои императорского дворца. Период Хэйан, перестроены в XVIII в. Киото.
54. Сигисан энги — «Легенды горы Сиги». Свиток. Деталь. Бумага, тушь, подкраска. Вторая половина XII в. Нара, монастырь Тёгосонсидзи.
55. «Сандзюрокунин-сю» — сборник стихов 36 поэтов. Деталь. Узорная бумага, тушь. XII в. Киото, монастырь Нисихонгандзи.
56. Бато. Маска бугаку. Дерево, подкраска. Период Камакура. Храм Идзукусима, префектура Хиросима.
57. Сигисан энги — «Легенды горы Сиги». Свиток. Деталь. Бумага, тушь, подкраска. Вторая половина XII в. Нара, монастырь Тёгосонсидзи.
58. Хэйдзи-моногатари — «Сказание о гражданской войне». Свиток «Битва у Рокухара». Деталь. Живопись на бумаге. Начало XIV в. Собрание Маэда, префектура Канагава.
59. «Сказание о Фусума Сабуро». Свиток. Деталь. Живопись на бумаге. XIII в. Токио, собрание Асано.
60. Доспехи средневекового военачальника. Металл, шелк. Токио, Национальный музей.
61. Дзигоку-соси — «Сказание об аде». Свиток. Деталь. Живопись на бумаге. XII в. Токио, Национальный музей.
62. Гаки-соси — «Сказание о голодных духах». Свиток. Деталь. Живопись на бумаге. Вторая половина XII в. Токио, Национальный музей.
63. Портрет св. Синрана. Живопись на бумаге. Период Камакура. Киото, монастырь Нисихонгандзи.
64. Фудзивара Таканобу. Портрет сёгун Минамото Ёритомо. Деталь. Живопись на шелке. Конец XII — начало XIII в. Киото, храм Дзингодзи.
65. Скульптурный портрет св. Нитирэна. Сухой лак. Период Камакура.
66. Ункэй. Статуя буддийского патриарха Мутяку. Деталь. Дерево, подкраска. 1208. Нара, монастырь кофукудзи.
67. Портрет Фудзивара Канэцунэ. Живопись на бумаге. XIII в. Киото, монастырь Кодандзи.
68. Сяридэн — реликварий монастыря Энгакудзи. 1279. Камакура.
69. Фигура демона Тантаки. Приписывается скульптору Кобэну, сыну Ункэя. Дерево, подкраска. 1215. Нара, монастырь Кофукудзи.
70. Храм Сандзюсанкэндэ. Интерьер с «тысячью святых». XIII в. Киото.
71. Хэйдзи-моногатари — «Сказание о гражданской войне». Свиток. «Поездка императора в Рокухара». Деталь. Живопись на бумаге. Конец XIII в. Токио, Национальный музей.
72. Портрет императора Годайго. Свиток. Деталь. Живопись на бумаге. XIV в. Киото.
73. Кинкакудзи — «Золотой павильон» монастыря Рокуондзи. 1397. Киото.
74. Гинкакудзи — «Серебряный павильон» монастыря Дзисёдзи. XV век. Киото.
75. Тоса Мицунобу. Портрет Момои Наоаки. Живопись на бумаге. 1480. Токио, Национальный музей.
76. Дзёсэцу. Ловля рыбы тыквой. Живопись на бумаге. Первая четверть XV в.
77. Сьобун. Чтение в уединенной хижине в бамбуковой роще. Живопись на бумаге. Около 1450 г. Токио, Национальный музей.
78. Сэсю. Четыре времени года. Пейзажный свиток. Деталь. Живопись на бумаге. 1486. Ямагути, собрание Мори.
79. Сэсю. Четыре времени года. Пейзажный свиток. Деталь.
80. Сэсю. Четыре времени года. Пейзажный свиток. Деталь.
81. Сэсю. Четыре времени года. Пейзажный свиток. Деталь.
82. Сэсю. Пейзаж в стиле хабоку. Деталь. Живопись на бумаге. 1495. Токио, Национальный музей.
83. Сэссон. Буря на море. Свиток. Деталь. Живопись на бумаге. XVI в. Киото, собрание Номура.
84. Кано Мотонобу. Рыболов. Пейзаж. Живопись на бумаге. Конец XV — первая половина XVI в.
85. Кано Эйтоку. Львы. Деталь ширмы. Живопись на бумаге. Вторая половина XVI в. Токио, собрание императорского дома.
86. Замок в Мацумото. 1597. Префектура Нагано.
87. Сад монастыря Рёандзи. Начало XVI в. Киото.
88. Сад Дайсэнъин монастыря Дайтокудзи. Начало XVI в. Киото.
89. Дзёан — павильон для чайной церемонии. 1624. Оисо, префектура Канагава.
90. Дзёан — павильон для чайной церемонии. Интерьер. 1624. Оисо, префектура Канагава.
91. Котелок для чайной церемонии с изображением оленей. Железо. XV в. Осака, собрание Хосоми.
92. Предметы для чайной церемонии.
93. Чаша для чайной церемонии. Керамика. Период Момояма.
94. Сцена театра Но.
95. Пьеса «Куродзука» в театре Но. В амплуа ситэ — Авая Кикоу.
96. Ко-омотэ. Маска театра Но. Дерево, подкраска. Токио, Национальный музей.
97. Кобуаку. Маска кёгэн. Приписывается мастеру Хорай. Дерево, подкраска. XV в. Токио, Национальный музей.
98. Полка. Лак, техника «макиэ». Период Момояма. Токио, Национальный музей.
99. Шкатулка для письменных принадлежностей. Лак, техника «макиэ». Период Момояма. Токио, Национальный музей.
100. Кимоно с изображением бамбука. Ткань, крашение. Период Момояма. Токио, собрание Текстильного научно-исследовательского института Дайхико.

Содержание

6	Капуи <i>Японское древнее общество</i>
18	Начало <i>Возникновение средневекового общества</i> <i>VII—IX века</i>
52	Первый лик <i>IX—XI века</i>
72	Переход <i>XI—XII века</i>
82	Второй лик <i>XII—XIV века</i>
104	Переход <i>XIV век</i>
112	Третий лик <i>XV—XVI века</i>
142	Список иллюстраций

Николай Иосифович Коппрад

Очерк истории культуры средневековой Японии VII—XVI века

Редактор
Художник
Художественный редактор
Корректурa цветных иллюстраций
Технический редактор
Корректоры

Р. В. Тимофеева
В. Е. Валериус
Е. Е. Смирнов
С. И. Кирьяновой
Н. С. Еремина
Е. Р. Лаврова
Б. М. Северина

ИБ № 655

Сдано в набор 07.07.78. Подписано в печать 06.06.79. А015135. Формат издания 60×84/8. Бумага мелованная. Гарнитура обыкновенная новая. Печать высокая. Усл. печ. л. 16,74. Уч.-изд. л. 16,628. Изд. № 17345. Тираж 30 000. Заказ № 4275. Цена 4 р. 10 к. Издательство «Искусство» 103009 Москва, Собиновский пер., 3. Московская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. Москва, Мало-Московская, 21.